

Coreomanie e correnti affettive

Rilievi su *The Dancing Public* di Mette Ingvarstsen

Piersandra Di Matteo

Why this desire for a body archive, for an assembly of history's traces deposited in me?
(I worry over how to describe it, how to frame it without sounding banal or bafflingly idiosyncratic.) The body archive is an attunement, a hopeful gathering, an act of love against the foreclosures of reason. It is a way of knowing the body-self as a becoming and unbecoming thing, of scrambling time and matter, of turning toward rather than against oneself. And vitally, it is a way of thinking-feeling the body's unbounded relation to other bodies.

Julietta Singh¹

Sono molto interessata alla storia, in particolare a osservare come i nostri corpi, oggi, siano influenzati dalle prospettive discorsive del passato.

Mette Ingvarstsen²

La folla danzante per le strade è sempre stata considerata sospetta, come racconta la storia delle coreomanie. Esplosioni estatiche di danze implacabili, movimenti sussultori improvvisi, convulsioni corporee e gesti incontrollati hanno coinvolto, ricorsivamente, gruppi di persone nello spazio pubblico, suscitando condanna religiosa, riprovazione morale, manovre di controllo politico e dispositivi di patologizzazione a opera del discorso medico. Accuse di frenesia e possessione demoniaca, svalutazione dell'espressione corporea, pregiudizi contro impulsività e irregolarità di posture

¹ Julietta Singh, *No Archive Will Restore You*, Punctum Books, Santa Barbara (CA) 2018, p. 29.

² Mette Ingvarstsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public*, avvenuta al PACT Zollverein di Essen il 18 settembre 2021, pubblicata sul sito dell'artista: <https://www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/the-dancing-public-interview-with-mette-ingvarstsen> (ultima consultazione 4 ottobre 2023). Un estratto è stato pubblicato in «OperaViva», 14 settembre 2022, online: <<https://operavivamagazine.org/the-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023), la traduzione integrale di Beatrice del Core in *The Dancing Public*, «CUT/ANALOGUE», online: <<https://www.shorttheatre.org/mag/the-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023).

non collaudate, erano tutti modi di liquidare e colpire i corpi eloquenti come spiritualmente posseduti, fisicamente deficitari, mentalmente infetti.

Le fonti storiche sono inclini a riconoscere nel *caos* danzante che colpì la città di Aquisgrana nel 1374, dopo una terribile alluvione, il primo caso di coreomania, riscontrando tratti salienti che riappariranno in altre forme nelle epoche successive: un gruppo di persone iniziò, senza preavviso e inspiegabilmente, a danzare in modo frenetico per giorni e giorni. Alle prese con questa danza irrefrenabile, i corpi si mostravano incapaci di reagire al dolore, alla fatica e alla spesa fisica che in alcuni casi conduceva alla morte, mietendo vittime tra i più deboli e tra chi già pativa la fame.

La cosa più rilevante del fenomeno era la sua natura contagiosa, la corrente imitativa che diffuse la piaga danzante in diverse città, «dai piedi delle Alpi fino alla valle del Reno e all'odierno Belgio».³ Altro momento documentato della storia delle manie di danza, su cui si sono esercitate diverse ipotesi e teorie, coincide con gli eventi che hanno avuto luogo a Strasburgo a partire dal luglio del 1518.⁴ Innesco del contagio il caso di Troffea, una donna che in preda a spasmi e contorcimenti iniziò a danzare senza sosta per tutto il giorno e tutta la notte, procurandosi profonde piaghe ai piedi nudi, per poi continuare giorni e giorni. Nel caldo torrido di quell'estate, la danza si propagò tra i concittadini in un numero sempre crescente senza accennare a placarsi. Disorientati dal caos nelle strade e dall'incapacità di restituire l'ordine pubblico, le autorità civili, consultatesi con dottori locali, dichiararono la danza l'effetto di un surriscaldamento del sangue che andava sfogato,⁵ ragione per cui furono convocati musicisti con lo scopo di accompagnare e alimentare il movimento collettivo, disponendo in piazze, corti e nel mercato della città, una serie di palchi divenuti i luoghi deputati agli assembramenti danzanti. Misura che nei fatti produsse un incremento del fenomeno piuttosto che la sua riduzione. Pare che a Strasburgo la malattia abbia mietuto circa quindici vittime al giorno, anche se il bilancio effettivo rimane sfuggente. Pare che l'epidemia si fosse esauri-

³ Michael Lueger, *Dance and the Plague: Epidemic Choreomania and Artaud*, in Nadine George-Graves (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford University Press, New York 2015, p. 950.

⁴ John Waller, *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Icon Books, Cambridge 2008.

⁵ Midelfort, H. C. Erik, *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1999, p. 34.

ta solo a seguito della penitenza e del pellegrinaggio al santuario locale di San Vito.⁶

Pur facendo lo sforzo di seguire le teorie eziologiche delle diverse epoche – tra le quali possessione demoniaca, epilessia, morso della tarantola, avvelenamento da ergot, stress collettivo dovuto alle precarie condizioni di vita, isteria collettiva –, il dato acquisito dagli storici è la necessità di riconoscere un quadro complesso determinato da una molteplicità di fattori combinati e co-emergenti, dai quali spicca la stretta correlazione tra coreomania e crisi socio-politiche, causate da alluvioni, carestie, pestilenze, guerre, depressione economica.

Quando il medico tedesco Justus Friedrich Karl Hecker cominciò a pubblicare i suoi scritti sulle epidemie di danza, le nozioni di movimento irregolare e convulsivo, i rilievi sullo stato di sincope del caos danzante erano già presenti nella scrittura medica. Ma è con Hecker, e con chi attinse a piene mani dai suoi rilievi, che la coreomania comincia a diventare un disturbo del caos collettivo sempre più mappato su corpi marginali. È il momento in cui tremore e scuotimento che percorrono i corpi, coinvolti nel fenomeno della danza contagiosa, vengono sistematicamente descritti in termini epidemiologici. È soprattutto con la terza edizione inglese di *The Epidemics of the Middle Ages* (1859)⁷ che i contenuti del libro diventano disponibili per il grande pubblico, anche grazie alla diffusione ad opera di un largo numero di riviste popolari, che vedono nelle coreomanie il perfetto caso per un nuovo tipo di curiosità storica che attinge il proprio repertorio da scenari del passato.

Dei maniaci della danza, Hecker enfatizza le eccentricità fisiche, in un piego di dettagli, e il fervore emotivo, caratteristiche che ben si sintonizzano con le trasformazioni culturali e sociali della vita moderna, nel momento in cui la danza sociale è in piena espansione e il movimento sta diventando un oggetto di studio nel campo della filosofia, della politica e della scienza. Lo testimoniano le ricerche condotte da Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge sulle cronofotografie, capaci di registrare singoli gesti, fotogramma per fotogramma. Ma gli scritti di Hecker catturano l'immaginazione dei suoi contemporanei, non solo per l'interesse nei confronti della contagiosità e del disordine pubblico, ma anche per la loro natura letteraria, che offre ai lettori una prosa appassionata, sufficiente-

⁶ John Waller, *The Dancing Plague: The Strange, True Story of an Extraordinary Illness*, Sourcebooks, Naperville (IL) 2009, pp. 148-49.

⁷ Justus F. K. Hecker, *The Epidemics of the Middle Ages*, trad. B. G. Babington, Trübner & Co., Londra 1859.

mente elusiva e allusiva, piena di annotazioni aneddotiche, che lascia sciolti i collegamenti, saltando attraverso le epoche, disegnando gli eventi storici in una sorta di abbozzo funzionale al quadro generale.

I suoi prelievi – dai rituali bacchici dell'antichità greca ai precedenti classici del Medioevo, dalle manifestazioni illuministiche a quelle moderne in Germania, Francia, America e Abissinia – compongono un paesaggio fatto di persone che spumeggiano, sragionano, sussultano, di corpi e volti sconvolti, di urla allucinate. Con disinvoltura Hecker combina saperi eterogenei che desume da antichi trattati di medicina, cronache, studi di casi raccolti da riviste mediche, racconti di viaggiatori, enfatizzando gli aspetti drammatici, al fine di mostrare il ruolo nodale delle malattie, in particolare quelle epidemiche, nell'innescò dei grandi sconvolgimenti della vita individuale e collettiva, ponendo le storie, le crisi e le epidemie al centro di un campo rinnovato di intrecci discorsivi.

È Kéline Gotman, nel suo notevole *Choreomania*,⁸ a mettere in rilievo questi aspetti, sostenendo che le piaghe di danza nascono proprio quando gli scrittori – Hecker tra questi – si rubano reciprocamente descrizioni, ipotesi e teorie, frammentando e reindirizzando i dati acquisiti, recuperando ed espandendo scene d'archivio in nuove riformulazioni.

Nella sua documentata ricostruzione della storia discorsiva delle epidemie di danza, Gotman, mira a mettere in evidenza il rapporto tra danza e mania, danza e disordine nella Modernità, traccia una storia di idee che si spostano attraverso campi di conoscenza e terreni geografici,⁹ rivelando la mancanza di un "centro fisso", di una fissità paradigmatica nella partitura storiografica delle coreomania, dà rilievo alle dinamiche di dislocazione e ricollocazione di accadimenti e concetti lontani nel tempo su un immaginario palcoscenico storico, attraverso un sistema di ricorrenze: da un collage di scene prese in prestito dall'antichità alle danze tardo-medievali di San Giovanni e San Vito, dalla tarantella italiana alla frenesia dionisiaca a quella religiosa dei Jumpers della Cornovaglia, dagli eccessi maniacali del cimitero di Saint-Médard a Parigi ai radicalismi ascetico-religiosi degli Shakers, fino alle maratone di ballo negli Stati Uniti durante la Grande Depressione. Questo raggruppamento di casi, che non si uniscono mai del tutto, costituisce, secondo Gotman, nel complesso, traiettorie discorsive che si trasformano e migrano, muovendo da una disciplina all'altra, da un discorso all'altro, attingendo a vario titolo da demonologia, speculazione

⁸ Kéline Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*, Oxford University Press, New York 2018.

⁹ Ivi, p. 4.

storica, divagazioni esotizzanti, pratica neurologica, passione amatoriale per le storie stravaganti, compresi i saperi disciplinanti della psichiatria. La storia discorsiva delle epidemie di danza è, in definitiva, costruita da pezzi, assemblati e riassemblati attraverso nodi disciplinari in movimento, che mostrano un insieme riemergente di preoccupazioni intorno a diverse configurazioni collettive nello spazio pubblico legate a gestualità espansiva e iperbolica, connesse ai timori del disordine sociale, su cui poteva esercitarsi «una fantasia di ordine», a partire dalla quale basare la disciplina dei corpi disordinati.¹⁰

È la coreografa, performer e ricercatrice danese Mette Ingvarsten a reinterrogare, nel giro d'anni 2019-2020, l'universo sociopolitico e le traiettorie discorsive delle coreomanie, trasformando la sua ricerca storico-teorica in una scrittura del corpo. La performance *The Dancing Public* (2021) – immaginata nel dicembre 2019 e poi covata a Bruxelles nei giorni del confinamento imposto dalla pandemia di Covid-19 – è un assolo che tradisce un'inquietudine di carattere biopolitico radicata nel presente, che retroagisce interpellando la storia attraverso una «coreografia di affetti».¹¹ Da qui prendo le mosse per un'analisi del lavoro scenico.

Corpi convulsivi

La questione convocata dal titolo – nel doppio senso di “pubblico danzante” e “danza nello spazio pubblico” – ha per Ingvarsten radici lontane. A ben guardare si tratta di un interesse più o meno carsico che assume la forma di una ritornante ossessione in diversi lavori del passato. Certamente è un rovello che si innesta negli anni di studio delle relazioni tra corpo, desiderio e sessualità, inaugurato da *69 Positions* (2014), performance che esplora le norme socio-culturali legate a manifestazioni corporee e intimità, attraverso una gamma di posture e configurazioni gestuali del suo corpo nudo in un *setting* non frontale che interPELLa il pubblico nella forma di una negoziabile prossimità. Ed è in quel momento che Ingvarsten inizia a interessarsi alle “funzioni” della danza nella società contemporanea, in quanto investimento corporeo capace di instaurare e re-insaldare, anche solo temporaneamente, legami transindividuali, con un riguardo specifico per l'impatto che il movimento collettivo ha sui corpi, a partire dalle iscri-

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021, p. 156.

zioni biopolitiche della disciplina e delle tecniche di rettifica. Riferendosi a pensieri di quell'altezza cronologica, in un'intervista recente rivela:

Avevo in mente di lavorare sulle danze sociali come il *clubbing* o le maratone di danza che avevano luogo durante la Grande Depressione negli Stati Uniti. Questione che si è tramutata nell'interesse di esaminare la connessione tra la danza e gli stati di crisi, danza e disordine, con l'intento di osservare da vicino i momenti nella storia in cui il bisogno di danzare prende la forma di una urgenza incontenibile simile a una piaga.¹²

Il rapporto tra la danza e gli stati di crisi si rinnova nel presente. La storia, che Ingvarstsen riattraversa e riattiva in *The Dancing Public*, riverbera nella stasi corporea del confinamento coatto, dalla regolazione quantitativa dei controlli biomedici e dalla successiva profilassi del distanziamento sociale dell'agenda anti-pandemica, con in più quel miscuglio non disbrogliato di sentimenti di paura e angoscia per la vita che il presente convoca come urgenza.

I processi di desocializzazione di *lockdown* e distanziamento fisico – nel momento in cui non è chiaro quali saranno gli esiti per i futuri comportamenti collettivi – diventano sapere situato¹³ per sondare e interrogare, da un preciso collocamento, le implicazioni socio-politiche dei *focolai* contagiosi di danza nelle diverse configurazioni di raduno nel corso della storia. La «sindrome immunitaria», vissuta sulla pelle e nella carne, con i suoi dispositivi di controllo, esclusione e selezione, le dinamiche di micro e macro sorveglianza esercitate sulla collettività in nome della sanità pubblica,¹⁴ diventano esperienze di «penetrazione»¹⁵ storica in un gioco di simmetrie, risonanze e sincronie impossibili da immaginare prima degli eventi: eclatante è il nesso viralità/contagio del virus e delle danze, le pratiche di contingentamento, immunizzazione e controllo, la polarità di eccessi corporei e repressioni spaziali:

¹² Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public*, in «Maculture», 18 ottobre 2021 <<https://www.maculture.fr/ingvarstsen-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023).

¹³ Cfr. Donna Haraway, *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in Id., trad. it. di L. Borghi, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 103-134.

¹⁴ Cfr. Roberto Esposito, *Immunità comune. Biopolitica all'epoca della pandemia*, Einaudi, Torino 2022.

¹⁵ Sull'archivio del corpo in quanto *archivio di penetrazione* («archive of penetration») connesso a una storia di ingressi corporei forzati e indesiderati, cfr. Julietta Singh, *No Archive Will Restore You* cit., p. 32.

Sono passata dal lavorare su un tema che mi interessava intellettualmente al ritrovarmi bloccata a casa senza poter andare in studio o a teatro, senza poter danzare, provare, fare ricerca con altre persone. È stato un periodo intenso e violento, sentivo che il *mio corpo* accumulava un *eccesso di energia* che non aveva dove andare, come se le *mie cellule vibrassero*. Passare dalla lettura di libri a sperimentare tale eccesso in modo reale e fisico è stato come capire improvvisamente di cosa si trattasse. Ho iniziato a ballare a casa, in piccoli spazi. Lo stress, la frustrazione, il controllo, la paura sono diventati reali, rendendo tangibili informazioni che avevo letto, su come in alcune città la gente avesse iniziato a ballare per allontanare la peste nera e assicurarsi che non entrasse in città.¹⁶

Se le storie culturali, gli accenti teorici, le ricorrenze iconiche del fenomeno della coreomania sono cortocircuitate nell'esperienza incarnata in quanto dispositivo critico-affettivo,¹⁷ è la pratica corporea il campo «che fornisce non solo vettori per nuove forme di ricerca artistica transdisciplinare ma anche il luogo [...] che sollecita, recupera e incorpora altre forme di pratica culturale».¹⁸ D'altra parte, la capacità di precipitare-partecipare nel corpo istanze teoriche è un tratto stupefacente della pratica di Mette Ingvartsen, così come si è venuta definendo nel tempo. Lo rivela Ilenia Caleo, analizzando *The Artifical Nature Series 2009-2012*, quando parla del suo caso come di «una forma ibrida di ricerca teorica sul corpo, condotta tramite la pratica del corpo in movimento».¹⁹ Una attitudine a fare dell'esperienza incarnata una pratica di scrittura che confligge o tenta di sottrarsi ai sistemi di cattura/iscrizione/ortopedia politica ad opera di poteri-saperi disciplinanti.²⁰

¹⁶ Mette Ingvartsen, in «Maculture» cit., corsivo di chi scrive.

¹⁷ Negli anni recenti una serie di importanti contributi, all'incrocio tra svolte archivistiche e affettive, problematizzano il rapporto tra storia, archivio e affetti, cfr. Vanessa Agnew, *History's Affective Turn. Historical Reenactment and Its Work in the Present*, «Rethinking History», XI, 3 (2007), pp. 299-312: 301. Si vedano anche Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham (NC) 2010; Marika Cifor, *Affecting Relations: Introducing Affect Theory to Archival Discourse*, «Archival Science», XVI, 1 (2016), pp. 7-31; e gli ormai classici Marika Cifor, Anne J. Gilliland, *Affect and the Archive, Archives and Their Affects: An Introduction to the Special Issue*, «Archival Science», XVI, 1 (2016), pp. 1-6; Jean Halley, P. Ticineto Clough (a cura di), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham (NC) 2007.

¹⁸ André Lepecki, Ric Allsopp, *On Choreography*, «Performance Research», XIII, 1 (2008), p. 4.

¹⁹ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti* cit., p. 111.

²⁰ Cfr. Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it. di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

Da una densa conversazione con la teorica di danza Bojana Cvejić, avvenuta a ridosso del debutto di *The Dancing Public* al PACT Zollverein di Essen (2021), emergono aspetti rilevanti sulle ragioni d'interesse e le tensioni critiche e creative che hanno alimentato la ricerca e il processo compositivo-drammaturgico. In un passaggio significativo, la coreografa rivela un aspetto su cui vale la pena soffermarsi:

Tutto quello che ho letto riguardo questi stati estremi del corpo era interessante, ma ho realizzato che non potevo saperne nulla fino a quando non avessi capito cosa si provasse. Ad esempio, la differenza tra movimenti involontari e controllati. Rispetto alle epidemie di danza e alle isterie collettive ci si chiede quanto fosse autoindotto, e fino a che punto semplicemente accadesero; cosa ci fosse al di fuori e al di sotto del controllo dei corpi. Ad esempio, cosa accade quando giri finché non stai per cadere?²¹

Tralasciando l'accento sulla "teatralizzazione" della possessione come *mise en scene*, qui è rilevante sottolineare il ruolo assunto dalla prova fisica nel suo corpo archivio inteso «come un vettore per sondare la storia».²² La riattivazione nel suo corpo, come «sito archivistico privilegiato»,²³ dei comportamenti eccessivi, perduranti e convulsivi raccolti nello studio, è un modo di esplorare i problemi che il movimento pone alla scrittura della storia, preservando l'*agency* corporea, rendendo alla scrittura del corpo la sua funzione pensante, la capacità di generare concetti critici, superando la concezione che lo relega a deposito di altre forze politico-culturali.²⁴ Ingvartsen non è nuova alla *plasmabilità del corpo* nell'esercizio dell'oltranza e dello sfinimento attivato attraverso la tecnologia della ripetizione. In *All Around* (2019), duo con il batterista Will Guthrie, il suo progressivo e incessante roteare per venti minuti con un tubo di neon in mano, rinnova di continuo la sua presenza nell'*endurance* di una estenuazione fino alla trance, combinata con una conseguente modulazione di luce/ombra.

²¹ Mette Ingvartsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

²² *Ibid.*

²³ André Lepecki, *Il corpo come archivio*, «Mimesis Journal», v. 1 (2016), pp. 30-52.

²⁴ Sulle relazioni tra storia (della danza) e scrittura del corpo si veda, Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, in Id. (a cura di), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis (IN) 1995, p. 2. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript Verlag, Berlin 2010, pp. 207-216.

Parafrasando un passaggio del causticamente luminoso *No Archive Will Restore You* di Julietta Singh, quello che Ingvarstsen tenta di fare in *The Dancing Public* è trasformare in materia compositiva l'assemblaggio delle tracce storiche delle folle danzanti, riattivandone la virtualità nel suo corpo archivio,²⁵ mettendo così in atto «un'episteme, un modo di conoscere»²⁶ attraverso la (dis)articolazione di una corporeità pronta a lasciarsi plasmare da *altre posture*, abitare da *altri stati* liminali ed eccessi, convocati a livello del gesto e della voce, in una miscela di movimenti inarrestabili ed esondanti, pronti a spezzare le convenzioni coreutiche con convulsioni e catatonie, tremori muscolari e scuotimenti sussultori, occhi strabuzzati e smorfie della bocca, lingue pendenti e ululati, graffi e corrugamenti del volto. È la convocazione di un intero repertorio di condotte di cui c'è traccia negli archivi del discorso religioso e demologico prima, e in quelli burocratici e medici dopo associati alle coreomanie.²⁷

La partitura coreografica di *The Dancing Public* è proprio una mistura di “incongruità” gestuali incatenate alla presa di parola ritmata, una combinazione di intensità espressive che agiscono una sorta di insubordinazione incarnata che, attraverso l'estenuazione del gesto, fiaccano la norma e un certo canone già spossato,²⁸ disturbando simultaneamente le organizzazioni collaudate del corpo. Se nella compilazione del suo repertorio hanno un peso decisivo gli elenchi del Dottor Hecker, con tutta evidenza i movimenti scomposti delle braccia sospese nello spazio aereo, le rotazione degli occhi, il rapido alternarsi di contrazione e rilassamento muscolare, le circonvoluzioni asimmetriche di testa e bacino, il preciso incurvarsi all'indietro della colonna vertebrale nell'*arc de cercle*, convocano i sintomi psicomotori patologizzati nell'isteria, la malattia «inventata»²⁹ nell'ambulatorio-teatro del Dottor Jean Martin Charcot alla Salpêtrière, con le sue fasi: epilettoide,

²⁵ Julietta Singh, *No Archive Will Restore You* cit., p. 29.

²⁶ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (NC) 2003, p. XVI.

²⁷ Sul passaggio dall'uno all'altro cfr. Michel de Certeau, *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 67 e segg. Cfr. anche Mark D. Jordan, *Convulsing Bodies: Religion and Resistance in Foucault*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2015.

²⁸ André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Taylor and Francis, Abingdon 2005.

²⁹ Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Milano 2008; Pietro Barbetta, *I linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010; Phillip R. Slavney, *Perspectives on "Hysteria"*, John Hopkins University Press, Baltimora 1990.

clownesca, passionale e delirante, strumentalmente suggellati nel supporto fotografico dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*,³⁰ curato da Bourneville e Regnard, a tutto vantaggio dello spettacolo della clinica. Ma altrettanto significativo è il transito nell'archivio storico della danza, come nel caso della «figura oltraggiosa» di Valeska Gert, ammirata da Bertolt Brecht per la sua capacità di creare, con l'esagerazione di espressioni facciali e l'amplificazione stilizzata dei gesti quotidiani fino alla goffaggine, un effetto di alienazione proprio tramite la composizione coreografica.³¹ È quella selvatichezza ricercata nella precisione meccanica dei movimenti, a interessare Ingvartsen, quel modo peculiare di oscillare le braccia come un enorme pendolo, la padronanza delle durate, le distorsioni del viso in smorfie audaci, l'integrazione dell'uso della voce come veicolo di satira politica a fornire appigli iconico-gestuali.

Ciò che Ingvartsen incorpora è tutta una serie di marche corporee e vocaliche (lo vedremo) che appartengono a una *moltitudine di corpi* che hanno potuto parlare solo nel codice che, di volta in volta, gli è stato fornito dall'esorcista, dal medico, dal politico che ora si riprendono la scena. In un passaggio di *Convulsing Bodies*, Mark D. Jordan rileva una costante che «rende simili» i corpi affetti da diverse forme di agonia convulsiva nel corso della storia: «they are alike not because they are identical bodies suffering identical convulsions but because each of them repeats the challenge of a *mise-en-scène*».³² La moltitudine sincronica, che il corpo di Ingvartsen riabita somaticamente e compositivamente, opera «coreografando uno spazio di resistenza»: ³³ disarticolare ed estenuare il suo corpo è la tattica impiegata perché il corpo – perduto, abietto, manipolato, contaminato, esausto, patologicizzato – possa parlare nuovamente e diversamente istituendo *un'altra scena*. La coreografia – movimenti, atteggiamenti, andature, intensità, traiettorie, presa di parola – si declina come un'operazione di contro-immunizzazione dell'alterità, giacché il corpo qui si impone come soggetto di scrittura, non più come superficie d'iscrizione.³⁴

³⁰ Cfr. Désiré-Magloire Bourneville, Paul Régnard, a cura di A. Fontana, *Tre storie d'isteria*, Marsilio, Venezia 1982.

³¹ Sydney J. Norton, *Dancing Out of Bounds: Valeska Gert in Berlin and New York*, in Maureen Tobin Stanley, Gesa Zinn (a cura di), *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*, Pelgrave, New York 2007, p. 99 e segg.

³² Mark D. Jordan, *Convulsing Bodies* cit., p. 190.

³³ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 95.

³⁴ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti* cit., p. 52.

“*My words will be dancing*”

The Dancing Public prevede un dispositivo scenico aperto. Lo spazio è inteso come un’arena che accoglie performer e pubblico. Senza palco, platea, o sedute di qualunque tipo, la performance inizia già con lo spaziarsi libero di spettatori e spettatrici, a cui è implicitamente chiesto di scegliere in autonomia una posizione da cui disporsi all’evento, restando in piedi. Gli unici elementi ingombranti: una torretta tecnica con tubi led e tre piccole strutture praticabili di legno e tubi innocenti, di diverse altezze, veri e propri palcoscenici di ridotte dimensioni che punteggiano l’intero spiazzo. Ingvarsen esplicita le ragioni dell’impianto scenografico, ideato insieme a Minna Tiikkainen, ponendo l’enfasi proprio sulla condivisione determinata dalla disposizione spaziale dei corpi:

Immaginiamo una foresta come un club, con le piattaforme su cui si sta in piedi, come i/le go-go dancer sui piedistalli e il pubblico sul pavimento. Nel Medioevo, il teatro per i cittadini avveniva su palchi improvvisati nello spazio pubblico: abbiamo lavorato con questa idea e il nostro spazio non è così diverso da una piazza occupata da persone. Le persone sono *nello* spazio di questo teatro, ne sono parte.³⁵

Le piattaforme di legno e metallo sono come piccoli ponteggi per i restauri urbani ma appunto anche novelle *mansiones* a cui sono agganciate, lungo i pali, luci verticali che alludono all’illuminazione stradale. Si potrebbe trattare di una piazza, o di un club, o di un *rave party* all’aperto, o di una combinazione di queste possibili ambientazioni. Al di là delle possibili associazioni, è significativa la condizione del pubblico a cui non si chiede distanza visiva ma adiacenza, contiguità, immersione corporea. L’elemento rilevante non è la disattivazione della più consueta frontalità della rappresentazione per una diretta implicazione collettiva *nello* spazio, ma una più radicale liquidazione del centro, a vantaggio di una *idea di circolazione*. Liquidazione/circolazione che si compie *per il tramite* del movimento di Ingvarsen che incessantemente fa spola *tra* i corpi degli spettatori.

Pur avendo da qualche istante condiviso lo spazio scenico con il pubblico, aggirandosi *in mezzo* alla folla, la performer si rivela con un atto vocale,³⁶ che per qualcuno risulta acusmatico. La sua voce è intenta a formulare un

³⁵ Mette Ingvarsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

³⁶ Mette dispone di un quasi invisibile radiomicrofono che coopera a spazializzare circolarmente il suono della voce.

invito alla danza: «*Tonight, is for dancing*»,³⁷ reiterato come un mantra, mentre articola le braccia con vigore e cammina, accentuando il battito dei piedi. È un appello, presto tramutato in una promessa invocata: «*Tonight, we'll be dancing*». Il dire è imbricato nella regolarità macchinica e battente del suono (con chiare influenze techno) che percuote l'ambiente grazie a un ritmo temperato e percussivo che vive nel suo rinnovarsi. La presenza è tenuta sotto pressione dal movimento costante, dalla tessitura ritmata delle parole pronunciate, e dagli arrangiamenti percussivi e *in loop* di Anne Van de Star. Il tempo "battuto" da piedi e braccia corrisponde qui all'appropriazione dello spazio. Mette Ingvarstsen parla mentre si sposta con slancio, disarticolando le braccia nell'aria con i pugni chiusi e muovendo il bacino in senso sussultorio.

Il primo testo proferito è scandito in frasi brevi, dall'andamento versatile, associabile alle tecniche *spoken word poetry*, per via di quel pattern di ripetizioni, anafore, e allitterazioni, sillabe rimarcate e consonanze interne, che culminano nell'enfasi dell'iterazione della parola *dancing* in epifora. È una ricorsività tale da apparire «intenzionale e compulsiva», suggerendo appieno, attraverso l'insistenza sonora e semantica, un'idea di «risonanza e saturazione».³⁸

Se all'inizio il discorso fa perno nell'"io" parlante («*I will be dancing*»), le parole via via descrivono un'orbita non antropocentrica. Si passa dal "tu" («*Your feet will be dancing*») al "noi" («*Our bodies will be dancing*»), convoca anche come accordo affettivo («*Our hearts will be dancing*»). Si tracima poi dall'umano all'inorganico, dal vegetale all'animale, dal molecolare al cosmico, andata e ritorno, parti lontane di un sistema di interazioni.³⁹

Questa prima presa di parola s'impone a livello performativo come l'instaurazione di un patto. È garantita dalla frontalità asservita dell'annuncio che riverbera nello spazio con un valore ottativo, come qualcosa di desiderabile. È l'auspicio di una danza delle mani, delle dita, degli occhi, poi degli elementi dell'apparato fonatorio (labbra, bocca, laringe) che presiedono all'evento corporeo del linguaggio e quindi delle parole «*My words will be dancing, / Words dancing*»,⁴⁰ dando una precisa indicazione

³⁷ Il testo su cui è condotta l'analisi è stato concesso dall'artista stessa.

³⁸ Susan Stewart, *Rhyme and Freedom*, in Marjorie Perloff, Craig Dworkin (a cura di), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, The University of Chicago, Chicago 2009, p. 30.

³⁹ Cfr. Brian Greene, *L'universo elegante. Superstringhe, dimensioni nascoste e la ricerca della teoria ultima*, Einaudi, Torino 2005; Paul Steinhardt, Neil Turok, *Universo senza fine. Oltre il Big bang*, Il Saggiatore, Milano 2008.

⁴⁰ Riportiamo le spaziature del testo che servono a restituire il *gap* ritmico della pronuncia così come nel testo originale.

Coreomanie e correnti affettive

metodologica sull'impiego coreografico del linguaggio. Danzeranno anche i capelli, il seno, l'ombelico, le ginocchia e i piedi:

My feet will be dancing
Your feet will be dancing
Your feet will be dancing
Your feet will be dancing
Your feet will be dancing
Feet dancing
Feet dancing

I piedi introducono, per contatto, lo spazio (pestato): il pavimento, le piattaforme di legno, le luci danzeranno. Da qui, la traiettoria si apre a uno scenario vegetale fatto di alberi, rami, foglie d'erba danzanti e poi a quello cosmico di cielo, luna, pianeti e stelle. È la volta dei fluidi corporei, e sarà allora il sangue a ballare, il «sangue caldo»:

Blood will be dancing
Blood dancing
Blood dancing
Blood dancing
Hot Blood dancing
Hot blood
Hot blood dancing
Hot blood

Dal tardo medioevo si fa largo una serie di ipotesi mediche, che continueranno ad avere fortuna nel tempo,⁴¹ che, traendo linfa dalla teoria classica degli umori sviluppata nel *Corpus Hippocraticum*, riconducono l'eziologia dei movimenti epilettoidi delle coreomanie a uno squilibrio del temperamento sanguigno, suggerendo una correlazione tra agonia convulsiva e sangue caldo.⁴² Proprio il sangue, a partire da tale teoria, diventa una delle identificazioni attraverso cui il corpo femminile è inferiorizzato e stereotipizzato come incline alla mania, in quanto eccedenza umorale, necessitante l'evacuare nel ciclo mestruale.⁴³

⁴¹ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 73.

⁴² H. C. Erik Midelfort, *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 34.

⁴³ Cfr. Lucia Rita Angeletti, Francesca Romana Romani, *Il sangue nel segno clinico del Corpus Hippocraticum*, «Journal of History of Medicine», XVII, 3 (2005), pp. 551-578. «Il legame

Ingvartsen convoca il “sangue caldo” nel suo rilievo storico per rovesciare l’attribuzione, e fare del fluido corporeo e del suo “calore” segni di una vitalità intrinseca alla materia. Lo si coglie dal concatenamento con sudore, saliva e cellule, invitate a danzare. Il discorso procede secondo una progressiva molecolarizzazione della materia (danzante) per connettersi, senza soluzione di continuità, in un assemblaggio di corpi anonimi (folla, massa, branco e moltitudini animali). Il mondo animale che danzerà è fatto di cani “che abbaiano”, lupi “che mordono”, gatti “che graffiano”, uccelli “che starnazzano”, specifici comportamenti, che le cronache demonologiche legate a fenomeni di possessione femminile e i reportage medici associano alla coreomania. Abbaiare, graffiarsi, starnazzare con bocca e braccia, alludere al morso attraverso un preciso gioco articolatorio della mandibola, sono tutte azioni che vedremo inscritte nella partitura coreografica.

Quando le dita o le cellule, il sangue o i pensieri sono invitati a danzare non è per scorporazione sineddotica, non sono “parti per il tutto”, ma materie in cui è in gioco una agenzialità dinamica indipendente dalla volontà umana:⁴⁴ è la rivendicazione della capacità delle cose di «agire come forze con proprie traiettorie, propensioni, tendenze».⁴⁵ Ingvartsen chiama tutte le cose a divenire danza, per dare rilievo a una concezione di corporeità che pensa-sente la relazione con gli *altri* corpi (umani/non umani, organici/ inorganici), nella loro capacità di influenzare ed essere influenzati, tagliando fuori qualsiasi residuo antropocentrico. La poesia parlata, che inaugura la performance, ha il valore di un posizionamento e di un rilievo metodologico che contrae un debito con il pensiero femminista neo-materialista,⁴⁶ rivendicando l’inattualità di chi si ostina a pensare la danza scindendo il corpo e le sue dinamiche dalla vitalità della materia.⁴⁷

Il primo discorso proferito in scena si arresta sulla combinazione di

tra sangue e mania della donna è dunque verosimilmente connesso alla concezione del corpo femminile come intrinsecamente instabile e al confine del patologico, con crisi periodiche attestate dal ciclo mestruale», p. 563.

⁴⁴ Cfr. Jane Bennett, *Materia Vibrante. Una ecologia politica delle cose*, trad. it. di A. Balzano, Timeo, Roma 2023.

⁴⁵ Antonia A. Ferrante, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna 2022, p. 35.

⁴⁶ Rosi Braidotti, *Il Postumano. La Vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2014; Patricia MacCormack, *Posthuman Ethics: Embodiment and cultural theory*, Routledge, New York/Londra 2012; Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.

⁴⁷ Jane Bennett, *Materia Vibrante* cit.; Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta*

“risate e danze” («*Laughter and dancing*»). Reiterato a mo’ di ritornello assume la qualità di un’esortazione all’euforia. Sul nesso “danzare” e “ridere” occorre indugiare un attimo. Il ridere è rubricato come una delle espressioni disordinate dell’entusiasmo cinetico nelle epidemie di danza. Ricorda Gotman che per Paracelso esisteva una precisa correlazione tra la follia danzante e le «vene ridenti», una diffusa sensazione di solletico agli arti, che poteva avere origine nel cuore e salire fino alla testa, «deprivando le persone della ragione». ⁴⁸

La partitura coreografica di *The Dancing Public* è attraversata in alcuni momenti proprio dalla carica sonora eruttiva e dalle spinte oscillatorio-sussultorie del ridere, provocando l’arresto temporaneo della sequenza discorsiva. La sua energia convulsiva rivela una precisa corporeità suscettibile a pressioni e spese che producono quell’effetto di temporanea perdita di controllo a cui corrispondono precise insorgenze somatiche: gli occhi contratti, le palpebre corrugate, le guance inturgidite a livello degli zigomi, la piega arricciata del naso, la bocca spalancata che rivela l’arcata dentale, il sussultare ritmico della lingua. Le regolazioni nervose e muscolari provocate da un ridere irrefrenabile investe tutto il corpo, ora piegato verso il ventre ora flesso all’indietro, a testimoniare la sua natura di «evento gestuale espanso». ⁴⁹

Il ridere è un esempio sintomatico della complessità coreografica a cui l’intero corpo di Ingvarstsen è sottoposto: è gamma di gesti corporeo-vocali che entrano a pieno titolo nella partitura, insieme a raschiamenti della gola, versi e linguacce, smorfie e spasmi muscolari simili a quelli riscontrabili nella Sindrome di Tourette. E ancora ispirazioni ripetute di aria nel naso, colpi di tosse e espettorazioni, bisbigli e mute articolazioni mandibolari, come se si fosse di fronte a improvvise e temporanee perdite della voce. ⁵⁰

infetto, trad. it di C. Durastanti e C. Ciccioni, NERO, Roma 2019; Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, ETS, Pisa 2017.

⁴⁸ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 76.

⁴⁹ Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, New York/London 2014, p. 115.

⁵⁰ Si rimanda al nesso voce e isteria, voce e forme della possessione, cfr. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Famele Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1988; Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria*, Cornell University Press, Ithaca 1994; Michel de Certeau, *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta*, in *La scrittura dell’altro* cit., pp. 67-94.

Le voci dei corpi

Occorre immaginare queste marcature vocaliche come capaci di *incidere e tatuare la narrazione che segue l'invocazione alla danza*. Mentre Ingvarstsen percorre traiettorie nello spazio, giù e su dai praticabili, infatti, convoca a livello verbale le vicende apicali della storia delle coreomanie: l'epidemia di danza del 1374 nella città di Aquisgrana; l'attacco contagioso scoppiato a Strasburgo nel 1518; le maratone di danza negli Stati Uniti negli anni della Grande Depressione. Il vero intento del discorso è riferire delle trasformazioni discorsive che hanno riguardato le epidemie di danza, quell'immenso nodo di ragnò che abbraccia religione, misticismo, demologia e superstizioni, medicina, psichiatria e le rispettive riforme disciplinari attraverso un agire, che si compie a livello drammaturgico – sostiene Bojana Cvejić – proprio nel «passaggio dalla narrazione alla danza, dal teatro al concerto, [che] porta a una transizione dalla rappresentazione verso un processo intenso di *embodiment*». ⁵¹ Ingvarstsen è ben consapevole dell'operazione che sta compiendo con l'impiego delle parole nella sua performance coreografica:

Divagare, parlare in loop, bofonchiare lacerti di frasi o chiacchierare senza riuscire a fermarsi, sono tratti che ho potuto notare nelle persone colpite da coreomanie. *The Dancing Public* doveva contenere *tutto allo stesso tempo*: doveva danzare, parlare, attraversare lo spazio, stare in mezzo al pubblico e essere sola, allo stesso tempo. Cercare di fare tutto *contemporaneamente* ha a che fare con il movimento inarrestabile proprio delle epidemie danzanti, in cui una forza invisibile spinge il corpo a essere fuori dal proprio controllo. In questo senso, ho cercato di inventare modi di perdere il controllo, pur continuando a coreografare una performance. Parlare è quindi un modo per creare una grande massa di informazioni che in qualche modo sfugge al mio controllo, e mi spinge come performer ad alimentare questa massa incontrollabile di energia. ⁵²

Nell'arco della performance, il dispositivo del racconto si articola secondo le escursioni che muovono dalla parola ritmata alla slam poetry, dal rap al canto della musica dark electro-industrial (nella parte finale). Frasi brevi annodate al continuum sincopato del movimento e alla spesa crescente del corpo, sembrano fuoriuscire dalla bocca come un atto automatico, senza mai perdere in intellegibilità.

⁵¹ Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

⁵² Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public* cit.

Ingvarstsen riferisce dell'epidemia di danza di Aquisgrana, durante il Medioevo, come strascico della Peste Nera, indulgiando sulla sintomatologia della malattia che causava febbri, dolori articolari, vomito e gonfiore dei linfonodi, macchie nere sulla pelle, attaccando il «sistema immunitario». Qui ricorda, quella che chiama «invenzione» della quarantena, un sistema di chiusure e impedimenti fisici impiegati per circoscrivere la diffusione della malattia. È evidente che nella scrittura del testo Ingvarstsen abbia voluto, con dosaggio millimetrico, richiamare l'attenzione del pubblico sui nessi analogici con il presente della pandemia da Covid-19, attraverso intarsi di un lessico divenuto quotidiano.

Nel convocare la quarantena, come sistema di sorveglianza che separa i corpi in modo selettivo, suggerisce un'omologia con l'istituzione manicomiale: quando i «corpi pazzi» vennero rinchiusi in tutta Europa nei secoli a venire. Seppure la narrazione colloca i fatti lungo la linea del tempo, il testo procede anche per salti avvalorando una logica di correlazione, ritorni attraverso *déplace-ments* e *réemplois*, in cui si fa evidente l'influenza metodologica di Kéline Gotman, sua fonte primaria. Sul caso di Aquisgrana, la coreografa connette in modo esplicito la carestia, seguita all'alluvione, che colpì poveri e contadini come concausa degli attacchi convulsivi che riguardarono uomini, donne e bambini, diffondendosi come un «fuoco contagioso» oltre i confini della città, e suggerisce di vederle come un atto di ribellione all'aumento dei prezzi delle colture. Parla e percorre lo spazio, sale su una pedana, mentre non si arresta il movimento che passa da andamenti più vigorosi ad altri sempre ritmici ma più sinuosi.

Nel riferire della peste di danza di Strasburgo del 1518, Ingvarstsen impiega l'espressione «paziente zero», per indicare la giovane donna, che incapace di nutrire il suo neonato, dopo averlo gettato nel fiume, è colta da convulsioni così violente fino al sanguinamento dei piedi, Incurante della fatica, del sudore che impregnava i vestiti e delle ferite, la danza di questa donna proseguì giorno dopo giorno, proliferando per via di contagio prima attraverso qualche sparuto concittadino, e poi coinvolgendo sempre più persone. E d'improvviso, sono proprio loro a prendere parola. Emerge una voce corale che torna a infestare con lo spazio, la mediazione del racconto per una presa di parola diretta. Il proferimento è cadenzato dal sistema di ripetizioni e dal chiasmo della rima incrociata con il suo effetto-a-catena:

They are going to take it all from us
We'll lose our homes and our crops
We'll lose our food and our jobs
They are going to take it all from us

They are going to take it all from us
We'll drown and die in a famine flood
We'll be killed and they'll spill our blood
They are going to take it all from us

C'è qualcosa di dolorosamente salmodiante in questa sorta di lamentazione che testimonia l'esproprio come esito di già annunciati meccanismi di violenza. Mentre muove spasmodicamente le braccia e flette il busto avanti e indietro con insistenza, la narrazione riprende, facendo la conta dei corpi in preda a convulsioni nella pubblica piazza (400 alla fine del terzo giorno). E ricorda la strategia impiegata dalle autorità municipali che assunsero musicisti di cornamuse, tamburelli e violini con lo scopo di accompagnare le danze, credendolo un antidoto contro l'escalation di contagio in accordo con le credenze mediche del tempo. La cura prescriveva che il contagio fosse evacuato anch'esso attraverso il movimento. Ma la musica finì per incitare ancora di più le masse. E da qui Ingvartsen dà improvvisamente voce alle persone colpite, attraverso una presa di parola diretta, e se possibile più teatrale. È il modo per insinuare un punto di vista interno, situato nel cuore della folla. È una lista di supposizioni, credenze e superstizioni, speculazioni mediche che nel tempo si sono iscritte sui corpi danzanti: dalla possessione demoniaca alla teoria del sangue bollente, dal disordine mentale alla teoria sociogenica. Le rime bacciate, scandite con il ritmo veloce e sincopato del rap, si combinano con una precisa compulsione gestuale che mette in vibrazione tutto il corpo:

They think that they can cure us from evil possession
They think they can rid us of violent aggression

They think that they can control our boiling blood
They think they can steer us clear of the mud

They think they can feed us before we drop
They think they can hit us until we stop

They think that they can handle our barking noises
They think they can pray to silence our voices

They think they can diminish our convulsive dance
But they miss the point, they miss the trance

Qui fa ingresso il dottor Charcot, sardonicamente definito come colui che «directed a madhouse in all its glory / The Salpêtrière was its name / It used to be a prison before what it became / As the head of this asylum, he lost his mind / Invented hysteria and kept us confined». È la voce delle donne “messe in scena”, quella di Blanche, Augustine, Geneviève, Alphonsine a parlare, le “dive”, loro malgrado, del teatro patologico dell’ospedale parigino. Questo parlare in prima persona (plurale) si direbbe il modo per mettere a problema l’afasia del soggetto femminile.

Convocare Charcot significa ricordare il forte interesse che il medico-regista riversò sulla coreomania, per via della stretta correlazione che coglieva con i comportamenti da lui attribuiti ai soggetti isterici. Ingvartsen riporta a questo fine il caso dell’epidemia di spasmi violenti che colse centinaia di donne tra le tombe del cimitero di Saint Médard a Parigi a partire dal 1727, è un accostamento che serve a rivelare come la «metodologia storiografica», impiegata da Charcot, fosse finalizzata a legittimare «la storicità della nuova scienza neurologica». ⁵³ L’esplorazione enciclopedica compiuta da Charcot sulle figure di contorsione e convulsione del passato era funzionale all’affermazione del nuovo “teatro” dell’istero-epilessia, reso plastico dalle crisi isteriche nelle *Leçons du Mardi*. Se, come Didi-Huberman ha sostenuto, il lavoro fotografico creato alla Salpêtrière aveva permesso di inventare il teatro dell’isteria, ⁵⁴ Gotman ricorda quanto posto occupano in questa “teatralizzazione” i continui confronti visivi con la storia dell’arte pittorica e con i fenomeni del passato. L’appello all’antichità o alla storia, servivano ad affermare la fondatezza scientifica dei sintomi psicomotori nei casi isterici, una volta riconfigurati con la lente della medicina moderna dentro una precisa classificazione psicopatologica: «Fake and feigned theatrical acts / Become so real in a hysteric attack».

Mentre ride, si gratta, inarca la schiena, si contorce, mette l’intero corpo in subbuglio *bounce* verticali, Ingvartsen racconta della ribellione di una paziente che ne ebbe abbastanza di ripetere la recita della malattia, ⁵⁵ e chiude la sequenza discorsiva, con la rivendicazione del valore liberatorio della trance, invocato come un auspicio:

Let her have an uncontrollable attack
Let her throw her head front and back

⁵³ Kèlina Gotmann, *Choreomanie* cit., pp. 145-146.

⁵⁴ Cfr. nota 29.

⁵⁵ «Enough of repeating his fake theories / Enough of referring to all his iconographies / Enough of believing he was right / Enough of acting out night after night».

A delirious night full of dangerous dance
A room full of people in a deepfelt trance

Nel blocco finale Mette Ingvarstsen torna alla narrazione. Il suo corpo esausto porta i segni della fatica senza perdere in intensità gestuale. Arrampicata sui tubi innocenti, e sdraiata supina sul palchetto più alto, mentre gronda di sudore, descrive proprio i corpi esausti e agonizzanti con i “muscoli polverizzati”, nella Maratona di Walkathon. Sono gli Anni Trenta del Novecento, gli Stati Uniti in preda alla Grande Depressione, e le persone delle classi sociali più umili sono disposte a rischiare la vita ballando “per settimane e settimane e settimane” nelle competizioni, pur di ricevere un premio in denaro. Il discorso si fa nominale, frasi brevissime e ripetizioni strofiche come formule magiche, forse un modo per salvare energie. Impiega la tecnica diaframmatica del *growl*, e il timbro del dettato si fa cupo, gutturale, un suono grave che si combina con l’ambiente acustico che vira verso influenze *dead metal*.

Infine, si fa largo una canzone *ambient*, quasi sussurrata, in un pieno di richiami al repertorio di David Sylvian, Robert Fripp, Brian Eno. Il discorso diventa un canto, intensamente emotivo. Le parole accese da un lirismo sorvegliato parlano di fuga, di desiderio, di aperto, di una foresta, e la peste di danza diventa una festa clandestina, una forma di appagamento, la manifestazione di un eccesso di desiderio, un ritmo battente nella testa, un’orgia febbrile o forse un dolore bruciante, un rituale per esorcizzare una relazione passata, o forse una ricerca di libertà che coincide con la creazione (di questa performance), o ancora un modo intenzionale di perdere il controllo. Danza è anche l’ululato, un ringhio animalesco o il “fondamentale” battere dei piedi. E il sangue caldo che pulsa nelle vene è il modo di sentire l’eccitazione del corpo, simile alla grazia della levitazione, un fluttuare nell’aria, modi di danzare danzare come forme di riparazione affettiva. Questo ultimo testo raccoglie, in definitiva, una lista di desideri che riportano il discorso al presente dell’esperienza pandemica in una mescolanza anacronistica tra passato e presente. Il corpo di Ingvarstsen scompare per l’ennesima volta per non riapparire, solo la sua voce persiste tra suoni sottili e opachi, e si sente un ultimo invito a lasciarsi andare a una specie di abbandono:

A sea of bodies becoming a mass dance
Or letting yourself go/and feel the trance.

E poi quando tutto sembra finito, il volume della musica aumenta e il pubblico reagisce in *climax* gioioso inaugurando la (vera) danza collettiva.

Contagio simpatetico

Nell'arco della durata di *The Dancing Public*, il corpo di Mette Ingvarstsen attiva micro-soglie di invisibilità. Appare e scompare dal campo della visione. La performer cammina, corre, pesta il pavimento, a ridosso dei corpi, senza mai toccare nessuno. Sparisce *tra* la folla e riappare su una pedana. La dinamica è continua. Chiede di essere inseguita, insinuando buchi di percezione, un gioco di intermittenze che sollecita una precisa forma di ingaggio, mentre la pista sonora serrata fa da collante della narrazione. La ritmicità sempre più incalzante di corpo e voce, anche grazie alla forza trainante di una stupefacente performance di *endurance*, innesca un'adesione al presente della scena in un accordo che coincide con un vincolo di sintonizzazione corporea fino a che, via via, lo spazio si trasforma in una potenziale pista da ballo.⁵⁶

L'assemblea dei corpi radunati è percorsa da una tensione che spinge sempre di più verso una danza, la danza collettiva che Ingvarstsen ha invocato sin dall'inizio della performance. Piedi, dita, cellule, pensieri, umori, tutto sembra catturato da un'energia calamitante sobillata dalla ritmicità, che induce le persone ad andare a tempo, in una sorta di sincronicità singolare-plurale. Sintomatico è proprio l'innesco prodotto dall'incitamento acustico-affettivo del ridere: la sua riconosciuta contagiosità, capace di instaurare una comunità (temporanea) dal nulla, gioca un ruolo preciso nell'attivazione di una «sincronizzazione sociale automatica».⁵⁷

Come sotto effetto di una corrente contagiosa, le persone iniziano ad animarsi, alcuni in gruppo altri singolarmente, rispondono con piccoli spostamenti, rimbalzi e oscillazioni sul posto, movimenti in alto delle braccia, allontanamenti repentini, espressioni di ilarità e di contrarietà,

⁵⁶ Più che ricostituire l'assetto di un "party", Mette Ingvarstsen si dichiara interessata a instaurare una "sensazione di celebrazione": Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public* cit.

⁵⁷ Cfr. Robert R. Provine, *Contagious Laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles*, *Bulletin of the Psychonomic Society*, XXX, 1 (1992), pp. 1-4; cfr. Id., *Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccupping, and Beyond*, Belknap Press (Harvard University Press), Cambridge (MA) 2012. Anche il potere delle risate contagiose è tale da manifestarsi anch'esso in forma epidemica: una vera "epidemia di risate" è documentata tra le ragazze dai 12 ai 18 anni in un collegio a *Tanganyika*, poi diffusasi nel *the distretto di Bukoba*, con la conseguente richiesta della chiusura delle scuole.

di partecipazione e resistenza. È l'effetto di un tocco a distanza che, nel tempo, prende la forma di una sorta di complicità o di diniego. Ciò che viene chiesto a spettatrici e spettatori è di negoziare la propria postura in una zona di interscambio che ingaggia una spettatorialità non solo legata al posto che ognuno/a vuole occupare nello spazio, ma influenzata dai nessi di trasmissibilità dell'energia che propaga da corpo a corpo.

Al di là delle considerazioni su «muscular bonding»⁵⁸ e sui sistemi di rispecchiamento cinestesico fondati nella teoria dei neuroni specchio,⁵⁹ mi interessa ragionare qui nei termini di una simpatizzazione affettiva *tra i corpi*. È Jane Bennett, nel suo recente *Influx and Efflux*,⁶⁰ a fornirci strumenti per leggere la negoziazione appena descritta in una prospettiva neomaterialista, quando convoca la nozione di «simpatia», invitandoci a pensarla oltre la sua riduzione a sentimento umano. La simpatia, per Bennett, non riguarda solo la capacità individuale di simpatizzare con l'altro, ma va intesa come una corrente «impersonale», una forza che si produce in un incessante dentro-e-fuori tra corpi e materie, rivelando l'interconnessione *tra* le cose, una dinamica di influenze dal molto grande al molecolare. Un quadro di interdipendenze che accoglie la dimensione del dissonante (sensazioni dolorose) e del consonante (sensazioni legate al piacere), circuiti del sensibile che contemplano un sistema non gerarchico di attrazioni e repulsioni come nei campi gravitazionali e nell'elettromagnetismo.

Esercitando il pensiero attraverso la produzione poetica e narrativa di Walt Whitman, Bennett si spinge a pensare questi «circuiti simpatetici» in entrata e uscita dai corpi anche come «sensività barometrica», un sentire per pressioni, temperamenti e temperature, forze climatiche e atmosferiche coinvolte a pieno titolo nelle dinamiche di relazione.⁶¹ È un modo per mettere in rilievo la materialità dell'ambiente che si produce nella complessa articolazione di spazio, volumetrie, corporeità in movimento, flussi sonori risonanti che cooperano alla simpatizzazione affettiva in gioco nella performance. Le prime parole, che abbiamo analizzato in dettaglio, non insistevano forse proprio a complicare la demarcazione binaria di dentro/

⁵⁸ William H. McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Boston 1997, pp. 1-12.

⁵⁹ Cfr. Susan Leigh Foster, *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact of Performance*, in Tracy Davis (a cura di), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2009, pp. 46-59.

⁶⁰ Jane Bennett, *Influx and Efflux: Writing Up with Walt Whitman*, Duke University Press, Durham (NC) 2020, pp. 27-45.

⁶¹ Ivi, p. 41.

fuori? A considerare una danza oltre i confini del corpo, riconoscendo alle materie una precisa vitalità che intra-agisce? In *Performatività della natura*, Karen Barad mette in evidenza l'equivoco secondo cui i soggetti si pensano come entità delimitate e contenute, quando la corporeità è un pieno di dimensioni che ci attraversano, un groviglio di sensazioni e vibrazioni estranee che circolano nello spazio oltre il confine della pelle. La fisica quantistica testimonia che i corpi si estendono molecularmente nel mondo "esterno" ben oltre la superficie-limite del corpo, attraverso processi di mescolamento tutt'altro che evidenti.⁶² La psicanalista femminista, Teresa Brennan, riflettendo sulla "trasmissione degli affetti", rivela senza equivoci che il soggetto, inteso come entità emotivamente contenuta, è il frutto di una costruzione culturale che radica il suo baluardo nel pensiero critico occidentale.⁶³

La paradossalità del solo *The Dancing Public*, o per meglio dire la sua peculiarità, coincide con un dispositivo che si dispiega, prolifera ed esaudisce nella moltitudine, nella materializzazione di una collettività viscosamente incarnata nella continua riconfigurazione dello spazio di prossimità. Nancy Tuana conia la nozione di «porosità vischiosa»,⁶⁴ per analizzare il caso dell'uragano Katrina negli Stati Uniti. Si tratta di un orizzonte metodologico, istruttivo al nostro caso, perché ci costringe a pensare la relazione tra incarnazioni umane e ambienti più che umani, comprese le configurazioni sociali. In *The Dancing Public*, la contagiosità delle epidemie di danza si rivela nella relazione incarnata in un'assemblea di corpi che agisce di concerto⁶⁵ proprio in virtù di un accordarsi simpatetico. Mette Ingvartsen parla di contagio e lo produce. Proprio ragionando sull'interscambio tra azione e parola, esplicita: «quando parlo di contagio e di come la danza si diffonde da un corpo all'altro, non sto chiedendo di danzare con me, ma sto offrendo indirettamente la possibilità di arrendersi al movimento contagioso».⁶⁶

⁶² Karen Barad, *Performatività della natura* cit., pp. 12-35; per una prospettiva politica cfr. Silvia Federici, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D Editore, Roma 2023.

⁶³ Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, Ithaca 2004, p. 2.

⁶⁴ Nancy Tuana, *Viscous porosity: Witnessing Katrina*, in Stacy Alaimo, Susan J. Hekman (a cura di), *Material feminisms*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 323-333.

⁶⁵ Judith Butler, *Alleanza dei corpi*, trad. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano 2016, p. 65.

⁶⁶ Mette Ingvartsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit., corsivo di chi scrive.

Se la reclusione pandemica ha interferito sulla natura materiale e produttiva dello spettacolo, lo studio solitario e la pratica quotidiana lo hanno caricato di un desiderio dei corpi che si manifesta ed esercita come un *eccesso di energia*, a sua volta generatore dell'effetto di propagazione. Ecco che le cose, millimetriche e celestiali, vegetali e inorganiche in concatenamento, sono il campo di un'orchestrazione di materie vibranti intra-agenti⁶⁷ sotto il segno di una comune forma di eccitazione.

⁶⁷ Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, ETS, Pisa 2017.