

Io-Noi

*Il corpo nell'opera e nella vita, due biografie a confronto: Abramovic – Balzerani **

di Claudio Libero Pisano

Che relazione può esistere tra una delle più grandi artiste del mondo e una donna, Barbara Balzerani**, che il mondo ha conosciuto attraverso la cronaca, come membro di spicco della più longeva organizzazione armata di estrema sinistra dell'Occidente? Mettere in relazione due vite che nel proprio percorso specifico hanno raggiunto livelli decisivi, intendendo con questo l'essersi spese fino al massimo delle proprie possibilità.

Due biografie, all'apparenza lontanissime, che però hanno dei punti di contatto. Abramovic e Balzerani sono quasi coetanee e seppur in modo completamente diverso hanno investito tutta la vita a misurarsi con qualcosa. Per una l'arte nella quale ha raggiunto livelli indiscutibili. Per l'altra sono state le scelte della politica, l'idea di una possibile trasformazione.

La percezione di sé e del proprio corpo in condizioni ripetute ed estreme, come quella tra le storiche performance di Marina e le difficoltà di una vita nascosta e latitante prima e successivamente degli anni della detenzione di Barbara; come il corpo si abitua e si prepara a tutto questo. Come si lambisce il pericolo di una violenza, del danno irreparabile e della morte in una performance artistica e come si sopravvive avendo tutto questo costantemente accanto nella vita reale.

Sono entrambe appartenenti alla prima generazione nata nel dopoguerra. L'una in un paese comunista, figlia di eroi della resistenza, l'altra in un piccolo paese alle porte di Roma, di famiglia operaia. Per entrambe la tradizione e la storia più recente hanno avuto un peso non formale nelle scelte di vita, anche estreme. Per la Abramovic era una tradizione che andava superata, rompendo i legami con una visione stereotipata della rappresentazione artistica, per la Balzerani il legame con la storia della Resistenza al Nazifascismo, così vicina, ha significato la volontà di esserne all'altezza.

Ma per comprendere certe vite è necessario contestualizzarle in un preciso momento storico. Fine degli anni Sessanta e inizio dei Settanta sono stati anni di enormi aspettative di cambiamento, le tradizioni dei padri andavano superate, nasceva una figura fino allora sconosciuta, quella dei giovani che avrebbero cambiato il mondo, la società e il modo di relazionarsi tra le persone. Il corpo diventava protagonista nell'arte, come nella politica e nel costume. Cambiamenti che hanno significato anche difficoltà, dolore, spaesamento. Marina racconta i suoi primi anni a Belgrado, quando già cominciava, attraverso il suo corpo, a minare le certezze del mondo artistico e accademico della sua città. Socialmente e artisticamente il corpo era la sua arma più potente ed estrema, eppure l'autorità materna restava uno scoglio insormontabile. Per lei non c'erano dopo mostra o aperitivi, c'era l'affannosa corsa verso casa, per il rientro ad orario stabilito. Il conflitto con sua madre accompagnerà Marina per quasi tutta la vita, una madre legata fortemente alla tradizione del suo paese che aveva contribuito a edificare, guadagnandosi medaglie al valore.

Per Barbara, il conflitto nasce col piccolo centro vicino la capitale, dove è nata, e dove arrivavano echi dei grandi cambiamenti in atto. Per lei l'occasione fu l'università che le consentì di arrivare a Roma. Con sua madre il conflitto fu meno violento ed eclatante. Fu fatto di silenzi che reclamavano alterità da un destino segnato e sottomesso.

C'è una foto degli anni Novanta in cui Marina è a Venezia con sua Madre Danica, l'anno del Leone d'Oro per *Balkan Baroque*. Sono due donne, finalmente vicine, la figlia accanto alla madre felice di potersi prender cura di lei. Per Barbara il taglio netto con la vita che vedeva rispecchiata in quella di sua madre, il rifiuto di tutto ciò che era stabilito si risolse in una frase di sua madre, che la rivedeva dopo molti anni, attraverso un vetro nel parlatorio di un carcere di massima sicurezza. Dopo essersi assicurata che la figlia si sarebbe assunta le responsabilità di quello che aveva commesso, le chiese semplicemente se sentisse freddo. Per Barbara fu l'inizio di una riconsiderazione della figura di sua madre, che negli anni precedenti, con i suoi piccoli suggerimenti a partire, a studiare la stava autorizzando senza dirlo a crearsi un'altra vita, la sua.

Nel novembre del 1975 Marina è a Napoli, alla fondazione Morra, per *Rythm 0*, una performance dell'artista tra le più difficili da un punto di vista emotivo, in linea con quel decennio fatto di estremismi e aspettative di cambiamento. Prepararsi psicologicamente a ricevere violenza o tenerezza dal pubblico presuppone una forza mentale non comune. Marina

era sola ma la necessità dell'altro è stata un elemento decisivo della sua vita artistica. Anche nelle performance più estreme era sempre nell'altro che si completava. Era all'altro che chiedeva di decidere, lei era lì per resistere. In quegli stessi anni Barbara, appena laureata in Filosofia, era catapultata nei fermenti dei movimenti della sinistra extraparlamentare italiana. Tutto era collettivo. Io era riconoscibile nel Noi. Il resto era niente. Marina chiedeva all'altro di decidere sul suo corpo, Barbara, e parte di quella generazione, cercavano l'affermazione della soggettività in un contesto collettivo. Che avrebbe compreso tutto.

Nel 1977 alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna Marina e Ulay realizzano *Imponderabilia*, una delle loro più celebri performance e vero e proprio manifesto della rivoluzione sessuale che rifletteva sul valore del corpo come territorio di sensazioni. Attraverso i loro corpi nudi imponevano al pubblico un contatto fisico per accedere al museo, lambire i corpi con una sessualità suggerita si mettevano in realtà a nudo più gli spettatori che non i due performer. Tutta la ricerca di Marina di quegli anni ruota intorno alla necessità di resistere, alla fatica, al dolore, alla concentrazione. Resistere anche a convenzioni ritenute obsolete e fuori dalla storia. Con *Rest Energy* del 1980, al dolore fisico si oppone la tensione sulla resistenza e la fiducia nell'altro. Quella performance, relativamente breve per gli standard dell'artista, poco più di quattro minuti, ha raccontato più di tanti saggi le tensioni nelle relazioni di coppia, la fiducia che è necessario riporre verso chi si ama, il sapersi affidare.

Camminare avanti e indietro, *prepararsi* a fare doccia, fare la doccia, *prepararsi* a sedersi, sedersi, *prepararsi* a stare in piedi davanti al pubblico, stare in piedi. Ogni movimento è un *prepararsi* a un'azione prima di compierla. Paradossalmente, visto lo spazio minimo vivibile, i momenti di immobilità sono molto rari. Questo è in sintesi il focus di *The House with the Ocean View*, del 2002, performance che dura dodici giorni, nel quale Marina offre al pubblico che chiede qualcosa di lei, assolutamente il nulla. Sostituendo un prodotto materiale con l'empatia allo stato puro. E gli stati d'animo vengono invertiti: è il pubblico che la osserva a sentirsi imbarazzato, piuttosto che l'artista posta sotto osservazione ininterrottamente.

Operazioni e stati d'animo identici, che Barbara ha vissuto negli anni della clandestinità e soprattutto nei lunghi mesi di isolamento dopo l'arresto. Dove ogni gesto, anche il più insignificante, diviene oggetto di potenziale osservazione esterna. Anche bere un bicchier d'acqua impone di

predisporsi mentalmente al deglutire. Il meccanismo di oggettivizzare l'azione prima di compierla diviene per entrambe un meccanismo di salvezza. Si esce da sé, dalla normalità del compiere degli atti insignificanti, e si assume il controllo totale dei propri gesti, dei propri pensieri. Tutto è finalizzato alla resistenza, alla capacità di gestire lo spazio vitale nel tempo dilatato. Ma nella solitudine più totale entrambe non sono mai state sole. Per Marina il contatto visivo è estremamente importante, quasi da provocare una dipendenza dal pubblico. Per Barbara il pubblico, l'altro, è la consapevolezza di aver agito sempre per un ideale collettivo. Non ha mai concepito il gesto come istinto fine a se stesso. Anche quando ha riattraversato la sua storia personale, riconoscendone gli errori, non ha mai perso il controllo e l'ha ripensata come un percorso collettivo, nonostante abbia accettato personalmente di pagarne tutte le conseguenze, scontando fino alla fine la condanna che le era stata inflitta. In *Rhythm 5*, del 1975 a Belgrado, Abramovic ha rischiato realmente la vita: restò sdraiata all'interno di una stella a cinque punte a cui aveva dato fuoco, fino a perdere i sensi e fu salvata soltanto dal tempestivo intervento di due artisti presenti alla performance. Per lei quello fu un punto di non ritorno, promise a se stessa che non avrebbe mai più perso il controllo, che avrebbe fatto ogni cosa per garantire il controllo e quindi la capacità di portare a termine quanto si sarebbe prefissata. Molta storiografia ha interpretato il suo gesto di incendiare la stella come un chiaro riferimento polemico nei confronti del comunismo. In parte c'era un'evidente ribellione nei confronti dell'istituzione comunista del Paese nel quale era nata. Ma la stella a cinque punte per Abramovic è un archetipo che aveva molti significati, anche religiosi e matematici. Si era trattato di uno di quei riti definiti più tardi come riti di passaggio verso una purificazione o un'idea spasmodica di libertà. Per Barbara la stella a cinque punte è stata il recinto nel quale, insieme a molti altri, scelse di stare, di investire la propria vita. La stella è stata uno dei simboli più utilizzati dalle organizzazioni armate di sinistra in Occidente. Rimandava al comunismo ma anche a un'idea di rinascita, in qualche modo di purificazione. Conclusi il decennio dei turbolenti anni Settanta, la seconda metà degli Ottanta e parte dei Novanta sono stati anni di ricerca. Nella storia performativa di Marina esiste una continuità che non conosce pari nel mondo dell'arte. Tutta la vitalità, la violenza, la manomissione del suo corpo che era stata la cifra dei suoi esordi comincia a concentrarsi su una ricerca più intima, ma mai intimista. Un percorso, personalmente anche

doloroso, che la porta a concentrare tutta la forza che possiede nello sguardo, nella possibilità di farsi riconoscere attraverso la comunicazione empatica, la ricerca dell'altro a cui restituire una parte di sé sempre attraverso la capacità di condividere lo sguardo. Il movimento si fa sempre più secondario nella sua ricerca e prende forza il concentrarsi sull'essenza di tutto. Lo sguardo.

Per arrivare a questo ha sperimentato diversi percorsi di riflessione, che poi si sono tradotti in performance già storicizzate, per quanto relativamente recenti. Come *Counting the rice* che consiste nel separare e contare chicchi di riso stando seduti, per mettere alla prova i propri limiti fisici e psicologici, trasformando così un gesto quotidiano in un rituale di meditazione. Anche un'operazione comune e all'apparenza anonima come questa è concepita per essere condivisa. Chi sceglie di partecipare resta concentrato sul conteggio ma è sempre accanto a un compagno di viaggio, mai solo dunque. Tutto si può condividere anche nel silenzio. Con il progetto *The Biography*, e in particolare con *The Biography Remix* del 2004, Abramovic riattraversa tutta la sua esperienza, sottolineando che non si tratta solo di riproporre e teatralizzare la vita di un'artista ma piuttosto suggerire che le performance possono appartenere a chiunque sia capace di eseguirle. Per questa ragione ne affida l'esecuzione a giovani performer, mai ad attori, che non hanno la preparazione adatta a resistere nell'eseguirle. Un patrimonio di esperienze artistiche a disposizione delle nuove generazioni. E questo passaggio di consegne è stato ancora più visibile nell'edizione del 2004 dove a interpretare il ruolo di Ulay c'era suo figlio.

Negli stessi anni Barbara faceva i conti con la fine della sua lunga latitanza, l'arresto e i lunghi anni di carcere. Anche lei è uscita dagli anni Settanta, da quel contesto di emergenza, politica, sociale e emotiva con un carico urgente di riflessioni che si rendevano improcastinabili. A parte la riflessione politica sul percorso dell'organizzazione nella quale ha militato, i bilanci e la presa d'atto di una cocente sconfitta. Per lei il carcere, pur nella sua spirale di violenza che non cessa mai, ha significato anche una riconsiderazione di sé. Senza fare cesure, si è però lasciata alle spalle un modo solo collettivo di pensare e ha progressivamente sostituito all'emergenza, alla fretta, alla violenza una nuova attenzione allo sguardo, al ricominciare a vedere con altri occhi. Per Barbara lo sguardo è sempre veicolato dalla parola. E con la parola scritta che ha riattraversato oltre quarant'anni di vita scoprendo la capacità di pensarsi e descrivere se stessa

e il mondo che vede con la parola, che non nasconde quello che è stata ma che esprime anche curiosità per un diverso sentire e narrare.

Due personalità forti, Abramovic e Balzerani, due donne che afferiscono a contesti difficilmente convergenti, che hanno però attraversato gli stessi anni, ciascuna nel suo ambito, nel quale hanno sempre mantenuto posizioni di responsabilità.

Aver pensato che le armi avrebbero fornito un'opportunità di cambiamento succedeva negli stessi anni in cui l'arte si dava nuove possibilità e con il corpo cominciava a sperimentarlo.

Per un'artista che non si è mai risparmiata e per una militante che ha pagato fino alle estreme conseguenze le sue scelte, il linguaggio del corpo è una chiave di lettura. Attraverso la sua manomissione, costrizione e negazione si arriva finalmente alla potenza dello sguardo e della parola. Liberi davvero di condividere, trasmettere e ricevere empatia.

* Questo testo è un estratto di una ricerca dell'autore intorno alle figure di Marina Abramovic e Barbara Balzerani, che si snoda dall'intenzione di indagare le motivazioni artistiche e ideologiche che hanno messo al centro dell'arte di Abramovic il corpo come limite da oltrepassare, così come per l'esponente delle Brigate Rosse il proprio corpo è stato vissuto come esercizio costante di autocontrollo e resistenza.

****BARBARA BALZERANI**

Nata a Colferro, in provincia di Roma, il 16 gennaio 1949, ultima di cinque figli di una famiglia operaia, la Balzerani si trasferisce nel 1969 nella capitale, dove aderisce al gruppo della sinistra extraparlamentare Potere Operaio. A Roma si laurea in filosofia nel 1974.

Aderisce alle Brigate Rosse e da subito assume un ruolo centrale nell'organizzazione. Sarà l'unica donna nel gruppo armato che in via Fani rapirà il presidente del maggior partito Italiano, la Democrazia Cristiana, l'Onorevole Aldo Moro il 16 marzo del 1978.

E' tra i pochi che riesce a sfuggire per molti anni alla cattura. Dall'inizio degli anni Ottanta, con l'arresto di tutti i fondatori dell'organizzazione, diviene una figura chiave come dirigente delle Brigate Rosse.

La latitanza della Balzerani, che sembrava inafferrabile, si conclude il 19 giugno 1985 a Ostia, vicino Roma, dove è arrestata dai carabinieri.

Fin dai primi anni di detenzione, insieme a tutti i capi storici delle Brigate Rosse, dichiara finita l'esperienza armata in Italia, assumendosi anche la responsabilità della sconfitta politica di quell'esperienza.

Ha avuto diverse condanne all'ergastolo, prima fra tutte quella per il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro e della sua scorta.

Negli ultimi anni ha pubblicato cinque libri.

Nel dicembre del 2010, dopo venticinque anni dal suo arresto, è tornata in libertà.