

The body of evidence. Martirio e performance art secondo Marina Abramović

Maria Cristina Addis

Abstract

This paper concerns Marina Abramović's performance art, focusing on some analogies between her "art of behavior" and martyrdom, and regarding in particular the implied relations of power and knowledge, which are responsible for the construction and authentication of the "subject of truth". Besides the huge number of references to Christianity, Christian literature and iconography that emerge throughout Abramović's entire work, the paper proposes a synchronic and immanent comparison between hagiographical *topoi* and some particularly significant works from the cycle *Rhythm* (1973-75), in order to highlight a common enunciation and discursive device.

1. Verità a rischio di morte: il dire-vero del martirio

L'agiografia ha in comune con il racconto folklorico la "diversità nell'uniformità" sostiene Evelyn Birge Vitz (1987, p. 390), laddove alle variegata e singolari vicissitudini dei singoli soggiace un fascio di figure, ruoli e funzioni costante e relativamente immutabile.

Tale uniformità non si riduce a una mera comunanza stilistico-retorica che caratterizzerebbe il genere agiografico rispetto ad altre forme di biografia antica. Come sottolinea Carlo Dalcorno (1999) riflettendo sulla prefazione di Gregorio di Tours alla raccolta di biografie dei santi della Gallia, significativamente intitolata *Liber Vitae Patrum*, i santi rivivono tutti la medesima vita, nonostante la varietà dei loro meriti e virtù personali la stessa qualifica di santità implica la ripetizione e amplificazione della vita di Cristo¹.

La biografia sacra implica dunque un singolare incassamento enunciazionale fra condotta e parola, esistenza e rappresentazione, verità e soggettività. Il protagonista della vita rappresenta a sua volta il protagonista del racconto, l'io sta per un egli, l'azione individuale è il mezzo e la forma della parola universale. Ma perché acquisiscano un simile valore universale, azioni e parole devono essere riconosciute e giudicate come conformi alla "medesima vita": da un lato il soggetto della vita santa sembra annullarsi, farsi medium trasparente di una voce e volontà altra, dall'altro tale annullamento implica un'incessante presa di parola, la sua stessa condotta equivale a un atto di comunicazione e esibizione non semplicemente della vita di Cristo, ma anche e soprattutto della propria adesione alla verità della vita di Cristo, del rapporto fra sé e il contenuto di quanto "rappresentato".

La tensione fra dissoluzione dell'io e presa di parola in prima persona che anima l'esistenza come copia della vita di Cristo è raddoppiata dal "contenuto" di tale racconto originario, condensato dall'idea di testimonianza a rischio della vita. Secondo la ricostruzione operata da Benvenuti et al. (2005), il termine martirio inizia ad indicare, a partire dalla metà del II secolo, il "sacrificio della vita

¹ "L'uso del singolare (Vita) dove ci si aspetterebbe il plurale viene giustificato con l'osservazione che tutti i santi, nonostante la varietà dei loro meriti e delle loro virtù personali, partecipano di un'unica vita, quella divina, che in loro particolarmente si manifesta [...]. I santi rivivono tutti, in certo modo, la medesima vita; e ciò che riguarda l'uno appartiene allo stesso titolo a tutti [...]. La biografia sacra è ripetizione, amplificazione di un racconto originario, trasmesso dal Nuovo Sacramento [...]" (Dalcorno 1999, p. 73).

per testimoniare la fede” (2005, p. 32). Vi confluiscono da un lato la concezione, propria della prima generazione cristiana, della persecuzione come partecipazione alla morte di Cristo, e l’idea, radicata nell’etimologia stessa del termine, di attestazione veritiera dei fatti, nel senso che essa assume in contesto giuridico:

Il momento di passaggio semantico da “testimone” a “martire” si ha quando questa accezione di testimonianza si applica a quella che si rende anche solo occasionalmente affrontando il rischio della morte, quella che dà il pieno senso al valore della testimonianza stessa. In questa prospettiva, incrociandosi con l’ideale dell’imitazione del Cristo nella sua passione, ha un ruolo determinante il titolo di “testimone (mártys) fedele e veritiero” (Apocalisse 3, 14; cfr. 1, 5) applicato a Cristo, nel senso che egli rivela quanto gli è stato affidato da Dio (Apocalisse, 1, 1), e che si conferma in rapporto alle parole di Gesù davanti a Pilato quando dichiara di essere venuto a rendere testimonianza – il verbo utilizzato è *martyrein* – alla verità (Giovanni, 18, 37). (Benvenuti et al. 2005, p. 32).

La convergenza delle due accezioni - testimonianza e passione - specifica ulteriormente il progetto di “rivivere la Vita” come un peculiare fare veridittivo² esercitato tramite la propria stessa esistenza, attraverso l’esibizione di una condotta che attesta in maniera incontrovertibile la verità di ciò che tramite di essa viene a un tempo mostrato e dimostrato, verità che è una verità su di sé, un modo e tramite per il soggetto di costituirsi in quanto tale.

Come ricorda Silvia Ronchey, gli atti degli apostoli sono rubricati come genere processuale. Nel quadro dei rapporti fra individuo e istituzioni, il processo costituisce un momento di pubblica sanzione, luogo e strumento d’esercizio del potere di attestare la verità sui soggetti e di disporre dei loro corpi. Significativamente, tra i topoi ricorrenti delle agiografie Ronchey riporta l’accusa di tirannicidio e attività anti-romana e sottolinea l’accostamento, in seno alla cultura popolare, di martiri e briganti: “quasi tutti i protagonisti rifiutano di assoggettarsi alle norme di un regime al quale radicalmente contrappongono un’altra filosofia politica, un altro ordine della polis” (Ronchey 1993, p. 789). Lo “scandalo” che lega il martire al brigante, che scardina l’ordine costituito e incrina la coesione sociale, è precisamente l’introduzione, in seno al sapere condiviso, non solo di valori diversi, ma la possibilità che un individuo si leghi con tanta forza e intensità a quei valori. Da cui la confluenza del modello profetico e di quello parresiasico³, laddove la parola del martire è a un tempo sovra-individuale, espressione trasparente di una volontà altra - di un egli - e presa di parola in prima persona, posizione individuale che disgrega il *socium* e sovverte la legge sociale.

Il rovesciamento del senso della morte come “nascita in Dio” consuma la neutralizzazione del potere di conformazione dell’individuo da parte dell’autorità, laddove svuota di senso il suo giudizio e di forza la sua azione di distruzione. Per questa ragione l’accettazione volontaria della morte intensifica gli effetti sovversivi della condotta martirologica: colui che, oltre a mostrare “ostentata sottostima dell’interlocutore”, esprime “fretta di morire” (ivi, p. 790), non solo nega il potere di giudizio espresso dall’autorità pagana, ma ne vanifica il potere di controllo dei corpi.

L’oppressore pagano interpella il martire per stabilire la verità su di lui, il martire esibisce una verità su di sé che nega il suo potere di giudizio; lo stesso persecutore agisce sull’altro per distruggerlo, il perseguitato reagisce con una azione su di sé che ne svuota il potere di annichilimento. La passione implica infatti un’attiva azione di resistenza, che iscrive nello stesso soggetto martire la dialettica fra un punto di vista umano - immanente e singolare, per il quale la morte è un processo lineare e irreversibile di distruzione - e un punto di vista divino - trascendente e universale, per il quale la morte è l’accesso a un’esistenza a-temporale e immateriale⁴.

² Una simile lettura è avanzata da Leone (2010, pp. 1-21), che parla a tal proposito di *funzione comunicativa*.

³ La dimensione parresiasica dell’atto di martirio è diffusamente messa in evidenza dalla letteratura sul tema. Cfr. fra gli altri i già citati Ronchey 1993 e Delcorno 1999, Foucault 2009. Sulla parresia torneremo per esteso in §3.

⁴ Il nodo di relazioni transitive e riflessive che definiscono l’individuo “santo” è efficacemente messo in luce da Leone a proposito della figura di Sant’Ignazio di Loyola, quale, a un tempo, “convert”, “converter” e “hero” (la

Infine, il processo descrive un dibattito in pubblico, ovvero un dialogo a statuto di scena. Parole e azioni dei due antagonisti si rivolgono allo stesso tempo a un tu e a un egli: ognuno lega pubblicamente se stesso a quanto afferma o fa, le condotte dei due contendenti e i giudizi che ognuno di essi esprime sul mondo, su di sé e sull'altro sono a loro volta sottoposti al giudizio dello sguardo terzo di un osservatore, testimone della testimonianza. A lui è rivolto l'intero racconto martirologico: dimostrazione e spettacolo di sé, atto di comunicazione e di figurazione, sua funzione è renderli la verità evidente.

Astanti, folla, guardie, compagni, funzionari giudiziari, e tramite di essi il lettore e ascoltatore delle vite, ricoprono la funzione cognitiva di raffronto e giudizio dei rapporti fra persecutore e perseguitato e costituiscono i destinatari di una manipolazione veridittiva e passionale fondata sul gioco di punti di vista che l'osservatore terzo è forzato ad assumere e confrontare.

2. Lama e sangue: *Rhythm*

In diverse occasioni, intervistata circa la differenza fra performance e teatro, Marina Abramović ha offerto la medesima risposta: “[...] il teatro è fiction, la performance è vera. A teatro il coltello è finto, il sangue è ketchup. Nella performance la lama è vera, il sangue è vero sangue”⁵.

La concisa definizione condensa il medesimo nodo di relazioni di sapere e potere che porta persecutori e testimoni a riconoscere quanto il martire della fede creda in Dio: anche in questo caso la verità in gioco è di tipo riflessivo, concerne l'intensità dell'adesione del performer al valore della propria azione (espressa dal contro-valore della propria integrità e in alcuni casi vita) e la sua capacità di dominio degli impulsi e delle passioni.

Al contempo, lo stesso paragone con il teatro dischiude il secondo asse fondante del comportamento-arte: se il sangue e il coltello finti sono funzionali a rappresentare un evento cruento, la performance investe un evento cruento del valore di rappresentazione⁶. La “verità” del corpo ferito non solo non nega l'operazione di cornice operata dal Museo, la Galleria o il Centro Culturale, ma è un suo effetto: l'io-tu che produce (il dialogo polemico) e l'egli che istituisce (la scena pubblica) dipendono dal dispositivo scopico ed epistemico che converte un evento del mondo in oggetto d'esperienza estetica e assoggetta lo sguardo alle posizioni e operazioni che la rappresentazione istruisce per lui.

Ci concentreremo in particolare su una delle prime stagioni creative della performer, la serie *Rhythm*, ciclo di performance accomunate da una serie di tratti ricorrenti tramite cui l'artista sembra modellizzare progressivamente il senso e il valore dell'arte performativa come “atto di testimonianza veritiera”. Per quanto ognuna costituisca un evento singolare, l'insieme delle performance appartenenti al ciclo magnifica e specifica il dispositivo di svelamento regolato dalla “lama” e dal “sangue”.

In primo luogo, ogni performance vede l'artista sola e nuda, condizione di partenza che descrive un singolo individuo esibire un essere materiale contrapposto sia al sembrare teatrale sia al sembrare sociale, quale “base animale” costante alla varietà di maschere e simulacri che popolano la scena e regolano l'interazione sociale. Il corpo deprivato degli abiti è oggetto di un potere scopico assoluto da parte dell'osservatore, che tramite lo sguardo può sapere, apprezzarne le forme e le fattezze, e toccare,

dimensione polemica e agonistica dei protagonisti della Vita che converte l'agiografia in epica, accostando il santo, come del resto evidenziato anche da Ronchey, agli “eroi giudiziari” dell'antichità). Cfr. Leone (2011, pp. 23-203).

⁵ Risposta offerta durante le interviste di Iwona Blazwick presso la Tate Gallery di Londra nel 2010 e di Patricia Cohen per il canale televisivo del New York Times nel 2012, trad. nostra.

⁶ Si deve a Louis Marin un'intensa indagine sui dispositivi riflessivi della rappresentazione moderna, idealmente inaugurata dall'invenzione della prospettiva legittima. Margini, bordi e piano del quadro manifesterebbero a tal proposito una più astratta funzione di cornice, quale operazione di frattura che guida il passaggio dall'aspetto del visibile (la differenza dei contrari che vige nel mondo fenomenico, in cui non si dà una visione stabilita ma lo sguardo stabilisce di volta in volta relazioni variabili fra ciò che gli è dato esperire), al prospetto della rappresentazione (che si istituisce come differenza rispetto alla differenza, quale totalità chiusa e allo stesso tempo priva di un'esteriorità, definita esclusivamente in negativo. Cfr. in particolare Marin 2014).



raggiungere la cute, scorrerne i bordi, valutarne le diverse testure e consistenze, sostare a piacimento sulle sue parti intime.

Questa stessa nudità costituisce tuttavia un'affermazione polemica: il corpo-oggetto di sapere è al contempo soggetto di parola, fiero portatore di una verità su di sé che infrange le regole di interazione scopica che mediano e regolano i rapporti fra soggetti in seno alla vita associata e le norme etiche che le sottendono. Il concetto di pubblica decenza elaborato in seno alla giurisdizione occidentale, che annovera la nudità pubblica fra i comportamenti contrari “a quelle norme di riserbo o di convenienza che circondano in un determinato ambiente sociale le questioni di carattere sessuale”, e che costituiscono per ciò “una grave sconvenienza o indelicatezza” (Art. 726 codice penale), palesa come l'interazione scopica rivesta un ruolo centrale nella regolazione della vita associata. La nudità è in grado di “offendere l'altro” e invaderne lo spazio proprio in quanto infrange il sistema di soglie e limiti condiviso da un “determinato ambiente sociale”, in cui i rapporti di distanza e prossimità fra il proprio corpo e lo sguardo dell'altro traducono un sistema di distinzioni fondanti del collettivo “civilizzato”.

Rhythm prevede inoltre che l'artista si sottoponga ad alterazioni percettive e azioni fisiche che ne mettono a rischio l'integrità e in alcuni casi la vita. L'azione offensiva di lame, fiamme, brucche cadute infrange anche l'ultimo involucro che integra e individua la figura umana, introducendo nell'orizzonte del visibile la sua controparte materica, il sangue. Come durante l'esecuzione pagana, l'azione distruttiva è inscindibile da un parallelo “potere su di sé” che la performer esibisce inscrivendo in seno al proprio corpo la tensione fra processi di lacerazione della carne e azione di contenimento della coscienza.

Infine, il titolo - ritmo - specifica il senso e la funzione della performance quale dispositivo di manipolazione e conformazione dell'osservatore imperniato sulla rottura di limite.

2.1 Aspettualità del ferire e verità della durata: *Rhythm 10*

Metto un foglio di carta bianca sul pavimento.

Metto 20 coltelli di varie dimensioni e forme sul foglio.

Appoggio sul pavimento 2 registratori con microfoni.

Accendo il primo registratore.

Prendo il primo coltello e lo infilzo tra le dita aperte della mano sinistra, il più velocemente possibile.

Ogni volta che mi taglio, cambio coltello.

Quando finisco di usare tutti i coltelli (tutti i ritmi), riavvolgo il nastro del registratore.

Ascolto la registrazione della prima parte della performance.

Mi concentro.

Ripeto la prima parte della performance.

Dispongo i coltelli allo stesso modo, seguo lo stesso ordine e lo stesso ritmo, e mi taglio negli stessi punti.

In questa performance, gli errori del passato e del presente vengono sincronizzati.

Riavvolgo il nastro del secondo registratore e ascolto il doppio ritmo dei coltelli.

Poi me ne vado.

(Abramović 2018, p. 84).

Rhythm 10 - prima della serie, realizzata nel 1973 nel Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese - si ispira a un “gioco slavo da ubriachi” (Abramović 2018, p. 170), ovvero a un piccolo “spettacolo” di sé che un individuo offre ai compagni sfidando spavalidamente il proprio stato alterato con un'azione pericolosa che necessita controllo e padronanza di sé: infilzare iterativamente un coltello fra gli spazi vuoti creati dalle cinque dita della seconda mano.

La “versione” del gioco ideata da Abramović si compone di due parti speculari, internamente articolate in una sequenza pragmatica (le azioni del e sul corpo) e una sequenza cognitiva (di ricostruzione e sintesi mnemonica).

Le macro-sequenze “pragmatiche” si compongono ognuna di venti “micro-racconti” innescati dall'avvio del gesto e conclusi dal taglio, che vedono il protagonista dell'azione a sua volta scisso in “persecutore” (mano destra) e “perseguitato” (mano sinistra). Il rapporto fra le due mani è animato da



rapporti aspettuali e tensivi⁷ responsabili del progressivo coinvolgimento dell'osservatore. La ripetizione ciclica del pattern gestuale è sincopata dalla “maggiore velocità possibile”, che introduce un tratto progressivo al fare circolare della mano e incrementa l'eventualità di perdita di controllo e il rischio che il fare volontario verta nell'azione irriflessa. La mano immobile è al contrario figura di una speculare azione di controllo delle reazioni irriflesse, quale esito di una “contro-forza” che l'individuo esercita su di sé per non sottrarsi al raggio d'azione della lama. I tratti di duratività e imperfettività dell'azione sono dunque sovra-modulati da un duplice percorso tensivo, ovvero dalla tensione fra un valore estensivo (l'iterazione ciclica del gesto, lo stato di quiete della mano sinistra) e un valore teso (la velocità progressiva del gesto della prima, la resistenza nell'immobilità della seconda): il rapporto fra la durata del processo e la sua conclusione è divaricato secondo un crescendo di forze che si esaurisce nell'evento puntuale del taglio.

La ripetizione dell'operazione, lungi da “distendere” la tensione la rinnova e amplifica: le ferite che si accumulano fra le dita e sul dorso della mano conservano la memoria della precedente integrità e chiamano a una ricomposizione⁸, e in tal senso pertengono ancora tutte al presente, persistono nel presentificare l'evento traumatico⁹.

Il momento in cui le venti opzioni vengono esaurite vede un radicale cambiamento di punto di vista della protagonista, che adesso occupa la posizione di un osservatore terzo impegnato a decifrare una scrittura sonora.

Le azioni di “ascolto”, “concentrazione” e “ricostruzione mnemonica dell'accaduto” re-immettono progressivamente l'egli-ascoltatore nella “scena” passata. Come durante gli Esercizi di Sant'Ignazio di Loyola, la costruzione di un'immagine interiore è funzionale all'immedesimazione, e acquista ora funzione di programma: “Dispongo i coltelli allo stesso modo, seguo lo stesso ordine e lo stesso ritmo, e mi taglio negli stessi punti”.

La “ripetizione del passato” è mediata da un'immagine mentale da cui il caso e l'eventualità sono espunti. Mentre durante la prima sequenza ci vengono esibite separatamente e in conflitto fra loro una competenza riflessiva “modale” (il potere di controllo della propria forza) e “esistenziale” (il potere di controllo dei “moti interiori”), nella successiva il soggetto si ricompone in una volontà coesa responsabile dell'intera trasformazione. È ciò che rende un soggetto artista secondo Abramović, e ciò che lo accomuna all'eroe e al santo: un soggetto che spettacolarizza il proprio essere animale e che non di meno si dimostra in grado di domarlo in toto, capace di conformare l'io, qui, ora presenti al non-io, non-qui, non-ora dell'immagine mentale.

Il secondo momento di ascolto, quello in cui “gli errori del passato e del presente vengono sincronizzati”, vede un soggetto cognitivo anch'esso trasformato: sua funzione non è più quella di connettere un prima e un dopo, ma di produrre un effetto di durata svincolata dal suo senso trasformativo. Mentre durante la prima “prova cognitiva” il soggetto dell'ascolto è impegnato nella ricostruzione dell'ordine di successione dei tagli, nella seconda il senso referenziale della traccia sonora è sovra-determinato da una lettura estetica, quale adesione a un sistema di rapporti temporali interni: la tensione responsabile dell'immedesimazione non è più prodotta dall'avvicinarsi di un evento distruttivo, ma dall'attesa innescata da una discontinuità percettiva, il cui valore non è più di traccia ma di picco tonale.

Il gioco di forze fra circolarità e linearità, iterazione e progressione, coesione e disgregazione, che anima il processo di dominio di sé dell'artista, descrive allo stesso tempo quello, parallelo, dello

⁷ Sull'aspettualità e la tensività rimandiamo ai classici Greimas-Courtés (1979, 1986 a cura). Sulla tensività cfr. anche Fontanille-Zilberberg (1998).

⁸ Un'analisi della dimensione aspettuale e tensiva della “micro-narrazione” inscritta nella ferita si deve a Angela Mengoni (2012).

⁹ Figura per eccellenza della passione e paradigma stesso della “prova di verità” (che Cristo offre a San Tommaso perché possa credere), la ferita condensa l'intero dispositivo veridittivo e patemico della “testimonianza veritiera”. Sulla funzione veridittiva e patetica della ferita cfr. fra gli altri Didi-Huberman 2008. Sulla “sopravvivenza” della ferita in seno all'arte contemporanea cfr. Corrain (2016, pp. 57-87). Un importante lavoro di ricognizione sull'“oggetto teorico ferita” è operato in Mengoni (*cit.*), che offre inoltre un'articolata analisi della configurazione aspettuale e tensiva sottesa alla “rottura di continuità” dell'epidermide.



sguardo mobilitato dall'articolato gioco di punti di vista, che lo guida da un'esperienza immanente e materiale del tempo, vincolata alle trasformazioni della materia, a un'esperienza trascendente e immateriale, che con l'eternità prefigurata dalla dottrina cattolica condivide l'indifferenza agli "stati di cose".

2.2 Conosci te stesso: Rhythm 0

Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che possono essere usati a piacere su di me.

Io sono l'oggetto.

Durante la performance mi assumo la totale responsabilità.

La performance è l'ultima del ciclo dei Rhythm (Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2, Rhythm 4, Rhythm 0).

Concludo la mia ricerca sul corpo conscio e inconscio.

Lista di oggetti sul tavolo: pistola, ago, zucchero, proiettile, spilla da balia, sapone, vernice blu, forcina, torta, pettine, spazzola, tubo di metallo, campana, benda, bisturi, frusta, vernice rossa, lancia di metallo, rossetto, vernice bianca, confezione di lamette, coltellino tascabile, forbici, forchetta, penna, piatto, profumo, libro, calice, cucchiaino, cappello, cerotto, cotone, fazzoletto, alcol, fiori, foglio di carta bianco, medaglia, fiammiferi, coltello da cucina, stola di pelliccia, rosa, martello, paio di scarpe, candela, sega, sedia, acqua, pezzo di legno, lacci in pelle, sciarpa, accetta, gomito, specchio, bastone, cavo di metallo, bicchiere, osso di agnello, zolfo, quotidiano, uva, fotografica Polaroid, pane, olio di oliva, piuma, vino, rametto di rosmarino, catene, miele, mela, chiodi, sale. (Abramović 2018, p. 102).

L'ultima performance della serie, significativamente numerata 0, completa e magnifica l'operazione letterale di "svelamento" dei limiti e dei confini che condizionano il corpo e la coscienza inscrivendo l'altro, il pubblico, in un medesimo "esercizio di verità" su di sé. Il potere scopico assoluto dell'osservatore si prolunga in un reale potere di morte sul corpo dell'altro, e l'interazione fra i due contendenti è a sua volta oggetto di visione e giudizio da parte di tutti.

Le azioni che ognuno degli spettatori è libero di compiere sul corpo della performer marcano una topica somatica e sensibile in cui lo stesso corpo assume il duplice valore di oggetto in balia del potere dell'altro ("gli oggetti possono essere usati a piacere su di me; io sono l'oggetto") e soggetto di un'affermazione di presenza. I 72 oggetti espandono la gamma di "ritmi" a una serie di trasformazioni fisiche e percettive che affettano ognuno degli involucri che separano il corpo proprio dallo spazio altro e dalla carne¹⁰: lo spettro visivo (specchio), uditivo (campana), olfattivo (profumo, rosmarino), epidermico (piuma, frusta, pelliccia) e infine la pelle, nel suo duplice statuto di contenitore e di superficie. Un'altra gamma di oggetti prevedono la possibilità di riempirlo (vino, pane, miele) lacerarlo (forbici, lamette, ago, chiodi), scavarlo (bisturi), alterarne lo stato materico (fiammiferi, zolfo), oppure di ricoprirlo, di addobbarlo (rossetto, scarpe, medaglia), mascherarlo (vernici), farne il supporto di altre immagini (polaroid, quotidiano).

Ognuno dei processi virtuali iscritti nel paradigma di utensili prefigura una dinamica tensiva omologa, in gradazioni molto diverse, a quella del taglio di coltello di Rhythm 10, che trova il suo picco nella pistola: l'eventualità della fragranza di proiettile sul corpo inerme orienta le sei ore di performance, soglia ultima di distruzione dell'altro e evento puntuale di conversione irreversibile dell'animato e inanimato.

Secondo le ricostruzioni operate dalla cronaca artistica dell'epoca e dalla stessa artista, dopo un primo momento di interazione minima o nulla, la performance ha visto un graduale coinvolgimento dei presenti in azioni sempre più numerose e invasive, finché qualcuno ha messo la pistola in mano alla donna e altri presenti sono intervenuti a fermarne l'azione.

Il processo di progressiva "smodalizzazione" del performer, che viene sempre più manipolato e offeso, è parallela a quella dello spettatore libero di esercitare una forza fisica sul corpo dell'altro al di fuori della cornice giuridica che punisce gli atti violenti e al riparo dalla sua reazione. La performance si conclude quando il nuovo orizzonte sociale istituito dal "pubblico" si spacca e emergono una o più

¹⁰ Cfr. nota 11.

posizioni individuali: il “rischio di morte” della performer provocherà un’azione fisica di soccorso da parte di qualcuno che infrange la nuova “norma sociale” - dettata dall’artista stessa e che prevede la possibilità di inferire sul suo corpo - e si assume la responsabilità individuale di intervenire. Il valore della vita viene ripristinato come assoluto, e la performance si conclude.

Come sottolineato a più riprese, ciò che accomuna la vita dei Santi e il comportamento-arte è l’esibizione di una verità riflessiva, di un processo interiore restituito dalla moltiplicazione dei punti di vista che riflettono “ego” e che impongono all’osservatore di riconoscere la divaricazione, in seno al medesimo corpo, di carne e intenzione disincarnata, materia sensibile e forza agente, impulso e controllo dell’impulso, azione e cognizione.

Come nel caso del processo al martire, l’io-tu istruito dall’azione violenta (le due mani in Rhythm 5, il corpo della performer e gli spettatori di Rhythm 0) è sovra-determinato dal regime scopico e conoscitivo della (pubblica) scena, e lo stesso sguardo dell’osservatore è divaricato in comportamento, in azione di accesso scopico (che in Rhythm 0 è suscettibile di prolungarsi in una molteplicità di azioni fisiche) al corpo e alla carne dell’altro, e giudizio di un comportamento, osservazione e valutazione della conformità dell’azione propria e altrui a sistemi di valori individuali o sociali.

3. La vera vita, o il cane è Re: parresia e performance art

La “questione della verità” attraversa senza scarti l’intera riflessione e produzione dell’artista, che ha modellato la sua stessa concezione di arte performativa come forma di produzione di un dire-vero. Dalla vita monastica abbracciata durante i primi anni della carriera - al fine, come non smette di sottolineare nelle biografie, memorie e interviste, di potersi dedicare unicamente alla performance - al primo comandamento del manifesto d’artista (“l’artista non deve mai mentire a se stesso e agli altri”, Abramović 2018, p. 91), le scelte estetiche e biografiche di Abramović dimostrano un’adesione radicale al senso e al valore di verità della performance.

Com’è noto, in seno alla teoria della significazione il concetto di veridizione riformula il problema della verità nei termini di produzione e riconoscimento di effetti di senso, dipendenti a loro volta dall’interazione cognitiva fra un destinante e un destinatario della comunicazione. La “verità della lama e del sangue” dipende anch’essa, naturalmente, dal contratto che articola un fare persuasivo e un fare interpretativo, ma il suo oggetto è l’intensità dell’adesione soggettiva a un valore e la capacità del soggetto di agire conseguentemente a tale valore.

Da questo punto di vista, la riflessione di Michel Foucault sulle *forme aleturgiche*, ovvero i modi in cui l’individuo costituisce egli stesso - ed è costituito dagli altri - come soggetto che pronuncia un discorso di verità, è utile a definire il dispositivo enunciazionale che Rhythm 0 porta alle estreme conseguenze.

Come osserva Frédéric Gros, l’aleturgia è irriducibile a una qualunque epistemologia, laddove “pone il problema delle trasformazioni etiche del soggetto nella misura in cui esso fa dipendere il proprio rapporto con se stesso e con gli altri da un certo dire-il-vero” (Gros 2009, p. 215). La parresia, in particolare, è “opinione che offende”, opinione tale da esporre chi dice la verità a un rischio di conflitto con l’altro che può arrivare a determinarne la morte. A differenza del profeta, detentore di un sapere sul destino di cui è puro mezzo, del saggio, portatore di un sapere sulla *physis* indipendente dalle contingenze, dell’insegnante, che trasmette la *tekhnē* e si lega al discepolo nella partecipazione di saper fare tecnico, il parresiasta si esprime sull’*ēthos*, “dice in modo polemico ciò che ne è degli individui e delle situazioni” (Foucault 2008, p. 80). Verità che divide, la parresia comporta l’ostilità dell’altro perché intacca la sua immagine di sé, il simulacro con cui si rappresenta se stesso e si presenta gli altri.

Il cinismo, che costruisce secondo Foucault la forma più compiuta di parresia, condivide con il comportamento-arte un dire-vero esercitato tramite la costante esibizione di un medesimo “sé”, che con il cane condivide il regime di trasparenza e l’estraneità ai valori della cultura, l’incapacità di mentire. Come il modello animale che ispira la vita cinica, la nudità abbruttita e “aperta” di Marina Abramović costituisce una “teatralizzazione del principio di non dissimulazione”, l’ostentazione di una trasparenza la cui “naturalità prorompente trasforma in scandalo la non dissimulazione dell’esistenza limitata dal pudore tradizionale” (Foucault 2009, p. 74).

Il modello animale abbracciato dal cinico consuma il progetto di spoliamento dagli “accessori”, da tutto ciò che non è essenziale, ed è tale esibizione a costituire un’incessante interpellazione polemica: la falsità che denuncia è relativa al *socium*, alle convenzioni che mediano e regolano l’interazione sociale. Allo stesso tempo, e di conseguenza, la condotta cinica corrisponde a un programma riflessivo di auto-manipolazione: l’essere vero del cinico non è una proprietà a priori di cui gode il soggetto, ma un processo costante e continuo di esercizio di volontà, di resistenza agli impulsi riflessi e all’effetto destabilizzante delle passioni.

Da questo punto di vista, il corpo nudo di Marina Abramović, ai poli opposti della nuda vita convocata dal corpo spogliato della sua aura di soggetto e lungi da risolversi in affermazione polemica, è vera vita, nell’accezione cinica di vita sovrana e padrona di sé, esito del potere che essa esercita su se stessa.

Il cinico si dice Re in quanto in grado di esercitare sovranità assoluta su di sé, e per questo la vera vita del cinico, che sembra esasperare l’individualismo nel “modello materiale dell’esistenza”, assume il valore di esempio morale, “è utile agli altri nella misura in cui rappresenta una sorta di lezione a carattere universale: esercitare una perfetta padronanza di sé, testimoniarla agli altri e attraverso questa testimonianza servire da esempio e da modello” (ibidem). Da cui i nessi, tracciati da Foucault, fra il cinismo e l’ascetismo cristiano: esercitare una perfetta padronanza di sé, testimoniarla agli altri e attraverso questa testimonianza servire da esempio e da modello. Suo fine ultimo è infatti modificare l’*ēthos* dell’altro, far sì che anche lui dia prova di coraggio nell’accettare una verità che “offende” e rinnovi il proprio stesso rapporto con il valore.

La performer di *Rhythm*, come il parresiasta e come il martire, funge dunque da perno fra due ordini di relazioni, quella “orizzontale” fra individuo e società e quella “verticale” fra immanenza e trascendenza, e da strumento di conversione di un polo nell’altro: quale portatore di affermazione polemica, nega la verità sociale (ciò che è vero per tutti) a favore di una verità individuale (ciò che è vero per me); l’accettazione volontaria della morte nega la verità singolare della materia (ciò che è vero per uno) a favore della verità universale dello spirito (ciò che è vero per ognuno).

Laddove l’atto di martirio e più in generale di parresia concorre, crediamo, a esplicitare alcuni dei perni fondanti della performance art secondo Marina Abramović, quest’ultima sembra “illuminare” la dimensione topologica e tensiva implicita all’affermazione di verità a rischio di morte.

Il gioco dialettico che scandisce la sintassi di *Rhythm* (temporalità lineare vs temporalità ciclica, iterazione vs progressione, coesione vs disgregazione) e le grandi opposizioni valoriali che questo mette in gioco (animato vs inanimato, animale vs umano, umanità materiale vs umanità spirituale) descrivono un modello topologico circolare e concentrico che vede il soggetto al centro di un incassamento ricorsivo di involucri, di “membrane” simboliche e fisiche che separano e mediano i rapporti fra individui e dell’individuo al suo interno, fra la tante istanze che popolano “ego”¹¹.

La dialettica fra forze di disgregazione e forze di coesione scandisce un processo, come anticipato in precedenza, di rottura di limite: esplorazione della soglia fra materia vivente e materia inerte, fra azione progettuale e irriflessa, fra esistenza materiale e esistenza simulacrale, fra il contatto e esercizio di forza sui corpi e fra corpi e lo spettacolo di sé che ognuno rivolge alla coscienza riflessa dell’altro.

Il rischio di morte polarizza il processo di svelamento orientandolo verso i valori assoluti, ovvero quei valori consustanziali al darsi stesso dell’essere umano in quanto “animale sociale”: la propria vita e il patto con l’altro.

¹¹ A partire dall’*Io-pelle* teorizzato da Didier Anzieu (1985), Jacques Fontanille (1999) individua un modello topologico utile a pensare la soggettività e intersoggettività in termini di involucri progressivi che con l’epidermide condividono la duplice funzione di involucro e interfaccia: *contenere* e *separare* - il *Sé-corpo proprio* dal *mondo altro* e dall’*Io-carne* - e *mediare* fra queste istanze, farle *comunicare* fra loro.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Abramović, M., 2018, *The Cleaner*, Venezia, Marsilio (catalogo).
- Abramović, M., Atlas, C., 1994, *Marina Abramović. Biography*, Stuttgart, Reihecantz.
- Anzieu, D., 1985, *Le Moi-peau*, Bordas, Paris; trad. it. *L'Io-pelle*, Roma, Edizioni Borla 1987.
- Benvenuti, A., et al., 2005, *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella.
- Corrain, L., 2016, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini fra passato e contemporaneità*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Delcorno, C., 1999, "Biografia, autobiografia e autoagiobiografia", in "Lettere Italiane", 2, Aprile-Giugno 1999, pp. 73-126.
- Demaria, C., 2004, "The performative body of Marina Abramović. Rerelating (in) time and space", in "European Journal of Women's Studies", II (3), pp. 295-307.
- Didi-Huberman, G., 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000; trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri 2007.
- Fontanille, J., 1999, "Modes du sensible et syntaxe figurative", in "Nouveaux Actes Sémiotiques", 61-63, pp. 1-68.
- Fontanille, J., Zilberberg C., 1998, *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- Foucault, M., 2008, *Le Gouvernement de soi et des autres*, Paris, EHESS; trad. it. *Il governo di sé e degli altri*. Corsi al Collège de France 1982-1983, Milano, Feltrinelli 2009.
- Foucault, M., 2009, *Le gouvernement de soi et des autres: Tome 2, Le courage de la vérité - Cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Seuil-Gallimard; trad. it. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II*. Corso al Collège de France, Milano, Feltrinelli 2011.
- Leone, M., 2010, *Saints and signs: a semiotic reading of conversion in early modern Catholicism*, Berlin/New York, de Gruyter.
- Marin, L., 1994, *De la Répresentation*, Paris, Gallimard, trad. it. *Della rappresentazione*, Milano, Mimesis 2014.
- Mengoni, A., 2012, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, SeB.
- Ronchey, S., 1993, "Gli atti dei martiri tra politica e letteratura", in A. Momigliano and A. Schiavone, a cura, *Storia di Roma, III/2. I luoghi e le culture*, Torino, Einaudi, pp. 781-825.
- Vitz, E. B., 1987, "Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints", in "Poétique", 72, nov. 1987, pp. 390-391.

Filmografia / Videografia

- Abramović M., Blazwicz I., 2010, *Marina Abramović: Talking Art - Tate Talks*, https://www.youtube.com/watch?v=W8xzvUC_qms (ultimo accesso 20 ottobre 2020).
- Abramović M., Cohen P., 2012, *Marina Abramović - Interview - Times Talks*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM> (ultimo accesso 20 ottobre 2020).
- Akers M., Dupre J., 2012, *The Artist is Present*