

Performing catastrophe

Arte nello spazio pubblico tra forme di vita e immaginari multispecie

Eleonora Ambrosini, Ilaria Zampieri

Ife Collective, Vicenza, IT
ifecollective@gmail.com

Nicola Zengiaro

Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università di Bologna, IT
nicola.zengiaro2@unibo.it

Abstract

Art and the artistic space have taken a new meaning in relation to the ecological catastrophe. Public Art, starting with the notion of “Chthulucene”, emphasizes the urgency of multi-species collaborations and care. The relevance of the article is to characterize art in public space as an ecology of performance. Theory and stories will be used to outline principles and parameters of this art space. Contemporary performance art will be used to resignify places abandoned by human. In this scenario, the figure of Nausicaa, a creature who can coexist with catastrophe, will emerge. Public space will be interpreted as a shared existential space.

Keywords

Artistic space; Catastrophe; Chthulucene; Ecology; Non-human; Performance

Contents

Introduzione

1. Spazio artistico come spazio esistenziale
2. L'Arte di Vivere nella catastrofe
3. Performer nella e della catastrofe
4. Conclusione

Bibliografia

Introduzione

C'è un'antica storia cinese che narra una particolare vicenda sul ruolo del performer e della pratica performativa. Il racconto si apre con un artista, il quale, invitato ad esibirsi in una città lontana, si incammina preparando la sua performance lungo il viaggio. Durante giorni e giorni mette alla prova la sua pratica, fantasticando e immaginando la platea e preparando il corpo. Per l'uomo, attore di un piccolo paesino della Cina rurale e persona modesta, l'esibizione della grande città rappresenta per la sua vita un grande evento. Così, lungo il cammino, il suo lavoro diviene sempre più un pretesto per misurare le sue doti di artista. L'uomo, pronto per la sua performance, arriva nella lontana destinazione, trovando però solo un cumulo di macerie. La città che doveva accogliere il suo lavoro, infatti, era stata distrutta da un terribile evento atmosferico e completamente abbandonata dai suoi abitanti. Egli si reca lo stesso nel sito che avrebbe dovuto ospitare la sua opera e trova solo una grande platea di legno spazzata via per la maggior parte. Salendo le piccole scale che avrebbero portato al palco dove si sarebbe dovuta tenere l'esibizione, apre la borsa che portava con sé e si cambia. Una volta pronto, inizia da solo in mezzo alle macerie a danzare e cantare per molte ore. Il risultato è sconvolgente, corpo e anima si articolano e ogni movimento si relaziona con il suono della voce e con ciò che gli sta attorno, tutto è passione ed energia. Dopo aver terminato la performance, nel mezzo delle rovine dell'antico teatro della città deserta, l'uomo fa un lungo inchino, nel più profondo silenzio. Dopodiché, si sveste e torna nel suo piccolo paesino. Al ritorno, il paese lo accoglie domandandogli come era stato condividere la propria opera di fronte a molte persone della grande città. Il racconto dell'uomo lascia basiti gli abitanti, incapaci di trovare il motivo di una performance senza osservatore (i quali domandano la ragione della sua recita visto che non c'era nessuno ad osservarlo). Perché mai dovrebbe svolgersi una performance quando il pubblico non è presente? In quel momento, l'uomo afferma che la sua composizione di gesti, suoni, essenza, era osservata da Dio e che lui aveva agito per quell'occhio che l'aveva accompagnato lungo tutto il suo percorso. La performance era stata svolta per un pubblico differente, ogni suo atto era stato eseguito per l'occhio divino, uno sguardo sempre presente dentro ogni uomo.¹

Questa storia ci introduce direttamente tra le rovine, e ci permette di iniziare il nostro discorso sul ruolo e le possibilità dell'arte all'interno dei contesti contemporanei precari e dei futuri prossimi. Innanzitutto, le figure dell'attore e del pubblico si spogliano delle loro cifre classiche, per aprirsi a riletture alternative nei contesti della catastrofe. All'interno di questi ci si soffermerà sull'importanza e ricchezza delle performance non-umane tra le macerie del nostro pianeta. Il nostro tentativo è quello di assemblare nuove chiavi di lettura rispetto agli spazi, tanto problematici quanto fonte di opportunità, in cui si possono condurre e fruire le nostre e altrui performance. Ciò ci permette di ri-

¹ Questa storia mi è stata raccontata da Gabriele Usberti una sera di molti anni fa. Non ho mai trovato la fonte di questo racconto; tuttavia, tale narrazione ci aiuta a introdurre il discorso della performance all'interno dello scenario di una catastrofe. (N.Z.)

definire poeticamente il significato che l'arte pubblica assume alle soglie della rovina. La trattazione verterà su due punti principali: la valutazione di performance non-umane avulse dallo spazio dell'arte e svincolate dal rapporto attore-spettatore, come testimonianza di una nuova considerazione del rapporto tra i viventi e i non viventi; il valore sociale, politico e poetico dell'arte contemporanea e delle performance per un avvicinamento e apertura alle diverse possibilità di coesistenza tra le specie in un mondo prossimo alla catastrofe. L'impianto, in parte narrativo, è volutamente utilizzato per condurci tra i corpi e i significati degli attori-performer e dello spettatore non più esclusivamente umani. L'idea è quella di narrare una forma-di-vita che possa vivere performando una resistenza alla catastrofe ecologica. In questo spazio teso tra la fine del mondo e l'inizio di una forma-di-vita al di là dell'umano, sorgerà la figura del performer rappresentata da una nuova creatura: Nausicaa.

1. Spazio artistico come spazio esistenziale

Partendo dal racconto, possiamo affermare che lo spazio della performance, malgrado il disastro avvenuto, rimane esso stesso un contesto in cui la pratica artistica è garantita indipendentemente da un osservatore umano. Infatti, nonostante non sia presente un pubblico canonico, esiste un occhio non-umano che rende possibile e simultaneamente dona senso all'atto performativo. Questo sguardo inumano può essere l'occhio di Dio oppure quello della Natura, due sguardi che faticano a venire meno poiché abbracciano la totalità della realtà nella quale esistiamo. In ogni caso, *il non-umano costruisce uno spazio pubblico*, in quanto condiviso, non tanto legato ai confini dell'arte in senso esclusivo (confini che non vengono riconosciuti dal non-umano come spazi di senso), quanto ad un vero e proprio luogo fisico e immaginifico, laddove la performance può esistere. In questo senso, nella catastrofe ecologica, sociale, economica, lo spazio della cultura è determinato dalle relazioni ambientali, ossia la Natura diviene le *condizioni di possibilità delle riorganizzazioni di senso*.

Cosa determina uno spazio di performance è un dibattito che qui non affronteremo. Tuttavia, possiamo domandarci con legittimità quale sarà il luogo dello spazio d'arte in un mondo che sta dirigendo il suo futuro verso il collasso ecosistemico e quali opportunità l'arte può cogliere in un contesto al limite come questo. È infatti in questo scenario catastrofico che il luogo smette di presentare il dualismo tra Natura e Cultura, laddove lo spettatore della performance esistenziale umana e lo spazio di movimento si aprono, mescolandosi, all'intera biosfera.

Come è noto, non è una novità la dilatazione dei contesti artistici canonici da parte dell'arte del secolo scorso verso destinazioni urbane ed extraurbane per il proprio intervento e la contemporanea messa in crisi del rapporto attore-spettatore. Nel momento in cui l'arte, attraverso il suo intervento diretto nella dimensione pubblica e, in modo più incisivo per mezzo della performance, mette in scena delle finzioni, catapulta gli spettatori-attori contemporaneamente all'esterno (punto di vista) e all'interno (partecipazione diretta) dell'atto

performativo e quindi della tematica messa in evidenza dall'intervento artistico. Nello specifico, la performance, mimetizzandosi in azioni ordinarie quasi indistinguibili dalla vita ordinaria, ne intensifica il senso, come vedremo con il caso della performance *Sun and Sea (Marina)*. Il mettere in scena consente di far percepire l'azione come extra ordinaria, come simbolo differente da quello che contempla meramente l'effetto di un'azione, e di conseguenza dà la possibilità di sollecitare in modo differente dalla visione ordinaria - offrendo una riorganizzazione del senso e del significato (così come una rinegoziazione del senso) completamente inaspettata- la riflessione su un determinato tema messo in risalto. La questione del senso e del significato viene spinta verso un limite quando cerchiamo di focalizzare la loro articolazione in una visione verso la fine del mondo. Ciò è dovuto ad una castrazione dell'immaginazione, implicita nella visione nichilistica del futuro e nelle narrazioni ambigue e distopiche (Bridle 2019; DeGiuli, Porcelluzzi 2021). «Ma l'ambiguità della situazione presente va preservata, perché è in questa ambiguità che si cela la via per la liberazione del possibile dalle maglie dell'inevitabile» (Bifo 2019: 83).

L'epoca incerta che stiamo vivendo sta spingendo i diversi esiti artistici verso l'attivazione, attraverso la loro collaborazione con altre discipline, della trasmissione della consapevolezza di quella che Edgar Morin definisce "comunità di destino", ovvero «comunità culturale la cui identità è, attraverso la memoria storica, interiorizzata e perpetuata nel passato, nel presente e nel futuro» (Simonigh 2012: 40). Oggi il destino comune si traduce in condivisione, a livello planetario, degli stessi problemi vitali e mortali, sperimentando il meglio e il peggio del divenire storico. È necessario, quindi, che il contributo dell'arte nel presente miri a rendere accessibile, attraverso i suoi mezzi, l'importanza di rivedere il ruolo dei non-umani, siano essi animali, vegetali o non viventi.

In questo senso lo spazio, nella catastrofe, si dispone come luogo della sopravvivenza. La Natura performa ciò che è possibile svolgere al suo interno, dettando le disposizioni culturali che possono manifestarsi. Nella distruzione dell'ambiente, l'attività umana viene condizionata in base ai mutamenti ecosistemici. Natura e Cultura si mescolano nella tensione verso la mera sopravvivenza (Tolfo 2019). Tuttavia, la sopravvivenza si esplica come interconnessione tra umani e non-umani. L'accezione di "sopravvivenza" acquista un altro valore in questo contesto, un significato che permette di ricucire i legami recisi con il vivente non-umano. Sopravvivenza è dunque una sorta di *solidarietà ecologica*. Declinata in questo modo, la sopravvivenza comincia a far vacillare le categorie di umano e non-umano, vita ed ecosistema. L'impossibilità di scindere la performance pubblica dalle condizioni di senso dell'ecosistema è dettata da una *condivisione della fine* che viene interpretata dalle specie. Queste ultime divengono attori partecipativi del teatro-mondo nell'organizzazione dello spazio artistico deformato dalla catastrofe. Lo spazio artistico diviene in tal modo il luogo della contingenza, costruendo al suo interno soggettività fluttuanti, ibride, che si manifestano nello scenario della catastrofe. La catastrofe dell'avvenire predispone nuove entità attoriali che performano il futuro della nostra e delle specie altrui. Rovesciando ogni relazione tradizionale tra attore

e spettatore, *il futuro di ogni possibile arte umana dipende oggi dalle performance non-umane*. I non-umani, viventi e non viventi, sono gli attori - che è necessario riconsiderare - del nostro futuro in questo scenario. La sopravvivenza umana è determinata dall'intreccio delle performance umane e non-umane nello spazio-mondo, quale teatro della catastrofe imminente. In tal senso, abbiamo bisogno di nuovi concetti circa la leggibilità e la figurabilità dello spazio artistico, in termini sia estetici che etici. Difatti ci troviamo ad affrontare un presente senza avvenire (Danowski, DeCastro 2017), proprio perché non riusciamo a interpretare le dinamiche che ci legano al non-umano. I non-umani si ergono come spazio pubblico della performance, laddove essi divengono parte della sopravvivenza delle specie. Ed è in questo luogo alla fine del mondo che la resistenza, intesa come sopravvivenza, si articola nella ri-esistenza. Una nuova forma di esistenza, una capacità di ri-esistenza, nell'incarico di mettersi al mondo in un differente luogo e insieme a differenti soggetti, performando nuove attività vitali determinate dalla relazione con l'alterità. «L'attualità è consustanziale rispetto alla forma di vita che incarniamo, e interrogare l'attualità vuol dire interrogare noi stessi. L'attualità, l'attuale, è un vortice esterno di contesto ma è anche interno, ci costituisce come i soggetti di una rappresentazione, in ogni momento noi siamo il prodotto di una ben determinata conformazione della realtà e rappresentazione della stessa: il nostro porsi in quanto soggetti in realtà è già da sempre un posto» (Oreggioni 2021: 125).

Questo spazio è il risultato di un processo reciproco tra soggetto, di qualsiasi sorta, e ambiente. Mentre il soggetto seleziona, organizza e attribuisce significati a ciò che vede, l'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni rispetto alle parti che compongono il paesaggio artistico organizzate in un sistema coerente. Tuttavia, il dinamismo dello spazio artistico muta continuamente l'organizzazione del luogo performandolo. Quindi nell'ambito di una performance pubblica nel tempo dell'Antropocene, gli attori divengono parte di uno scenario complesso che è a sua volta spazio-attore della performance. Gli organismi e l'ambiente prendono parte ad una continua interconnessione di differenti *agency*, in cui ogni ruolo si interseca in una "ecologia della performance". Per "ecologia della performance" intendiamo una proprietà pervasiva insita nella materia, legata alla nozione di *agency* ma staccata da quella di intenzionalità umana, capace di esercitare un'influenza sui fenomeni umani e non-umani (Iovino, Opperman 2014). In questo senso, è la materia stessa, organica e inorganica, a manifestare la capacità di agire in modo attivo e trasformativo a seconda del contesto (Zengiaro 2022). Riflettere sulla distribuzione della categoria di *agency* anche agli elementi non-umani significa cercare di ridistribuire la performance nel contesto ecologico. L'ambiente, infatti, è attivamente coinvolto in questo scenario come attore principale di ogni possibile futuro. Esso è dinamico, orientato dalle relazioni che lo compongono e attivo rispetto a un'*agency* dovuta all'incontro tra diversi agenti o ciò che Bennett (2010) ha chiamato "operatori" o "attanti".² Sotto questa interpretazione,

² Questi due termini sostituiscono il termine "agente" perché rimane ancora troppo soggetto-centrico. Se l'"agente" è centrato sul soggetto, l'"attante" è una fonte di azione, mentre l'"operatore" è ciò che fa (costituisce) la differenza.

ogni ecosistema diviene uno spazio-attore definito dalla capacità di apertura e adattamento al cambiamento, permettendo ai performers e agli spettatori di reinterpretare e risignificare tale spazio esistenziale. Esiste in tal senso una natura significativa degli spazi artistici, interpretati come discorsi e linguaggi della performance. La performance, potremmo dire, diviene un discorso sulla fine-del-mondo; e lo spazio dell'arte è il testo significativo che viene continuamente riscritto, in una sorta di copione del prossimo futuro.

1.1. Luoghi dell'abbandono

Sempre più spesso l'arte contemporanea riflette il caos geopolitico e la crescente ingiustizia, il dissesto economico, l'esaurimento delle risorse, la sovrappopolazione, le estinzioni di massa delle specie e il collasso generale dell'ambiente in cui ci siamo evoluti in milioni di anni. Nel contesto di un pianeta sempre più a rischio, l'ecoarte³ acquista una nuova rilevanza, poiché gli artisti osano spingersi dove scienziati, politici, ambientalisti e altri specialisti non osano (Heartney 2014).

Il tema dello spazio dell'arte, spazio della performance, viene riorganizzato in riferimento alla catastrofe ambientale. Infatti, sempre più si parla di spazi in cui non è possibile sopravvivere, luoghi dunque dell'abbandono da parte della vita. Stiamo parlando di ambienti in cui l'umano ha deteriorato l'esistenza, portando ad una estromissione e alienazione la vita. Tuttavia, ciò che emerge in questi scenari dell'abbandono, è che ad essere estromessa è propriamente la vita umana. I luoghi in cui si pensava che la vita non potesse sopravvivere, hanno dato modo di ripensare a quale tipo di vita si riferissero gli scienziati (in una interpretazione antropocentrica della faccenda). Perché, laddove l'umano ha dovuto abbandonare un luogo, molteplici forme di vita ridestano la loro presenza e organizzano nuove forme per esistere.

In questo senso, i luoghi dell'abbandono, predispongono uno spazio esistenziale per le forme di vita non-umane. Forme di vita che riprendono con forza e vigore i propri spazi, risignificando i luoghi e modificando il paesaggio. In altre parole, emergono nuovi regimi ecologici nei luoghi della catastrofe. Nella lettura che possiamo fare di questi luoghi, appare l'esigenza di un esercizio quasi trascendentale, poiché *i non-umani performano un continuo senso di interconnessione dei viventi*.

I non-umani divengono attori principali di questi luoghi abbandonati. Modificano la chimica del suolo, scombinano le catene alimentari, creano nuove comunità batteriche e reti micorriziche nel sottosuolo. In questo "teatro della sopravvivenza", siamo noi umani gli spettatori. La performance dei non-umani è imprevedibile, esteticamente sofisticata, completa nei suoi movimenti e nelle sue interconnessioni. Quelle che potremmo definire come "isole dell'ab-

³ L'ecoarte, per come l'articoliamo in questo articolo, è una pratica artistica che cerca di preservare e vitalizzare le forme di vita, le risorse e l'ecologia della Terra. Nelle performance, vengono applicati i principi degli ecosistemi alle specie viventi e ai loro habitat in tutta la litosfera, l'atmosfera, la biosfera e l'idrosfera, e queste modalità vengono riportate anche nei luoghi selvaggi, rurali, suburbani e urbani (Weintraub 2012).



Figura 1. Mauro Campagnaro, RESIDERE, installation view, 2022. Ph. Marta Braggio.



Figura 2. Mauro Campagnaro, RESIDERE, installation view, 2022. Ph. Marta Braggio.

bandono” (Flynn 2021) sono in realtà teatri della vita non-umana. La catastrofe diventa allora il palco di un’esistenza altra, uno spazio di performance del non-umano. Performance che forse ci obbliga a fare un passo indietro rispetto al nostro protagonismo, osservando come le agentività non-umane ci salvano dal dramma.

L’artista Mauro Campagnaro nella sua mostra RESIDERE⁴ (fig. 1) presenta questi luoghi dell’abbandono umano, in cui emerge l’imponente presenza di specie non-umane. La performance si manifesta nella videoproiezione su di un muro scrostato nel piano sotterraneo della stazione di Marano Vicentino (fig. 2). In occasione di “Celidonia”, rassegna di arte, cinema e musica tenuta il primo weekend dello scorso luglio,⁵ viene presentata la ripresa di una *performance interspecifica* in un luogo dell’abbandono. Le immagini e i suoni svelano, attraverso riprese ottenute da una fototrappola posizionata in un luogo disabitato dagli umani, la coabitazione di differenti specie in uno spazio che sembra aver perso la memoria della presenza antropica. “Residuo”, che condivide la radice con “residere” è, infatti, un’area un tempo abitata in cui la vegetazione ha velocemente abbracciato ogni cosa trasformandola in *territorio della mescolanza planetaria*: famiglie di cervi che si rinfrescano in una pozza d’acqua lasciano il posto, un minuto dopo⁶, alla

⁴ Mostra a cura di *Ife Collective*, presentata dall’1 al 24 luglio 2022 all’interno della stazione di Marano Vicentino in occasione della rassegna di arte, cinema e musica “Celidonia” curata da *Casa Capra, Cinema Campana e Ife Collective*.

⁵ Cfr. <<https://www.casa-capra.it/celidonia-festival/>>.

⁶ La fototrappola utilizzata da Campagnaro, una volta posizionata e azionata, registra per un minuto i movimenti di fronte all’obiettivo con un intervallo di cinque secondi tra l’uno e l’altro.

volpe che salta veloce fra le rocce, voli di uccelli tra la vegetazione, il lupo con il suo branco, poi all'improvviso un forte bramito. Qualche creatura addirittura si accorge della fototrappola e si avvicina con il naso per conoscere e capire di cosa si tratta.

Eppure, possiamo domandarci con senso: come fa RESIDERE ad essere un luogo dell'abbandono quando esso è chiaramente un luogo dell'abitare? Residere, infatti, significa "stare in un luogo", "avere la propria dimora". Territorio di rifugio per la diversità, dunque dell'evoluzione, quello che Gilles Clément (2004) definisce "Terzo Paesaggio", luogo che favorisce l'invenzione, manifestandosi in riferimento al territorio organizzato e contemporaneamente in opposizione a quest'ultimo. Un territorio paradossale, un territorio della vita.

Il tessuto di questa zona della vita che si erge al di là dell'umano ci riporta a considerare il pianeta come spazio esistenziale. Pensare il mondo come una complicata trama di eventi, in cui rapporti eterogenei si combinano, cercando di mettere a fuoco la struttura dello spazio e dei suoi elementi, ci obbliga a ripensare alle specie viventi - e a ciò che definiamo non vivente - come parte di un unico grande sistema. A questo si lega la lezione di Lynn Margulis (1970), biologa che appena cinquant'anni fa propose una rinnovata teoria dell'evoluzione, portando in auge l'idea che la forza della Terra sia la simbiosi e non la competizione. Attraverso questa lettura, ogni specie appare una chimera, unione di entità differenti, la cui evoluzione ha sempre luogo nella coevoluzione con le altre specie, in una ecologia della performance che deve essere vissuta come sacralità della commistione e dell'ibridazione. Siamo simbiotici, viviamo insieme e performiamo insieme al contesto: «non possiamo più pensare alle rocce, agli animali e alle piante come entità separate» (Capra 1996: 121) perché ogni parte, anche la più piccola, concorre all'equilibrio dell'intero sistema terrestre. Questa presa di coscienza ci induce verso l'apertura del rapporto Natura/Cultura, spodestando ogni possibilità di definizione o tassonomia, obbligandoci a ripensare gli attanti attraverso nozioni di mescolanza e orizzontalizzazione dei rapporti. Nessun luogo, allora, se coabitato da specie vegetali, animali e non viventi è un luogo dell'abbandono, ma diviene *spazio della risignificazione* che appartiene a ritmi e cadenze differenti. La rinegoziazione del senso è dunque una capacità distribuita che fa emergere un fondo condiviso nella trama degli eventi. I luoghi dell'abbandono sembrano apparire sotto questa luce, luoghi in cui ciò che viene abbandonato è un certo tipo di significato nel momento in cui ne emerge un altro. I nuovi significati spesso sono indisciplinati, ferini, non-umani, indecidibili, inattesi e imprevedibili. Sono, in sostanza, processi di *riterritorializzazione del senso*. Ogni significato, sia esso definito dall'umano o dall'inumano (soglia forse impossibile da presentare in modo definitivo), ridefinisce una serie di cosmologie e di nuove culture che, come suggerisce Eva Meijer (2021), se ne trovano in ogni angolo di strada.

In mostra il video presentava una selezione di circa tre ore e mezza di questi minuti rilevati dalla fototrappola, susseguiti uno all'altro, in momenti completamente diversi, senza un ordine cronologico preciso.

2. L'Arte di Vivere nella catastrofe

Il cambiamento di visione del mondo avvenuto a seguito alle scoperte nel campo della fisica a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento ha fatto emergere, non senza difficoltà e dolore, il concetto di complessità all'interno di quella costruzione del mondo fatto di cose "chiare e distinte" tanto caro a Cartesio. L'esplorazione del mondo atomico e subatomico ha, infatti, determinato la sostituzione al pensiero tradizionale, riduzionista semplificatore della scienza classica, di un pensiero che, al contrario, non riduca, non frammenti, non ordini e non elimini ciò che è complesso, molteplice, disordinato e contraddittorio.⁷ Questo cambio di paradigma, che ancora tarda ad essere digerito, pone la nostra presenza allo stesso livello delle altre specie, in quanto soggetti facenti parte di una rete organizzata che è la vita del sistema terrestre, come asserito precedentemente. In questo senso il fatto di non essere indispensabili, o centro del nostro antropocentrismo ontologico, solleva la questione della presenza, in quanto umani, sul pianeta terrestre.

La letteratura riguardo il mondo dopo la fine dell'umanità è proliferata (Lovelock 2006; Weisman 2007; Zalasiewicz 2008). Le immagini del pianeta Terra desolate e abbandonate, divengono una tematica ricorrente non solo nei film di fantascienza, ma altresì nella divulgazione scientifica in differenti discipline. Immaginare un mondo senza di noi, significa ridestare l'attenzione verso la creazione di significati al di là dell'umano. Basti pensare al lavoro fotografico portato a termine dal fotografo Frans Lanting e dal filosofo Telmo Pievani (2019), laddove il progetto mostra l'irrilevanza umana dentro uno spettacolo della vita che non contempla nulla come essenziale né come attore principale. Qui si insedia la problematica riguardo all'indispensabilità dell'umana presenza. Capire di non essere indispensabili a questo sistema di relazioni che è la biosfera, moltiplica i processi immaginativi in modo narrativo, e allo stesso tempo scientificamente rigoroso, per mettere in luce le *agency non-umane*.

Il riposizionamento dell'umano nel sistema Terra ci obbliga a ripensare ed attuare una metamorfosi che, come nel caso del/la bruco/ farfalla, si traduca in continuità e discontinuità rispetto al passato e al futuro, concretizzando nuove capacità (etiche, estetiche, politiche, economiche). Ripensare il nostro posto nel mondo ci induce altresì ad attivare uno sguardo critico verso uno sviluppo che non sia unicamente tecnico, scientifico ed economico. Rendere conto di una metamorfosi, significa in fin dei conti disattivare le differenze, ripensando il nostro sistema in un modo finora impensato, laddove può manifestarsi un unico circuito di continue deterritorializzazioni (Deleuze, Guattari 1996). Questo territorio inesplorato, impensato, forse impossibile da attualizzare, è il luogo dove l'arte ha il compito di risvegliare una consapevolezza planetaria. Infatti, secondo Deleuze l'arte è una pratica intensiva che mira alla creazione di nuovi stili di pensiero, di percezione e di sensazione delle infinite possibilità

⁷ Si vedano: (Capra 1996), (Gembillo, Anselmo 2013), (Gleick 2000), (Morin 1977), (Prigogine 1996), (Prigogine, Stengers 1981).

della vita (Deleuze, Guattari 2002). Nuovi stili di pensiero compongono nuovi mondi nei quali vivere. Mondi costituiti di luoghi aperti all'inatteso, fatti di territori mai calpestati, zone metamorfiche della vita.

La metamorfosi è la disseminazione della vita nei mondi e nelle forme riuniti in un unico ambiente; si può rappresentare come un *atlante a cielo aperto* [...]. In quanto forza metamorfica, ogni vita è un atlante che si dispiega: non abita un territorio, ma incarna in sé la mappa del territorio. [...] Ogni metamorfosi corrisponde all'obbligo da parte della vita di fare di sé stessa un luogo, uno spazio abitato, un territorio da esplorare e da dispiegare: anatomia e geografia coincidono. Potremmo anche dire che la metamorfosi permette di ricomporre una serie disparata di mondi e di forme in un'unica *linea vitale* [...]. (Coccia 2022: 61)

La metamorfosi si impone come una linea di fuga alla quale l'uomo non avrebbe mai pensato da solo. Si tratta di vedere il non-umano come una serie infinita di soglie d'intensità, le quali permettono la traspirazione, in un processo di decostruzione della nozione di impermeabilità tra le varie forme di vita. E forzando i bordi porosi della metamorfosi, possiamo indicare che ogni mutazione è un divenire-rivoluzionario che permette una reale rivoluzione (Deleuze, Bene 2002). Rivoluzione come ritorno alla forma ibrida, ma altresì come rovesciamento dell'ordine prestabilito. Si inserisce in tale discorso l'importanza dell'arte di attualizzare un divenire-chimera delle forme, mostrando la necessaria metamorfosi del concetto di "cultura", a partire dall'etimologia stessa, che si trasformi (o ritorni) in una idea di cura. C'è bisogno di creare uno spazio in cui emerga la sovrapposizione tra cultura e cura, laddove ogni frontiera viene disattivata in favore di una rivoluzione dell'arte del vivere che opera alleanze secondo linee di trasformazione.

2.1. L'arte della cura nel tempo dello Chthulucene

La parola cultura, così come altre parole che ne condividono la desinenza come "futuro" e "natura", deriva dalla forma latina del participio futuro, che indica ciò che non è ancora ma se ne intravede già la traccia. Cultura deriva dal latino *colere*, che significa coltivare, avere cura, trattare con attenzione, quindi anche onorare. Dato che per coltivare è necessario stare in un luogo – la cultura rimanda all'agricoltura non solo per l'etimologia della parola ma anche perché la stanzialità implicita nella pratica della coltivazione ha permesso la nascita delle civiltà –, cultura significa anche abitare. Colere a sua volta deriva dalla radice *kwel*, che significa girare, camminare in cerchio, illuminando nella parola coltivare il senso di girare la terra, dissodare, e che nel tempo ha assunto il significato di avere cura e cultura (Falcone 2019).

Questa idea di essere in relazione e di avere cura di qualcosa di apparentemente non familiare, legato ad altre specie, rimanda all'obiettivo di Donna Haraway (2019a) di trasformare il significato della parola *kin*, che in inglese significa "rete familiare", verso qualcosa di diverso, verso qualcosa che vada oltre le persone nel senso di individuo o essere umano: «All'università ho

trovato toccante il gioco di parole fatto da Shakespeare con kin [parenti] e kind – i più gentili non erano necessariamente kin come famiglia; creare kin e creare kind (come categoria, prendersi cura, parenti senza legami di nascita, parenti collaterali, molti altri rimandi) allarga l’immaginazione e può cambiare la storia».

I processi immaginativi, anticipando narrazioni e performance della catastrofe, ci mostrano come l’arte può comunicare l’incomunicabile. Arte come linguaggio del mondo che si esplica anche senza di noi, Gaia che prende parola per mostrarci quanto siamo solo una parte di un processo (Lovelock 1979; Latour 2020), parte di una storia (una geostoria (Chakrabarty 2021)) iniziata prima di noi e che proseguirà senza noi. In questo processo della vita identificato con il processo dell’arte del sopravvivere e della cura, cose prive di senso producono significato. Ciò ci permette di traslare la domanda su cosa l’arte fa a come lo fa (Aloi 2017). Per questa ragione, se vogliamo rimanere parte dell’equazione, come affermano le autrici di *Arts of Living on a Damaged Planet*, dovremo iniziare a prestare attenzione a ciò di cui facciamo parte. L’ecosistema del nostro pianeta, infatti, non ha bisogno di noi per sopravvivere. Al di là dell’umano il pianeta genererà senza dubbio altre forme di vita che si prenderanno cura della Terra, divenendo terra. Con questo, a partire dalle intuizioni del libro sopracitato, vogliamo indicare la necessità di performare una rinnovata “Arte del Vivere”.

L’Arte del Vivere si impone come un bricolage che viene coordinato dalle molteplicità non-umane. In completa aderenza allo Chthulucene (Haraway 2019b), possiamo vedere una collaborazione artistica tesa a mostrare l’ibrida e meticciosa vitalità del vivente (Zengiaro 2023). Performance spurie che si intersecano presentando una intrinseca relazionalità del corpo all’ambiente, dell’organismo all’ecosistema, in una perenne danza esistenziale. «Immaginiamo di radunare insieme tutti i viventi, non solo quelli che appartengono a una specie, ma quelli che appartengono a tutte le specie, non solo quelli che vivono ora, ma anche quelli che vivranno in futuro: hanno tutti, tra di loro, la stessa relazione che esiste tra bruco e farfalla, sono la medesima vita che si trasmette da corpo a corpo, da specie a specie. Lo stesso rapporto esiste tra il vivente e la Terra: la vita è la farfalla dell’enorme bruco che è Gaia, la metamorfosi di questo pianeta» (Coccia 2022: 172).

Definire “Antropocene” come la nuova era nella quale viviamo, non permette di comprendere quanto sia multispecie l’urgenza attuale (Zengiaro 2022a). Ciò deriva dal fatto che tale nozione isola i viventi non-umani, ma anche i non viventi, dalla rete di relazioni. Al suo posto Haraway preferisce usare il già citato “Chthulucene” - dal nome del ragno californiano *Pimoides Cthulhu* - perché questo consente di richiamare la dimensione contesa e complessa del mondo. Gli esseri umani sono parte di questo groviglio e non più misura esterna di tutte le cose, motivo per cui dobbiamo stabilire legami negli insiemi che Haraway definisce “ctonio” e “poetico”: qualunque cosa siamo dobbiamo sentirci piantati a terra, immersi nelle urgenze complesse e sistemiche del nostro tempo. In questo senso il concetto di cultura, nella sua forma originale di coltivare, deve intendersi non più come pratica che porta al distacco de-

gli umani dalla vita selvaggia, ma come pratica di cura verso legami oltre che familiari, che esula dall'umano, ripartendo dalla terra quale luogo di vita comune e mescolamento caotico, sotterraneo, che non lascia filtrare più la luce umanistica della conoscenza.

Nello Chthulucene, inteso come l'arte di vivere in un tempo profondamente disturbato, la coesistenza si impone come spazio performativo. Arte del Vivere, viene intesa come vibrazione esistenziale che lega umano e non-umano lungo un sussulto determinato dalla catastrofe. «Trasportandoci oltre i confini delle identità biologiche, l'arte diviene necessariamente inumana, nel senso di non umana, poiché si connette con le forze animali, vegetali, materiali e planetarie che ci circondano. L'arte è, inoltre, cosmica per la sua risonanza e quindi postumana di struttura, dal momento che ci conduce ai limiti di quello che i nostri sé incarnati possono fare e sostenere» (Braidotti 2014: 115). L'arte della cura, come arte non-umana, deve dunque ispirare qualche altra forma di agire nel mondo che non decreti l'estinzione massiccia delle altre specie (Comisso *et. al* 2021). Cercando un movimento di simbiogenesi che permetta l'emersione di nuove alleanze, prestando spesso il fianco alla possibilità di venir trasformati in questi incontri. Alleanze costituite da una collaborazione esistenziale con i compagni non-umani, legami stretti da pratiche, arti e tecnologie che manifestano un possibile futuro di convivenza e armonia.

In quest'Arte della cura è necessario, come suggerito dalla Haraway, rimanere a contatto con il problema forgiando il tempo dello Chthulucene. Non bisogna cercare di rifuggire il problema, ma performarlo. Come il protagonista della storiella iniziale *performa nella catastrofe* indipendentemente da tutto e tutti, al medesimo modo dobbiamo chiederci se sia possibile portare la bellezza ad un punto tale che sia goduta per sé. «Anziché abolire la bellezza, possiamo rimescolarla per i nostri scopi. [...] La bellezza è un sentimento di solidarietà incondizionata con le cose, con qualsiasi cosa. La bellezza è l'impronta non umana di un non-umano - un'esperienza di alterità che sorge nel mio spazio interiore e porta le tracce di uno spettro» (Morton 2022: 87). Serve qualcosa che sia scollegato dal suo funzionamento principale, dall'obiettivo preimpostato di salvaguardare il salvabile. L'arte qui ci mette a contatto con la possibilità di agire *in sé* e non in reazione a qualcosa di oramai inevitabile. Una pratica artistica che desidera performare la catastrofe o farsi performare da essa. La catastrofe in tal senso ci consente di performare al meglio le potenzialità di solidarietà, intese come organizzazione fisica, politica, sentimentale nei confronti del non-umano che permette una simbiosi esistenziale. Nella catastrofe, l'Arte del Vivere si mostra nella sua necessità, laddove ogni fine, ogni teleologia viene disattivata dalla bellezza e dalla cura interspecifica. In questo luogo, un luogo delimitato dalla catastrofe, luogo che ci coinvolge e dal quale non possiamo uscire, l'unico modo di performare un'Arte del Vivere è quello di agire come se fosse il mondo ad osservare.



Figura 3. *Nausicaä della Valle del vento*, manga e film di Hayao Miyazaki, 1984.

3. Performer nella e della catastrofe

In un futuro non troppo lontano, Nausicaa⁸ (fig. 3) ha imparato e sa vivere tra le macerie. È tra i pochi esseri umani che resistono a un contesto di rovina, venefico e in declino, anche se per alcuni versi lei si discosta dai suoi simili. Principessa, scienziata, ecologista, profemminista, Nausicaa è una creatura che non conosce il concetto di limite: i ruoli passivi non le appartengono, poiché è attrice attivamente connessa con il proprio palco di vita, quello di un pianeta invischiato nella catastrofe. In tutta la sua pienezza Nausicaa incarna la figura dell'esploratrice, con il corpo e con tutti i sensi agisce spinta dalla sete di conoscenza e dalla curiosità verso il mondo che si è ritrovata ad abitare, condividendo gli spazi rimasti con gli abitanti non-umani. La consapevolezza del movimento trasformativo che anima tutto l'insieme dell'esistente, in una vibrante relazione continua tra le cose e le creature, la avvicina alla comprensione della natura mostruosamente complessa del vivente e del non vivente. Inoltre, tale consapevolezza risveglia in lei un senso di urgenza, quella di un confronto alla pari fondato su una profonda empatia tra le specie, l'unica chance per gestire la sopravvivenza. Nausicaa si dedica alla cura dei mostri e dei fantasmi dal momento in cui sfonda le barriere a favore del confronto. Così, esibendosi in azioni propositive e coraggiose, la creatura si immette nell'atmosfera putrida e pesante. In questo contesto forza le barriere corporee e apre le proprie visioni alla ricerca di un dialogo con le mostruose creature sorelle che abitano la foresta. I mostruosi abitanti sono esseri pieni di risentimento e disgusto per il genere umano responsabile dei disastri ecologici, portatore di una rovina diffusa causata dalla sete di potere. Nausicaa

⁸ *Nausicaä. Vivere tra le rovine* è una trasmissione radiofonica a cura di Arianna Lodeserto, Leonardo Delogu, Valerio Sirnà / DOM andata prodotta e andata in onda nel 2020. La figura di Nausicaä è tratta da *Nausicaä della Valle del vento* manga e film di Hayao Miyazaki.

scruta gli esseri tossici e infetti per avvicinarvisi, immergendosi nella foresta stravolta. Esplorando le esistenze mostruose rimaste tra le rovine, comincia a socializzare e creare relazioni con le varie creature. Il suo modo di essere, la propensione alla cura e all'empatia portano Nausicaa là dove nessun umano è mai stato: si cala nella profondità per rivelare le entità che vivono il pianeta, rintracciando le relazioni che sorreggono e permettono la sopravvivenza della molteplicità offesa in un pianeta consumato.

Nella sua performance Nausicaa diventa un essere salvifico, per sé, per la sua specie e per le altre. Non fugge e, anzi, scova le tracce tossiche degli ultimi viventi per scoprire i meccanismi che sorreggono il tessuto di ciò che è rimasto (gli alberi tossici, infatti, non hanno mai smesso di creare sostentamento e di prendersi cura dell'alterità). Nausicaa impara nuovi linguaggi che le permettono di mettersi in relazione con le altre specie e si fa veicolo di conoscenza contrastando le azioni del popolo che ignora le creature non-umane. Nausicaa riesce a instaurare la pace tra l'umano e la giungla tossica perché non si dà per vinta. Ha performato nella catastrofe, scoprendone le caratteristiche che permettono l'intreccio delle diverse esistenze e creando nuove possibilità di coesistenza.

In questo contesto Nausicaa diviene l'incarnazione immaginifica del performer ideale della e nella catastrofe, incorporando in sé il significato che Donna Haraway (2019c) tesse attorno alla figura attoriale. Lasciandoci trasportare da questa narrazione, l'attore non sarebbe altro che un'entità viva che compie e svolge azioni intese come portatrici di un nuovo senso. Con il suo agire, crea e costruisce mondi concatenandosi inconsapevolmente con gli altri attanti umani e non-umani. Allora se ci domandiamo cosa è l'attore, cosa è il performer davanti allo sguardo dell'alterità assoluta, possiamo solo rispondere che l'attore è un corpo, laddove la performance è il suo potere - questo ci ricorda le lezioni di Deleuze su Spinoza quando si domanda "cosa può un corpo?". Il suo potere, che non è un potere gerarchicamente né socialmente o culturalmente organizzato, è la sua vita. In questa decostruzione del potere e del ruolo del performer nella catastrofe, scorgiamo l'unità di vita e arte in cui la vita è la spettatrice e insieme lo spettacolo. Agire e ricoprire un ruolo (trasformativo) nella catastrofe significa rimanere, stare, conoscere, immaginare, ponendosi non al centro ma *tra* i residui. «La preposizione 'tra' non avrà mai più lo stesso significato» (Barad 2017: 74) Questo "tra", rende manifesta una interconnessione tra le creature, i viventi, la materia, dando luogo ad una rinnovata forma-di-vita performata da Nausicaa. Il performer nella e della catastrofe non è capace di tacere, il suo corpo diviene tutto un movimento teso a contrastare le pratiche riduzioniste che aprono spesso le porte a comportamenti umani abietti e disfunzionali. L'attante in questo contesto è sabotatore delle visioni cieche di cui spesso l'umanità si fa portatrice. Pezzo per pezzo articola gli esseri e le performance mostruose mostrando uno straordinario insieme significativo di rovine stratificate nel tempo.

Nausicaa è la performer completa, dal momento in cui non si ferma a osservare, ma attraverso l'azione articola, intesse, sabota, apre spiragli e compie atti di cura e amore. Ogni sua espressione si incarna in un tentativo sempre in atto di ripensare le forme del vivente e della convivenza, prestando l'orec-

chio a quelle figure minoritarie, vittime della catastrofe. Nella sua foga di articolare, di trovare le vie per connettersi, dà prova a infinite proposizioni di cura. Non le interessa rappresentare, piuttosto è portata a *fare* e a coinvolgere qualsiasi creatura e materia per formare nuove alleanze, dal momento in cui solo così si può *stare*, solo così si può continuare a *essere*. Ecco che viene così sottolineata la matrice che permette il superamento di ogni catastrofe: fare, promuovere l'agire con il proprio stare al mondo, significa in fin dei conti continuare ad esistere in un certo modo e in un certo tipo di mondo. Nausicaa incarna questa equazione del vivente, creando spazi e realtà che "attualizzano la cura" performando nei riguardi di tutte le specie (Puig 2017). La realtà si costituisce dunque a partire dalla somma delle *agency della natura*, laddove "fare" ed "essere" coincidono. È il mondo che manifesta la sua performatività attraverso i suoi significati ed elementi materiali. «[...] La materia e il significato sono reciprocamente articolati» (Barad 2017: 53).

Nel suo costante performare nella catastrofe Nausicaa capisce e assume una certa consapevolezza rispetto al fatto che ogni essere, ogni cosa, non è mai isolata, comprendendo appieno che ogni vita e ogni performance è indissolubilmente connessa con l'alterità, in un rapporto senza fine che ella nutre e vivifica. In altre parole, scopre la "performatività della natura" e fa perno sull'*agentività del reale*. È la visione di Karen Barad (2017), la quale oltrepassando il concetto di rappresentazione, si interessa della materia, dei corpi che formano un sistema connesso all'interno di una infinita dinamica di azioni e interazioni che modella ciò che siamo e saremo in un condiviso divenire cosmico. «Il significato non è una proprietà di parole individuali o di gruppi di parole ma una performance continua del mondo nella sua intelligibilità differenziale» (Barad 2017: 51). In tale considerazione si disvela qualche cosa che è rimasto celato alla vista propriamente per la sua completa esposizione: ogni azione, ogni istanza performativa può modificare il contesto nel quale si esplica. Per tale ragione dobbiamo essere cauti quanto acuti nel riconoscere che non siamo gli unici performer di questo pianeta. Ciò che Morton (2018) chiama "consapevolezza ecologica", ci mostra quanto mai prima d'ora, il nostro oggettivo bisogno dell'altro. Nel pianeta in cui conviviamo, intessuto di sofferenza e consumato nelle sue relazioni, è necessario dar adito alle facoltà immaginifiche, quelle proprie dell'arte, per articolare "intra-azioni"⁹ che siano il risultato di confronti, ibridazioni e meticciamenti.

Per prendere parte attivamente a questo tipo di flusso performativo all'interno della catastrofe, dovremmo forse impegnarci prima di tutto in un esercizio di *unlearning* (Stepień 2022), di messa in discussione delle pratiche, delle modalità, delle visioni soprattutto quelle che ci vogliono come attori indiscus-

⁹ Karen Barad articola un'alternativa all'ontologia chiusa con cui siamo abituati a pensare le cose del mondo. Senza voler reinterpretare tale idea (tradendo l'autrice a cui ci sentiamo affini), ma senza stare ad essa troppo attaccata (poiché difficile da concettualizzare se non attraverso l'esempio di metafore e immagini), la nozione di "intra-azione" cerca di disattivare quei bordi definiti con cui siamo soliti catalogare gli oggetti del mondo e differenziarli da un certo tipo di sfondo indifferenziato. La disattivazione dei bordi onto-epistemologici ridesta una ontologia relazionale basata sull'indeterminazione, usata dall'autrice come forza performativa della natura

si e divini creatori del reale. Ciò significa spodestare la specie umana dal centro una volta per tutte. Il performer nella e della catastrofe crea smottamenti, apre spiragli, manda in rovina gli egoismi che causano relazioni di potere e dominazione sulle altre forme di vita. Consapevolezza ecologica, significa rendersi conto che ogni entità ha un valore non solo in sé stessa ma per l'intero sistema. Ogni attività esistenziale riveste un ruolo attoriale indispensabile per la sopravvivenza del pianeta e i suoi abitanti. Nausicaa, quale modello esemplare, non si accontenta del lascito e dei rimasugli della sua specie di appartenenza, ma decide di scomporre e toccare il fondo delle cose per poi risalire, articolando così chiavi di lettura alternative e impreviste del contesto. Se non avesse attuato questo tipo di performance verso il fondo delle cose, probabilmente non avrebbe scoperto le potenzialità di sostentamento e cura degli alberi tossici (i quali si impegnano a fornire alla specie umana, nonostante il dolore che ha creato, una via di fuga).

La performance nella e della catastrofe non può esistere senza un ripensamento sul corpo e sui corpi. La consapevolezza che noi stessi *siamo abitati* da organismi e materia, entità che determinano ciò che siamo, ci porta a scoprire che in realtà non siamo e non siamo mai stati degli individui isolati. I nostri corpi e quelli delle creature sorelle non sono altro che l'articolazione e la consociazione di specie, entità differenti, manifestazione concreta e visibile di una complessità. Siamo olobionti (Latour 2022), costellati da un lavoro performativo di vite che si servono le une delle altre e che trovano la propria forma di espressione in qualche forma. Da questo punto di vista "abitiamo dei corpi multispecie" (Stepień 2022), e non sembra assurdo pensare che anche in noi avvengano di continuo delle performance interspecifiche che non possiamo controllare e che performano la nostra trasformazione. Si fa avanti l'idea dell'impossibilità di una performance in solitaria, dal momento in cui anche la nostra coerente identità individuale corporea si rivela un miraggio. Agiamo e imponiamo un movimento, ma allo stesso momento *siamo agiti* dall'interno come dall'esterno. Non siamo mai soli. Sul palco della vita, ci accorgiamo di essere sempre accompagnati, ed è questa compagnia che fa sì che la nostra performance esista.

3.1. Sole, mare e perdita di senso

Una spiaggia di sabbia è illuminata da una luce decisa, qui i bagnanti creano composizioni e incastri con i propri teli e si posizionano per prendere il meglio dei raggi solari, per passare una giornata all'insegna dell'ozio e della

Tale concetto è in antitesi con quello di interazione che presume l'esistenza di entità indipendenti ed estratte dal contesto nel quale si manifestano. L'intra-azione, in parole povere, è il processo per il quale l'entità si dà nel suo essere relazionale e inscindibile da un contesto mutevole, ibrido, meticciano, queer che lo fa essere ciò che è. Per come l'abbiamo compreso, l'"intra" si riferisce all'impossibilità di scindere soggetto e oggetto, così come oggetto e oggetto (se non separandoli attraverso una fallacia metafisica cartesiana) in una continua commistione, interferenza e modificazione simultanea; l'"azione" concerne l'attività processuale nella quale ogni cosa viene catturata, divenendo così il processo conoscitivo e l'entità ontologicamente dinamica all'interno di questo vortice costituito di mescolanze materiali e discorsive.

leggerezza. Tra i passamano delle creme solari, c'è chi gioca a palla, chi sfoglia una rivista, chi si appisola, chi sfodera un panino e il tempo passa in un lavorio quotidiano languido e rallentato. Tra i bagnanti c'è chi prende parola, tra questi alcuni intonano pensieri superflui dedicati alla magica piña colada in riva al mare, una signora si lamenta invece della sporcizia: "Che cosa non va nell'essere umano?". Altri si meravigliano delle nuove forme rossastre dei mari, c'è chi si chiede da dove sia arrivata la propria sventura. Una parte agisce senza parlare e osservando performa dei pensieri, disinteressati, scollati o rispetto a quello che sta vedendo.

Questa scena è il luogo del tutto e del niente; infatti, dopo un po' di sosta ci si rende conto che tutto è rallentato, stanco, inutile, assurdo. L'arenile stesso è un luogo surreale e artificiale come afferma la luce, gelida e immutabile come quella di un laboratorio, e manca anche il mare con il suo odore di salsedine, l'orizzonte non c'è e in questo clima di falsità tutto vacilla, sembrerebbe che la spiaggia non sia altro che un fantoccio. Sembra esserci in questo scenario una sospensione del senso, ripresentato lungo la catastrofe di un paesaggio svuotato del suo significato. Rimaniamo solo noi, umani che per scansare la noia intoniamo lamenti rivolti agli altri. Notiamo che qualcuno dall'alto ci osserva, sono simili a noi ma irraggiungibili, ci sentiamo soli e così decidiamo di chiudere gli occhi, avanzare lamenti e goderci questo sole che non sorge né scalda mai.

Vincitrice del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2020 *Sun and Sea (Marina)* (fig. 4 e 5) è un'operetta-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė a cura di Lucia Pietroiusti. Il lavoro, frutto di un processo più lungo e presentato per la prima volta alla National Gallery di Vilnius nel 2017, trovò a Venezia un terreno di svolta fondamentale che gli permise di fare chiarezza sulle implicazioni ecologiche che ancora faticavano a emergere. Insomma, Venezia con le proprie peculiarità climatiche e ambientali, per dirne solo alcune, rappresentò un richiamo fondamentale che portò il lavoro a una nuova consapevolezza e lo mise ancor di più in contatto con la situazione di crisi e di catastrofe imminenti.

«*Sun & Sea (Marina)* is an ode to a tired planet, and to the tired, singing, thinking beings swarming around it (trees, weeds, fish, cats, ghosts, bugs, rocks and all), like a fleshy, waxy, mossy, squishy earthly crust» (Petroiusti 2019). Il lavoro ci porta a contatto con un pianeta in crisi e affaticato, in cui *tutte le creature diventano delle presenze fantasma* che sembrano appartenere a passati-presenti che rimpiangiamo; così facendo, l'opera mette in discussione prima di tutto la posizione centrale dell'uomo, nella volontà di rinegoziare gli equilibri all'alba della catastrofe. Inoltre, predispone la sensazione paradossale verso l'inutilità di ogni attività, mostrando una infinita rassegnazione in un paesaggio alla fine del mondo, e contemporaneamente la critica all'immobilità esistenziale di fronte alla perdita del senso. Nell'ambito di questa ricerca, *Sun and Sea* riveste un ruolo chiave dal momento in cui può essere definita una "performance sulla catastrofe" e sulla rovina imminente in un pianeta e in una complessità che soccombe. Infatti, la performance ha il merito di oltrepassare le visioni allarmiste, affidando all'arte il compito di smuovere le visioni e trovare delle alternative al disastro ambientale. Il lavoro è un insieme di stratifi-



Figura 4. *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance, Biennale Arte 2019, Venice © Andrej Vasilenko.

cazioni, dunque occorre proseguire per piani con l'obiettivo di cogliere alcuni particolari salienti. I *layers* sono principalmente due e insieme articolano una macchina polisensoriale che attraversa qualsiasi soggetto che a vari livelli e con ruoli differenti entra a farne parte della performance.

Il primo è lo spazio fittizio della spiaggia, un *tableau vivant* in cui chi performa è anche osservatore. Tra i bagnanti, volontari e performer professionisti che si fanno interpreti delle canzoni del libretto scritto da Rugilė Barzdžiukaitė. Attraverso le azioni, gli sguardi che si incrociano e i motivi che vanno dalla disperazione per l'amante perduto, alla cronaca di un esaurimento, al tratteggio di esperienze futili e alla presentazione di nuove prospettive ecologiche distorte, questa zona diventa un luogo di inquietudine al sole, presentando problemi che vengono scansati ma che man mano acquisiscono rilievo e velocità. Uno spazio di permanenza e di storie che man mano si mettono in relazione, creando una voce unica, quella di un'umanità incagliata e rimasta sola, in un tempo in cui sembra esserci spazio solo per la preoccupazione. La catastrofe è lì di fronte, ma in questa atmosfera il performer non agisce e continua la sua nenia.

Il secondo ambiente, fondamentale per la resa del lavoro, è quello sopraelevato dedicato agli spettatori. La prospettiva dall'alto divide lo spazio in due livelli: se da un lato chi si trova nel piano superiore si sente appartenente a una specie che scruta e osserva una specie differente (Barzdžiukaitė *et. al.* 2021), dall'altra sembra possa esistere la possibilità di svelare il vero meccanismo: ci stiamo osservando nell'assurdità della nostra specie e, nonostante la nostra posizione di superiorità e dominio, non possiamo fare a meno di contemplare la nostra disfatta triste e solitaria. L'osservatore rappresenta la perdita del senso della catastrofe. Un inno all'immobilità verso la disfatta politica ed ecologica che stiamo vivendo. La sabbia che ospita la performance, una sabbia fit-



Figura 5. Sun & Sea (Marina), opera-performance, Biennale Arte 2019, Venice © Andrej Vasilenko.

tizia e artificiale, diviene allora un deserto delle possibilità abitato da creature che si distraggono per non pensare alla fine del mondo.

Sun and Sea mette in scena la catastrofe imminente tratteggiando attraverso diversi espedienti artistici il senso del nulla e dell'assenza. È per questo che differenti specie, seppur non visibili, sono in realtà presentissime. All'interno del libretto scritto per la performance, forme animali costellano un paesaggio vuoto di senso o, più precisamente, mostrano una nuova forma del neutro che elude la configurazione paradigmatica del senso (Barthes 2022). Nel testo, le meduse nuotano accompagnate da materie plastiche rosse, la scomparsa degli animali è sostituita da elementi 3D, la foresta di alghe comincia a popolare il mare alla fine del mondo. Paradossalmente è attraverso questa assenza del non-umano che scorgiamo la fantasmatica presenza che il non-umano assume acquistando retroattivamente il ruolo di protagonista. Secondo Lina Lapelyte parlare di ecologia equivale ad aprire discorsi sulle relazioni trasversali e diffuse tra i corpi, di qualsiasi specie appartengano. Alla fine dell'operetta, una ragazzina, accompagnata dalla sorella gemella stesa sulla spiaggia, intona un canto

– I cried so much when I learned
that corals will be gone.
And together with the Great Barrier Reef
the fish would go extinct –
From sharks to the smallest fry.
– I cried so much when I learned bees
are massively falling from the sky,
And with them all the world's plant life
will die.

– I cried so much when I understood
that I am mortal,
That my body will one day get old and
wither.
And I won't see, or feel, or smell ever
again...

Nella manifestazione di una mancanza, le altre specie performano e si fanno sentire, causando le performance umane che assumono nell'assenza la consapevolezza dell'impossibilità di esistere al di là della coesistenza con un sistema di relazioni ampio e diversificato. La capacità della performance artistica di trattare e performare la catastrofe fanno emergere il valore e l'opportunità di un'opera d'arte come quella presentata. Infatti la performance è presente, ci arriviamo e la percepiamo, ma non cadiamo immobilizzati e non ci cristallizziamo nell'impossibilità di affrontare la fine. Articolata nella sua ecologia, l'arte e i linguaggi che qui vengono impiegati creano un lavoro che introduce all'attivismo ecologico permettendo a ogni creatura di entrare dall'apertura che preferisce. Così la curatrice Lucia Pietroiusti afferma: «I am incredibly supportive of ecological activism that raises alarm in different ways, but I feel we need different ways of approaching the subject, because people will come on board for different reasons. My own personal way of feeling truly connected with the ecological has been through the mythological, the poetic, and the affective» (Pietroiusti, Brown 2019).

Sun and Sea prende le distanze dall'essere un lavoro didattico, si tratta invece di un lavoro politico che tenta un approccio poetico al problema, forse nella coscienza per cui la crisi climatica, ambientale, economica e sociale è sempre crisi di immaginazione e quindi mancanza di poesia (Tsing *et. al.* 2017). La performance ha anche il valore di aprirci le porte della catastrofe, non solo mostrandola, ma invitandoci ad agire come performer di un disastro che ci ha fatto dimenticare dell'umano come corpo vivente e morente in un universo di corpi, ma anche delle altre specie e la loro connessione alla nostra esistenza. *Sun and Sea* vuole risvegliare una coscienza ecologica attraverso un approccio artistico e poetico al problema, offrendo punti di vista e di accesso diversi rispetto a questi contenuti, e ci fa sentire soli, in questo mondo tirato allo stremo, in cui ci relazioniamo solo attraverso le lamentele di altri umani.

4. Conclusione

In conclusione, performare la catastrofe o farsi performare da essa, spinge le differenti forme-di-vita a dare conto di un intreccio inscindibile, una stratificazione esistenziale, rivelando in che modo siano parte del tessuto del mondo. Certamente l'arte, così come la semiotica, a nostro parere, può essere un mezzo attraverso il quale il senso del possibile può fungere da motore del cambiamento. La critica radicale, seppur velata, che abbiamo cercato di svolgere in questo saggio, è quella di reinterpretare la performance come profondamente inumana; uno spazio di possibilità esistenziale che forma una rete

performativa dalla forza trasformativa data dalla vitalità, fluidità e contingenza, laddove si possono incontrare gli immaginari multispecie. Le sfide del presente ci interpellano e ci chiamano all'azione, sebbene ciò che c'è bisogno di attuare sono forme del vivere radicalmente differenti da come le abbiamo sempre concepite. Infatti, tale richiesta che ci smuove proviene da corpi non umani, dalla vibrazione della Terra stessa. Forze telluriche ci spingono ad agire, mostrandosi attraverso le nostre prossime attività esistenziali. L'umano in tal senso, ibrido e meticcio, deve riprendere una posizione nella catastrofe, dando parola a eventi complessi che chiedono di essere considerati e ascoltando gli effetti del loro immaginario¹⁰. Nausicaa, così come il performer della narrazione introduttiva, mostrano la pratica dell'"arte della diplomazia", ossia dell'accomodamento, evitando tanto l'irrigidirsi delle loro esistenze nelle categorie vigenti quanto il desiderio di attuare una manovra di distruzione nel tentativo di superarle completamente. Ciò serve a ridistribuire l'agency a forme performative assai distanti dal mondo umano, ma che costellano il nostro presente come i granelli di sabbia che sostengono e allo stesso tempo affaticano il nostro cammino lungo il deserto di senso futuro.

A tal proposito, se prestiamo più attenzione, ci rendiamo conto che la spiaggia in cui ci troviamo, tra un sole artificiale e un mare inesistente si rivela essere un deserto. Un deserto di senso, un momento di stasi atemporale, che contemporaneamente proviene e attende la catastrofe. Ma nel baratro e nella mancanza, qualcosa nel profondo si muove. Forse performare la catastrofe significa in fin dei conti uscire da questa distesa di mancanza di senso, da questa desolazione superficiale, per dare un senso altro. Per farlo accogliamo i movimenti e le trasformazioni del mondo, lasciamoci inghiottire da queste sabbie mobili per immergerci nella complessità tra le creature di questo pianeta, performando insieme e prendendoci cura le une delle altre.

Bibliografia

Aloi, Giovanni (a cura di)

2017 *Arte, postumano e animalità. Intervista a Cary Wolfe*, "Lo Sguardo. Rivista di filosofia", 24, 2: 65-79.

Barad, Karen

2017 *Performatività della natura. Quanto e queer*, Pisa, ETS.

Barthes, Roland

2022 *Il Neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Mimesis.

Barzdžiukaitė, Rugilė; Lapelyte, Lina; Pietroiusti, Lucia

2021 *Sun & Sea*, <https://www.youtube.com/watch?v=dCosWkHcJDo&ab_channel=TeatrodiRoma>, online il 6 ottobre 2023.

¹⁰ In fin dei conti l'ecologia profonda si è sempre occupata di mostrare l'immaginario della Terra attraverso una ritraduzione dell'insieme di simboli e concetti che si destano lungo i bordi dell'umano (Naess 2021). Si tratta, in altre parole, di prendere sul serio, finalmente, la possibilità di *pensare come una montagna* (Leopold 2019).

- Bennett, Jane
2010 *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Bifo, Franco
2018 *Futurabilità*, Roma, Nero.
- Braidotti, Rosi
2014 *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Derive Approdi.
- Bridle, James
2019 *Nuova era oscura*, Roma, Nero.
- Capra, Fritjof
1996 *La rete della vita. Perché l'altruismo è alla base dell'evoluzione*, Milano, Rizzoli.
- Chakrabarty, Dipesh
2021 *The Climate History in a Planetary Age*, Chicago, Chicago University Press.
- Clément, Gilles
2004 *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- Coccia, Emanuele
2022 *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Torino, Einaudi.
- Comisso, Francesca; Perlo, Luisa; Vecellio, Marianna
2021 *Comp(h)ost. Immaginarì Interspecie*, Roma, Nero.
- Danowski, Déborah; De Castro, Viveiros, Eduardo
2017 *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo.
- DeGiuli, Matteo; Porcelluzzi, Nicolò
2021 *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Roma, Nero.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix
1996 *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
2002 *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi.
- Deleuze, Gilles; Bene, Carmelo
2002 *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet.
- Falcone, Paolo (a cura di)
2019 *Foresta urbana. Arte e natura del nuovo millennio*, Milano, Silvana Editoriale.
- Flyn, Cal
2021 *Island of Abandonment: Life in the Post-Human Landscape*, New York, Harper Collins.
- Gembillo, Giuseppe; Anselmo, Annamaria
2013 *Filosofia della complessità*, Firenze, Editoriale Le Lettere.

Gleick, James

2000 *Caos. La nascita di una nuova scienza*, Milano, Rizzoli.

Haraway, Donna

2019a *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*, in *Earthbound*, "Kabul magazine", <<https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/KABUL-magazine-Donna-Haraway-Antropocene-Capitalocene-Piantagionocene-Chthulucene-creare-kin-KABUL-feat.-PAV-Teatrum-Botanicum-.pdf>>, online il 15 giugno 2023.

2019b *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero.

2019c *Le promesse dei mostri*, Roma, Derive Approdi.

Heartney, Eleanor

2014 "Art for the Anthropocene Era", *Art in America*, January 30, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/art-for-the-anthropocene-era-63001/>> online il primo luglio 2022.

Iovino, Serenella; Oppermann, Serpil

2014 *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.

Latour, Bruno

2020 *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Milano, Mimesis.

2022 *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Torino, Einaudi.

Leopold, Aldo

2019 *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Prato, Piano B.

Lodeserto, Arianna; Delogu, Leonardo; Sirnà, Valerio (a cura di)

2020 *Nausicaä. Vivere tra le rovine*, trasmissione radiofonica, <<https://www.spreaker.com/show/nausicaa-vivere-tra-le-rovine-dom>>, online il 6 ottobre 2023.

Lovelock, James

1979 *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press.

2006 *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis and the Fate of Humanity*, New York, Basic Books.

Margulis, Lynn

1970 *Origin of Eukaryotic Cells*, New Haven, Yale University Press.

Meijer, Eva

2021 *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, Milano, Nottetempo.

Morin, Edgar

1977 *Il metodo I. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Morton, Timothy

2018 *Noi, esseri ecologici*, Milano, Laterza.

2022 *Humankind. Solidarietà ai non umani*, Roma, Nero.

Naess, Arne

2021 *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Prato, Piano B.

Oreggioni, Matteo

2021 *Filosofia tra i ghiacci. Viaggio verso la fine di un mondo*, Milano, Mimesis.

Pietroiuusti, Lucia

2019 *Fish, Sex, Sandwiches, Garbage for Sun & Sea (Marina)*, "Vinyl/catalogue", maggio, <<https://luciapietroiuusti.earth/all/sun-amp-sea-marina-vinylcatalogue>>, online il 6 ottobre 2023..

Pietroiuusti, Lucia; Brown, Kate (a cura di)

2019 *'We Have More Agency Than We Realize': Serpentine Curator Lucia Pietroiuusti on How the Art World Can Tackle Climate Change*, "Artnet", 16 luglio, <<https://news.artnet.com/art-world/lucia-pietroiuusti-serpentine-climate-change-1593163>>, online il 6 ottobre 2023.

Pievani, Telmo; Frans, Lanting

2019 *La Terra dopo di noi*, Milano, Contrasto.

Prigogine, Ilya

1996 *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, Torino, Bollati Boringhieri.

Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle

1981 *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi.

Puig de la Bellacasa, Maria

2017 *Matters of care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Simonigh, Chiara (a cura di)

2012 *Pensare la complessità. Per un umanesimo planetario*, Milano, Mimesis.

Stepień, Justyna

2022 *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, New York, Routledge.

Tolfo, Davide

2019 "A Forest of Machines: gli ambienti biosemiotici di Pierre Huyghe", *Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea*, 1, 9-28.

Tsing, Anna; Heather, Anne; Elaine, Gan; Nils, Bubandt (Eds.)

2017 *Arts of Living on a Damage Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Weintraub, Linda

2012 *To Life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*, London, University of California Press.

Weisman, Alan

2007 *The World Without Us*, New York, Thomas Dunne Books.

Zalasiewicz, Jan

2008 *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, Oxford, Oxford University Press.

Zengiaro, Nicola

2022 "From biosemiotics to physiosemiotics. Towards a speculative semiotics of the inorganic world", *Linguistic Frontiers*, 5 (3), 37-48.

2022a “The Time of Materials: Rethinking the Anthropocene from Stones”, *Versus*, 135 (2), 283-300.

2023 “Latour and Biosemiotics. The Hybrid Notion of Life”, *E/C*, 37, 130-145.

Eleonora Ambrosini e **Ilaria Zampieri** fanno parte di **ife collective**, un collettivo curatoriale fondato insieme a Marta Braggio, interessato all'indagine critica sulla complessità e sugli immaginari che da questa derivano. Nato a Vicenza nel dicembre 2021 dall'esigenza di dar vita a progetti pluridimensionali a partire dall'arte contemporanea, si apre a contaminazioni, discipline e linguaggi differenti per abbracciare visioni ecosistemiche e sostenibili.

Nicola Zengiaro è dottorando in semiotica presso l'Università di Bologna, dove si occupa principalmente di biosemiotica ed ecosemiotica. Fa parte della redazione della rivista “Animal Studies. Rivista italiana di zooantropologia” e di “Animot: L'alta filosofia” e ha pubblicato diversi articoli su riviste nazionali e internazionali sull'animalità e la biosemiotica.