



HAL
open science

Musica e ipnosi nella Parigi fin-de-siècle. Le estasi musicali di due “artiste inconscie”, Lina de Ferkel e Magdeleine G.

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Musica e ipnosi nella Parigi fin-de-siècle. Le estasi musicali di due “artiste inconscie”, Lina de Ferkel e Magdeleine G.. *Medicina nei secoli*, 2019, “I Medici e i Poeti”. Musica, teatro e nuova psicofisiologia fra ‘800 e ‘900, 31/1, p. 93-110. hal-03928230

HAL Id: hal-03928230

<https://hal.science/hal-03928230v1>

Submitted on 20 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MUSICA E IPNOSI NELLA PARIGI FIN-DE-SIÈCLE.
LE ESTASI MUSICALI DI DUE “ARTISTE INCONSCIE”,
LINA DE FERKEL E MAGDELEINE G.

CÉLINE FRIGAU MANNING
[UNIVERSITÉ PARIS 8 – INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE]

SUMMARY

Brividi, accelerazione del battito cardiaco, movimenti convulsi... Oltre ai soliti segni individuati nell'ascolto sotto ipnosi di un brano musicale, alcuni soggetti ipnotizzati, come Lina de Ferkel o Magdeleine G. (pseudonimo di Madeleine Guipet) offrono ai loro spettatori un vero piacere estetico. Esperimenti in cui l'ipnosi viene associata alla musica non sono rari nella Parigi fin-de-siècle, e suscitano reazioni varie. Secondo alcuni, i corpi ipnotizzati sarebbero costretti a reagire automaticamente secondo i vari tipi di musica che li comanda. Secondo altri, l'influenza è associata al talento del musicista, che produce telepatia: la donna ipnotizzata, vuota di idee e immagini proprie, traduce i pensieri invisibili del compositore o dell'interprete. Ma la musica può anche apparire come un ambiente sensoriale che consente a donne inaspettatamente creative di auto-ipnotizzarsi e di affrancarsi dalle convenzioni sociali. Si tratterà, facendo riferimento ai dibattiti dell'epoca, di ricostruire vari impianti teorici sviluppati intorno al fenomeno dell'ipnosi e dell'estasi musicale.

Key words: Hypnosis. Music. Ecstasy. Gesture

Running title: [Musica e ipnosi nella Parigi fin-de-siècle]

«Solo in sogno ci capita di ballare come balla Magdeleine»¹, scriveva lo scrittore e giornalista Otto Julius Bierbaum. Dietro al nome di Magdeleine si nascondeva Emma Guipet, moglie di un negoziante [p. 94] stabilitosi a Parigi². Associato a un'iniziale, «Magdeleine G.» era uno pseudonimo, attribuito dai medici per proteggere la rispettabilità di una famiglia medio-borghese; com'era consuetudine fare nelle osservazioni cliniche e anche alla Salpêtrière con le donne oggetto degli studi promossi da Charcot³. Era anche, ovviamente, un nome « d'arte ».

Nel campo degli spettacoli ipnotici, e in particolare delle estasi musicali, gli esperimenti di Émile Magnin con Magdeleine possono essere paragonati a quelli di Albert De Rochas con Lina de Ferkel. Lina, come Magdeleine, era moglie e madre, ma aveva anche un lavoro: modella di Alfons Mucha o di Georges-Antoine Rochegrosse, conosceva bene il mondo dell'arte – lo conosceva perché come Magdeleine, aveva ricevuto un'educazione musicale, e perché era nipote del coreografo Benjamin Archinard⁴.

In cosa differivano le estasi musicali di Lina e di Magdeleine da tutte quelle che le avevano precedute nell'Ottocento e che si svolgevano durante presentazioni pubbliche sperimentali, dimostrative o spettacolari⁵? Negli stessi anni in cui Loïe Fuller e Isadora Duncan destavano scalpore con e loro coreografie libere dalle convenzioni della danza classica, Lina de Ferkel e Magdeleine potevano essere considerate artiste? E in che modo i loro contemporanei giudicavano le somiglianze e le differenze che passavano tra loro?

Varie sono le interpretazioni proposte dai loro ipnotisti, così come varie sono anche le interpretazioni degli spettatori dell'epoca, principalmente maschi, scienziati e persino musicisti. Vari gli impianti teorici sviluppatisi intorno al fenomeno dell'ipnosi musicale, atti a stimolare una riflessione sullo statuto stesso della musica, e più particolarmente su quello di una forma specifica di teatro musicale.

Estasi musicale: per una storia delle relazioni tra ipnosi e musica.

La storia delle relazioni tra ipnosi e musica è lunga, e ancora da scrivere⁶. Molti ipnotisti, compresi De Rochas e Magnin⁷, la fanno [p. 95] risalire a profetesse e baccanti dell'antichità. Nell'Ottocento, questa storia potrebbe cominciare coll'uso dell'armonica a bicchieri da parte di Franz-Anton Mesmer, per proseguire con varie esperienze e forme spettacolari. La musica, percepita come accompagnamento degli stati di trance e mezzo per intensificarli, o in grado addirittura di produrre nuove suggestioni, poteva anche apparire come una forma di ipnosi a sé. Faceva parte degli esperimenti sadici che Charles Lafontaine conduceva sia in spazi pubblici che privati, ed era spesso l'attrazione finale – *le clou* – di sedute ipnotiche su larga scala come quelle eseguite da Donato⁸.

Nella Parigi *fin-de-siècle*, la musica era ancora considerata dal dottore Foveau de Courmelles come «uno dei modi migliori per raggiungere uno stato di estasi»⁹. «L'estasi musicale» appare difatti quale forma spettacolare ricorrente negli esperimenti ottocenteschi che coinvolgono musica e ipnotismo.

L'estasi, oggetto di studio e di dibattito nell'Ottocento, non viene più spiegata come l'effetto di un cumulo del fluido nervoso nel cervello (secondo l'ipotesi di Pierre Jean Georges Cabanis), e non è più necessariamente legata all'esperienza religiosa. Il dottore Frédéric Bérard la presenta nel *Dictionnaire des sciences médicales* del 1812 come una malattia dell'attenzione, una forma di alienazione mentale, da curare con un trattamento morale a base di musica e di conversazione¹⁰. Per il dottore Alexandre Bertrand però, non si tratta di una malattia, anche se alcune malattie specifiche possono predisporvi: l'estasi sarebbe invece uno stato psicofisiologico comune, dalle varie manifestazioni, e a cui sarebbero riconducibili i fenomeni dell'ipnosi o del magnetismo animale. Come indica Jan Goldstein, «La parola “estasi”, come la usa Bertrand, ha un significato del tutto idiosincratico e [...] comprende sia l'esperienza religiosa che vi è comunemente associata, che gli stati alterati di coscienza assolutamente privi di contenuti religiosi.»¹¹ Da questo punto di vista si possono considerare le varie presentazioni pubbliche di «estasi musicali» ottocentesche come altrettante forme di secolarizzazione dell'estasi, anche quando l'ipnotista induce nei suoi soggetti emozioni legate all'esperienza religiosa (donne, per lo più, che sotto l'effetto dell'ipnosi e di una musica sacra cadono in ginocchio, piangono e si protendono verso il cielo). La musica però suscita estasi di vari tipi, a seconda delle varie forme musicali utilizzate: in queste rappresentazioni sfociano varie ambizioni, di stampo spettacolare o epistemologico, sperimentale o dimostrativo, a volte terapeutico, a volte estetico.

Nuove estasi musicali: gli spettacoli di Lina e Magdeleine

Gli esperimenti ipnotico-musicali erano occasioni per indagare fenomeni fisiologici come movimenti specifici, brividi, rallentamenti o accelerazioni del polso; occasioni, inoltre – grazie all'attenzione portata sui dettagli e i microgesti – di godere la contemplazione di corpi, e forse anche anime, sconvolte da un'emozione irrefrenabile. Il magnetista Charles Lafontaine si compiace così nel ricordare la bellezza delle «estasi virginali», «serafiche» di una certa Louise, giovane, bionda, fragile, o quelle appassionate di «Mme d'A.», piene di una «voluttà quasi sensuale»¹².

Questi spettacoli a scopo estetico-erotico, ripetitivi e convenzionali, erano tutto sommato *numeri* lontani dal grado di raffinatezza e di originalità raggiunto da Lina de Ferkel e Magdeleine G.. Lina e Magdeleine si rivelano difatti capaci, oltre i soliti segni individuati nell'ascolto sotto ipnosi di un brano musicale, di offrire ai loro spettatori sequenze di gesti «modellati», secondo un contemporaneo, sul «ritmo affascinante di

una squisita partitura musicale»¹³ ; sequenze di gesti atte a comporre loro stessi una partitura scenica.

Proviamo ad immaginare la scena. Siamo in un salotto borghese : potrebbe essere quello dell'ipnotista stesso, o quello di un ospite curioso (potremmo anche essere nello studio di un fotografo, oppure nell'*atelier* di uno scultore). Intorno a noi, venti o trenta spettatori – alcuni medici o scienziati, alcuni artisti, scrittori, critici, musicisti, pittori. Ci [p. 97] potrebbero essere lo scrittore Jules Bois, il cantante Victor Maurel, il fisiologo Charles Richet... Sono presenti anche delle signore vestite con gusto. La regia è minima: un tappeto, un pianoforte, forse alcuni accessori, un ventaglio. Entra una donna – il soggetto! È vestita come nessun'altra donna presente: indossa una tunica color avorio, drappeggiata all'antica, in modo da lasciar liberi e al tempo stesso sublimare i movimenti del proprio corpo, da velare e svelare. Musicisti importanti sono stati annunciati e tra poco si avvicineranno al pianoforte. Compositori come Ernest Bloch o Georges Bizet, le cantanti Emma Calvé o Jane Hatto... Nei programmi si leggono anche i titoli dei brani. I nomi di Chopin, Verdi o Wagner sono onnipresenti¹⁴.

A casa del colonello De Rochas, Lina viene ipnotizzata con uno sguardo. Da Émile Magnin, Magdeleine viene magnetizzata attraverso le mani. Magnin difatti insiste, dice di ricorrere al magnetismo e non all'ipnotismo. Il risultato però sembra lo stesso: in entrambi i casi il soggetto viene sottoposto, con il suo consenso, a una forma leggera, superficiale di ipnosi.

Le descrizioni che Magnin lascia della propria pratica, sono mosse dal desiderio di distinguere il suo operato da quello del dottor Jean-Martin Charcot, che squalifica con forza, senza però attaccare le sperimentazioni della cosiddetta scuola di Nancy, a cui si sente più vicino¹⁵. Come Hyppolyte Bernheim, in effetti, Émile Magnin insiste sulla relazione tra magnetista-ipnotista e soggetto, sul loro legame di fiducia e di consenso; come lui, condanna una visione patologica del fenomeno e rifiuta di considerare i «sensitivi» come malati, più precisamente degli isterici. Li considera invece persone dotate di un sistema nervoso più «robusto» del nostro, non limitate come chiunque di noi «a cinque piccole finestre appena dischiuse sulle meraviglie che ci circondano», ma persone capaci di godere di «impressioni più ampie e più sottili»¹⁶.

Comincia la musica. La donna sotto ipnosi compie gesti e movimenti, assecondando il ritmo e l'intonazione. A Lina, Albert De Rochas [p. 98] ha dato alcune indicazioni, fornito dettagli circa il significato che la musica sembra suggerire; a Magdeleine, invece, Émile Magnin dice poco o nulla: una frase, forse, una parola sola. Il soggetto pare esprimere, in pose di abbandono, non solo i sentimenti che la musica gli ispira, non solo quindi i segreti del proprio incoscio; ma sembra lasciare che si materializzino sulla superficie del proprio corpo i sentimenti, *tutti* i sentimenti, che la musica, a tutti, dovrebbe ispirare.

Mediazione e trasmissione del «pensiero musicale»: un'arte inconscia

L'idea di una trasmissione siffatta del «pensiero musicale», per riprendere un'espressione cara sia a De Rochas che a Magnin, sembra portare in sé il tratto della completezza; com'è possibile evincere dal commento di De Rochas alla sequenza gestuale proposta da Lina per il *Miserere* del *Trovatore* verdiano : «La musica di Verdi [...] ha prodotto risultati ammirevoli, in particolare il *Miserere* del *Trovatore*, in cui era possibile seguire, nell'attitudine del soggetto, tutta la serie dei sentimenti espressi dalle parole, che però non erano pronunciate»¹⁷. La stessa ricerca totalizzante si percepisce nelle descrizioni del racconto gestuale inventato da Magdeleine per la marcia funebre di Chopin.

In questa «manifestazione espressiva», scrive Théodore Flournoy nella sua prefazione al testo di Magnin, niente deve sfuggire, «sotto l'influenza di un certo grado di ipnosi, di tutte le emozioni che il senso dell'udito può suggerire all'anima»¹⁸. L'ipersensibilità della donna risiede nella sua capacità di sentire, poi di trasmettere; e di farlo con precisione, sottigliezza e raffinatezza. Ma non è a lei che attiene il «genio». Non è lei ad essere «geniale»: lo è il fenomeno, la manifestazione stessa. E lo è, secondo Flournoy, in virtù della «sua verità, la sua delicatezza e la sua forza al tempo stesso». Insieme alla sua «incredibile prontezza, che sfida qualsiasi forma di apprendimento, e ricorda l'istantaneità delle reazioni istintive, o riflesse»¹⁹.

[p. 99] La raffinatezza del gesto va quindi di pari passo con la delicatezza con cui la musica stessa viene percepita nell'ambito di questi spettacoli. Già negli antecedenti esperimenti di ipnosi musicale, il concetto di riflesso ricopriva un ruolo cardine, in base all'idea che i corpi ipnotizzati sarebbero costretti a reagire automaticamente in risposta ai vari tipi di musica che li comandano. E l'avverbio «automaticamente» riflette anche l'immagine ricorrente con cui si descrive il soggetto ipnotizzato: un automa, atto a comporre visivamente i pensieri invisibili contenuti nella musica. Musica che lungo tutto il secolo viene descritta in modo vago e generico, portatrice dunque di pensieri assai semplici. I medici e gli ipnotisti citano pezzi «gioiosi», «tristi», «religiosi» o «marziali», canzoni, waltzer, minuetti o altre danze da salotto, i cui titoli e compositori non sono mai specificati²⁰. Ciò che il colonello De Rochas e poi Magnin descrivono, rivela invece un approccio molto più sofisticato alla musica.

I nomi dei compositori e degli interpreti vengono adesso indicati e hanno importanza non solo dal punto di vista sociale e artistico, per il prestigio che conferiscono alla seduta, ma anche per il verificarsi stesso dell'evento. La musica non è soltanto una forma di accompagnamento del fenomeno ipnotico, non è neanche solo una delle cause dell'influenza ipnotica: è il luogo stesso dell'influenza, compone un ambiente sensoriale capace di consentire a donne presentate come generalmente passive (vedi la modella Lina) o come troppo pigre per sviluppare un talento musicale (così Magdeleine, secondo Magnin) di diventare d'un tratto creative; cioè di auto-ipnotizzare e di affrancarsi dalle convenzioni sociali per accedere all'autenticità di gesti radicati nell'interiorità.

Ma per fare questo serve il talento del musicista, al quale viene, in modo particolare nel caso di Magnin, strettamente associata la forza dell'influenza. Il fenomeno è descritto difatti come una forma di telepatia: la donna ipnotizzata è vuota di idee e immagini proprie, e in tal senso sembra un automa. Si tratta, però, di un automa che potremmo considerare fantastico: vuoto, ma al contempo capace di ricevere e di trasmettere; uno strumento vivo, non privo di una propria anima, che gli permette di tradurre o addirittura anticipare i pensieri invisibili del musicista. Almeno secondo la testimonianza del compositore Ernest Bloch.

Da questo punto di vista Magnin riprende, investendoli di un altro significato, i classici *topoi* dei miracoli relativi ai soggetti magnetizzati nell'Ottocento: trasmissione del pensiero, possibilità di comprendere lingue ignote²¹, a cui aggiunge la capacità di trasformazione. Così come quando, nell'udire il *Miserere* di Verdi, il volto di Magdeleine sembrava mutarsi in quello di una donna molto più anziana²²; oppure quando, nell'udire *Japanese Love Song* cantato dalla soprano Miss Salter, ella prendeva «alla prima strofa tutte le attitudini degne di una musmè», mentre poi, nella seconda, lascia vedere i «muscoli del viso così compenetrati dall'idea, da far allungare gli angoli degli occhi verso l'alto»²³. E tutto ciò senza attingere, apparentemente, ad alcuna preparazione o esperienza attoriale, ma per puro istinto, in modo «naturale».

La questione della mancanza totale di addestramento va però ridimensionata, non solo alla luce della formazione artistica delle due donne, a cui si è già accennato, ma anche in considerazione del fatto che seduta dopo seduta, o rappresentazione dopo rappresentazione (sia Lina che Magdeleine compaiono anche in teatri pubblici²⁴), veniva a costituirsi, inevitabilmente, una sorta di addestramento e autoaddestramento. De Rochas e Magnin ne sono entrambi perfettamente consapevoli, e vorrebbero evitarlo. È un'arte ambigua, infatti, quella che presuppone una manifestazione senza processo creativo, una perfezione senza perfettibilità, un'ipersensibilità innestata in un automa. È un erotismo ambiguo quello che poggia sulla sottomissione volontaria di una donna e sulla sua potenza da chiaroveggente, ma al tempo stesso passiva, offerta ai comandi dell'ipnotista, agli sguardi del suo pubblico e capace, destando emozioni nuove, di prendere attivamente il comando dell'anima altrui per portarla verso spazi inusitati.

Gli spettacoli di estasi musicale offerti da Lina e Magdeleine si fondano tutti, infatti, sull'idea della mediazione, del passaggio dall'ordinario allo straordinario, dal corpo all'anima e dall'anima al corpo; e, ovviamente, da un medium artistico – la musica – a un altro: l'arte del gesto, sospeso o in movimento. E quando il gesto viene immortalato e pubblicato, interviene un medium ulteriore, cioè la fotografia.

Negli spettacoli, oltre Lina de Ferkel, Magdeleine G. e i loro ipnotisti, va annoverata difatti anche la presenza di fotografi rinomati come Nadar o Fred Boissonnas²⁵, chiamati durante sedute speciali a comporre immagini il cui fine è la traduzione del fenomeno in un'altra forma plastica. La loro arte, dunque, non serve unicamente a fornire prove concrete di un fenomeno fino ad allora documentato solo attraverso le testimonianze. I fotografi partecipano in modo attivo all'intera operazione e la scenografia, gli accessori, le luci, vengono scelti nel rispetto delle loro esigenze artistiche. Così, Magnin ricorda che per le sedute ipnotico-musicali all'aperto, si realizzò « un piano su un tumulo alto circa cinque metri, in modo che la silhouette del soggetto potesse stagliarsi completamente sul cielo »²⁶.

Durante queste sedute, l'«interpretazione», per riprendere il sottotitolo del testo di Magnin – *L'art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales* – è quindi duplice: mentre l'arte di Magnin, in quanto appunto magnetista, si esercita nell'atto di ipnotizzare della donna, e successivamente nella stesura di pubblicazioni in cui descrive il fenomeno e formula ipotesi per una sua possibile spiegazione, quella di Magdeleine consiste nell'interpretare plasticamente le opere musicali attraverso il proprio corpo. L'arte del fotografo, invece, si esplica nell'interpretare quella del gesto esercitata sotto ipnosi, sempre in forma plastica, ma per mezzo di immagini fisse.

Lo stesso succede con Lina de Ferkel: il dispositivo è basato sulla collaborazione e si regge sul consenso della donna, ma in entrambi i [p. 102] casi sono gli uomini ad esercitare la loro arte in modo consapevole e controllato, mentre le donne attuano la propria inconsciamente. Per questo alcuni negano loro statuto d'artista; qualcun altro glielo concede, ma associandolo, come fa Magnin, a un aggettivo:

Mi sembra che risulti da questo parallelo tra queste due artiste – inconscie, certo, ma comunque artiste – che l'una, Lina, è di gran lunga preferibile per lo studio delle reazioni nervose in relazione alle onde sonore, come uno strumento prezioso, mentre l'altra ci propone un problema psicologico più interessante²⁷.

L'idea di inconscio, per Magnin, si lega al concetto di «coscienza subliminale»²⁸. Esso costituisce, per lui, una specie di serbatoio di reminiscenze e immagini, individuale e collettivo al contempo, nutrito delle esperienze della vita, ma anche, in modo più ampio, di forme e figure culturali, gesti che sembrano ancorati nell'universalità. L'aggettivo

“inconscio”, per Magnin, non mira dunque a ridimensionare lo statuto d’artista, tutt’altro. E lo dimostra proprio il paragone tra le due donne, che impegna il magnetizzatore per una cinquantina di pagine: una declinazione degli studi comparati di casi clinici, ma anche dei parallelismi istituiti fra artisti esteticamente vicini, pur se diversi nelle interpretazioni del materiale di base; cioè, la musica.

E forse è la complessità stessa della psicologia del soggetto a giustificare, nell’ambito della polarizzazione Verdi-Wagner, l’idea che Magdeleine sia più wagneriana, mentre Lina più verdiana. Comunque sia, laddove De Rochas si dimostra particolarmente interessato a cogliere corrispondenze precise tra musica e gesti, cercando di leggere e di legare accuratamente sezioni musicali e sintassi gestuale, Magnin dedica più attenzione ai vari registri emotivi ed espressivi. In entrambi i casi, le opposizioni generiche (musica strumentale o lirica, maggiore o minore, triste, allegra, marziale, ecc.) sono o completamente superate, o raffinate in sottocategorie, con esempi precisi di pezzi, gesti e immagini per ciascuna di esse. Così De Rochas di- [p. 103] stingue note gravi e acute, lega la parte superiore del corpo (braccia e testa) alla melodia, e la parte inferiore (gambe e piedi) al ritmo²⁹; distinzione, questa, che Magnin non fa nel caso di Magdeleine.

Molte sono infatti le differenze che passano tra i due, sia nell’approccio, che nelle considerazioni sul fenomeno, nonostante un ovvio serbatoio comune di riferimenti. Esse risaltano particolarmente nel *Parallelo tra Lina e Magdeleine*³⁰, il capitolo del libro di Magnin – pubblicato sei anni dopo quello di De Rochas – in cui l’autore sottolinea la diversità delle due donne. In Lina sarebbero presenti, a suo dire, zone ipnogene, assenti invece in Magdeleine; e a differenza di quest’ultima, Lina sviluppa col proprio ipnotista – l’unico a poterla avvicinare sotto ipnosi – un rapporto elettivo e non rifiuta mai nessun tipo di musica, non si ostina mai «in un’immobilità da statua»³¹. Invece Magdeleine

non interpreta qualsiasi tipo di musica; bisogna che la musica le convenga; altrimenti, si immerge in uno stato profondo di ipnosi in cui non reagisce più [...].

Allo stesso modo, se il musicista, quand’anche fosse un ottimo esecutore, non ha l’afflato del grande artista, lei assume un atteggiamento sprezzante, incrocia le braccia e aspetta, immobile.³²

Osservazioni conclusive

Al di là di tali differenze direi, per concludere, che in entrambi i casi viene proposta una riflessione olistica su individui specifici (dotati di nomi particolari) le cui storie, personalità e caratteristiche psicologiche divengono oggetto di studio. Due artiste inconse che, al tempo loro, alimentarono quella che studiosi come l’antropologa Clara Gallini e la storica Jacqueline Carroy hanno individuato come una cultura dell’ipnosi, non circoscritta agli ambienti medici. Lina e Magdeleine vanno certo studiate a sé, e non solo all’ombra di una Duncan o di una Fuller. In loro si indicò, all’epoca, un modello per gli artisti e per gli [p. 104] attori impegnati nella ricerca di un linguaggio corporeo universale, convinti dall’idea – diffusa a quel tempo – che si potesse individuare un repertorio di gesti perfetti per esprimere una certa situazione o una data emozione. La qual cosa non le risparmiò dalle critiche. Pare ad esempio che Auguste Rodin, pur riconoscendo la bellezza della danza di Magdeleine, abbia dichiarato di aver sofferto, di fronte alla sua *performance*, per via della rapidità eccessiva delle sequenze gestuali³³, e di aver trovato la cosa troppo «scritta», troppo «masticata»³⁴.

Tra le reazioni contrastanti dei contemporanei, emerse però, nel campo della lirica, una riflessione sofisticata sull’arte dell’attore-cantante, proprio ispirata all’estasi ipnotico-musicale: quella di Victor Maurel, che nel 1904 inaugurò il suo corso sull’estetica

musicale, vocale e scenica all'École des Hautes Études Sociales con il resoconto di una seduta con Lina de Ferkel svolgasi nella sua abitazione³⁵. Non si trattava solo di un racconto anedddotico: le sue idee sulla recitazione e sul rapporto con la musica e il personaggio non erano solo ispirate dal confronto con l'ipnosi, ma si intrecciavano strettamente ai concetti e alle immagini costitutivi dell'ipnosi stessa.

Ad oggi non sappiamo ancora bene che cosa sia l'ipnosi, che cosa sia uno stato modificato di coscienza, eppure continuiamo ad usare tale parola; che tuttavia, a parer mio, ha il difetto di far apparire omogenee una serie di pratiche tra loro assai diverse, come se si trattasse di un unico fenomeno, variamente descritto. Ma a partire dal momento in cui si introducono nomi diversi, il fenomeno cambia necessariamente – non rimane lo stesso. L'aspetto forse più interessante di queste riflessioni è che arte e scienza suscitano epistemologie diverse, le quali, a loro volta, mettono in crisi le discipline stesse. L'arte inconscia di Lina e di Magdeleine suscitò una vera e propria epistemologia e permise a scienziati e artisti di indagare e sognare conoscenze attraverso corpi in azione: corpi altrui, corpo inconsci. Come quello di Lina e quello di Magdeleine G.

[p. 105]

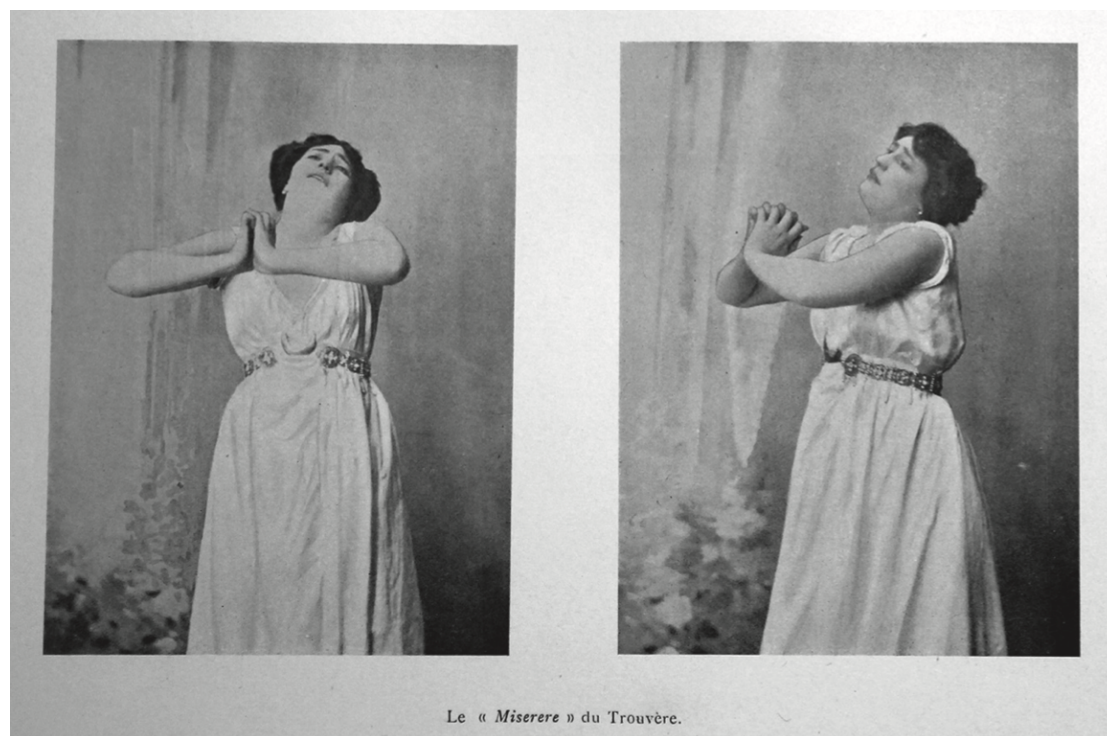


Fig. 1. *Le "Miserere" du Trouvère*. In: DE ROCHAS A., *Les Sentiments, la musique et le geste*. Grenoble, Librairie Dauphine, 1900: 177 (© Frigau Manning).

BIBLIOGRAFIA E NOTE

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ARNAULD P., *Extases musicales et prise du regard. Mucha et la culture de l'hypnose*. In *Alfons Mucha*, catalogo della mostra, Montpellier-Paris, Musée Fabre-Somogy, 2009: 25-30.
- BÉRARD F., *Extase*. In: *Dictionnaire des sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens*. Paris, Panckoucke, 1812-1822, 60 vol. ; vol. 14, 1812: 294-298.

BERTRAND A., *Du magnétisme animal en France et des jugements qu'en ont porté les sociétés savantes, Suivi de Considérations sur l'apparition de l'extase dans les traitements magnétiques*. Paris, Baillière, 1826; a cura di NICOLAS S., Paris, L'Harmattan, 2004.

CARROY J., *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*. Paris, PUF, 1991.

DE ROCHAS A., *Les Sentiments, la musique et le geste*. Grenoble, Librairie Dauphine, 1900.

[p. 106]

DIDI-HUBERMAN G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 1982.

EIDENBENZ C., *L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas*. *Études photographiques* 2011; 28: 200-224.

ELLENBERGER H. F., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York, Basic Books, 1970.

FOVEAU DE COURMELLES F.-V., *L'Hypnotisme*. Paris, Hachette, 1890.

FRIGAU MANNING C., *Opera and Hypnosis: Victor Maurel's Experiments in Suggestion with Verdi's Otello*. In: TRIPPETT D., WALTON B. (eds.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, forthcoming 2018.

GALLINI C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*. Roma, Feltrinelli, 1983; L'Asino d'oro, 2003.

GAULD A., *A History of Hypnotism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

GOLDSTEIN J., *Hysteria complicated by ecstasy. The case of Nanette Leroux*. Princeton, Princeton University Press, 2010.

KENNAWAY J., *Musical Hypnosis: Sound and Selfhood from Mesmerism to Brainwashing*. *Social History of Medicine* 2012; 25(2): 271-289.

MAGNIN É., *L'art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales par Émile Magnin, professeur à l'école de magnétisme de Paris*. Genève, Atar; Paris, Félix Alcan, 1906.

MAUREL V., *Conférence d'ouverture du Cours d'esthétique vocale et scénique professé par M. Victor Maurel à l'École des Hautes Études Sociales*. Paris, Maison rapide, 1904.

PITRES A., *Clinique médicale de l'hôpital Saint-André. Des suggestions hypnotiques*. Bordeaux, Féret et fils, 1884.

STENGERS I., *L'Hypnose entre magie et science*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002.

¹ «Ce n'est qu'en rêve qu'il nous arrive de danser comme Magdeleine danse.» Citato da MAGNIN É., *L'art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales par Émile Magnin, professeur à l'école de magnétisme de Paris*. Genève, Atar; Paris, Félix Alcan, 1906: 81.

² Cf. ROSENHAGEN H., *Albert von Keller*. Bielefeld-Leipzig, Velhagen & Klasing, 1912: 94; EIDENBENZ C., *L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas*. *Études photographiques* 2011; 28: 200-224.

³ Cf. DIDI-HUBERMAN G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 1982.

⁴ Su Lina de Ferkel, cf. FRIGAU MANNING C., *Opera and Hypnosis: Victor Maurel's Experiments in Suggestion with Verdi's Otello*. In: TRIPPETT D., WALTON B. (eds.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, forthcoming 2018.

⁵ Per una storia dell'ipnosi, in particolare nell'Ottocento, cf. CARROY J., *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*. Paris, PUF, 1991; GALLINI C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*. Roma, Feltrinelli, 1983; L'Asino d'oro, 2003; GAULD A., *A History of Hypnotism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁶ Ho in preparazione un libro sulla storia di questi rapporti nell'Ottocento. Per alcuni elementi, cf. KENNAWAY J., *Musical Hypnosis: Sound and Selfhood from Mesmerism to Brainwashing*. *Social History of Medicine* 2012; 25(2): 271-289.

⁷ Cf. MAGNIN É., cf. nota 1, e DE ROCHAS A., *Les Sentiments, la musique et le geste*. Grenoble, Librairie Dauphine, 1900.

⁸ Charles Lafontaine era un ex-attore francese che si arricchì come magnetista. Creò un tipo di dimostrazione pubblica che portò in giro in tutta Europa tra il 1840 e il 1852, ricorrendo sia a soggetti volontari che a soggetti formati da lui. L'atto di inserire aghi nei corpi, utilizzato in ambito medico per confermare il fenomeno dell'anestesia sotto ipnosi, fu da lui spinto al massimo in modo da giocare sulle forti reazioni empatiche del pubblico tra orrore, trasgressione e sadismo (cf. LAFONTAINE C., *L'art de magnétiser: ou, Le magnétisme animal considéré sous le point de vue théorique, pratique et*

thérapeutique (seconde édition). Paris, Baillière, 1852; *Mémoires d'un magnétiseur: suivis de l'examen phrénologique de l'auteur*. Paris, Germer-Baillière, 1866). – Donato, pseudonimo di Alfred Edouard D'Hont, era un ex-ufficiale della marina belga, che organizzò negli anni 1870-1880 sensazionali *tournées* europee. Ricorreva a tecniche complesse che diedero origine al donatismo: vari tipi di induzione (tra cui rapide induzioni del suono) e suggestioni violente e autoritarie, uso dello sguardo piuttosto che le mani, tecniche indirizzate non solo ad un individuo selezionato e allenato, ma a gruppi di spettatori, per lo più giovani, selezionati fra il pubblico. Medici come Jean-Martin Charcot, Cesare Lombroso e Charles Richet assisterono a queste *performances* su cui molto si polemizzò (cf. GALLINI C., «L'automa», e «La suggestione del potere». In GALLINI C., cf. nota 5: 211-256).

⁹ «La musique est l'un des meilleurs moyens d'extase.» FOVEAU DE COURMELLES F.-V., *L'Hypnotisme*. Paris, Hachette, 1890: 104.

¹⁰ BERARD F., *Extase*. In: *Dictionnaire des sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens*. Paris, Panckoucke, 1812-1822, 60 vol. ; vol. 14, 1812: 294-298, cf. 296.

¹¹ «The term “ecstasy” as used by Bertrand had an entirely idiosyncratic meaning and [...] included both the extreme religious experience usually associated with it and altered states of consciousness utterly lacking in religious content.» GOLDSTEIN J., *Hysteria complicated by ecstasy. The case of Nanette Leroux*, Princeton, Princeton University Press, 2010: 70. Jan Goldstein riferisce al trattato seguente: BERTRAND A., *Du magnétisme animal en France et des jugements qu'en ont porté les sociétés savantes, Suivi de Considérations sur l'apparition de l'extase dans les traitements magnétiques*. Paris, Baillière, 1826; a cura di NICOLAS S., Paris, L'Harmattan, 2004).

¹² LAFONTAINE C., *Mémoires d'un magnétiseur*, cf. nota 7, t. II, p. 92-93.

¹³ «ce corps [...] se moulaient pour ainsi dire sur le rythme plein de charme de cette exquise page de musique». Citato da MAGNIN É., cf. nota 1: 23.

¹⁴ Sui presenti e sui programmi, si veda DE ROCHAS A., cf. nota 7, e MAGNIN É., cf. nota 1.

¹⁵ Sulla scuola di Parigi e quella di Nancy, cf. CARROY J., cf. nota 5: 56-64.

¹⁶ «cinq toutes petites fenêtres à peine ouvertes sur les merveilles qui nous entourent», «impressions plus étendues et plus subtiles». *Ibid.*: 14-15.

¹⁷ «La musique de Verdi [...] a produit des résultats remarquables, surtout le *Miserere* du Trouvère, où nous pouvions suivre, dans l'attitude du sujet, toute la série des sentiments exprimés par les paroles qui cependant n'étaient point prononcées.» DE ROCHAS A., cf. nota 7: 174. Per le fotografie corrispondenti, si veda *Ibid.*: 177.

¹⁸ «la manifestation expressive, sous l'influence d'un certain degré d'hypnose, de toutes les émotions que le sens de l'ouïe peut suggérer à l'âme». FLOURNOY T. In: MAGNIN É., cf. nota 1: XIII-XIV.

¹⁹ «manifestation vraiment géniale par sa vérité, sa délicatesse, et sa puissance à la fois, en même temps que part son incroyable promptitude, qui défie tout apprentissage préalable et rappelle l'instantanéité des réactions instinctives ou réflexes.» *Ibid.*: VIX.

²⁰ Si veda ad esempio PITRES A., *Clinique médicale de l'hôpital Saint-André. Des suggestions hypnotiques*. Bordeaux, Féret et fils, 1884: 23.

²¹ Secondo MAGNIN É., cf. nota 1: 110, Magdeleine è capace sotto ipnosi di capire e addirittura di articolare parole del canto in inglese o in tedesco, lingue che non conosce, per pezzi musicali fino a quel momento a lei ignoti.

²² *Ibid.*: 182.

²³ «à la première strophe, toutes les attitudes étaient dignes d'une moussmé, à la seconde, les muscles de la face s'étaient tellement identifiés avec l'idée, que les yeux en étaient positivement remontés dans les angles.» *Ibid.*: 110.

²⁴ Jules Bois organizzò presentazioni pubbliche con Lina de Ferkel a Montecarlo nel 1898, cf. *La semaine à la Bodinière*. Le Figaro, n° 338, 4 dicembre 1898. Magdeleine G. fu presentata all'Opéra-Comique nel 1904, allo Schauspielhaus di Monaco di Baviera, o ancora al Garrick-Theatre di Londra. Su Jules Bois, si veda DUBOIS D., *Jules Bois (1868-1943). Le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la belle époque*. Marseille, Arqa, 2006.

²⁵ Su quest'aspetto, cf. EIDENBEZ C., cf. nota 2.

²⁶ «Nous avons établi un plancher sur un monticule élevé d'environ cinq mètres, afin que le sujet se détachât entièrement en silhouette sur le ciel; le piano était sur le monticule; néanmoins, Magdeleine, au commencement, fut visiblement désorientée par la déperdition des vibrations dans l'atmosphère.» MAGNIN É., cf. nota 1: 182.

²⁷ «Il me semble résulter de ce parallèle entre ces deux artistes, – inconscientes, mais artistes quand même – que l'une, Lina, est de beaucoup préférable pour l'étude des réactions nerveuses par rapport aux ondes sonores, tel un instrument précieux, tandis que la seconde nous présente un problème psychologique plus intéressant.» *Ibid.*: 82.

²⁸ *Ibid.*: 68.

²⁹ DE ROCHAS A., cf. nota 7: 56.

³⁰ «Parallèle entre Lina et Magdeleine». MAGNIN É., cf. nota 1: 67-115.

³¹ «sans jamais s'obstiner dans une immobilité de statue». *Ibid.*: 97.

³² «n'interprète pas n'importe quelle musique; il faut que la musique lui convienne; sinon, elle se plonge d'elle-même dans un état profond d'hypnose, où elle ne réagit pas [...]. De même, si le musicien, quoique peut-être excellent exécutant, n'a pas la chaleur d'âme qui fait le grand artiste, elle prend une attitude de dédain, se croise les bras et attend, immobile.» *Ibid.*: 82.

³³ CARBONNELLE H., *Une séance d'hypnotisme chez Rodin*. Gil Blas, 27 novembre 1903.

³⁴ BERR É., *Magdeleine chez Rodin*. Le Figaro, 27 novembre 1903.

³⁵ MAUREL V., *Conférence d'ouverture du Cours d'esthétique vocale et scénique professé par M. Victor Maurel à l'École des Hautes Études Sociales*. Paris, Maison rapide, 1904. Su Maurel e l'ipnosi, si veda FRIGAU MANNING, cf. nota 4.