

Introduzione

Marina Abramović è nuda sotto la doccia, su una piattaforma all'interno di una galleria piena di gente che la guarda in silenzio. Gli unici rumori sono lo scroscio dell'acqua e il ticchettio di un metronomo, collocato sul pavimento vicino alla doccia. Abramović rimane immobile mentre l'acqua le scorre sul viso tranquillo. Gli occhi sono chiusi, le mani lungo i fianchi hanno i palmi rivolti all'esterno, in un gesto di apertura religiosa. Passano alcuni minuti, scanditi dal lento battito del metronomo, che sembra sotto sforzo, barcollante e fuori tempo. Poi Abramović si strofina il volto, spalanca la bocca e lascia uscire una sorta di urlo silenzioso, la cui proiezione muta e senz'aria sembra avere una forza palpabile. Dopo qualche tempo chiude il rubinetto della doccia e inizia ad asciugarsi molto lentamente, con movimenti indifferenti, meccanici, e al tempo stesso premurosi e indulgenti. Poi, ancora nuda, si siede sulla toilette accanto alla doccia e guarda le persone sedute sul pavimento sotto di lei. Dopo altri ticchettii del metronomo, si sente uno scroscio. Ad attenuare il tangibile imbarazzo del pubblico è la certezza che Abramović si limiterà a urinare: non mangia nulla da centottantacinque ore. È la fine di novembre del 2002, l'ottavo giorno di una performance intitolata *The House with the Ocean View*: è anche il mio primo incontro con Abramović.

Abramović vivrà e digiunerà in pubblico in una galleria di New York per dodici giorni. Non parlerà, anche se un pannello sul muro, su cui sono spiegate le condizioni della performance, specifica che è «possibile ma non prevedibile» che canti qualcosa. Non leggerà né scriverà. Può bere grandi quantità di acqua minerale, fare la doccia tre volte al giorno e dormire per non più di sette ore. Al pubblico è stato detto di rimanere in silenzio e – citando testualmente il caratteristico serbo-inglese di Abramović – «stabilire un dialogo d'energia con l'artista».

Il bagno in cui si trova Abramović è una delle tre scatole aperte, fissate come balconi sulla parete in fondo alla galleria, a un'altezza di quasi due metri dal pavimento; ci sono anche un soggiorno con un tavolo e una sedia, e una camera da letto con un letto e un lavandino. Tutti i mobili hanno le tonalità calde del legno e sono sobri ed eleganti. Sia nella testata del letto sia nello schienale della

sedia c'è un grande cristallo che ha lo scopo di trasmettere energia all'artista in mancanza di cibo. Ogni balcone è dotato di una scala che porta al pianterreno: i gradini, però, sono coltelli con le lame girate in direzione dei piedi. L'artista non può andare da nessuna parte.

Abramović indossa un semplice paio di pantaloni e una camicia di cotone bianchi, supera il piccolo spazio vuoto tra il bagno e il soggiorno e si accomoda sulla sedia, con il viso rivolto verso il pubblico. Si sistema e guarda di nuovo gli spettatori, che non smettono mai di guardarla. Fissa il telescopio collocato vicino all'entrata della galleria che, con un sapiente tocco di assurdo, consente alla gente di osservarla ancor più da vicino. Attraverso il telescopio la pelle di Abramović, rispetto alle luminose pareti bianche, sembra gialla. Gli occhi stretti e arrossati sono lucidi per le lacrime non ancora formate, ma il volto è una *tabula rasa*. Potrebbe essere in uno stato di *trance* indotto dalla mancata assunzione di cibo, sofferente per l'ininterrotta attenzione del pubblico, o semplicemente annoiata a morte. Dopo giorni di totale digiuno e di assoluta inattività, sembra che lassù Abramović stia lentamente morendo.

Per lei non sarebbe la prima volta. Nel 1974, durante la performance *Rhythm 5*, perse i sensi mentre era sdraiata all'interno di una stella a cinque punte di legno – simbolo della Jugoslavia comunista dove è nata nel 1946 – a cui aveva dato fuoco. In *Rhythm 0*, del 1975, alcuni spettatori a Napoli le puntarono alla testa una pistola carica: il pubblico aveva ricevuto istruzioni di usare su di lei uno qualsiasi delle dozzine di oggetti che si trovavano su un tavolo e lei rimase risolutamente passiva per sei ore, accettando tutto quello che la gente decideva di fare. In *Nightsea Crossing*, una serie di performance realizzate con l'artista tedesco Ulay, suo ex compagno, i due, seduti ai lati opposti di un tavolo, si fissavano ininterrottamente per sette ore senza mai muoversi. Abramović spiegò che arrivava sempre il momento in cui – tormentata dai crampi alle spalle e alle gambe e inorridita all'idea del suo corpo costretto all'immobilità per delle lunghe ore – pensava che sarebbe morta. «Okay. Muoio. E allora?» diceva a se stessa. A quel punto era in grado di continuare.¹ Tra il 1981 e il 1986 Abramović e Ulay presentarono *Nightsea Crossing* novanta volte.

Il contatto visivo è fondamentale anche in *The House with the Ocean View*. Rappresenta il nutrimento di Abramović e la dipendenza del pubblico. Ognuno la osserva sperando di essere il prossimo su cui lei fisserà lo sguardo. Scegliendo qualcuno con cui ingaggiare alcuni minuti di confronto, Marina si alza e avanza verso la gente per concentrarsi meglio sull'osservatore. Barcolla dolorosamente in cima alla scala di coltelli mentre si perde nello sguardo. Quando il contatto si spezza, si strofina il volto e lo spettatore va via turbato. Più tardi, Abramović siede sul bordo della piattaforma con i piedi penzoloni, tremanti sulla lama. Inizia a cantare una ninnananna in serbo, le parole quasi le muoiono in gola.

Annunciata dallo sferragliare della scala che sta trasportando, compare una collaboratrice della galleria. Bisogna cambiare i nastri delle tre videocamere fissate in alto sul muro, ciascuna puntata su un balcone. Il *bip* delle macchinette e il *clac-clac* dei nuovi nastri sembrano un piccolo sacrilegio: le esigenze della posterità incombono anche quando l'attenzione è concentrata ossessivamente sul presente. *Tic. Tac.* Silenzio. Il metronomo sembra aver ceduto, ma Abramović non glielo permetterà. Interrompe le sue fantasticherie e si dirige – lentamente, come per ogni altra sua azione – di nuovo verso il bagno per ricaricarlo. Mentre ruota la manopola, nella galleria si cristallizza un silenzio puro; si crea una deliziosa tensione quando dà dei colpetti alla lancetta, che riluttante riprende a oscillare avanti e indietro, tentando goffamente di scandire il tempo. Con movimenti deliberatamente lenti, Abramović sembra voler sfidare la versione del tempo del metronomo, parodiandola.

Il giorno dopo torno alla galleria appena posso, ansioso di continuare a guardare Abramović e darle il supporto – attraverso la mia sola presenza – di cui sembra aver bisogno per portare avanti la sua dura prova. Entro e mi rendo conto che ci sono persone che erano qui anche il giorno prima. Abramović cammina lentamente avanti e indietro lungo le piattaforme. Quasi subito dopo essermi seduto per guardarla, catturo il suo sguardo, penetrante ma sereno: non chiede e non dà risposte. Lei interrompe il contatto dopo solo un minuto. Mi sento beato, confuso, vorrei un nuovo contatto, ma Abramović continua a camminare avanti e indietro in quella che pare la sua *routine* mattutina. I passi sono rumorosi e pesanti perché indossa grandi scarponi da montagna logori, gli stessi che ha usato per attraversare la Grande Muraglia cinese nel 1987, in una performance intitolata *The Lovers*. Abramović partì dall'estremità orientale e Ulay da quella occidentale, e non fecero altro che camminare l'uno verso l'altra. Si incontrarono dopo tre mesi, approssimativamente al centro della Muraglia. La performance segnò la fine di tredici anni di rapporto professionale e personale.

Guardandola per alcune ore, mi rendo conto che Abramović è sempre impegnata in una *routine*: camminare avanti e indietro, prepararsi a fare la doccia, fare la doccia, prepararsi a sedersi, sedersi, prepararsi a stare in piedi davanti al pubblico, stare in piedi, stendere le pieghe della sua uniforme – ne indossa una di un colore diverso e vivace ogni giorno –, prendere un bicchiere d'acqua dal lavandino della camera da letto, bere lentamente con lunghi sorsi voluttuosi, andare in bagno per fare pipì poco dopo, sedersi o inginocchiarsi sul bordo della piattaforma, cantare, sdraiarsi sotto il letto parzialmente nascosta alla vista per un po', spostare il metronomo da un balcone all'altro e, di tanto in tanto, capovolgere il tavolo e la sedia. Ogni movimento è un entrare in un'attività o un passaggio per uscirne. I periodi prolungati di assoluta immobilità sono rari. Malgrado gli strenui tentativi di ridurre la vita al minimo indispensabile e fare il meno possibile, c'è sempre qualcosa da fare.

A ogni ripetizione, le abitudini e i gesti consueti si arricchiscono di affascinanti sfumature e ambiguità. Ogni volta che compie un minimo movimento si prova una gioia edificante, è come guardare un animale raro, dignitoso ma stanco della prigionia in uno zoo. Sul suo palcoscenico Abramović si offre a un esame approfondito e completo, ma vedere abbastanza è impossibile. Guardandola, ci si sente alternativamente frustrati, rassicurati, irritati, annoiati e in soggezione. Lei si dispone come uno schermo pronto ad accettare le varie proiezioni psicologiche degli spettatori che, proprio come su uno schermo, non lasciano tracce su di lei. Il pubblico vuole qualcosa da lei: lei dà in cambio il nulla, emanando empatia allo stato puro, priva di un qualsiasi contenuto specifico. Ma lassù sulle sue piattaforme Abramović è estremamente vulnerabile e, mentre lei e il pubblico si guardano, il senso di protezione è reciproco.

Anche il pubblico nella galleria segue rituali e coreografie propri. Uno zoccolo duro di una decina di persone torna ogni giorno. Un ometto anziano con ispidi capelli grigi e un comportamento ossessivo disegna freneticamente schizzi di Abramović. Per una volta si crea una triangolazione di sguardi quando uno spettatore non guarda Abramović, ma la persona che lei sta fissando. Poi l'uomo si volta verso il muro e rimane lì a lungo. Ogni giorno il critico Thomas McEvilley, un vecchio amico dell'artista che l'ha accompagnata per un tratto di strada sulla Grande Muraglia, arriva con la sua sedia pieghevole e si piazza in prima fila per osservare. Sul finire del penultimo giorno della performance, una donna si avvicina ad Abramović con una rosa e l'appoggia contro la scala di coltelli. Si bacia la mano e se la poggia sul cuore. È come un dono a chi è defunto o è sul punto di esserlo, ma somiglia anche al gesto d'ammirazione che si compie in teatro, a un atto di devozione in una chiesa. Abramović sembra non aver notato la rosa. Le luci nella sala si abbassano, a segnalare l'ora di chiusura, e tutti si dirigono verso l'uscita silenziosi e riluttanti. Nessuno del personale della galleria rimane con Abramović di notte. Una volta usciti, fermo il vecchietto per fare due chiacchiere. Mi dice che ha un progetto per l'indomani: offrire a Marina una mela, anche se è preoccupato che il suo gesto possa apparire troppo ossequioso.

Il giorno dopo - l'ultimo - la rosa è stata rimossa. Abramović appare più forte e concentrata che mai. Le rimane solo un'ora di performance e in galleria ci sono circa duecento persone. L'uniforme oggi è rossa, e Abramović è in piedi ad ammirare la sua vista sul mare. Respira a fondo, gira i palmi verso l'alto e inizia a muoversi sulla punta dei piedi, quasi stia tentando di librarsi in aria. Il pubblico la venera. Lei non fissa nessuno in particolare, ma si sta chiaramente nutrendo della silenziosa emozione che pervade la sala. Altre persone entrano frettolosamente dalla strada fredda accompagnate dal fruscio dei cappotti, agitandosi impazienti mentre si siedono per terra e si preparano a osservare in silenzio.

Abramović beve. Fa pipì. Poi si siede sul tavolo capovolto del soggiorno: ha spostato di nuovo i mobili, come a voler creare degli ostacoli che la mantengano vigile. Prende nuovamente a cantare, la stessa canzone di sempre, a ciclo continuo. Quando si dirige verso la stanza da letto, l'uomo con cui ho parlato la sera prima si alza con uno strano scatto, agita le braccia, tenendo sollevato qualcosa avvolto nella carta velina verde. Solo Abramović riesce a vedere di che cosa si tratti, suppongo sia la mela. Vieni giù, Marina, scendere sarà piacevole. Lei siede immobile sul letto e guarda l'offerta per circa dieci minuti. Poi l'uomo si china per prendere un grande foglio di carta rigido e lo solleva in modo che solo Abramović possa vedere. Lei sorride, annuisce – la prima reazione diretta e leggibile a un gesto del pubblico che le vedo fare – e poi scoppia a piangere, il corpo scosso dai singulti.

Arriva altra gente, tutti si alzano, in parte per fare spazio, in parte come dimostrazione di solidarietà. Il personale della galleria si fa strada tra la folla con un microfono e un grande amplificatore, che sistema davanti a tutti i presenti. Poi appoggia una scala in corrispondenza della camera da letto, affinché Abramović per scendere non debba usare quella di coltelli. Il proprietario della galleria, Sean Kelly, mette un paio di pantofole e una vestaglia sul pavimento della stanza da letto. Sono le sei di pomeriggio passate del dodicesimo giorno. Tutti gli spettatori sembrano implorarla: Marina, adesso puoi scendere. Ma lei rimane in piedi al centro ancora per qualche minuto, sospesa a guardare la folla. La tensione del momento presente è fantastica e atroce al tempo stesso.

Abramović ferma il metronomo. Si toglie la camicia, i pantaloni e gli scarponi, si mette la vestaglia e le pantofole e scende piano dalla scala. È finita, ma tutti rimangono zitti. Lei si avvicina al microfono, tossisce una volta, poi dice: «Cari artisti, cari amici, caro pubblico. Mi dispiace di avervi deluso non usando la scala di coltelli». Tutti ridono. «Non sono ancora arrivata a questo, ma un giorno spero di riuscirci.»