

## GIANLORENZO CHIARALUCE

Nel corso dell'ultimo decennio, l'intenso dibattito sull'era cosiddetta dell'Antropocene ha messo in luce in maniera quasi del tutto uniforme le criticità di un'era geologica che ha sancito la presunta "vittoria" dell'umanità rispetto alla natura, l'oltrepassamento di una concezione olistica che vede la varietà degli enti popolanti il pianeta Terra come parte di uno stesso progetto vitale<sup>†</sup>. La radicale azione dell'essere umano ha enormemente condizionato su scala locale e globale le caratteristiche ambientali, comportando una lunga e sconsiderata serie di cambiamenti climatici, i cui effetti hanno stravolto in maniera presumibilmente irreversibile gli equilibri della flora e della fauna terrestre. Un siffatto sistema d'azione ha dunque prodotto molteplici variazioni che ricadono non solo nella nostra quotidiana operatività, ma anche nella configurazione di mutate geografie del pensiero, dove si ridefiniscono inevitabilmente nuove pratiche di reciprocità e di rapporti tra specie, che evidenziano con sempre maggiore nettezza differenze e disparità. In un contesto dalle fattezze essenzialmente vitruviane, la posizione dell'animale non umano è stata perciò progressivamente relegata ai margini del sentire e del pensabile, racchiusa in uno spazio-tempo enormemente diverso dal nostro<sup>‡</sup>, non solo fisicamente ma anche concettualmente e linguisticamente<sup>‡</sup>. Nel mondo antropocentrico viviamo lo spazio domestico e, per estensione, anche ciò che si trova nei nostri contorni. La città è il manifesto della nostra opera plasmante sul territorio, il rumore che proviene dalle strade ha ormai sovrastato quasi del tutto il suono selvaggio del canto degli uccelli. Un continuo frastuono eclissa l'unicità e il fascino dell'alterità, che un tempo ci seduceva aparendoci sovrana mentre ora parrebbe solo occupare senza decisione quello che riteniamo essere lo spazio che ci appartiene. L'essere umano abita il pianeta, mentre all'animale resta di insediarsi in ciò che rimane dei luoghi di risulta non ancora toccati dalla nostra implacabile azione, relegato in una posizione subordinata e secondaria:

L'animale, finora, era sempre stato docilmente al suo posto. In effetti, se ci vuole lasciare tranquilli, deve starsene al suo posto, nella "natura", altrimenti nello zoo (ma solo per salvaguardare le specie a rischio estinzione), meglio ancora nei documentari naturalistici. Comunque, lontano da noi, da qualche altra parte.<sup>¶</sup>

Tentare di costruire un'etica contemporanea significa però innanzitutto essere in grado di incontrarsi senza scontrarsi con alterità non umane<sup>‡</sup>, ridefinendo un possibile orizzonte ecologico nel quale non solo l'uomo non trovi posto alla sommità della scala gerarchica dei viventi da lui stesso stillata, ma dove disciogliere ogni tipo di costruzione tassonomica artificiale.

Bisogna cioè pensare all'ecologia come a un qualcosa di mentale, sociale e ambientale, come illustrato da Felix Guattari nella sua definizione di "ecosofia"<sup>1</sup>. Procedere in questo senso può sembrare apparentemente utopistico, essendo ormai quasi del tutto assuefatti dalla profondità di una frattura schiusasi tra noi e la natura. Ma l'arte, come forma di suturazione contemporanea, può aprirci a nuove, imprevedibili, eventualità e indurci a ripensare all'"occupazione" animale in termini assolutamente costruttivi. In questo senso può essere utile analizzare alcune pratiche artistiche diffuse in anni recenti in cui un certo tipo di animale, cioè vari tipi d'insetti o lombrichi, proprio cioè quelli che generalmente tolleriamo scarsamente e tentiamo di rimuovere o estirpare, dalle nostre case come perfino dal mondo surreale dei sogni<sup>2</sup>, vengono inseriti in articolate installazioni. Parossisticamente configurate come strutture abitative antropizzate, esse presentano riferimenti a modelli di casa e domestici, o vengono pensate direttamente per essere collocate nel contesto abitativo, che più di ogni altro avvertiamo come nostro e dunque potenzialmente minacciato da ogni possibile tipo di invasione etero-specifica non controllata.

Luana Perilli è un'artista romana che dal 2011 conduce con un approccio multidisciplinare il progetto *Superorganism*, incentrato sulla conoscenza delle dinamiche relazionali che appartengono agli insetti eusociali<sup>3</sup>, focalizzandosi in special modo sulla connessione tra lo studio sociobiologico applicato a questa specie e la crisi degli attuali modelli di crescita sociale ed economica. Nella sua seconda mostra personale inaugurata il 27 settembre 2012 alla The Gallery Apart di Roma, dal titolo "108 (spontaneous collective in thoughtless awareness)", l'artista ha presentato un'installazione scultorea, un video e dei pannelli bidimensionali. L'installazione, dall'omonimo titolo *108*, è costituita da una teca all'interno della quale sono contenuti una miniatura di angolo d'abitazione con un tavolino in legno e una comunità di formiche tessitrici della specie *Polyrachis Dives*, intente a filare il loro nido su una pianta rampicante. Il video, *Goodbye mrs*, mescola le immagini di formiche raziatrici brulicanti in un appartamento a un documentario sulle formiche prodotto in parte dalla Velsicol Chemical Corporation, industria americana specializzata nella fabbricazione di prodotti chimici, che illustra la complessità e le ricche sfaccettature di cui si compongono questi insetti, ma allo stesso tempo promuove l'utilizzo del Ddt – il para-diclorodifeniltricloroetano – per sterminarli dalle abitazioni. Infine sui pannelli è illustrata una serie di studi dove ambienti domestici vengono trasformati in formicai artificiali. Per diversi motivi le formiche possono essere annoverate tra i più considerevoli insetti sociali, godendo del primato di figurare tra i gruppi più abbondanti e con la più ampia distribuzione fra tale categoria<sup>4</sup>.

La loro organizzazione sociale, se da un lato appare inferiore a quella dell'uomo in considerazione del ridotto intelletto e sviluppo celebrale, dall'altro è impareggiabile per quanto riguarda l'altruismo individuale, la coesione e la specializzazione delle caste. L'apparente semplicità di questi animali è perciò solo illusoria, la singola formica funziona come parte di un unico organismo collettivo, che dai biologi viene definito "superorganismo"<sup>5</sup> e da qui il nome del progetto della Perilli. La colonia si costituisce perciò come entità assoluta in cui l'individuo contribuisce al funzionamento della totalità di cui fa parte, annullando la stessa nozione di singolarità che sfuma in favore del bene comune. Tramite il meccanismo della trofobiosi, a guisa di una cellula costituente di un corpo, la formica può scambiare con le sue compagne gli essenziali del nutrimento. Essa possiede infatti due stomaci, di cui uno, come fosse uno stomaco collettivo, è posto al servizio della comunità. Uno tra gli aspetti più significativi su cui si sono concentrati i biologi consiste nell'ipotesi che questi comportamenti di profonda generosità e altruismo, fattori essenziali che hanno assicurato il successo e la diffusione degli animali eusociali, si trasmettano per via ereditaria e garantiscano in tal modo l'indistruttibilità della specie<sup>6</sup>. La complessità di un sistema così stratificato risulta estremamente affascinante per un artista tanto sensibile alla dialettica natura/cultura come Luana Perilli. Constatando la "fragilità attuale del pensiero e dei modelli applicati allo sviluppo delle società"<sup>7</sup>, ella si propone di "ripartire da un'osservazione empirica di quello che realmente si è sviluppato nelle aggregazioni di individui come modello di coesione e di comunità funzionante"<sup>8</sup>. Il primo passo per quest'osservazione partecipata, alla scoperta di un equilibrio naturale al di là di ogni costrizione ideologica, la conduce a occuparsi di formicoltura<sup>9</sup> e a trasformare questa pratica in un'attività artistica. A partire dal 2011, come già detto, si dedica perciò sistematicamente alla costruzione di installazioni aventi all'interno nidi di formiche, piccole teche di vetro che ricalcano la tipologia dei *Cabinets de curiosités*<sup>10</sup>. Tale dispositivo sfoggia un'essenza molto complessa, l'oggetto in esso contenuto acquista un'aura del tutto nuova dovuta alla decontestualizzazione dal suo naturale assetto, aprendosi a una serie di significati alternativi. Il lavoro dell'artista mira allo stesso modo a pungolare la coscienza di chi vi si trova davanti: tramite l'immissione di questo "monumento alle potenzialità e al successo che un modello di collettività spontanea, altruistica e non ideologica"<sup>11</sup> che è la colonia di formiche, in un contesto che presenta oggetti di arredo desunti direttamente da ambienti domestici umani, quindi animato da un profondo senso di familiarità, ella tenta d'innescare l'interesse verso una comunità atipica

che potrebbe però costituire un perfetto modello sociale da applicare. Lo stesso titolo della mostra alla The Gallery Apart fa riferimento a un'idea di maturazione interiore: il 108 è un numero ricco di simbologie e implicazioni in molte religioni orientali, inoltre la mala, una sorta di rosario che i buddisti impiegano per recitare i loro mantra, è composto da 108 grani più un grano più grande che rappresenta simbolicamente il corpo di Buddha, punto terminale di un graduale percorso per raggiungere l'illuminazione ✠ ✠. Il cammino avviato da Luana Perilli attraversa quella via di scambio e apprendimento tra uomo e animale, incarnata dal divenire-animale, ben noto concetto teorizzato a partire dal 1975 da Gilles Deleuze e Felix Guattari ✠ ✠, i quali partendo dalla constatazione dell'impossibilità di concepire un'essenza pura e immutabile dell'essere umano, colto in processi di sconfinamento con alterità animali, sfumano le distanze esistenti tra questi due poli. Il divenire-animale però non deve essere inteso come un regressivo processo di animalizzazione ✠ ✠, ma piuttosto in quanto fondamento possibile per la futura creazione di un terreno fertile dove uomo e animale possano "fare corpo" ✠ ✠, venendo decostruiti come soggetti appartenenti a una data categoria.

Altro versante significativo è rappresentato da Amy M. Youngs, artista e insegnante americana che ha consacrato la sua produzione all'insegna della bioetica, specializzandosi nella realizzazione di BioArt, sculture interattive e lavori digitali che esplorano l'interdipendenza tra tecnologia, esseri umani, piante e animali ✠ ✠. Tra le opere più indicative in questo senso figurano i cosiddetti *ecosystem artworks*, dei complessi apparati installativi creati a partire dal 2010, in cui viene integrato un tipo di coltivazione sperimentale chiamato vermiponica. Questa è una tecnica di coltura senza suolo che combina l'idroponica alla vermicoltura ✠ ✠, praticata tramite contenitori di vermi, solitamente della specie *Eisenia fetida*, denominati vermicompostiere. L'attività della vermicoltura è funzionale alla creazione del vermicomposto, ovvero un prodotto di risulta del processo di compostaggio naturale di scarti organici, di cui i vermi sono artefici, ottimo come fertilizzante biologico. La prima opera d'arte vermiponica, realizzata dalla Youngs nel 2010 per l'esposizione "Artists' Footprints" presso la RedLine Gallery di Denver ✠ ✠, è stata *River Construct*, un'unità di compostaggio e di crescita di piante che riproduce il funzionamento auto-alimentante di un sistema naturale. L'opera si basa infatti su un impianto idraulico progettato per innaffiare e nutrire delle piante poste lungo il suo corso. Vari animali vengono coinvolti dall'artista affinché questo processo autarchico sia reso possibile: dei conigli, le cui feci sono impiegate come concimi naturali; i vermi nella vermicompostiera, che sintetizzano i rifiuti e pro-

ducono il fertilizzante; pesci della specie *Gambusia affinis*, inseriti in un bacile con la funzione di mangiare e depurare l'acqua da tutte le larve di zanzare e le alghe in eccesso. Un'opera come *Machine for Living Interdependently*, invece, fenomenizza fisicamente gli esiti della ricerca di un'interdipendenza tra alterità umane e non, attraverso la necessità dell'essere umano di interagire con una semplice azione per attivare l'opera. Una serie di contenitori conici di acciaio inossidabile si dispongono in maniera elicoidale attorno a un palo e ospitano all'interno delle vermicompostiere con cui sintetizzare i nostri rifiuti. A queste è collegato un impianto idrico preposto a fornire l'acqua e il concime necessari al nutrimento delle piante presenti nell'installazione, azionato dall'oscillazione di una sedia a dondolo che, mossa dalla presenza dell'individuo sopra seduto, avvia attraverso un impianto meccanico il sistema d'irrigazione. L'impiego che la Youngs fa di tali vermi è legato a un coinvolgimento che ha riversato verso la zoologia sin dalla prima infanzia. L'artista racconta infatti che, da bambina, si prodigava a soccorrere i vermi rimasti nelle pozzanghere o sui marciapiedi, poggiandoli sull'erba onde evitare che venissero schiacciati ✠ ✠. Tali tentativi si sono in seguito tradotti nel proposito di pensare a habitat dove gli esseri umani potessero convivere simbioticamente assieme ai vermi, in uno scambio reciproco di benefici. La ricerca di un design funzionale è dovuta al fatto che l'artista cerca d'instaurare una percezione di prossimità, così da spingerci a introdurre l'apparato di riciclo artistico all'interno dei luoghi domestici ✠ ✠. Nella stessa direzione viaggiano anche altri lavori quali *Digestive table*, dove il sistema di compostaggio dei vermi è inserito al di sotto di un tavolino in legno, o *Worm Cozies*, in cui dei vermi trovano posto all'interno di una serie di oggetti disparati, dagli orsacchiotti di peluche alle pentole, rivestiti di pellicce artificiali secondo una pratica nata originariamente per nascondere la vista di attrezzi inquietanti presenti nelle cucine, così da fornire una piacevole interfaccia che possa ammortizzare la vista di animali non da tutti apprezzati. Allo stesso modo ella si è cimentata nella creazione di opere che ripensano in maniera antispecista gli spazi umani e i modelli di comunicazione tra specie, servendosi della collaborazione di grilli. *Crickets Call* è uno tra i suoi lavori più celebri, datato al 1998, che propone un'esperienza naturale amplificata attraverso l'utilizzo della tecnologia. All'interno di una teca arredata come un salotto signorile vivono dei grilli, i cui versi possono essere captati dagli spettatori umani che si interfacciano all'ambiente, attraverso una cornetta telefonica posta alla base della teca. Per rinsaldare questo contatto nella sala figura anche una tv in miniatura che, quando lo spettatore alza la cornetta telefonica, proietta tramite tecnologie telepresenti l'immagine del suo volto sullo schermo.

La produzione di Amy M. Youngs dimostra tutte le potenzialità di un'impresa realizzata in collaborazione e per la natura, frutto di un'interazione che rivisita il rapporto con animali ingombranti, per molti addirittura repellenti, allo scopo di delineare un possibile futuro di convivenza prolifica, in cui gli esseri umani possano ridurre attraverso l'arte i loro sprechi. Tutte queste opere innescano cortocircuiti visivi, di senso e di spazio che ribaltano l'infinitamente piccolo in infinitamente grande, ponendoci con attenzione didascalica di fronte alla vita animale, per apprendere dai sistemi d'interazione e dalle possibilità che in essa si configurano. Secondo Nicolas Bourriaud gli abitanti del mondo globalizzato, devastato dagli effetti della crisi climatica, sono oggi alle prese con un rinnovato rapporto di ridefinizione ecologica. I termini che sanciscono la consistenza della presenza sul pianeta sono perciò oggetto di una rinegoziazione che riguarda sia la specie umana, sia le altre creature viventi. Il confine tra abitante e occupante della Terra, tra colonizzatore e colonizzato, diviene dunque poroso, aperto a riletture, stravolgimenti e contaminazioni. Le artiste presentate, come produttrici di altre possibilità semiologiche del naturale, sono animate da una continua tensione verso l'alterità, che ribalta ed estetizza nuove idee sulla presenza animale nel mondo e sulle nostre possibilità di relazione, guardando alla natura nel suo insieme come capace di produrre inediti modelli di vita e continue, inscindibili, alleanze interspecifiche.

✠ Cfr. P. Missiroli, *Teoria e critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano 2022.

∞ Cfr. J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010; ed. or. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer-Verlag, Berlin 1934.

↓ Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006; ed. or. *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006.

▲ F. Cimatti, *Il Postanimale*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp. 7-8.

∩ P. Vignola, *Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*, in M. Andreozzi, S. Castignone, A. Mazzaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2014, p. 122.

⋮ Cfr. F. Guattari, *Le Tre Ecologie. L'umanità e il suo destino*, Edizioni Sonda, Casale di Monferrato 1991, pp. 9-14; *Les Trois Ecologies*, Éditions Galilée, Paris 1989.

\* Cfr. J. Hillman, *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016, pp. 136-146; ed. or. *Animal Presences*, Spring Publications, Washington 2008.

∥ A. D'Elia, *Arte e Ecosostenibilità*, Editrice AGA, Alberobello 2014, p. 15.

∩ Cfr. E.O. Wilson, *Le società degli insetti. Volume I*, Einaudi, Torino 1976, p. 47; ed. or. *The Insect Societies*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971.

✠ Cfr. ivi, pp. 591-596.

✠ Cfr. ivi, pp. 599-605.

∞ L. Perilli, *La storia di un'esplorazione privata*, in L. Perilli (a cura di), *108*, cura.books, Roma 2012, p. 89.

↓ *Ibid.*

▲ Cfr. R. Chauvin, *Il mondo delle formiche. Un universo fantascientifico*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 34-35; ed. or. *Le monde des fourmis. Un univers de science-fiction*, Librairie Plon, Paris 1969.

∩ Cfr. C. Cravero, *La soglia in gioco. Le formiche come medium*, in L. Perilli (a cura di), *108*, cura.books, Roma 2012, p. 84.

⋮ L. Perilli, *op.cit.*, p. 91.

\* Cfr. P. Decen, *La Mala*, Liber Rebil, Torino 2011, pp. 5-26.

∥ Cfr. S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaction Books, London 2000, pp. 102-113.

∩ Cfr. F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013, p. 138.

∞ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002, p. 384; ed. or. *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

✠ Cfr. A.M. Youngs, *Living with Worms in the Flooding Machine*, in "Antennae", 28, 2014, p. 43.

∞ Cfr. S. Quaik, R. Pratap Singh, M. Hakimi Ibrahim, *Growth Impact, Photosynthetic Pigments and Heavy Metals Content of Coleus aromaticus: A Vermiponic Approach*, in "Journal of Sustainability Science and Management", 9, 2014, pp. 49-55.

∞ ↓ Cfr. V. Le Courtois, *Artists' Footprints*, Blurb, San Francisco 2010.

∞ ▲ Cfr. A.M. Youngs, *op.cit.*, p. 30.

∞ ∩ Cfr. A.M. Youngs, *op.cit.*, p. 39.

∞ ⋮ Cfr. N. Bourriaud, *Inclusions. Aesthetics of the Capitalocene*, Sternberg Press, London 2022, p. 20.