

# i CORPI

# fanno di tutto



Un'immagine video  
dalla mostra  
di Marina Abramovic  
«Balkan Epic» a Milano

**Marco Belpoliti**

**L**A donna è in piedi su un prato, una collina, dietro di lei un cielo grigio in cui transitano nuvole cariche di pioggia. E a seno scoperto e se lo massaggia con gesti ampie ed esibiti. Indossa un costume serbo. Guarda verso l'alto e si dimena. L'immagine di Marina Abramovic troneggia su un grande schermo nel buio dell'Hangar Bicocca. Su una serie di superfici vengono proiettati dei brevi video. In quello centrale altre donne, in costume serbo come lei, corrono sulla medesima collina sotto la pioggia; alzano ritmicamente la gonna nera mostrando il pube nudo; si disperdono avanti e indietro sotto gli scrosci come menadi di un rito pagano. Più in là, nell'immenso spazio espositivo sul confine tra Milano e Sesto San Giovanni, fabbrica dimessa, l'immagine di una fila di dieci giovani uomini in costume tradizionale in piedi su un piccolo palco decorato. Tengono le mani sulla giacca mentre i loro calzonni presentano un buco all'altezza del cavallo, da cui sporge il membro eretto.

I video sono parte di una complessa installazione che l'ar-

tista serbo-montenegrina ha realizzato nel corso di una recente mostra intitolata *Balkan Epic*. A partire dal 1997 Marina Abramovic ha messo al centro del suo lavoro le vicende del suo paese dilaniato da una guerra crudele e sanguinosa allestendo performance e video i cui temi principali sono le tradizioni, i racconti balcanici, i riti arcaici, le vicende della sua famiglia. Nella più celebre performance della serie, *Balkan Baroque*, l'artista, che indossa un camice bianco, è seduta su un enorme mucchio d'ossa: le ripulisce una a una della carne residua e delle cartilagini sei ore al giorno per quattro giorni cantando ossessivamente un ritornello tratto dai suoi ricordi d'infanzia.

Abramovic è nata nel 1946 a Belgrado da cui se ne è andata nel 1976. Nel corso dei primi Anni Settanta, quella che è oggi considerata una delle più significative artiste che lavorano con il corpo, si esibiva nelle gallerie jugoslave assumendo in pubblico psicofarmaci, di cui descriveva gli effetti, oppure si sdraiava dentro un'installazione a forma di stella cui veniva dato fuoco. Nel 1974 a Napoli, presso lo Studio Morra, durante una performance serale, *Rhythm 0*, rimase in piedi vicino a un tavolo

offrendosi liberamente agli spettatori che potevano farle qualsiasi cosa usando una serie di oggetti deposti su un tavolo: una sega, una forchetta, un pettine, un'accetta, una frustra, un rossetto, una bottiglia di profumo, una candela, un ago, coltelli, fiammiferi, forbici, miele, grappoli d'uva, e persino una rivoltella carica. Alla fine della performance Marina rimase completamente nuda: il vestito era stato tagliato e sul suo corpo erano stati usati tutti gli oggetti per ferirla, decorarla, lavarla, dipingerla; uno degli spettatori le aveva persino puntato alla tempia la pistola carica. Solo dopo sei ore, per l'intervento degli astanti, turbati, fu posta fine all'esibizione. L'artista aveva scatenato gli istinti aggressivi dei partecipanti, la loro violenza segreta, il voyeurismo, i desideri sessuali, la volontà di potenza e insieme l'angoscia, la paura e il senso di colpa. Il suo corpo aveva funzionato come catalizzatore dell'azione.

Due anni dopo insieme al suo compagno, Ulay, Abramovic ha trasformato il suo lavoro di *Artist body* in quello di *Public body*: nudi sulla porta d'ingresso

della Galleria d'Arte Moderna di Bologna costringevano i visitato-

ri a passare tra i loro corpi che si fronteggiavano. Una telecamera nascosta filmava il pubblico che imbarazzato si faceva largo, oppure rinunciava per pudore. Dopo 90 minuti dall'inizio la performance venne interrotta dall'arrivo della polizia.

Nel corso del XX secolo una delle pratiche artistiche di maggior impatto visivo ed emotivo ha riguardato l'uso del corpo umano. Si tratta di «pratiche performative» che fanno deflagrare i confini consueti dell'opera d'arte mettendo in scena azioni che coinvolgono sia l'artista sia gli spettatori: il corpo come oggetto e soggetto dell'azione. Sono gli happening, le performance, l'arte relazione, la body art, che come ha sottolineato in un recente scritto Angela Vettese, hanno condotto dal «corpo chiuso» al «corpo diffuso», «ovvero dalla corporeità stretta in codici di comportamento, abbigliamento, atteggiamento, teso

a negare la fisicità, fino alla corporeità che si libera, si manifesta, si diffonde attraverso protesi tecnologiche e relazioni interpersonali intensificate». Lea Vergine in un importante libro del 1974, *Il corpo come linguaggio*, riedito di recente, ha evidenziato come il Modernismo abbia rimosso la presenza del corpo dell'artista, mentre dopo la fine delle avanguardie storiche, nel corso degli Anni Cinquanta e Sessanta, diventa impellente mostrare il proprio corpo per esserci. La scelta del corpo «come mezzo di espressione - scrive - significa il rimosso e ne rappresenta con evidenza l'investimento narcisistico».

Non è un caso che tra gli artisti che usano il proprio corpo come oggetto d'arte vi siano moltissime donne. Nell'ampio catalogo illustrato che Tracey Warr ha allestito (e Amelia Jones ha prefatto), *Il corpo dell'artista* (Phaidon), i corpi delle donne ~~artiste si mostrano in modi molto differenti ma evocando in prevalenza situazioni di sofferenza, malattia, dolore, morte.~~ Sulla copertina della recente traduzione italiana si scorge la quarantenne Tracey Emin nuda, seduta sui talloni, di schiena (uno scorpione tatuato sulla spalla sinistra), intenta a dipingere. Emin, per vincere il blocco creativo che durava da sei anni

provocandole frustrazione e dolore, si è segregata per due settimane in una stanza di una galleria di Stoccolma mostrandosi nuda agli spettatori mentre provava a dipingere: il primo quadro è *L'urlo* di Munch. È un'artista e insieme una modella, scissione e unione di due figure opposte dell'arte tradizionale. Gli studiosi sostengono che all'origine di questo utilizzo del corpo vi siano le immagini scattate da East Hampton a Jackson Pollock mentre dipinge nel suo studio, pubblicate su *Life* nel 1951: l'artista ha appoggiato a terra la sua tela che è diventata una arena e non più un'immagine, su cui agisce usando il pennello che è l'estensione del proprio corpo.

L'esibizione pubblica di Pollock nel filmato proiettato al MOMA di New York, scrivono, influì grandemente sugli artisti contemporanei che compresero come l'artista avesse la medesima importanza dell'opera che creava. Ma è anche vero che il XX secolo è stato il secolo in cui l'immagine dei corpi, grazie alla fotografia e al cinema, e poi alla televisione, si è imposta in modo così eclatante. L'ultima opera della Abramovic ci ricorda, con i suoi rituali sospesi tra Eros e Thanatos, come sia stata proprio la guerra il più potente mezzo di esposizione dei corpi prima che la rivoluzione sessuale e i nuovi comportamenti degli Anni Sessanta ne imponessero l'esibizione, di cui si è subito impadronita con grande rapidità la pubblicità. Guerra e pubblicità appaiono così i luoghi dove nel Novecento si fa commercio con maggior forza del corpo.

Giovanni De Luna nel suo *Il corpo del nemico ucciso*, dedicato alla violenza e alla morte nella guerra contemporanea, evidenzia come i corpi dei soldati uccisi siano nella stragrande maggioranza di casi «corpi in posa, sceneggiati, esposti alla luce per essere fotografati», come risulta evidente sin dalle prime immagini di guerra scattate da Timothy O'Sullivan nel corso della Guerra di secessione americana: *A Harvest of Death*. La fotografia, scrive riprendendo una tesi Roland Barthes, ha corteggiato la morte. Sfolgiando il grande e ricco album di Phaidon che è diviso in capitoli

(«Corpi che dipingono», «Corpi gesti», «Corpi rituali e trasgressivi», sino a «Corpi assenti» e a «Corpi, protesi, estensioni») si ha la netta sensazione di passare dalle pagine più o meno *glamour* di un settimanale di moda alle foto dei feriti e dei morti raccolti su un campo di battaglia, o alle istantanee scattate nella sala chirurgica di un ospedale. Dall'eleganza dei travestimenti di Cindy Sherman e delle recite con modelle di Jeff Koons, si passa alla fotografia di Gina Pane che si taglia il viso con una lametta e alla inquietante performance di Ana Mendieta che ripete una scena di stupro in un interno di casa.

In questo modo il libro allestito da Tracy Warr appare come il catalogo più veritiero della contemporaneità, in cui come ha sottolineato Naief Yehya in *Homo cyborg*, il corpo è oggetto di disprezzo, percepito come un limite rispetto a una cultura che presenta l'utopia dell'universo virtuale in cui ciascuno potrà spogliarsi del proprio involucri di carne e pelle e indossare una protesi elettronica per raggiungere mete che il nostro corpo, dominato dalla biologia e dai suoi limiti, non ci consentirà mai.

Nel capitolo intitolato «Tra arcaismo e modernità», De Luna sottolinea come dopo l'11 settembre 2001 il luogo dello scempio dei corpi non è più il campo di battaglia, bensì il set televisivo o la rappresentazione fotografica. Come nel macabro rituale dell'uccisione del giornalista Daniel Pearl in Pakistan, filmata nel febbraio 2002, il corpo non è più una preda ma un messaggio: la guerra moderna è una forma di comunicazione, secondo l'idea di Robert McNamara, segretario alla difesa americano durante la guerra del Vietnam. Questa dimensione mediatica è stata anticipata dall'arte che non è solo il luogo dove emerge il rimosso - l'inconscio individuale e collettivo - ma anche lo spazio dove si sperimentano le forme future di comportamento e di comunicazione. Sterlac, Orlan, Matthew Barney, Heli Rekula, nomi arcinoti dell'arte contemporanea (e prima di loro Duchamp e Andy Warhol), hanno messo in scena quello che sarebbe stato, solo pochi anni dopo, il destino del corpo, non solo nei campi di battaglia, ma anche nelle camere da letto e nelle strade delle città.

**I TITOLI**

La mostra di Marina Abramovic, che si è appena conclusa a Milano all'Hangar Bicocca, è curata da A. von Fürstenberg; il catalogo che la documenta s'intitola **Balkan Epic** (Skira, pp. 112, €29); sul lavoro dell'artista serba si vedano i cinque volumi editi da Charta tra il 1998 e il 2005; **Il corpo dell'artista** (a cura di T. Warr), è pubblicato da Phaidon in edizione italiana nel 2006 (pp. 204, €49,95); il fondamentale saggio di L. Vergine è riedito con il titolo **Body art e storie simili** (Skira, 2005); il testo di A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, si legge in **Arte contemporanea** (a cura di F. Poli), pp. 382, €39); lo studio di G. De Luna è **Il corpo del nemico ucciso** (Einaudi, pp. 302, €25); mentre il recente libro di Naief Yehya porta come titolo: **Homo cybor. Il corpo postumano tra realtà e fantascienza** (Elèuthera, pp. 159, €14).

NELLA SUA PERFORMANCE  
 PIU' FAMOSA BALKAN EPIC  
 L'ARTISTA SERBA  
 MARINA ABRAMOVIC  
 È SEDUTA SU UN ENORME  
 MUCCHIO D'OSSA,  
 CHE RIPULISCE UNA A UNA  
 DELLA CARNE RESIDUA  
 A NAPOLI, NEL '74,  
 SI OFFRI' AGLI SPETTATORI  
 CHE POTEVANO FARLE  
 QUALSIASI COSA USANDO  
 UNA SERIE DI OGGETTI  
 DEPOSTI SU UN TAVOLO  
 PER LE AVANGUARDIE  
 DEL '900 IL CORPO  
 E' LINGUAGGIO  
 INSIEME ALL'ARTE,  
 A ESPORRE I CORPI  
 E' STATA LA GUERRA,  
 LA PUBBLICITÀ NE HA  
 FATTO COMMERCIO,  
 LA TV HA SOSTITUITO  
 IL CAMPO DI BATTAGLIA

