

Forme di resistenza: biohacking, danza, follia, piante

Giulia Pigliapoco

0. Premessa

La presente analisi intende esaminare attraverso un approccio qualitativo, performativo-pratico e antropologico, due casi di studio contemporanei. Il primo è *Stuporosa* di Francesco Marilungo che ha debuttato a Short Theatre di Roma il 15 settembre 2023, vincitore del Premio Ubu per il miglior spettacolo di danza 2024. Il secondo è *Molecular Queering Agency* (2021) di Elsa Himmer, Luca Büchler e Martina Morger, sostenuto dal collettivo Perrrformat di Zurigo.

La ricerca si colloca all'incrocio tra gli studi sulla performance, sulla danza, l'antropologia del rituale (che cerca sempre di fissare, nella sua processualità, parte della struttura sociale), la teoria queer, le pratiche corporee e le questioni legate all'identità. Queste divengono i punti di partenza per addentrarsi nel territorio mobile della soggettività e, di conseguenza, delle loro rappresentazioni performative/rituali, del loro potere politico a cui riconosciamo forme di resistenza capaci di parlare di una storia che conserva sempre nella temporalità del suo presente, il futuro.

Sia *Stuporosa* che *Molecular Queering Agency* rimettono in scena e riflettono in chiave performativa tematiche simili, quali la perdita di controllo, la minaccia del caos del nostro periodo storico, le dinamiche di potere interne al rito, la presenza come qualità performativa, il rapporto tra il concetto di collettività e individualità, la danza come pratica di trasformazione e dispositivo politico di resistenza, la materialità dei corpi e la loro capacità di essere agenti continui sul circostante. L'approccio metodologico con cui sono stati raccolti i materiali non è lineare, omogeneo, ma tentacolare, parziale, legato alla discontinuità, sfruttando le lacune di cui è costituito il tempo.¹

¹ Tale approccio metodologico deriva soprattutto dalla lettura del saggio "Time layers, time leaps, time loss. Methodologies of Dance Historiography" di Cristina Thurner, nel quale la studiosa analizza le modalità di conservazione della danza nel suo presente, il ruolo dello

Per *Stuporosa*, la mia vicinanza con il lavoro in qualità di testimone, studiosa e ricercatrice sul campo, mi ha permesso di seguire tutto il processo artistico e di interrogare i materiali non solo come oggetti d'analisi, ma come materia viva, immagini da costruire e montare per creare nuove narrazioni, prediligendo impressioni corporee e gesti effimeri, che, come la danza e la performance, difficilmente lasciano traccia nei materiali ufficiali, non sempre poi disponibili allo storico. Questo ha prodotto una forma di scrittura che si muove tra l'analisi e l'esperienza vissuta, tra l'osservazione e la partecipazione, tra lo sguardo critico e il coinvolgimento affettivo.

Per *Molecular Queering Agency*, invece, la distanza geografica è stata compensata da un'analisi dei materiali video-documentari, delle interviste disponibili, dall'archivio digitale, e da una bibliografia che ha tentato di rintracciare traiettorie, tradizioni, fatti, eventi e credenze, scaturendo un'analisi che non vuole essere esaustiva, ma che si fonda su una pratica attiva e operativa del 'raccolgere, montare, mescolare'.

Il metodo, quindi, è mobile, situato, riflessivo, plasmato. Come le pratiche performative si fanno influenzare dal periodo in cui esse agiscono riproponendo sempre nuovi scenari, la mia analisi prova a interrogare una parte di mondo e di restituirne i bordi, di rielaborare le definizioni, di comprendere che nell'attività teorica non tutto può essere tradotto, convertito. Non tutto appartiene alla storia. Non tutto può essere documentato.²

1. Attassamento

La persona *attassata* è irrigidita in una immobilità fisica che riflette un vero e proprio blocco psichico più o meno accentuato. Le varie sfumature dell'*attassamento* sono in qualche modo adombrate nelle rozze descrizioni che ce ne hanno dato diverse informatrici contadine. "La persona *attassata* – ci ha detto una informatrice di Montemurro – non riconosce le persone: non ricorda neppure che

storico e la rimessa in discussione della storiografia come pratica che privilegia la "parzialità rispetto alla totalità, pluralità e alla diversità rispetto all'omogeneità, alla contingenza rispetto alla necessità teleologica, nonché alle discontinuità rispetto alle progressioni lineari" (Thurner 2017).

² La questione della performance come metodo di trasmissione della memoria culturale, dell'identità, e come strumento conoscitivo, effimero e incorporato è largamente presente nei *performance studies*. Le mie riflessioni sono state alimentate in questo caso dalle indagini di Diana Taylor (cfr. Taylor 2019), che affrontano in maniera specifica la questione della storicizzazione della performance (per sua natura effimera) e sul metodo (limitante) dell'archiviazione.

Forme di resistenza: biohacking, danza, follia, pianti

c'è il morto. Se le si chiede qualche cosa non risponde, oppure dà risposte senza senso. È come se sognasse. Quando esce dall'*attassamento*, si guarda intorno per capire che cosa è successo, poi getta un grido e riprende la lamentazione".³ (De Martino 1958, 82)

Ernesto De Martino, nel suo libro *Morte e pianto rituale* (1958), si interroga sul lamento funebre lucano, sulla sua forza di essere mezzo d'azione rituale che media determinati risultati culturali. Il lamento funebre si iscrive in quella che De Martino chiama la «crisi del cordoglio»: «un caso particolare di quel rischio di perdere la presenza» (De Martino 1958, 15). Questa perdita di presenza corrisponde alla sensazione di non coincidenza con la storia, portando in questo caso la donna a una terrificante esperienza di alienazione:

L'angoscia segnala l'attentato alle radici stesse della presenza, denuncia l'alienazione di sé a sé, il precipitare della vita culturale nella vitalità senza orizzonte formale. L'angoscia sottolinea il rischio di perdere la distinzione fra soggetto e oggetto, fra pensiero ed azione, tra forma e materia [...]. L'angoscia può essere interpretata come angoscia della storia umana. (De Martino 1958, 31)

È con queste premesse che, fra le donne che vivevano in campagna, i rischi fisici e psichici innestati dal lutto, potevano raggiungere un'elevata potenza di follia. Nelle sue svariate forme di «crisi del cordoglio» (De Martino 1958, 15-56), quelle più esemplari sono caratterizzate da scariche convulsive e da una sensazione di essere assenti al mondo.

Il filosofo Paolo Pecere ha esaminato il fenomeno antico della *trance* da possessione, indotta dalla danza e dalla musica, e si è soffermato sulle riflessioni di Ernesto De Martino in merito al tarantismo in Puglia:

Da secoli in quelle zone donne e uomini, tutti contadini, venivano colpiti da un forte malessere, di solito verso l'inizio dell'estate, e a chi chiedeva cosa avessero rispondevano di essere stati punti da un ragno: la taranta. [...] Per giorni restavano inermi, ma al suono della musica i loro corpi iniziavano a muoversi freneticamente: cadevano a terra sobbalzando a ritmo, ruotando la testa, spesso agitando il bacino come per una tensione sessuale. Potevano guarire solo mediante una danza che durava giorni, accompagnati da gruppi di musicisti che andavano a trovarli a casa per suonare la pizzica. (Pecere 2021, 11)

³ Sulla nozione di presenza nella scena contemporanea si vedano i saggi raccolti di Enrico Pitozzi (Pitozzi 2012).

Può dunque la danza essere strumento di ribellione e di rivendicazione di uno stare? In che modo la danza (nella sua accezione più vasta) parla di identità e di resistenza? Può essere considerata come un ‘farmaco’ per alleviare dolori e un ‘antidoto’ per allentare il peso della realtà?

Parlare di corpi danzanti significa parlare di identità che si inseriscono nel corpo sociale, capaci di modificare il processo culturale e politico. Significa modellare e costruire un presente in cui il corpo può diventare anche una sorta di disturbo, di rumore di fondo, per ribaltare le logiche prestabilite della realtà e innestare (a qualsiasi costo) nuove visioni del mondo. Il Tarantismo, scrive ancora Paolo Pecere, è:

un orizzonte mitico-rituale di evocazione, di configurazione, di deflusso e di risoluzione dei conflitti psichici irrisolti che ‘rimordono’ nella oscurità dell’inconscio. I rituali coreutici aiutavano a superare la crisi allentando temporaneamente il peso della realtà che la malata non riusciva a sopportare e accogliendola, attraverso la musica e la danza, nell’abbraccio della comunità. Questo complesso simbolico e rituale, sottolineava de Martino, era un elemento estraneo alla cultura dominante: l’inquietante e sensuale scatenamento del corpo e della voce indotto dalla musica era uno strappo nella vita cristiana della comunità. (Pecere 2021, 15)

Far vedere attraverso la pratica della danza l’umanità invisibile, e cancellare i confini ideologici, significa esasperare il visibile nascosto, mettere in discussione lo scenario occidentale per ridisegnare un nuovo ordine della società. Per capire come la danza opera oggi, bisogna tornare indietro nel tempo e interrogare il perché e il come le religioni e i valori della cultura antica l’hanno influenzata. Così ricorda Alessandro Arcangeli:

Per secoli, una citazione da Cicerone – il luogo più spesso citato da moralisti preoccupati di condannare la danza dal punto di vista etico - aveva proposto un’associazione fra danza, follia ed ebbrezza [...]. In generale, suggeriva che la danza era considerata come un comportamento anomalo, bizzarro, altro, che solo una perdita, temporanea o definitiva, del controllo razionale sul movimento corporeo poteva permettere di comprendere. Variazioni sul tema includono l’interpretazione di un movimento inusuale – un incedere diverso dal camminare o dal correre ordinari – in termini di possessione: se non è naturale o umano, ci dev’essere un’altra forza che lo ispira e lo sospinge. (Arcangeli 2018, 13)

La danza emerge in questo caso come un *dispositivo*⁴ (Deleuze 2019) che

⁴ La nozione di dispositivo viene presa in riferimento al testo di Deleuze, *Che cos’è un dispositivo* (cfr. Deleuze 2019).

permette di tradurre non solo le forme dell'esperienza umana, di una determinata percezione del sé e dello spazio, ma parla anche del ruolo di identità iscritte in un tempo preciso, di collettività, di differenze di ceti sociali, di rappresentazioni di alterità, di mode culturali.

Il coreografo marchigiano Francesco Marilungo, nel suo progetto performativo *Stuporosa*⁵ del 2023, sembra partire proprio da questa perdita di senso che accomuna più tempi storici, più luoghi, più tradizioni, più soggetti e più corpi. La questione è anticipata da Jean-Luc Nancy in *Corpus* (1992) quando il filosofo si interroga sull'angoscia e sulla perdita di senso caratterizzanti la società moderna:

Saremo in grado, per esempio e tanto per cominciare, di comprendere che questa perdita del corpo-del-senso – che costituisce il nostro tempo e gli dà spazio – se anche ci dà dolore, non può, però, sprofondare nell'angoscia? L'angoscia, infatti, si angoscia proprio dall'assenza di senso [...]. Il dolore, però, non si dà come senso. Siamo nel dolore, perché siamo *organizzati per il senso*, e la sua perdita ci incide, ci ferisce. Il dolore, però, non dà senso alla perdita, così come non dà senso al senso perduto. Ne è soltanto la lama, la bruciatura, la pena. Qui, nel punto del dolore, c'è soltanto un "soggetto" aperto, tagliato, *anatomizzato*, decostruito, smembrato, deconcentrato. (Nancy 2020, 67-68)

Come il corpo può resistere a tutto questo e farsi segno di resistenza? Come il dolore dell'abbandono può essere inteso come una forza, invece, generatrice? Come la caduta, il precipitare, il fallimento, si fanno mezzi essenziali per aprire noi stessi al mondo? Come riusciamo a pensarci staccati, frammentati, rovinati, abbandonati, svuotati, privi di luoghi, mutilati, battuti, moltiplicati? Come i linguaggi artistici riescono a tradurre i vari codici di espressione? Come il pubblico reagisce e organizza la materia visiva, sonora e narrativa che osserva?

Il termine *attassamento*, citato a inizio paragrafo, può essere visto come una prima forma di resistenza al dolore del mondo. *Stuporosa* di Francesco Marilungo ha debuttato a Short Theatre di Roma il 15 settembre 2023, e

⁵ Regia e coreografia di Francesco Marilungo con Alice Raffaelli, Barbara Novati, Roberta Racis, Francesca Linnea Ugolini e Vera Di Lecce. Musica e vocal coaching di Vera Di Lecce. Spazio e luci di Gianni Staropoli. Costumi di Lessico Familiare. Foto e video di Luca del Pia. Produzione Körper Centro Nazionale di Produzione della Danza. Co-produzione Fabbrica Europa. Con il sostegno di IntercettAzioni – Centro di Residenza Artistica della Lombardia e con il supporto di Short Theatre Festival, Fuori Programma Festival, Teatro Akropolis&Drama Teatro – Progetto CURA, Did Studio, Base Milano, Qenhun.

ha vinto il Premio Ubu per il miglior spettacolo di danza 2024⁶. Il progetto performativo prende proprio come riferimento il testo di Ernesto De Martino *Morte e pianto rituale* (1958), nel quale il rituale del ‘saper piangere’ costituisce il punto di partenza della ricerca. Il lavoro interroga la figura della lamentatrice documentata fin dall’antico Egitto e chiamata in Sicilia *prèfica* o *rèputa*. Questa donna sotto compenso prendeva parte alle cerimonie funebri attraverso canti e lamenti. Vestite rigorosamente di nero, a lutto, le *prèfiche* si lanciavano in performance estreme, gridando, percuotendosi il petto e la testa, strappandosi i vestiti, gettandosi a terra. La loro presenza si diffuse talmente tanto che costrinsero le autorità ecclesiastiche e municipali a emanare scomuniche ritenendole destabilizzanti per l’ordine dei riti della società e per la serenità delle pratiche collettive. *Stuporosa* rimette in scena e riflette in chiave contemporanea tematiche quali la morte e il suo superamento, attraverso dispositivi culturali come il rituale funebre, lo smarrimento e la violenza, la sofferenza e l’ignoto, la perdita di controllo, la minaccia del caos.

Il lavoro di Marilungo per *Stuporosa* è iniziato con una serie di spedizioni in Salento per incontrare alcune lamentatrici locali e per poter raccogliere testimonianze dirette. Grazie a esse, Marilungo ha cominciato a riflettere sull’impianto di un primo dispositivo coreografico. L’interesse del coreografo per lo studio delle dinamiche più interne al rito lo ha portato a proporre pratiche molto precise, quasi scientifiche, nel loro dettaglio costituite da moduli verbali e da partiture fisiche codificate e riconoscibili. Le tematiche, infatti, riguardavano le difficoltà dell’individuo a entrare in dialogo con la comunità, la perdita di controllo, l’incursione del suono e della voce come strumento di cura, le varie dinamiche insite nei meccanismi che regolano gli equilibri tra comunità e singolo individuo. Nello specifico viene riprodotta la dialettica tra forma consentita e forma proibita, caratteristica di ogni azione sacrale. In *Stuporosa* il gruppo di performer viene considerato come un unico corpo che vive e si regola autonomamente variando dinamica, ritmo

⁶ Francesco Marilungo, dopo gli studi di Ingegneria Termomeccanica e un periodo di ricerca nel settore aerospaziale, volge il suo interesse verso le arti performative formandosi presso l’Atelier di Teatrodanza della Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Dal 2010 viene a contatto con danzatori e coreografi/artisti di fama internazionale, tra cui Lisa Kraus ed Elena Demyanenko (*Trisha Brown Dance Company*), Cristina Morganti, Julie Anne Stanzak, Juliana Neves e Quan Bui Ngoc (*Les Ballets C de la B*), Gabriela Carrizo (*Peeping Tom*), Masaki Iwana, Yasmine Hugonnet, Jan Fabre, Gisele Vienne, Romeo Castellucci e Claudia Dias. Con quest’ultima continua ad approfondire la pratica dell’RTC Method. Parallelamente all’attività di danzatore intraprende un proprio percorso autoriale alla ricerca di un codice personale che metta in relazione la performance art e la danza contemporanea.

e composizione spaziale, dilatando e contraendo la percezione temporale. Attraverso alcune pratiche – nominate dal coreografo *Germinazione*, *Qualità della memoria*, *Pluriball*, *Transizione* e *Rarefazione* – le danzatrici hanno iniziato a comporre una prima struttura drammaturgica. A partire dal silenzio, dal canto come impulso cinetico per il corpo, dal fiato come possibile mezzo ritmico, il sussurro come dialogo intimo, il suono come lamento e trasformazione dello spazio e dei corpi, la ricerca di forme del corpo nate dalla memoria personale per studiare i gesti: ciò ha condotto le danzatrici a un lavoro molto preciso sull'intimità e nell'intimità.

Francesco Marilungo, attraverso le sue tecniche e pratiche coreografiche, non solo tenta di alterare la percezione visiva dello spettatore proponendo immagini che agiscono sulle variabili di tempo, spazio e qualità di movimento. La modalità di alterazione visiva che propone provoca anche una frammentazione dell'immagine che viene attuata degerarchizzando e decostruendo il corpo secondo principi fisici specifici. «La pratica della *Germinazione*», scrive il coreografo, «è una pratica base che si fonda sull'isolamento di parti del corpo. Si decide di spostare una parte o un punto del corpo da una posizione A, a una posizione B, seguendo il tragitto più breve. Lo spostamento deve essere effettuato nell'arco temporale di un'inspirazione» (Francesco Marilungo, corrispondenza con l'autrice, 11 marzo, 2023). Una pratica, questa, che attiva un doppio processo dialettico: uno relativo alla forma e uno relativo all'energia utilizzata per compiere il movimento. Anche per la pratica della *Qualità della memoria*, stadio evolutivo di germinazione, valgono sempre i principi di isolamento e de-gerarchizzazione del corpo, ma non ci sono più i vincoli temporali. «Nello specifico, frammentando il corpo, cerco di ricostruire un'immagine come se stessi recuperando un ricordo attraverso un percorso di ricostruzione di tracce fisiche/corporali» (Francesco Marilungo, corrispondenza con l'autrice, 11 marzo, 2023). Le danzatrici, coinvolte totalmente nella pratica e in pieno ascolto del proprio corpo, entrano in uno stato di concentrazione vicino alla *trance*, stato prossimo proprio a quell'«ebetudine stuporosa» (De Martino 1958, 82) di cui parlava Ernesto De Martino riferendosi alla lamentazione funebre. Su questa linea anche la pratica del *Pluriball* può indurre uno stato di *trance*. In questo caso «non ci sono più vincoli temporali e i percorsi per spostare una parte del corpo sono circolari. Per far sì che il corpo cambi assetto, lo spostamento deve avvenire su un arco di cerchio minore o maggiore di 360°, variando la velocità di rotazione» (Francesco Marilungo, corrispondenza con l'autrice, 11 marzo, 2023). Le ultime due pratiche vengono invece da studi fisici applicati a pratiche coreografiche e trasposte in ambito performativo. Se nella pratica della *Transizione* ci si focalizza sullo

scambio di energia, sulla trasformazione durante la quale si cambia fase, sul passaggio dall'equilibrio del 'corpo-gruppo' da uno stato ordinato a uno disordinato, la *Rarefazione* ragiona sulla temporalità e sulla spazialità dei movimenti: «si parla di rarefazione quando un gruppo di corpi mantiene la qualità di movimento/stato diminuendone però la densità» (Francesco Marilungo, corrispondenza con l'autrice, 11 marzo, 2023).

Le interpreti di *Stuporosa* danzano il senso della perdita, danzano il sonno, l'essere frastornate, ciò che sta tra verità e finzione, danzano la confusione e l'instabilità. Come quasi addormentate, spaesate, assortite, rivendicano un tempo che è altro rispetto a quello che conoscono. Si fanno spazio e fanno spazio allo spazio, al tempo storico, ai corpi, al dolore, si lasciano passare da tutto, si aprono alla possibilità di essere toccate dal fuori e, dunque, travolte. In questo travolgimento c'è tutta la resistenza del mondo, la resistenza di tutti i corpi in conflitto che si aprono, che lottano ma che contemporaneamente negoziano per essere lì, tutti insieme, per farsi insieme. Il loro è un inno alla molteplicità di esistenze e di ritmi. Con i loro sguardi, movimenti e posture, ci dicono che sono da tutte le parti: dentro e fuori un tempo, dentro e fuori uno spazio, vive e morte, addormentate e sveglie, visibili e non, masse uniformi e disgregate insieme. Loro hanno nei loro corpi la responsabilità di danzare per donne che non hanno avuto voce in capitolo, per chi nel dolore ha visto solo il dolore. Le danzatrici hanno già detto fine alla fine, si sono legate con il perduto, con il già finito. Stare nell'*attassamento* rende i corpi delle danzatrici legati con un fuori turbolento, resistenti al non senso di cui è costituito il mondo.



Figura 1. Frammento fotografico dalle mie riprese realizzate al festival Short Theatre di Roma (2023). Nell'immagine vediamo la danzatrice Roberta Racis.



Figura 2. Frammento fotografico dalle mie riprese realizzate al festival Short Theatre di Roma (2023). Nell'immagine vediamo la danzatrice Alice Raffaelli.

2. Essere segnati

«Viene la morte che non ci rispetta, che ci ha tutti quanti segnati» (Mangini 1960): sono queste le parole che si ascoltano nel documentario *Stendali suonano ancora*, girato in Salento da Cecilia Mangini nella zona di Martano, dove è raccontato il rito del lamento funebre contadino. Nel testo scritto da Pier Paolo Pasolini per *Stendali*, l'esser 'segnati' rimanda all'evento della morte come dimensione traumatica collettiva che plasma e segna l'uomo. La 'segnatura', l'impronta, qui non è altro che la morte stessa, presenza corporea incarnata che parla. Assenza che interpella l'uomo fin dalla nascita. I piedi delle prèfiche in *Stendali* fanno chiasso, urlano. La danza e il canto, per loro, sono gli unici modi per contrastare, attraverso la sua celebrazione, la morte. Lo sbattere forte a terra i piedi in maniera ripetitiva, ossessiva, sono modi per dire no al sotto della terra, per dire no al buio, al sonno che cattura, al nascosto che incombe, e per dire invece sì all'essere. In maniera diversa, ma con la stessa volontà espressiva, le danzatrici attraverso camminate «spazzate» (Marilungo 2023), come le chiama Marilungo, in alcuni momenti appaiono nel lavoro *Stuporosa* come forme aeree, come ritmi vorticanti. Come fantasmi, le danzatrici sembrano volare, toccando appena con i piedi il pavimento. Esse stesse in fuga da loro stesse, si rincorrono. Una possibile memoria di un consimile stato di alterazione si trova nella serie fotografica dei *Pretini* di Mario Giacomelli (1961-63). Seminaristi in tonaca lunga votati a una vita contemplativa, dedicandosi

al gioco in momenti di svago, sono colti dal fotografo mentre danzano l'energia accumulata nei loro corpi. Come ombre fluttuanti, l'unica cosa afferrabile che le danzatrici consegnano agli spettatori è il fruscio di sottofondo che preannuncia e prefigura la celebrazione del mistero, svelando il potere di cui è costituito.

Le performer in *Stuporosa* danzano l'abbandono, il frastuono, la sospensione. La resistenza sta in questo godere il proprio corpo nella perdita. Non c'è alcuna angoscia in questo. Grazie al superamento del rito funebre per il cadavere possono danzare per loro stesse, godersi la loro morte e far apparire in loro la morte: «Non c'è luogo per la morte. Ma i luoghi sono corpi morti: il loro spazio, le loro tombe, le loro masse estese, e i nostri corpi vanno e vengono tra loro, tra noi» (Nancy 2020, 98). Essere attraversati continuamente permette ai corpi di stare contemporaneamente in più tempi e spazi differenti, permette di non riconoscersi, di estendersi in altro, di non sapersi mai come corpo, di mettere in dubbio il senso, il percepito, di rendere conto all'immenso, alla massa, alla diffusione. Il corpo e lo spazio sono per Marilungo dei piani di riflessione necessari per la drammaturgia generale del lavoro. Grazie ai suoi studi ingegneristici, la materia corpo viene trattata come materia anatomica con la quale si costituisce il mondo. Marilungo sembra operare come ingegnere e medico sui corpi delle danzatrici, sui piani dello spazio e del tempo.

A questo proposito sono di grande interesse le riflessioni dello psichiatra, psicologo e filosofo svizzero Ludwig Binswanger, in *Das Raumproblem in der Psycho-pathologie (Il problema dello spazio in psicopatologia)*, relazione che risale al novembre 1932, ora tradotta e pubblicata in edizione critica nel 2022). Binswanger si confronta con il tema dello spazio secondo diverse prospettive, alla luce della sua rilevanza clinico-neurofisiologica e soprattutto clinico-psicopatologica; a tal proposito, egli scrive che «lo spazio può essere concepito solo rifacendosi al mondo, e precisamente a partire dall'essere-nel-mondo, e che la spazialità in generale può essere scoperta sulla base del mondo (Heidegger). In altre parole, dobbiamo riconoscere che l'esserci [*Dasein*] stesso "è spaziale"» (Binswanger 2022, 103). A partire dalle parole di Binswanger, il corpo non può che essere inteso come uno dei pezzi del puzzle del mondo, così ogni sua parte, dalle molecole di cui è composto ai singoli arti procedono alla composizione di esso. Francesco Marilungo parla proprio del corpo come materialità che si compone in divenire, in relazione allo spazio e al tempo, e a un cosmo esso stesso complicato e plasmabile. Il coreografo scrive:

Forme di resistenza: biohacking, danza, follia, pianti

Il corpo ha un suo spazio interiore e un suo tempo interiore, i quali coesistono, comunicano e armonizzano con lo spazio e il tempo esterni, ovvero quelle dimensioni fisiche comunemente percepite da tutti. In poche parole, nella danza/performance il corpo individuale si relaziona inevitabilmente col cosmo e con la natura. Un corpo che soddisfa pienamente tutte queste caratteristiche come entità materiale, può essere definito, “corpo totale”. (Francesco Marilungo, corrispondenza con l’autrice, 13 marzo, 2023)

Il corpo, come viene inteso in questo caso, è una pelle fatta della stessa sostanza del mondo. È inserito in esso e respira di esso. In *Stuporosa* le danzatrici sembrano disarticolarsi, dividersi a pezzetti per attraversare al meglio il loro corpo e lo spazio. Ogni minima parte del corpo – dalle dita dei piedi, al collo, dai capelli alle pupille degli occhi – partecipano alla creazione del mondo. I loro movimenti non solo creano spazi, sensazioni, orientamenti, relazioni, ma nel loro agire, divengono parte dell’ambiente, dell’unità delle cose. Con un bisturi immaginario, intervengono chirurgicamente sullo spazio, sul tempo e sui loro corpi.

Il danzatore e coreografo ungherese Aurel M. Millos, nel testo *Coreosofia, Coreologia, Coreografia. Breve introduzione accademica all’arte della danza* (1942), introduce questi termini (nei quali è riconoscibile una matrice labaniana) per descrivere la materia di cui è fatta la danza. In particolare, la ‘Coreologia’ tratta la danza come una disciplina che si occupa dello spazio e della sua struttura materiale:

La coreologia seziona lo spazio. [...] Soprattutto essa guarda al rapporto fra l’individuo e lo spazio, e in conformità a questo rapporto delinea le correnti del movimento: estende il corpo umano nelle varie dimensioni dello spazio, ottenendo dei quadri planimetrici, di cui stabilisce i raggi; in séguito ricava dai raggi delle varie estensioni planimetriche del corpo umano il complesso delle direzioni fondamentali, quindi le confronta fino ad arrivare al necessario sistema di formule stereometriche. (M. Millos 1942, 71)

Le danzatrici in *Stuporosa* sembrano essere assorbite dallo spazio anche se esso è limitato, circoscritto da un tappeto danza bianco che stabilisce i confini dei loro movimenti. Tuttavia, la loro danza, che nasce dalle membra, si espande e va al di là di tutto e lo attraversa. Le danzatrici danzano quel là che è fondamentalmente il qui, il passato e il futuro congiunti insieme. Danzano la loro storia e quella passata, la vita degli spettatori e delle spettatrici, i loro sogni e le loro paure. La danza non rimane nient’altro che questa eco che attraversa i corpi e le membra, e che tramite loro si espande nello sconfinato.

Lattassamento, dunque, come modalità di resistenza, include il farsi carico dell'eccesso e dell'accesso che propongono i corpi, del fallimento, dell'esistenza di aperture impenetrabili. Significa anche potersi abbandonare al non conosciuto per dimenticare e dimenticarsi, poter non riconoscere e riconoscersi, permettersi l'immobilità, la pausa, la non produttività di cui abbiamo il peso. *Lattassamento* come resistenza significa pensarsi là, in qualche posto, in qualche spazio, tempo o luogo, significa non sapere niente di niente. Significa stare in quello spossessamento del corpo, contagiarsi, prosciugarsi ed esaurirsi. Come scrive Deleuze della figura dell'esauito: «L'esauito è molto più dello stanco. [...] Lo stanco non dispone più di nessuna possibilità (soggettiva): e non può quindi mettere in atto la minima possibilità (oggettiva). [...] Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esauito esaurisce tutto il possibile» (Deleuze 2015, 15).

Essere attassati, esausti, addormentati può essere una forma di resistenza, una modalità di postura che permette di esaurire tutto il possibile.

3. Biohacking

Sono qui oggi per venderti una visione. La visione di un mondo tossico. Il nostro è un paesaggio alieno, che sta mutando i nostri corpi. Per via delle industrie petrolchimiche, agricole e farmaceutiche, il nostro è divenuto un paesaggio tossico, colonizzato dagli ormoni. Questi interferenti endocrini si sprigionano dalle pillole contraccettive, dai pesticidi, dai plastificanti, dai prodotti di elettronica e per la cura personale. Sono i marcatori dell'Antropocene, dove ciò che è naturale non può essere separato da ciò che è artificiale. Gli oggetti di cui ci circondiamo, il cibo che mangiamo e l'aria che respiriamo, tutto diviene parte di un processo di determinazione sessuale. Queste xeno-molecole sono in grado di trasferire un cambiamento a livello morfologico, queerizzando i corpi umani e quelli delle altre specie non umane. Si tratta di una mutagenesi collettiva. Collettivamente stiamo diventando alieno. [...] La mutazione è il modo in cui costruiamo resilienza per il futuro. Faremo del divenire un agente della resistenza. (Maggic 2023, 77)

Così Mari Maggic, nel suo libro *Open Source Estrogen: From biomolucules to biopolitics...Hormones with institutional biopower!* (2017), racconta, attraverso una serie di performance e pratiche artistiche, come sia possibile hackare, resistere ed essere disobbedienti a quell'immaginario 'tossico del tardo capitalismo', cercando metodologie alternative per l'autodeterminazione dei corpi non conformi attraverso la produzione fai-da-te di ormoni come atto di resistenza. Di ciò è un esempio il progetto *Molecular Queering Agency* (2021) di Elsa Himmer, Luca Büchler e Martina Morger, sostenu-

Forme di resistenza: biohacking, danza, follia, piante

to dal collettivo Perrrformat di Zurigo.⁷ Gli artisti e le artiste che curano questo progetto indagano le forme del performativo al di là del quadro istituzionale classico. Parlare di resistenza del divenire in questo caso significa pensare i corpi, tutti i corpi, come medium permeabili e soggetti a mutamenti continui. *Molecular Queering Agency* si descrive come un *agency* di trasformazione dei corpi umani e non umani:

We are the agency responsible for the industrial alienation of the human, non-human, and the planetary. The molecular colonization of endocrine disrupting compounds asks us to acknowledge our bodies as changeable, mutable, and responsive with the environment. We invite you to join a 10-person (socially-distanced) disobedience ritual designed to neutralize your eco-heteronormative fears around our collective alien becoming. We ask you to be loyal representatives of MQA and carry out this performance with a sample of your own urine. You will also be dressed in MQA uniforms and guided through simple choreography that is part-science and part-witchcraft.⁸ (Performat 2021)

⁷ Il collettivo Perrrformat nato nel 2023 è composto da Luca Büchler (artista), Martina Morger (artista) e Monica Unser (storica dell'arte). Perrrformat si dedica alla presentazione, alla mediazione e alla documentazione di pratiche performative nello spazio pubblico. In stretta collaborazione con gli artisti invitati, le forme del performativo al di là del quadro istituzionale classico vengono esplorate nell'ambito di quattro/sei performance all'anno con il titolo *Perrrformat presenta...*, occupando così lo spazio (semi)pubblico. Un altro aspetto fondamentale è la documentazione specifica degli spettacoli. Nel corso del tempo, hanno creato un archivio online di pratiche performative composto da fotografie, video, testi e altri documenti, accessibile attraverso il loro sito internet. <https://perrrformat.com/#anchor-programme>

⁸ «Siamo l'*agency* responsabile dell'alienazione industriale dell'umano, del non umano e del planetario. La colonizzazione molecolare dei composti che alterano il sistema endocrino ci chiede di riconoscere i nostri corpi come mutevoli e reattivi con l'ambiente. Vi invitiamo a partecipare a un rituale di disobbedienza per 10 persone (socialmente distanziate), progettato per neutralizzare le vostre paure eco-eteronormative sul nostro divenire alieno collettivo. Vi chiediamo di essere fedeli rappresentanti di MQA e di realizzare questa performance con un campione della vostra urina. Sarete inoltre vestiti con le uniformi dell'MQA e guidati attraverso una semplice coreografia che è in parte scienza e in parte stregoneria».



Figura 3 Perrrformat, Molecular Queering Agency, 2021.

Fonte: Martina Morger all'interno del sito <https://perrrformat.com/p2-mary-maggic/>



Figura 4. Perrrformat, Molecular Queering Agency, 2021.

Fonte: Martina Morger all'interno del sito <https://perrrformat.com/p2-mary-maggic/>

Forme di resistenza: biohacking, danza, follia, pianti

L'indagine di Mary Maggic cerca di re-immaginare un mondo dove i confini tra le identità di genere scompaiono. *Molecular Queering Agency* si propone come un dispositivo di resistenza attraverso rituali di adorazione, danze e preghiere. In un aperto giardino vediamo corpi distribuiti in circolo vestiti in uniformi identiche che rimandano a quelle mediche, dove, attraverso una sorta di danza circolare, urinano in una fontana metallica:

Abbiamo urinato dal vivo di fronte a un panel di professori e critici in visita, versando l'urina nella scultura di una fontana metallica, simbolo di disobbedienza. L'urina stessa è un liquido indisciplinato con tracce di plastica e ftalati, prova biologica della nostra molteplice composizione e dei nostri corpi queer. L'atto di adorazione dell'urina lega insieme in modo simbolico la disfunzione endocrina e il *sex panic* con un abbraccio tossicologico, spingendoci ad abbandonare le nozioni fisse di sesso e genere. (Maggic 2023, 78)

Dall'urina, attraverso il metodo della 'cromatografia su colonna',⁹ si possono separare gli ormoni in base alle loro caratteristiche chimiche e fisiche. Attraverso questa tecnica, si può ottenere una separazione efficiente degli stessi, che possono dunque essere uno strumento di rivolta perché portano con sé notizie di luoghi, segreti, vissuti, presenti e passati, spazi e relazioni. Gli ormoni sono messaggi, frecce e vettori che agitano, cambiano, comunicano, odorano e vibrano, coordinano le diverse attività dell'organismo. Codificati come la nostra auto-rappresentazione, sono da sempre associati al concetto di sessualità. La classica visione «binaria e riduttiva della complessità e variabilità ormonale ha alimentato credenze e pratiche quali l'uso del testosterone per "curare" l'omosessualità e l'impiego di testicoli animali per il ringiovanimento» (Maggic 2023, 5).

Mary Maggic riflette proprio su questo processo di complessità dell'uso degli ormoni e sulle sue implicazioni sociali, culturali e politiche. Il controllo ormonale dei corpi, per l'artista, si lega necessariamente con la discriminazione e la medicalizzazione dei corpi intersex e trans. Politica e ormoni vanno esaminati parallelamente e, come scrive Maggic, «sono importante e provocatorio spunto per la (ri)discussione della plasticità dei corpi, invitando a immaginare un futuro in cui si concepisca la fluidità delle categorie di genere come strumento per affrontare un paesaggio tossico e rigidamente

⁹ Questa pratica dell'estrazione di ormoni dall'urina viene anche affrontata e sperimentata in *Urine-Hormone-Extraction-Action*, all'interno di una residenza, presso il Medialab-Prado di Madrid, dal titolo "*Interactivos?*": *Possible Worlds*, con la partecipazione di Byron Rich, Paula Pin e Gaia Leandra.

imposto, accogliendo così la diversità dei corpi e delle identità» (Maggic 2023, 6).

Si può notare che la forza del mezzo rituale, sia nel caso della postura dell'attassata riscontrata nel lamento funebre lucano che nel rituale di adorazione dell'urina proposto dal collettivo Perrrformat, diventano dispositivi di resistenza che permettono di sovvertire determinati costrutti culturali, politici e sociali. *Stuporosa* di Francesco Marilungo e *Molecular Queering Agency* del collettivo Perrrformat sono lavori politici perché esempi e modi per denunciare ciò che nel mondo è tossico e pericoloso. La postura non conforme dell'attassata, considerata folle e quindi emarginata, è strettamente connessa a quella dei corpi non conformi al binarismo sessuale e di genere. La discriminazione dei corpi intersex e trans, così come la loro esclusione da alcuni settori della società, ricalca le condizioni problematiche delle figure femminili, considerate soggetti liminali agli occhi della cultura patriarcale analizzata da De Martino.

4. Alleggerire la vita

In entrambi i casi la performance diventa uno strumento di emancipazione e di auto-determinazione dei singoli individui, utile per studiare e saper interrogare meglio i confini tra generi e specie e per accettare il dolore causato dal mondo e dalle perdite. Nei due esempi di lavori, le questioni affrontate sono molto simili e hanno potenzialmente la capacità di ricollocare temi riguardanti il corpo e la sua capacità produttiva in termini di soggettività, potere, desideri, discorsi. Sia in *Stuporosa* che in *Molecular Queering Agency* si tenta di affrontare tematiche quali la volontà di superare dei conflitti irrisolti, prendere le distanze da una realtà sempre più pesante, manipolata, quasi ipnotica, per cercare da questo sistema non una via di fuga (che potrebbe fungere soltanto da nutrimento al sistema), ma modi alternativi per abitare la crisi e auto-determinarsi come individui in maniera consapevole.

Nel caso di *Stuporosa*, la resistenza è data dall'essere assente al mondo mentre, per *Molecular Queering Agency*, sta nel considerare il divenire come agente trasformativo. La postura dell'attassata era causata da quella che De Martino chiamava «crisi del cordoglio» (De Martino 1958, 15-56) e la donna si auto-medicava attraverso pratiche coreutiche che permettevano al corpo di assentarsi e immergersi nei più interni conflitti, di far divenire il corpo problema e rumore per la società, di giocare con l'alienazione, con il dolore, con la perdita e, da questo, estrapolare gli antidoti. Nello stesso modo la postura del collettivo Perrrformat è data da un ripensamento del

corpo come medium instabile, malleabile e duttile, capace di adattarsi alla tossicità del mondo. «Il futuro è queer» (Maggic 2023, 20) scrive ancora Mary Maggic, e allora bisogna utilizzare le tecnologie e in particolare il *biohacking*, «la pratica di apportare miglioramenti al proprio corpo e alla propria salute utilizzando approcci tecnologici e di auto-sperimentazione per ottimizzare le prestazioni fisiche e cognitive» (Maggic 2023, 7), come strumento di terapia, emancipazione e di resistenza.

Tutto questo ha che fare con il desiderio di divenire altro, di incarnare un presente reiterato sempre più ramificato, attraversabile, sovvertibile, e con la volontà di creare sempre più condizioni di creazione e di soggettività. Lavori, questi, che sembrano avere l'intenzione di instaurare dialoghi attraverso linguaggi codificati, attraverso una memoria incorporata che è già dentro di noi, per entrare poi in risonanza con la collettività. La potenza della memoria, di sentirla, di attraversarla e reiterarla di generazione in generazione, porta sempre più l'individuo a riconoscersi in identità plurime, trasversali, sempre più collettive. Pratiche che congiungono il *biohacking* e la danza, con la vita religiosa e tecnologica, divengono vere e proprie tecniche protettive di alleggerimento della vita, sono modalità per vedere e tollerare una prospettiva finita sul mondo. Essere senza suolo, senza scopo, ha portato la cultura occidentale a incarnarsi nel concetto di assenza per evitare il sentimento soffocante della conclusione. Il pianto o l'urina sono elementi paralleli ed effimeri, divengono forme istituzionali che proteggono la presenza dal rischio di non essere più, di non esserci più nel mondo.

Le danzatrici in *Stuporosa* non piangono per la perdita di una persona cara. Il loro è un pianto per rivendicare la morte come esperienza del possibile, con la consapevolezza di essere sopravvissute ad essa, di essere sopravvissute al potere annichilente imposto da essa. Partendo dalle lamentazioni funebri, *Stuporosa* riesce a riportare in scena un pianto contemporaneo facendo emergere il modello culturale del passato e del presente in maniera equivalente. Il lamento diviene così canto, ninna nanna, esperienza di intimità e celebrazione di memoria di tutti i trapassi. I loro pianti sono elogi della (e per scongiurare la) fine, sono fatti per curare con i morti i vivi, per sovvertire quella narrativa del dolore da sempre incarnata dal peso del tempo. Si cullano con il lamento del passato ma per sorreggere e rischiarare la vita e il presente, per sostenere ciò che resta di quel passato, finito, perduto. In questa prospettiva, il pianto diviene a volte addirittura sorriso, sollievo, rassicurazione per il vivente, e davanti alle loro finte e indisciplinate – perché cercate e forzate lacrime –, tutto per un attimo si arresta nello stupore di tanta epifania.

Le lacrime finte in *Stuporosa* sono infine un *artificio poetico*, secondo la riflessione di Caleo (Caleo 2021, 119) sulle estetiche contemporanee: servono a creare effetti artificiali di natura, situazioni e connessioni. Perché: «Il corpo umano è già corpo costruito, fatto di interazione continua con la tecnologia, il risultato di stratificazioni di artifici [...]. Il corpo del performer è un corpo artificiale» (Caleo 2021, 62). Infatti, in *Molecular Queering Agency* l'urina viene studiata e trattata come materiale che continua ad agire fuori dal corpo umano, esso stesso permeabile e soggetto a mutamenti. Affrontare una performance di adorazione dell'urina diventa così un modo per discutere la nozione di corpo stabile, dritto, obbediente – la rettitudine delle geometrie maschili su cui scrive Cavarero, contrapponendo posture inclinate di soggettività più aperte e vulnerabili, capaci di cura e di incontro con l'altro.¹⁰

5. Invio

Essere corpi indisciplinati e disobbedienti significa da una parte riuscire ad abbandonare completamente il mondo, ad addormentarsi, a essere frastornati, a dimenticare e dimenticarsi, a non essere mai certi delle cose e, dall'altra, significa essere costantemente in allarme, avere il controllo completo sui corpi e sulle possibilità che essi hanno di farsi altro, di divenire plastica e involucro e cancellare il confine tra naturale e artificiale per creare nuove soggettività. Significa pensare e praticare la presenza del performer nella danza e nella performance come corpo parassita, disobbediente e disturbante, capace di ribaltare gli spazi e i luoghi prestabiliti, e renderli quanto più permeabili, porosi e attraversabili. Questo coincide con un'operazione di immaginazione che, ad oggi, sempre più unisce il movimento della performance e della danza al movimento del capitalismo, dinamiche strettamente legate alla temporalità, alle logiche produttive e alle condizioni economiche e sociali del lavoro artistico. Ne parla a lungo Bojana Kunst in *L'artista al lavoro* (2024) dove affronta in maniera analitica la vicinanza delle pratiche artistiche alle condizioni economiche e sociali del lavoro artistico, per sollecitare «un forte impatto emancipatorio sulla concezione del futuro» (Kunst 2024, 123). Il movimento proposto dai due casi studio analizzati propone traiettorie piene di ostacoli, temporalità lente, gestualità trasognate, apparentemente aliene e inattese. Il tempo del pianto e il tempo dell'urinare ci propongono un'esperienza cinestetica

¹⁰ Cfr. Cavarero 2013.

che resiste all'armonia e alla macchina sociale razionalizzata e produttiva. Ci propone un tempo del 'fare presente' bloccato e resistente, e continua a interrogare quello che Stefano Tomassini in *Fuori tempo* (2023) chiama il «sentimento presente di essere fuori tempo» (Tomassini 2023, 20). Una vera e propria strategia che la performance e la danza possono adottare, per ripensare in modo alternativo il tempo e lo spazio con i quali accogliere il presente inarrestabile di cui è costituito il futuro.

Lavori citati

Arcangeli, Alessandro. 2018. *Altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*. Unicopli.

Binswanger, Ludwig. 2022. *Il problema dello spazio in psicopatologia*, a cura di A. Molaro. Quodlibet.

Caleo, Ilenia. 2021. *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*. Bulzoni.

Cavarero, Adriana. 2013. *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Castelvecchi.

Turner, Christina. 2017. "Time layers, time leaps, time loss. Methodologies of Dance Historiography." In *The Oxford Handbook of Dance and reenactment*, a cura di M. Franko. University of Chicago Press.

Deleuze, Gilles. 2015. *Lesauosto*, a cura di G. Bompiani. Traduzione di Ginevra Bompiani. Nottetempo.

Deleuze, Gilles. 2019. *Che cos'è un dispositivo*. Traduzione di Antonella Moscati. Cronopio.

De Martino, Ernesto. 2021. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio. Einaudi.

Kunst, Bojana. 2024. *L'artista al lavoro. Prossimità tra arte e capitalismo*. Traduzione di Laura Scarmoncin. Luca Sossella.

Maggic, Mary. 2023. *Estrogeni open source: Dalle biomolecole alla biopolitica. Il biopotere istituzionalizzato degli ormoni*. Traduzione di Vincenzo Grasso. Kabul.

Medialab Metadero. 2016. Maggic, Mary. "Urine-Hormone-Extraction-Action." (Ultimo accesso 20 maggio 2025). <https://www.medialab-matadero.es/en/news/interactivos16-possible-worlds-creative-and-collaborative-uses-digital-collaborators-call-1>

Mangini, Cecilia. 1960. "Stendali: suonano ancora." Federazione Italiana Cineforum, Video, 11 min. <https://www.youtube.com/watch?v=vziV5npthaI>

Milloss, Aurel Miholy. 2002. *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di S. Tomassini. Olschki.

Nancy, Jean-Luc. 2020. *Corpus*, a cura di A. Moscati. Traduzione di Antonella moscati. Cronopio.

Pecere, Paolo. 2021. *Il dio che danza. Viaggi, trance, trasformazioni*. Nottetempo.

Perrrformat. 2021. "P203-04.07.2021 Mary Maggic Molecular Queering Agency." (Ultimo accesso 28 maggio 2025). <https://perrrformat.com/p2-mary-maggic/>

Pitozzi, Enrico. 2012. *On presence*. I quaderni del Battello Ebbro.

Taylor, Diana. 2019. *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu. Traduzione di Fabrizio Deriu. Artemide.

Tomassini, Stefano. 2023. *Fuori tempo. Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità*. Scalpendi.