

GRETA PLAITANO

Travestimento, gender performance e fotografie di fantasmi

Le sedute medianiche di Linda Gazzera ed Eva Carrière.

ENGLISH TITLE: Cross-dressing, gender performance and photographs of ghosts. The mediumistic sessions of Linda Gazzera and Eva Carrière.

ABSTRACT: Between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, scientific practices and phenomena linked to the paranormal world intermingled, influencing the cultural and artistic scenario of the time and showing different studies around spiritism and the role of mediums. In this context, the present contribution analyzes the work of two women, Linda Gazzera and Eva Carrière, and the use of photography within the sessions for the purpose of testifying to their mediumistic powers. The analysis of these two case studies, in which mechanisms of suggestion and illusionism meet, will make it possible to observe the original employment of a symbolic gender disguise aimed at conquering a new space of freedom and social emancipation

KEYWORDS: history of photography, spiritism, medium, gender performance

INTRODUZIONE

La storia dello spiritismo tra Ottocento e Novecento e delle ricerche scientifiche attorno ai fenomeni paranormali, come diversi studiosi hanno già messo in luce, incrocia spesso quella della fotografia e dello sviluppo dei dispositivi tecnologici e medialità¹ che disegnano l'ampio panorama della cosiddetta 'archeologia dei media'². Nonostante questo, poche indagini hanno tentato di individuare il complesso rapporto tra alcune prassi performative attuate da diverse medium – le quali spesso impiegavano direttamente o indirettamente la fotografia – e quello degli studi femministi che, più nello specifico, guardano al *gender performing* e all'impiego sovversivo

¹ Su questi temi esiste un'ampia letteratura, ci si limita a rimandare alle ricerche recenti che si ritengono più complete e bilanciate: COX 2003; CHÉROUX, FISCHER 2004; WARNER 2006; LACHAPPELLE 2011; NATALE 2016; GEIMER 2018.

² Per una panoramica su questo genere di indagini e i loro plurimi approcci si veda: ZIELINSKI 2006; HUTHAMO, PARIKKA, 2011; FIDOTTA, MARIANI 2018, PARIKKA 2019.

di un travestimento reale o simbolico³.

In questo senso, accanto alla storia di alcune sensitive popolari in Europa e oltreoceano come Katie King, le sorelle Fox o Eusapia Palladino, provare a ripercorrere le orme di figure femminili sovversive dimenticate e degli stratagemmi da esse escogitati – sempre sotto il travestimento medianico – permette di riscoprire modalità e inventive di un soggetto femminile che lotta per guadagnare un proprio spazio di libertà e di parola. I casi delle medium Linda Gazzera ed Eva Carrière contribuiscono, difatti, a mostrare quanto, all’apogeo estremo del Positivismo, lo studio della medicina sperimentale e i fenomeni legati al mondo degli spiriti e dell’invisibile vengano attraversati da desideri e proiezioni di genere agli antipodi. Da un lato, quelli della scienza e dei protagonisti delle ricerche psico-fisiologiche e antropologiche che mirano a salvaguardare l’ordine sociale che vede la donna inquadrata in un ruolo passivo – spesso patologico – prestabilito e invariabile di moglie, figlia o amante, sempre oggetto di cure e controllo da parte dell’uomo che gode della sua proprietà⁴. Dall’altro, quello di un femminile che freme, si contorce, scompagina la realtà delle cose, ambendo a un’inusitata forma di emancipazione che comprende non soltanto la necessità di diversi terreni di espressione artistica e culturale, ma anche la ricerca di impieghi ed escamotage performativi che consentano una nuova indipendenza sociale ed economica. Stretto tra queste maglie, il travestimento nei panni del medium si presenta come uno spazio simbolico di potere insieme pericoloso e onorifico, vestendo la donna di quell’aura oscura e sospetta volta al male che ricorre nella cosiddetta “*mythologie de la féminité*” (DOTTIN-ORSINI 1993: 17). Ma, allo stesso tempo, questo permette di esercitare quella che veniva considerata un’energia sensibile fuori dall’ordinario per eludere i confini socio-culturali a lei normalmente assegnati, impiegandolo “come pratica di rivendicazione o svelamento attraverso cui affermare una soggettività o sessualità difforme rispetto ai modelli egemoni” (SCHETTINI 2011: 9).

³ Tra i pochi studi in merito si segnala: BRAUDE 2001 (1989); LOWRY 2011; DEL PILAR BLANCO PEEREN 2013; MASSICOTTE 2017. Sulle diverse forme di travestimento e della sua percezione sociale si rinvia naturalmente a GARBER 1994 (1992).

⁴ Per un inquadramento sullo spazio sociale e culturale riservato alla donna e sulle categorie artistiche e letterarie nelle quali questa viene intrappolata nell’epoca in esame si rimanda a: DIJKSTRA 1988 (1986); DOTTIN-ORSINI 1993; POLLOCK 2000.

SPIRITI E SCIENZA A INIZIO NOVECENTO

Nel 1908 Enrico Morselli, docente del corso di Psichiatria e Psicologia sperimentale dell'Università di Genova, pubblica per gli editori torinesi Fratelli Bocca un volume dal titolo *Psicologia e "spiritismo"*. Questo studio, condotto da un autorevole esponente del Positivismo italiano specializzato in ricerche psico-antropologiche, si presenta come un resoconto illustrativo della storia dei fenomeni spiritici e del loro studio scientifico, proponendosi come una guida generale aggiornata per tutti coloro interessati ad approfondire la commistione tra scienza e occultismo.

Tale operazione risultava indispensabile in un ambiente accademico in cui l'ascendenza di alcuni fenomeni popolari propagatisi in tutta Europa a partire dalla metà dell'Ottocento sembrava ormai inarrestabile. Allucinazioni, possessioni spiritiche, telepatia, levitazioni di ogni genere infestavano l'immaginario culturale, mentre gli annunci che sulla stampa promettevano l'esistenza di un altro mondo, pur apparendo già allora inverosimili, erano considerati degni di essere analizzati da un punto di vista clinico, fisiologico e psichico. Sull'onda del Mesmerismo e dei fenomeni di magnetismo animale di pochi decenni precedenti, delle sperimentazioni di William Crookes, William James, del tedesco Wilhelm Wundt e della scuola raccolta attorno a Jean-Martin Charcot presso la Salpêtrière, queste ricerche rappresentavano, come ha giustamente sottolineato Simona Cigliana, "il corrispettivo razionalistico della fede perduta, il recupero, sul piano dell'empiria, di quella possibilità metafisica o almeno ultrafisica di cui il determinismo positivista dichiarava l'illegittimità" (CIGLIANA 2010: 524), aprendo un nuovo campo di studi ibrido, che si sosteneva con tensioni enigmatiche rette su un sottile equilibrio tra credenze popolari, trucchi illusionisti, performance e scienza.

Nel cercare di storicizzare e inquadrare le complesse problematiche insite nelle ricerche scientifiche svolte intorno allo spiritismo, Enrico Morselli individua prima di tutto quelli che dovrebbero essere gli obiettivi principali dei medici: da un lato "accertare la *realtà ed autenticità dei fenomeni medianici*" e, dall'altro, "stabilire la *fisiopsicologia e la psicopatologia* dei soggetti aventi la facoltà di produrli, ossia [...] dei *medium*" (MORSELLI 1908: 75). Questi presuppongono l'investigazione diretta su alcuni avvenimenti fuori dall'ordinario che, a partire dalla seconda metà del secolo precedente, si espandono a macchia d'olio tra l'Europa e gli Stati Uniti, come fenomeni di

personificazione, telepatia, scrittura automatica, levitazione, apparizioni di fasci di luce, suoni, battiti (i cosiddetti *raps*), e materializzazioni di oggetti e figure oscure, tutti frutto di un presunto contatto diretto tra il medium e diverse figure provenienti dall'aldilà.

L'autore prosegue giustificando in parte la diffidenza verso questi soggetti, che dilaga ormai da una ventina d'anni nell'ambiente accademico non soltanto a causa dei numerosi smascheramenti avvenuti tra salotti privati e spettacoli itineranti, ma anche e soprattutto per colpa della loro mancata collaborazione a offrirsi come oggetti disponibili a una vera e propria analisi scientifica:

La storia dello spiritismo ci dice che i medi accessibili a *sperimentazione* scientifica non sono fin qui stati molti. Alcuni dei più famosi [...] sono morti; dei viventi, qualcheduno s'è ritirato dall'agone e si limita a tener conferenze o a scrivere articolo [...]. Quasi sempre i medi si fanno ammirare in circoli ristretti o privatissimi, dove la scienza vera non penetra mai o penetra a stento [...]. Poi vi son quelli che volentieri sfuggono ad un controllo serio, e sono i più, [...] quelli sempre sospettati [...]; infine, non mancano, a parer mio, i conclamati psicotici. [...].

Dei moltissimi medi, il cui nome si incontra ad ogni pagina nelle pubblicazioni spiritistiche, massime di quelle che seguono gli ammaestramenti kardechiani e consimili, de' medi psicografi, degli intuitivi, dei visionari la immensa maggioranza sfugge all'esame degli scienziati competenti. Pertanto risulta che oggidì i medi suscettibili di investigazione metodica si contano sulle cinque dita della mano. (MORSELLI 1908: 77)

Il fondamento della circospezione che infesta i cabinet medici è dunque causato dai medium stessi che, seppur vendendosi come intermediari di una comunicazione esclusiva e segreta tra il mondo dei viventi e quello degli spiriti, sono di norma restii a farsi esaminare e consentono soltanto in rari casi di farsi seguire da psicologi e fisiologi nelle fasi preparatorie e durante le sedute medianiche.

Queste si svolgevano la sera, attorno a un tavolo, al buio, e potevano coinvolgere dalle tre alle dieci persone raccolte attorno al medium, ritenuto un soggetto ricettivo dotato di una forza emotiva ed empatica speciale, capace di catturare con la propria sensibilità innata energie altrimenti impercettibili. Nel 1898 Adriano Pappalardo, l'autore del fortunato manuale pubblicato da Hoepli sullo spiritismo, descrive così lo svolgimento delle *séance* spiritiche dell'epoca:

Gli sperimentatori si dispongono intorno ad una tavola a quattro piedi, possibilmente di pioppo bianco, con le mani a contatto del piano della tavola, leggermente, a mezzo dei polpastrelli. Non è indispensabile che tutti formino catena, toccandosi cioè coi mignoli. In questa posizione si attende una qualunque manifestazione, per lo più qualche colpo secco battuto nel mezzo della tavola, o qualche segno di convulsione e di tremito nelle fibre del legno. (PAPPALARDO 1898: 65)

I medium, accumulati tutti da un potere fuori dal comune, volto a captare parole e immagini inviate dal mondo dei morti, potevano essere però predisposti a differenti manifestazioni e classificati dunque secondo diverse tipologie: gli scrittori ‘automatici’, gli uditivi e i veggenti (tra i quali si distinguono i musicisti e i disegnatori), i medium detti ‘a incarnazione’, cioè soggetti alla possessione degli spiriti, i ‘tiptologi’ che comunicano attraverso i battiti sul tavolo, gli ‘apportatori’, dediti ad azioni fisiche o meccaniche a distanza (che spostano e materializzano le cose), gli ‘psicometri’, che riescono a leggere attraverso gli oggetti la storia di chi li possedeva e, infine, i rarissimi ‘plasmatori’ che “posseggono la straordinaria facoltà di exteriorizzare fuori del loro corpo i fluidi vitali o perispirituali di cui questo dispone in tutti gli individui, ma che non in tutti son capaci di fuoriuscire rendendosi tangibili, visibili, fotografabili...” (MORSELLI 1908: 81). Questi rappresentano una casistica particolarmente importante per gli studiosi proprio perché richiamano delle manifestazioni concrete e che diventano leggibili grazie all’impiego dell’apparecchio fotografico, riuscendo a documentare l’esistenza non soltanto dell’aldilà, ma anche di energie vitali altrimenti invisibili all’occhio umano.

L’insieme di questi soggetti, divenuti protagonisti di uno studio scientifico dimostrativo volto a smascherarli o ad avallare l’ipotesi dell’esistenza di una dimensione ‘altra’, erano considerati da studiosi del calibro di Cesare Lombroso come un ricettacolo dei cosiddetti ‘stati alterati di coscienza’, riscontrabili per esempio in alcuni casi di ipnosi e isteria, in cui la sovraeccitazione di alcuni centri nervosi, insieme alla paralisi di altri, materializzava una fenomenologia fuori dal comune. Per Lombroso, difatti, la causa “dei fenomeni medianici deve cercarsi [...] nelle condizioni patologiche del medium stesso” (LOMBROSO 1892: 42). Lo stesso sosteneva Pierre Janet, precisando nel suo studio sulla psicologia sperimentale che “la plupart des médiums [...], presque toujours [...], ce sont des névropathes” (JANET 1889: 404) e presentano un restringimento del campo di coscienza che gli consente di accogliere percezioni e sensazioni estranee alla natura di un’esistenza mentale ‘normale’.

LINDA GAZZERA E L'ALTER EGO MEDIANICO 'VINCENZO'

Nel 1914 Eduardo Balbo Bertone di Sambuy scrive un fortunato articolo intitolato *l'Evoluzione nella fotografia*. In questo, l'autore, una personalità di spicco nell'ambiente fotografico italiano e in particolare torinese, illustra le due maggiori tendenze estetiche che si propagano nel suo tempo, in cui il medium oscilla ancora tra le braccia materne dell'oggettività scientifica⁵ e il desiderio di acquisire un proprio statuto artistico⁶. Sambuy illustra, infatti, due fenomeni sperimentali agli antipodi: uno improntato sull'indagine del movimento, con una ricerca che prende in esame il corpo maschile, l'altro che guarda verso il mondo degli spiriti e si sviluppa attorno all'immagine e all'operato di alcune misteriose figure femminili.

Il primo consiste nello studio intorno al cosiddetto 'fotodinamismo' creato dai fratelli Bragaglia, ritenuto di maggior interesse sia rispetto alle ricerche grafiche e pittoriche del Futurismo, a cui oppone la capacità di conferire realtà plastica agli spostamenti del corpo nello spazio, sia rispetto al cinema, – considerato alla stregua di uno spettacolo mondano – in confronto al quale esplicita in termini analitici i segreti del movimento, delle sue pause e delle sue accelerazioni. Il secondo fenomeno, invece, fa riferimento alla ricerca intorno a quella che già allora veniva definita fotografia psichica, spiritica, o di fantasmi, ancora in grande voga nei primi due decenni del Novecento, impiegata da tutti gli scienziati per esaminare, secondo i parametri della medicina sperimentale, una serie di fenomeni paranormali apparentemente inspiegabili. Questi, legati all'emergere dei nascenti studi neurologici e psicologici, vedevano fiere, teatri e salotti riempirsi di persone, soprattutto donne, che sostenevano di essere in grado di comunicare con l'aldilà in una grande varietà di modi. In riferimento a quest'ultimo studio l'autore presenta due immagini pressoché sconosciute, tratte dal libro scritto dal medico Enrico Imoda, *Fotografie di fantasmi* (IMODA 1912). Le fotografie in questione, secondo Sambuy, sono anch'esse, come quelle prodotte dai fratelli Bragaglia, "un'immagine reale dell'inesistente" (DI SAMBUY 1914: 436), una rappresentazione di visioni evanescenti che a volte appaiono "piatte, quasi fossero riproduzioni di stampe o di disegni"

⁵ Su questo tema esiste un'ampia bibliografia internazionale; ci si limita dunque a rimandare a due volumi collettanei usciti in Italia in tempi recenti che ben indagano il complesso legame tra scienze, scienze della mente e fotografia: SCALA 2018; ADDABBO, CASATI 2023.

⁶ Per un'indagine accurata sul legame tra fotografia e arti e, nello specifico, sul rapporto con la pittura nel periodo storico d'interesse si veda SCHARF 1974 (1968).

proprio perché catturano dei corpi non umani, tutt'altro che solidi, "composti a guisa di gaz, di molecole che possano rapidamente allontanarsi le une dalle altre" (DI SAMBUY 1914: 438). Queste testimonianze documentarie delle apparizioni degli spiriti sono indagate nel volume di Imoda, pubblicato postumo dai suoi allievi per i fratelli Bocca nel 1912, con un'introduzione dell'importante fisiologo francese Charles Richet e numerose immagini che illustrano le ricerche condotte dal medico torinese. Le fotografie, rispetto a quelle delle pubblicazioni periodiche sul tema, non sono delle riproduzioni fotomeccaniche, bensì delle stampe positive alla gelatina bromuro d'argento tratte dai negativi originali, scelte per riuscire a mostrare ogni dettaglio di uno studio che l'autore ritiene unico e rivoluzionario.

L'indagine aveva per oggetto la giovane medium Linda Gazzera, il cui vero nome era Ermelinda Nicoletta Gazzera, nata a Roma nel 1890 e morta presumibilmente in Brasile nel 1942, che già all'età di ventidue anni risultava dotata di inquietanti e prodigiosi poteri paranormali. Al contrario di molte altre colleghe che si erano costruite una carriera leggendo il futuro attraverso sfere di cristallo e foglie di tè o offrendo spettacoli di cose mai viste, come levitazioni di oggetti e comunicazioni con l'aldilà di varia entità, Gazzera si era specializzata nelle manifestazioni di speciali 'ectoplasmi', delle forme, spesso dalle sembianze umane, che fluttuavano nella stanza quando la medium entrava in trance durante la seduta. Queste rappresentavano, secondo i medici del suo tempo, una sorta di collegamento tra il mondo materiale e quello spirituale ed erano il frutto concreto non tanto del "contatto con gli spiriti", quanto quello di "un'abilità psichica del medium di trasformare la materia" (MORTON 2022: 192): un'abilità superiore rispetto alle altre, che rendeva chi la possedeva particolarmente richiesto nel mondo degli spettacoli paranormali.

Nel testo Gazzera viene descritta come una donna fisicamente 'normale', ben proporzionata, pallida, con lunghi capelli neri, sopracciglia folte e grandi occhi penetranti. Dotata di "una singolare, istintiva, ripugnanza a lasciarsi scoprire e visitare dal medico", il più delle volte però essa si presenta

remissiva e docilissima: si lascia esaminare il vestito che prima della seduta si cambia alla presenza della padrona di casa. Ha grande desiderio di riuscire una buona media: i risultati che si conseguono la entusiasmano, alla vista delle fotografie ottenute batte le mani e salta dalla gioia. È docilissima alla persuasione: insofferente invece di ogni freno, di ogni comando, al quale dimostra spiccato lo spirito di rivolta. (IMODA 1912: 26)

La medium viene dunque presentata come un essere potente ma ambiguo, restituito sempre in maniera dicotomica: da un lato come un essere docile, remissivo, infantile, con alcuni tratti patologici afferenti alle descrizioni coeve d'isteria ed epilessia⁷; e dall'altro, come un soggetto femminile fuori dalla norma, descritto come impulsivo, volubile, arrogante, istintivo come un animale. Tali descrizioni fanno emergere così un immaginario duplice, in cui Gazzera appare sia come una figura passiva – in linea con gli idiomi sociali e culturali dell'epoca – pronta ad accogliere il controllo del maschile sul proprio corpo; sia come un ricettacolo di forze fuori dall'ordinario, una batteria pronta a esplodere, una sorta di entità insieme organica e meccanica: un corpo-dispositivo. Come hanno difatti rilevato studiosi come Simone Natale e, più di recente, Mireille Berton, il medium è un essere che sembra dotarsi di un'agency duplice, allo stesso tempo passiva e attiva: non appare cioè soltanto come un semplice ricettore, bensì anche come un trasmettitore, capace di contenere sia la propria personalità che quella di un altro “il medium non è mai completamente inerte dal momento che mescola sempre, in un modo o nell'altro, le sue idee a quelle dello spirito che ne fa il suo strumento” (BERTON 2023: 238).

Delle sedute studiate da Imoda, che si svolsero in maniera continuativa per circa tre anni presso la villa della Marchesa Ruspoli a Torino, il volume presenta anche una piantina del salotto nel quale Gazzera metteva in atto le proprie performance (FIG. 1), che prevedeva un gabinetto medianico: un apposito spazio coperto da tende scure riservato soltanto alla medium e, in rari casi, ai suoi assistenti, nel quale venivano stipati giocattoli, carte, matite, fiori, tamburelli, sonagli, sedie e sdraio, macchine fotografiche, candele e tutto l'occorrente ritenuto indispensabile per la riuscita della seduta. Davanti all'entrata di questa fucina dove la donna imbastiva i suoi trucchi, era posto un ampio tavolo rettangolare, il fondamento sul quale si giocava la comunicazione con l'aldilà, e un apparecchio per il lampo di magnesio che serviva ad azionare le macchine fotografiche, che potevano variare da una a sei a seconda dell'occasione.

⁷ Sulla scuola della Salpêtrière guidata dal neurologo Jean-Martin Charcot e sull'iconografia della donna isterica, in grado di migrare dal mondo medico alla letteratura, sino al mondo delle arti visive è stato scritto molto. Il testo più recente che tiene conto dei legami con il mondo filosofico è GROSSI 2017. Per una ricostruzione degli scambi mediali e dei rapporti diretti tra l'ospedale e l'Académie des Beaux-Arts di Parigi si veda PLAITANO 2019.

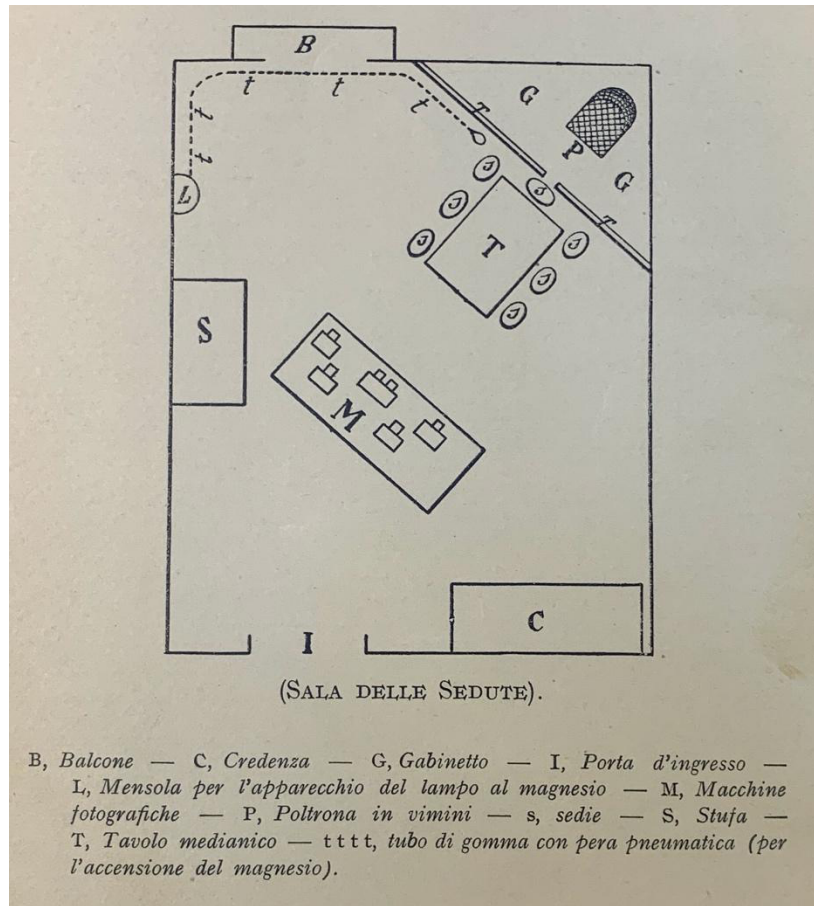


FIGURA 1. *Sala delle sedute*, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

Nelle performance orchestrate durante le sedute, svoltesi sempre la sera e al buio, Gazzera passava velocemente da una fase di sonno lucido a uno stato di trance, inscenando respiri profondi, sudori, lamenti, sbuffi, agitando sempre di più sino a diventare violenta: ribaltava il tavolo, svuotava il contenuto di armadi e cassettoni, spezzava e lanciava oggetti sui presenti, sino a perdere infine coscienza e ad assumere la voce e le movenze di uno spirito, il suo alter ego e travestimento simbolico maschile che prendeva il nome di Vincenzo. Secondo il racconto, infatti, la principale personalità medianica di Gazzera era un ufficiale di cavalleria, contraddistinto da un carattere difficile e schivo, “grossolano, triviale, dedito al turpiloquio” dotato di “un’autonomia assoluta, insofferente a ogni comando e imposizione dall’esterno” (IMODA 1912: 29-30). In sintesi, Vincenzo si manifesta come una sorta di estremizzazione di quelle che erano le peculiarità caratteriali descritte come negative e pericolose da parte dei medici della medium stessa, delle caratteristiche ritenute inconcepibili per una donna del tempo, a cui di rado era concessa libertà di pensiero e creazione.

Questo genere di autonomia era ottenuto da Gazzera attraverso una serie di trucchi fraudolenti e goliardici, agiti sempre e solo durante le sedute quando indossava i panni di Vincenzo, in cui oltre a emettere gemiti e urla, a suonare tamburelli e sonagli, provocava ripetutamente ogni partecipante maschile, lanciandogli addosso bambole e giocattoli, accarezzandolo e palpeggiandolo, spesso sino a provocargli dolore. Il medico Imoda e i suoi allievi ammettono così a più riprese di essere stati costretti a sottostare ai capricci e ai dettami di Vincenzo (che chiedeva per esempio di bere numerosi bicchieri di Marsala o di comprare mussole di velluto e altri oggetti da dargli in dono), una figura descritta come indipendente dal volere altrui, dispotica, capace di urlare e ribellarsi a qualsiasi richiesta non gli andasse a genio:

Nelle sedute noi conseguiamo soltanto ciò che a lui piace si consegua: non soffre né imposizioni di comando, né pressioni per preghiera: nei primi tempi avendo io cercato di ribellarmi e tentato di costringerlo ai miei voleri, ebbi sempre a pentirmi della mia condotta. A titolo di esempio, avendo uno di noi una sera proposto di continuare la seduta dopo che Vincenzo aveva ordinato di svegliare la media, questo gli sputò in piena faccia. Per oltre dieci sedute Vincenzo pretendeva che noi introducessimo nel nostro circolo un altro medio, perché affermava di averne bisogno. Noi tentammo di distoglierlo [...] e speravamo che la nostra cocciutaggine avrebbe vinta la sua: non ci fu verso. Appena entrata la media in trance Vincenzo domandava: “E il secondo medio?”. Noi si rispondeva “Non lo abbiamo ancora trovato” e replicava Vincenzo “Ed io non faccio la seduta!” (IMODA 1912: 30)

In un ambiente in cui viene predisposta un’oscurità totale dove, come Tom Gunning ha più volte rilevato⁸, le tenebre sottraggono ai partecipanti le coordinate spaziali e temporali attraverso le quali di norma si osserva il reale, la medium abolisce così il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti e, allo stesso tempo, tra natura e artificio, inventando una personalità che si muove tra due poli “in una zona d’interscambio tra universi ritenuti fra loro impermeabili” (GRESPI, VIOLI 2019: 13). È qui che Gazzera assorbe delle presunte energie esterne, invisibili, che le consentono di indossare i panni figurati di un’entità attiva e autoritaria, lontanissima dalla normale posizione che essa abita in quanto donna e raggiungibile soltanto grazie al privilegio offertole dalla sua natura di figura ponte tra umano e sovraumano.

Ma la conquista di autonomia e autodeterminazione più evidente è

⁸ Sul buio e il suo ruolo all’interno degli spettacoli mediali si rimanda a: GUNNING 2007; ELCOTT 2016.

dimostrata dal fatto che fosse proprio Vincenzo, l'alter ego maschile della medium, a ordinare al direttore della seduta – colui che veniva prescelto per supervisionare i fatti – quando scattare le fotografie delle presunte apparizioni e, come si evince anche da quanto riportato nella pubblicazione, a scegliere quali immagini portare in stampa e quali no, proprio per avere un controllo totale della performance medianica, della sua credibilità e, infine della veicolazione dell'immagine di Gazzera sulla stampa. In questo senso Vincenzo si impossessa del corpo della donna non soltanto per comunicare un messaggio, ma per implementarne lo spazio di libertà sociale e creativa, schermandola dall'incredulità e dalle accuse di frode attraverso una manipolazione duplice, che passa dall'architettura dei trucchi messi in scena in seduta, alla selezione e agli scatti concepiti all'apice delle 'materializzazioni' degli spiriti, facendosi regista e medium della *séance*⁹.

La costruzione di uno spazio scenico privato come il gabinetto medianico, in cui produrre ingegnose allucinazioni sonore fatte di musiche e scampanellii inquietanti, insieme alla simulazione di dolori e spasmi, permettevano alla medium di far apparire nell'apice della seduta i cosiddetti 'ectoplasmii': dei simulacri di sezioni organiche quali teste, visi, braccia e mani. Questi si materializzavano di norma a tarda sera, come per esempio nella seduta del 20 giugno 1908, in cui viene descritta la visione, corredata dall'immane fotografata, di "un volto a metà nascosto dalle tende, bianchissimo, come di gesso [...] una testa di cera a mezzo fusa al calore" (IMODA 1912: 54) (FIG. 2) o ancora un'altra, avvenuta nella seduta del 12 novembre dello stesso anno, in cui "un avambraccio ed una mano bianchissima" (IMODA 1912: 83) si palesano sopra la testa di Gazzera.

I fantasmi talvolta assumevano poi delle forme più consistenti, come mostrano numerose fotografie dove si può osservare il culmine della messa in scena creativa e libertaria condotta dalla medium che, dopo aver imbastito un lungo monologo nei panni dell'alter ego Vincenzo, giace languida e stremata dalla possessione su una sdraio, con alle spalle quello che più che una presenza paranormale si mostra come un cartonato pittorico avvolto da un pannello di seta e organza, che rappresenta lo spirito femminile di 'Carlotta' (FIG. 3). Lo stesso spirito torna anche nella seduta del 25 gennaio in cui Gazzera, secondo la descrizione, gode di ottime condizioni

⁹ Per approfondire la sovrapposizione tra medium e media si veda SCONCE 2000; BERTON 2021.



FIGURA 2. *Seduta del 20 giugno 1908* (da negativa 8x8), stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 63x73 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.



FIGURA 3. *Seduta del 19 gennaio 1909* (da negativa 13x18), stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 160x115 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

fisio-psichiche che le consentono di far apparire Carlotta e un altro cartone dipinto, quello del presunto figlio di Vincenzo.

La maestria degli escamotage messi in atto da Gazzera attira in seguito l'attenzione anche di Lombroso¹⁰ e di importanti medici stranieri, come il già menzionato fisiologo Charles Richet, che partecipa personalmente recandosi a casa della marchesa per la seduta del 9 aprile (FIG. 4) e che scrive l'introduzione al volume, prodigandosi per proteggere questo campo di studi, spesso bistrattato dall'ambiente scientifico: "Les faits sont des maîtres auxquels il faut obéir, et notre chétive intelligence ne doit pas dire à l'Inconnu, qui est infiniment grand: 'Tu resteras toujours l'Inconnu!'" (RICHET, 1912: 10). Per Richet la sfida principale dello scienziato, qualunque sia la sua specializzazione, è dunque quella di mettersi alla prova di fronte al mistero, ai fatti di ordine sconosciuto, tentando di sondare e analizzare quello che a prima vista può risultare inspiegabile. In questo senso la fotografia, secondo la lettura dell'epoca, rappresenta un medium 'oggettivo', in grado di penetrare i segreti più reconditi del corpo umano attraverso la sua applicazione agli studi anatomici, fisiologici e antropologici ma, al tempo stesso, capace di catturare la natura invisibile degli spiriti e degli ectoplasmi.



FIGURA 4. *Seduta del 9 aprile 1909 (da negativa 13x18)*, stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 160x112 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

¹⁰ A Lombroso Imoda invia un album fotografico delle sedute svolte presso la casa della marchesa Ruspoli, contenente parte delle fotografie inserite poi nella pubblicazione, a oggi ancora conservato presso l'archivio del Museo Lombroso dell'Università degli studi di Torino.

MARTHE BÉRAUD E LE PROIEZIONI ECTOPLASMICHE DI EVA CARRIÈRE

Un'altra medium le cui sedute si dimostrano rilevanti per comprendere i nessi che si stavano instaurando tra fotografia e spiritismo e che colpisce per le modalità con cui gestiva le performance medianiche è Eva Carrière, pseudonimo di Marthe Béraud. A seguito di una 'perturbazione nervosa' sopraggiunta dopo la morte del marito violento, questa giovane aveva iniziato presso la famiglia dei suoceri a presentare delle oscure doti medianiche, che con il tempo erano diventate sempre più spiccate e oggetto di studi differenti, prima da parte di Richet e, in seguito, dallo psicologo tedesco Albert Von Schrenck-Notzing e dallo studioso francese Gustave Geley.

Come nel caso di Gazzera, anche Carrière è descritta dai medici secondo due registri differenti. Da un lato come una donna di bell'aspetto e in salute; dall'altro, invece, come una figura fuori dagli schemi, volubile, rabbiosa, irresponsabile e sgarbata nei confronti di coloro che si accingevano a studiarla. Nel trattato dattiloscritto delle sue memorie, conservato nel fondo personale del fisiologo presso l'Académie de Medicine di Parigi, Richet racconta di essere venuto a conoscenza di Marthe (che all'epoca non aveva ancora assunto il suo pseudonimo) nel 1900, quando un ufficiale gli aveva raccontato di aver assistito ad Algeri, nella villa del generale miliare Noël – padre del marito della giovane – a un'apparizione spiritica straordinaria. Impressionato dal caso, Richet si era recato in città per indagare le doti della medium, la quale era in grado di far materializzare il fantasma di un grande uomo barbuto soprannominato Bien-Boâ o Bébé. Questo fantasma era però un po' troppo vitale: si muoveva, camminava, respirava, parlava e presto il caso di Villa Carmen era stato smascherato, anche grazie al controllo continuo di Carrière che, come ricorda Richet sempre nei suoi *Souvenirs*, avveniva in modo serrato e piuttosto invasivo

Quant à Marthe, nous ne la laissons entrer qu'après l'avoir sinon déshabillée complètement, du moins palpée assez sérieusement pour qu'il lui eût été difficile d'avoir tout un attirail caché: nous regardions ses cheveux, ses bas, ses souliers, et, comme il faisait extrêmement chaud, et qu'elle n'avait qu'une mince étoffe sur elle, on pouvait sentir sous ce léger vêtement toutes ses formes. (RICHET s.d.: 117)

Nonostante questi controlli coercitivi, Eva era riuscita a ingannare a lungo i medici che l'avevano esaminata durante le sue sedute medianiche e, una volta rientrata in Francia, era diventata sempre più popolare grazie

anche alla sua impresaria e – secondo alcune carte manoscritte – presunta amante, Juliette Alexandre-Bisson¹¹. È accanto a quest'ultima che la medium si convince a proseguire la propria impresa, abbandonando in Algeria il proprio nome di nascita e assumendo un nuovo travestimento professionale sotto pseudonimo, occupando completamente lo spazio della finzione performativa “con un'azione libertaria – il rifiuto del patronimico – che equivale come una fuga da un'identità avvertita come una clausura e diffusamente considerata come subalterna” (MUSCARIELLO 2003: 227-228). In tali occasioni, sapientemente architettate dalle due donne, Richet si convince della potenza delle doti della sensitiva, affermando con certezza di aver visto

une sorte de masse gélatineuse sortant du cou, mobile, s'organisant peu à peu, sous mes yeux mêmes, prenant consistance, me pressant le genou avec une force croissante” che si sviluppava sino a diventare una sorta di “bras, avec les os radius et cubitus, et le commencement des métacarpius, formation osseuse rudimentaire, dont je pouvais suivre le graduel développement. (RICHET s.d.: 125)

Nel volume scritto da Juliette Alexandre-Bisson, *Les phénomènes dits de matérialisation étude expérimentale* illustrato con numerose figure e trentasei tavole fotografiche, dato alle stampe per diffondere la fortuna di Carrière, si ritrova la descrizione della sala nella quale questa faceva apparire gli ectoplasmici che, oltre al tavolo e alle sedute per i partecipanti, veniva illuminata da tre lampade rosse e da un numero variabile dalle tre alle trenta candele e poteva contenere dai tre ai cinque apparecchi fotografici, ogni volta disposti in posizioni diverse a seconda dell'occasione e delle richieste dei supervisori. Dalla prefazione dell'autrice emerge costantemente la volontà di proteggere la medium dai controlli invasivi dei medici che si prodigavano per spogliarla, palparla, frugarle tra i capelli ed entrare in tutti i suoi orifizi, sino a mostrare quella che, al fine di salvaguardare non soltanto l'intimità della sua amante ma anche la sua messa in scena, si palesa come una vera e propria collaborazione professionale: “En 1910, j'endors moi-même Eva; elle vient seule aux séances. En novembre de la même année, elle habite à mon atelier. En janvier 1912, elle s'installe complètement chez moi, partageant ma vie” (ALEXANDRE-BISSON 1921: XVI).

Prima di questo periodo, in cui la medium viene adottata e protetta dalla sua impresaria, il medico Von Schrenck-Notzing si era recato a Parigi per condurvi uno studio a riguardo, durato per circa quattro anni attraverso

¹¹ Una parte di queste sono conservate presso l'Istituto di Metapsichica di Parigi.

l'analisi di numerose sedute avvenute tra il 1909 e il 1910, sempre documentate con l'uso di diverse macchine fotografiche (VON SCHRENCK-NOTZING 1923). Anche in questo testo Carrière è descritta in maniera duplice: un soggetto instabile, emotivo ed empatico, ma anche una donna fuori dall'ordinario, egocentrica, impulsiva, rabbiosa, violenta, sessualmente provocante e legata da un rapporto di dipendenza emotiva e fisica alla sua impresaria. L'apparato iconografico dei due testi, composto da riproduzioni fotomeccaniche di stampe alla gelatina bromuro d'argento¹², documenta il prodotto performativo delle sedute della giovane che, al culmine dello stato di trance, era in grado di far uscire da sé degli aggregati di materia inorganica che sgorgavano dalla sua bocca, dal naso, dai capezzoli e persino dal grembo (FIGG. 5-6).

Questa materia, come testimonia anche lo studio condotto da Gustave Geley nel testo *De l'inconscient au conscient*, era prodotta da soggetti medianici 'speciali', capaci di superare il loro campo d'azione creando dei fenomeni di materializzazione di “une substance d'abord amorphe ou polymorphe. Cette substance se constitue en représentations diverses, généralement représentations d'organes plus ou moins complexes” (GELEY 1921: 53). La sostanza degli ectoplasmi, sempre secondo lo studioso, poteva risultare gassosa, come una sorta di agglomerato nebuloso che si condensa rapidamente, ma poteva anche manifestarsi in forma liquida o solida, sino a diventare quello che definisce un vero e proprio corpo articolato.

Gli ectoplasmi, “qualcosa che può essere formato o modellato” (WARNER 2019) – perlopiù fatti di stoffa e cartapesta – erano dunque in grado di interagire con il corpo della medium, mostrandosi come entità attive, agitate e agite da una forza oscura che rompe la prassi, giocando con i sensi del fruitore traghettato in un “ambiente immersivo, animato e polisensoriale che sembra quasi anticipare un'installazione multimediale” (GRESPI, VIOLI 2019: 16). Geley osserva questi abili trucchi per tre mesi a cavallo tra il 1917 e il 1918, durante i quali, nonostante l'iniziale scetticismo, si convince dell'autenticità degli apparenti fenomeni paranormali, affermando che le materializzazioni egli le aveva potute vedere, toccare e soprattutto fotografare, creando dunque una collezione di documenti considerati di inequivocabile valore scientifico. La macchina fotografica, difatti, secondo le

¹² A oggi queste sono conservate presso diversi siti museali e archivistici, come il Moma di New York e l'Istituto di psicologia di Friburgo.

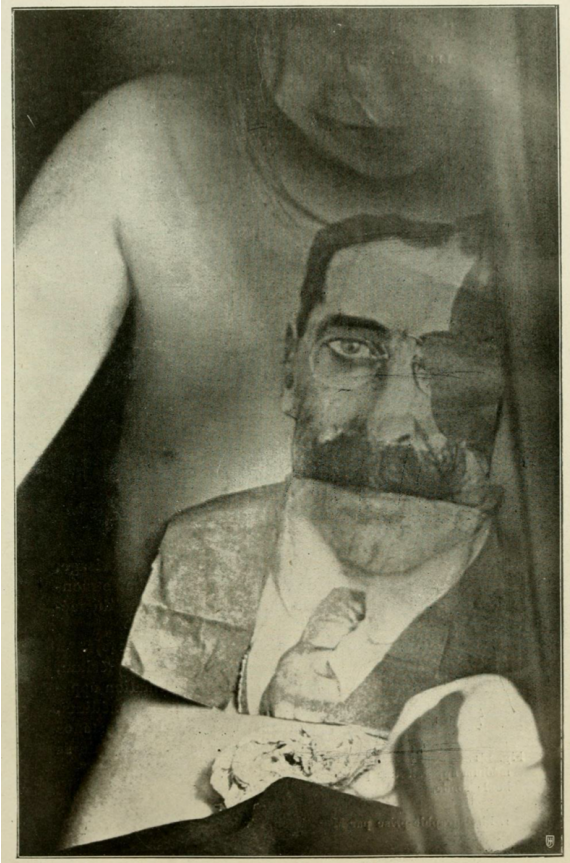


FIGURA 5. *Apparition d'un visage d'homme paraissant dessiné et découpé*, in J. Alexandre- Bisson, *Les phénomènes dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Félix Alcan, 1921.



FIGURA 6. *De la bouche du médium sort un paquet de substance dans lequel des doigts sont visibles*, in J. Alexandre- Bisson, *Les phénomènes dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Félix Alcan, 1921.

considerazioni scientifiche dell'epoca, inquadra e cattura la verità e viene intesa “quale componente e manifestazione di una nuova mitologia dell'accelerazione fisiologica-percettiva come la condizione esistenziale inedita della modernità” (GALLUZZI 2017: 25).

Come per Gazzera, le apparizioni si presentavano mentre la medium giaceva in uno stato di ipnosi superficiale, in cui simulava dolori e spasmi, inscenando lamenti, sospiri e gemiti che vengono paragonati talvolta all'orgasmo, talvolta al momento del parto, sino a giungere a un distacco completo dalla soggettività canonica femminile mansueta e accondiscendente. La sostanza fuoriusciva così direttamente dal corpo della donna, brulicando attraverso i suoi orifizi, imperversando attorno alle estremità del suo corpo e, in particolare, facendosi spazio fuori dalla sua bocca. Descritta come una ragnatela filamentosa, questa si muove sulla medium come un rettile, che appare e scompare, nascondendosi dentro il suo corpo sino al momento ritenuto opportuno per liberarsi, assumendo le fattezze

tridimensionali di sezioni umane come braccia, mani, dita o, spesso, di volti e teste maschili. Secondo Geley, le apparizioni, sempre legate alla medium da una sorta di cordone ombelicale, apparivano difatti intimamente connesse ai suoi sentimenti, al suo stato d'animo, sino a confondersi con la sua stessa natura: "Toute impression reçue par l'ectoplasme se répercute au médium et réciproquement. L'extrême sensibilité reflexe de la formation se confond étroitement avec celle du médium. Tout prouve, en un mot, que l'ectoplasme, c'est le médium même, partiellement extériorisé" (GELEY 1921: 65). Gli ectoplasmi rappresentano dunque una parte della medium stessa, o forse, più che una sezione organica o spiritica di questa, una proiezione dei suoi desideri di libertà e di parola, mostruosi e affascinanti per i medici, normalmente celati alla vista, che nella seduta spiritica trovano uno spazio reale, ottenuto con la suggestione e l'inganno, inventato e costruito per scompaginare quel genere "as performance which is performative", un atto, come sostiene Butler, "broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority" (BUTLER 1988: 528).

CONCLUSIONI

I due casi indagati presentano uno spaccato segnante dell'attività performativa, artistica, in qualche modo politica, di soggetti resistenti al panorama culturale della *Belle Époque* alla quale appartengono. Entrambe le giovani donne, Linda Gazzera ed Eva Carrière, sebbene soddisfino le richieste dei medici assecondando una sperimentazione invasiva operata direttamente sui loro corpi, attuano grazie al travestimento medianico un'originale operazione di *gender performing*. Questo si gioca nell'indossare i panni di una figura femminile moderna, la sensitiva, che sfida le convenzioni e trasgredisce la norma con un costume che permette loro di conquistare una posizione mai sperimentata prima con cui ottenere una nuova libertà di espressione. L'abito da medium trasforma l'angelo del focolare dedito al solo spazio privato, succube dell'uomo ed escluso da uno spazio pubblico, in una donna dotata di poteri straordinari che le consentono di allargare i confini riservati al suo genere, dandole un'indipendenza economica e creativa senza eguali.

È una performance che si gioca in gran parte sul piano simbolico, fatto di fantasmi di un maschile ambito e insieme fagocitato – tra alter ego, spiriti e materializzazioni – che vede un originale *fil rouge* tendersi tra un'energia immateriale propria del presunto mondo invisibile e un apparato

reale, fatto di oggetti e dispositivi di scena, capace di conferire un'apparente veridicità ai fenomeni paranormali messi in atto. Il medium, difatti, inventa se stesso “non tanto come depositario di rituali segreti o linguaggi occulti, bensì come gestore di una interlocuzione condotta sulla base di una procedura pubblica, almeno in teoria, e di un codice noto” (DE CEGLIA, LEPORIERE 2018: 20-21), che si costruisce sull'uso di un allestimento tecnico e tecnologico, dove insieme al gabinetto medianico – chiuso e accessibile soltanto alla medium – fatto di scialli, veli e stipato di oggetti finemente selezionati per la *séance* performativa, l'impiego dell'apparecchio fotografico assume un ruolo fondamentale per confermare l'esistenza delle manifestazioni spiritiche. Le fotografie per gli scienziati sono dei documenti 'oggettivi', che confermano in maniera incontrovertibile l'esistenza di una natura sovrannaturale e, per la quasi totalità degli studiosi e dei curiosi dell'epoca, secondo le parole dello scrittore inglese Arthur Conan Doyle, queste “prove positive e definitive [...] sono ben più valide, da un punto di vista scientifico e razionale, rispetto alle mere opinioni di chi non ha mai investigato la questione” (CONAN DOYLE (1922) 2022: 137). Nonostante tali assunti appaiano ai nostri occhi difficilmente sostenibili, le immagini delle sedute medianiche rappresentano ancora oggi una segnante fonte storica, la quale non testimonia l'esistenza dei fantasmi ma contribuisce certamente a riscoprire i numerosi travestimenti performativi e percorsi di libertà intrapresi dal soggetto femminile. Come rileva Berton, difatti

lo spiritismo procura a molte donne disoccupate o con posizioni lavorative poco valorizzate un'occupazione stimolante che concede loro una nuova visibilità sulla scena sociale. Il medium spiritico si unisce, in questo senso, ad altri ambiti professionali composti in modo maggioritario da donne, come le sonnambule, le telegrafiste, le telefoniste e le segretarie che sono chiamate a incarnare un ideale di femminilità incentrato sulla passività, la discrezione, l'ascolto, la dolcezza e l'empatia. (BERTON 2023: 249)

A queste caratteristiche, tuttavia, si affiancano, come si è tentato di evidenziare, anche quelle che derivano da un'energia vitale perentoria, 'magica', frutto di una commistione tra l'incarnazione di un dispositivo mediale e l'assunzione di un alter ego, indispensabili alla medium per aggirare con un linguaggio polisemico la staticità dei ruoli di genere, per guadagnare un nuovo spazio sociale altrimenti proibito.

BIBLIOGRAFIA

- ADDABBO C., CASATI S. (a cura di), 2022, *L'occhio della scienza*, Edizioni ETS, Pisa.
- ALEXANDRE-BISSON J., 1921, *Les phénomènes dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Felix Alcan, Paris.
- BERTON M., 2021, *Le medium (au) cinema*, Georg éditeur, Genève.
- BERTON M., 2023 (2021), "Dal medium (spiritico) ai media (tecnologici)", in DALMASSO A.C., GRESPI B. (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano: 229-272.
- BRAUDE A., 2001 (1989), *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Indiana University Press, Bloomington.
- BUTLER J., 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40, December, 4: 519-531.
- CHÉROUX C., FISCHER A. (eds.), 2004, *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte* (cat. de l'exposition, Maison Européenne de la Photographie, Paris), Gallimard, Paris-New York.
- CIGLIANA S., 2010 "Spiritismo e parapsicologia nell'età positivista", in Cazzaniga G. M. (s cura di) *Storia d'Italia, Annali, 25, Esoterismo*, Einaudi, Torino: 522-546.
- CONAN DOYLE A. 2022 (1922), *Fotografare gli spiriti*, Marsilio, Venezia.
- COX R.S., 2003, *Body and Soul: A Sympathetic History of American Spiritualism*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, "Circondati dalle immagini. Fantasmagoria e archeologia dei media", in GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma: 9-20.
- DIJKSTRA B., 1988 (1986), *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano.
- DE CEGLIA F., LEPORIERE L., 2018, *La pitonessa, il pirata e l'acuto osservatore. Spiritismo e scienza nell'Italia della belle époque*, Editrice bibliografica, Milano.
- DEL PILAR BLANCO M., PEEREN E. (eds.), 2013, *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*, Bloomsbury, London.
- DI SAMBUY E., 1914, "L'evoluzione nella fotografia", in *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, CLXXIV, 1029, 1 dicembre: 426-441.
- DOTTIN-ORSINI M., 1993, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Bernard Grasset, Paris.
- ELCOTT N.M., 2016, *Artificial Darkness*, University of Chicago Press, Chicago.
- FIDOTTA G., MARIANI A. (a cura di), 2018, *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano.

- GALLUZZI F., 2017, *Fantasmie elettrici. Arte e spiritismo tra Simbolismo e Futurismo*, Pacini, Pisa.
- GARBER M., 1994 (1992), *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Cortina, Milano.
- GEIMER P., 2018, *Inadvertent Images. A history of photographic apparitions*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- GELEY G., 1921, *De l'inconscient au conscient*, Félix Alcan, Paris.
- GROSSI G., 2017, *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*, Meltemi, Milano.
- GUNNING T., 2007, "To Scan a Ghost. The Ontology of Mediated Vision", *Grey Room*, 26: 94-127.
- HUTHAMO E., PARIKKA J. (eds.), 2011, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-London.
- JANET P., 1889, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Félix Alcan, Paris
- IMODA, E., 1912, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino.
- LACHAPELLE S., 2011, *From Spiritism & Occultism to Phychical Research & Metapsychics in France, 1853-1931*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- LOMBROSO C., 1892, "I fatti spiritici e la loro spiegazione psichiatrica", in *Vita Moderna. Giornale d'arte, scienza e letteratura*, I, 6 7 febbraio: 1-43.
- LOWRY E. 2012, "Gendered Haunts. The Rhetorical and Material Culture of the Late Nineteenth-Century Spirit Cabinet", *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism*, 12: 221-235.
- MASSICOTTE C., 2017, *Trance Speakers. Femininity and Authorship in Spiritual Séances, 1850-1930*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London-Chicago.
- MORSELLI E., 1908, *Psicologia e "spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Palladino*, Fratelli Bocca, Torino.
- MORTON L., 2022 (2020), *Evocare gli spiriti. Storia delle sedute spiritiche*, Odoya, Bologna.
- MUSCARIELLO M., 2003, "Donne e pseudonimia tra Otto e Novecento" in GUIDI L., LAMARRA A., *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Filema, Napoli: 225-234.
- NATALE S., 2016, *Supernatural entertainments. Victorian spiritualism and the rise of modern media culture*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- PAPPALARDO A., 1898, *Spiritismo*, Hoepli, Milano.
- PARIKKA J. 2019, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.

- PLAITANO G., 2019, “*La cronofotografia dell’événement tra pedagogia clinica e artistica*”, *Fata Morgana*, 38, Evento XIII: 161-170.
- POLLOCK G., 2000, “Modernità e spazi del femminile” in TRASFORINI M.A., *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, FrancoAngeli, Milano: 17-48.
- RICHET C., s.d., *Souvenirs*, volume dattiloscritto, fondo Richet, Académie Nationale de Médecine, Parigi.
- RICHET C., 1912, “Préface” in IMODA, E., *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino: 1-17.
- SCALA D. (a cura di), 2018, *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Aracne, Roma.
- SCHARF 1974 (1968), *Art and Photography*, Penguin Books, Harmondsworth.
- SCHETTINI L., 2011, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- SCONCE J., 2000, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham-London.
- VON SCHRENCK-NOTZING A., 1923, *Phenomena of materialisation. A contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, London.
- WARNER M., 2006, *Phantasmagoria, Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford.
- WARNER M., 2019, “L’immateriale materializzato” in GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma: 77-98.
- ZIELINSKI S., 2006, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge.

L’AUTRICE

Greta Plaitano ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia dell’arte, Cinema e Media audiovisivi tra la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e l’Università degli studi di Udine, dove attualmente ha un assegno di ricerca in arte contemporanea. Si occupa di storia della fotografia, immaginari e iconografie del corpo e storia della pedagogia artistica tra XIX e XX secolo. Dal 2021 collabora a diversi progetti di conservazione e valorizzazione delle fototeche storiche dell’Accademia di Belle Arti di Brera e dell’Accademia Albertina di Torino, dove è docente di Catalogazione e gestione degli archivi e Beni culturali.