

Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*: dall'azione alle foto di Mario Sillani

GIOVANNI BIANCHI

Negli anni Settanta la Body Art ridefinisce i termini della performance, già alla base dell'happening degli anni Sessanta, concentrando l'attenzione sul corpo dell'artista che diviene il protagonista insostituibile dell'azione. Le performance sono eventi *live*, unici e irripetibili, riservati ad un pubblico ristretto. Pertanto, si pone la necessità di documentarli attraverso la mediazione di dispositivi visivi come fotografie e video. Molti artisti appartenenti alla corrente della Body Art fanno sempre più ricorso alla fotografia che, in questo contesto, viene considerata in alcuni casi come mera documentazione mentre in altri come parte integrante dell'azione stessa. A tale riguardo risulta interessante quanto accade nel 1976 in occasione della XXXVII Biennale di Venezia¹. Per questa edizione Tommaso Trini organizza *ATTIVO*, un evento collaterale alla mostra *Attualità Internazionali 1972-1976* allestita presso gli Ex-Cantieri Navali alla Giudecca.

Con una lettera inviata il 1° marzo 1976 a Vittorio Gregotti (Direttore del Settore Arti Visive e Architettura) Trini aveva avanzato la richiesta, da sottoporre alle Commissioni Arti Visive (di cui faceva parte) e Architettura², di predisporre una nuova "sezione":

A mia volta sollevo la necessità che nell'ambito della mostra "72/76" sia accolta una nuova sezione aperta agli interventi in luogo, nei giorni d'apertura della Biennale, di pochi artisti impegnati in azioni teatrali e "performances", e chiedo che mi sia affidato l'incarico di coordinarla. Si tratta di aprire un capitolo molto preciso e specifico su azioni di artisti internazionali che a seguito del tema generale

¹ Per una panoramica generale sulla Biennale del 1976 si veda Portinari, 2018, pp. 259-304.

² La Commissione Arti Visive, oltre che da Tommaso Trini, era composta da Eduardo Arroyo, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Pontus Hulten, nella Commissione Architettura troviamo invece i nomi di Leonardo Benevolo, Licisco Magagnato, Joseph Rykwert e Aldo Van Eyck.

dell'“ambiente fisico” suggerisca come le ricerche più avanzate vogliano e possano proporre una sorta di “insediamento” o di “fondazione” nell'ambiente a contatto col pubblico. Tu hai suggerito che questo nuovo capitolo potrebbe interessare sia il settore arte sia il settore teatro della Biennale, e spero davvero nella cooperazione dei colleghi del teatro³.

Alla lettera viene allegato il programma di massima dove Trini ben esprime la motivazione di tale richiesta:

Nella selezione degli inviti alla mostra “1972/1976” non sono sufficientemente rappresentati gli artisti che tendono a operare “in risposta” alla situazione loro proposta con interventi, azioni, e installazioni appositamente realizzati sul luogo. L'importanza di queste pratiche è crescente e la loro articolazione è ampia. Un settore che si colloca tra l'arte visiva meramente espositiva e il teatro di animazione e partecipazione, e comprende la “performance” e azione teatrale, la installazione a gancio critico, la presa di posizione politica, la musica, la danza, il teatro oggettuale, ecc. in forma di spettacolo. Propongo che queste attività siano accolte più specificatamente in un'ulteriore apposita sezione della mostra “1972/76”. [...] La nuova sezione ha per titolo “Arte, morte e miracoli” ed articola con pochi interventi la varietà ideologica e tecnica di questo settore spettacoli/esposizioni che offre più la diversità che l'omogeneità degli artisti partecipanti. [...] I nuovi artisti invitati sono: Vincenzo Agnetti (teatro concettuale), Daniel Buren (installazione), Giuseppe Chiari (performance), Enrico Job (performance), Charlemagne Palestine (musica), Vettor Pisani (teatro concettuale), Yutaka Matsuzawa (“psi chamber”); Colette (installazione). Si raccomanda inoltre che sarebbe opportuno chiamare a partecipare a questa sezione i seguenti artisti già invitati nell'ambito della mostra “1972/76”: Eleanor Antin (danza), Hans Haacke (installazione), Gilbert & George (performance e installazione), Michelangelo Pistoletto (installazione e teatro concettuale), e Charles Simonds (installazione e performance)⁴.

Nella prima stesura del programma, quindi, il nome di Marina Abramović non viene indicato. Ciò può apparire strano dato che l'artista serba era già ben nota per le sue performance soprattutto in Italia dove nel 1973 aveva presentato a Roma *Rhythm 10*, in occasione della mostra *Contemporanea*

³ Lettera dattiloscritta con firma autografa di Tommaso Trini a Vittorio Gregotti, datata 1° marzo 1976. ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale, Fondo Storico, Arti Visive, b. 242.

⁴ ARTE, MORTE E MIRACOLI, proposta per un'ulteriore sezione della mostra “1972/1976”, testo dattiloscritto a firma di Tommaso Trini, datato 1° marzo 1976. ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale, Fondo Storico, Arti Visive, b. 242.

(curata da Achille Bonito Oliva), nel 1974 *Rhythm 4* alla Galleria Diagramma di Milano e *Rhythm 0* allo Studio Morra di Napoli, azione che aveva suscitato un grande scalpore. Inoltre, erano disponibili film e videotape di alcune sue performance⁵.

Comunque, Trini, dopo l'approvazione della sua proposta e dopo aver rivisto il programma, provvederà a contattare direttamente gli artisti e non mancherà di invitare anche Abramović⁶ che così risponde entusiasta:

Dear Tomaso:

I was very glad to receive your invitation to the Biennale. I still find it impossible to act indifferent like some professional artists: so I went mad with joy⁷.

La sezione non verrà intitolata "Arte, morte e miracoli" ma *ATTIVO* e Trini, con la messa a punto di un articolato programma, avvia un coinvolgimento diretto del pubblico sulle problematiche dell'arte contemporanea attraverso la presentazione di performance, concerti, proiezioni e dibattiti.

Il denso programma prende avvio in concomitanza con la "vernice" della Biennale e si svolge nell'arco di una settimana, dal 14 luglio al 21 luglio⁸, negli spazi degli Ex-Cantieri Navali alla Giudecca. La performance di Marina Abramović viene fissata per la sera del 16 luglio alle ore 23.00 e, nello

⁵ In un curriculum datato 1976 e inviato alla Biennale da Marina Abramović vengono indicati i seguenti film: "RHYTHM 2" (a colori 45 min.) e "RHYTHM 0" (bianco e nero 50 min.); e videotape: "Television is a machine" (35 min., 1972 Londra), "RHYTHM 4" (35 min., 1974 Milano), "SMILE" (30 min., 1975 Belgrado), "I WONT" /15 min., 1975 Belgrado).

⁶ Si tratta della prima partecipazione di Marina Abramović alla Biennale di Venezia, dove nel 1997 verrà premiata con il Leone d'Oro per la performance *Balkan Baroque*.

⁷ Lettera dattiloscritta con firma autografa di Marina Abramović a Tommaso Trini, datata 3 maggio 1976. ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale, Fondo Storico, Arti Visive, b. 242.

⁸ Nel corso delle giornate si sono tenute le performance di Vettor Pisani, Franco Summa, Michelangelo Pistoletto: *Plagio*; Eleanor Antin: *The Battle of the Bluffs*; Provisional Art & Language: *Music-Language*; Vincenzo Agnetti: *Elisabetta d'Inghilterra*; Vettor Pisani: *Il coniglio non ama Joseph Beuys*; Enrico Job: *Silenziosa luna*; Giuseppe Chiari: *Confessione*; Marina Abramović e Ulay: *30 novembre*. La proiezione di *The Fox* con Sarah Charlesworth e Joseph Kosuth. I concerti di Juan Hidalgo e Walter Marchetti; Kazumichi Fujiwara. I dibattiti di Jutaka Matsuzawa; Provisional Art & Language (Christine Kozlov e Davida Thompson).

spirito interdisciplinare voluto da Trini, questa è preceduta da proiezioni dedicate alla rivista "The Fox" con Sarah Charlesworth e Joseph Kosuth (alle ore 17.00) e da un concerto di musica sperimentale di Juan Hidalgo e Walter Marchetti (alle ore 18.00).

L'azione performativa, progettata ed eseguita con Ulay, viene presentata con il titolo *30 Novembre*⁹ che ben presto muterà in *Relation in Space*, titolo con cui oggi è conosciuta. Vale la pena ricordare che questa è la prima performance presentata da Abramović e Ulay che da poco avevano dato vita ad un sodalizio artistico e ad una intensa relazione personale. Infatti, la denominazione iniziale fa direttamente riferimento al loro rapporto. Come è noto, per gli artisti la data del 30 novembre ha un significato particolare: il loro primo incontro avvenne il 30 novembre 1975 ad Amsterdam e sempre il 30 novembre è il giorno in cui entrambi sono nati¹⁰. Risulta evidente che gli artisti volessero presentare questo primo lavoro di coppia associandolo direttamente al loro incontro e alla loro storia. Certo che questo titolo poteva, con il tempo, offrire una chiave di lettura della performance troppo personale (due corpi/personone che si incontrano), sleghandola da una coerente ricerca artistica indirizzata ad indagare i limiti e le possibilità del corpo.

In un testo, scritto in francese e datato 15 marzo 1976, inviato a Trini nel maggio dello stesso anno, Abramović, descrive brevemente l'azione che sarebbe stata eseguita a Venezia:

Marina Abramović / Ulay

Sujet de l'action

Dans un espace vide, deux corps se doivent toucher avec une grande vitesse.

Video camera instale derriere est statique. Au centre se trouve un TV ecran qui simultanemant donne seulmant le moment de deux corps se touchant au centre de l'espace. L'action durrent jusqu'a le fin de possibillite physique de deux corps
Amsterdam

⁹ Nel catalogo della Biennale del 1976 viene documentata esclusivamente la figura di Marina Abramović con due foto e una breve descrizione della performance "L'arte deve essere bella...gli artisti devono essere belli...", la performance tenuta a Venezia il 16 luglio viene indicata con il titolo *30 Novembre* seguito dai nomi Marina Abramovic e Olay [sic]. Cfr. *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, 1976, p. 301.

¹⁰ In occasione del 30 novembre 1976 per festeggiare l'anniversario del loro primo incontro gli artisti prepararono *Talking about Similarity*, il primo di una serie di lavori che diede vita alla tradizione della 'performance' di compleanno.

15 III 1976¹¹

Documento importante, questo, perché testimonia che già nell'idea iniziale di Abramović e Ulay era compresa la presenza di una videocamera e di un monitor che avrebbe dovuto mostrare esclusivamente le immagini del momento in cui i due corpi entravano in contatto. La videocamera fissa e statica avrebbe dunque ripreso il dinamismo dei due corpi ma avrebbe escluso dalla vista tutto il contesto "narrativo", concentrandosi solo sul momento tipico dell'incontro/scontro.

Come da indicazioni, a Venezia venne posizionato il monitor rivolto verso il pubblico e connesso in un circuito chiuso ad una telecamera che mostrava in tempo reale l'evento performativo. L'intento non era quello di documentare l'azione, la telecamera infatti trasmetteva le immagini senza registrarle, ma quello di offrire allo sguardo del pubblico una visione alternativa; in sintesi alla visione reale dell'insieme si voleva proporre anche quella televisiva di un particolare, in un confronto diretto. Inoltre, per concentrare l'attenzione del pubblico sul momento del contatto dei corpi, venne installato nel centro dello spazio riservato alla performance una sorta di schermo bianco quadrato davanti al quale i due artisti entravano in "relazione".

La stessa Abramović ricorda così l'evento:

Eravamo nudi, a venti metri di distanza uno dall'altra. Il luogo era un magazzino sull'isola della Giudecca, dove si erano radunati circa duecento spettatori. Ulay e io cominciammo ad andare l'uno verso l'altra. All'inizio molto piano: la prima volta, quando ci incontrammo, ci limitammo a sfiorarci; ma ogni volta aumentavamo sia la velocità sia la forza dell'impatto: e alla fine Ulay si scontrava con forza contro di me. Un paio di volte mi fece anche cadere. Avevamo messo dei microfoni vicino ai punti di impatto, per catturare il rumore della carne che sbatteva sulla carne. Uno dei motivi per cui eravamo nudi era per produrre il suono di due corpi che si scontravano. In ciò c'erano un ritmo e una musicalità. Ma i motivi erano anche altri. Da un lato volevamo creare un'opera il più minimalista possibile, e non c'è nulla di più minimalista del corpo nudo in uno spazio vuoto (Abramović, 2008, p. 105).

¹¹ Testo inviato da Marina Abramović a Tommaso Trini perché venisse pubblicato in catalogo (cosa che non avverrà). ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale, Fondo Storico, Arti Visive, b. 242. Riportato anche in Portinari, 2018, p. 293, nota 34.

Come racconteranno i due artisti in un'intervista televisiva¹², la performance, della durata di 58 minuti, aveva richiesto mesi di preparazione per "addestrare" il corpo a trovare il ritmo e la sincronia necessari per riuscire ad incontrarsi al centro dello spazio. Inoltre, per calibrare l'energia degli scontri, Marina e Ulay avevano fatto in modo di avere lo stesso peso. Da entrambi viene sottolineata la grande importanza riservata al suono che doveva essere amplificato per far sentire nello spazio il rumore dell'impatto e dare l'idea del ritmo e della "sonorità" prodotta dai due corpi che si urtano, intesi come veri e propri strumenti musicali. L'attenzione del pubblico doveva essere rivolta soprattutto al momento di contatto/scontro perché proprio in quell'istante, a volte violento, avveniva lo scambio di energia.

A differenza delle prime indicazioni date a Trini la performance non terminò con l'esaurirsi delle forze, con il raggiungimento dello sfinimento del corpo (come era accaduto in altre azioni della Abramovič), bensì per una decisione presa assieme dai due artisti che ad un certo punto considerano conclusa la loro azione, raccolgono i loro abiti e si rivestono.

Questo lavoro, unico e irripetibile, puntava sul coinvolgimento e sulla partecipazione del pubblico, evidenziando come l'intensa fisicità della performance poteva essere colta pienamente solo da coloro che erano presenti. Ed è qui che entra in gioco la fotografia che riveste il ruolo fondamentale di documentare e testimoniare visivamente ciò che per sua natura espressiva è effimero, divenendo parte integrante della storia dell'arte performativa.

Tra i numerosi spettatori presenti all'evento c'erano anche Paolo Cardazzo¹³, direttore della galleria del Cavallino, e l'artista fotografo Mario

¹² Intervista a Marina Abramović e Ulay, *Biennale rosa*, RAI 1, 1976.

¹³ Figlio primogenito di Carlo Cardazzo (1908-1963), noto collezionista, editore e gallerista, Paolo Cardazzo (1936-2011) dopo aver intrapreso studi tecnici, si iscrive all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, laureandosi nel 1965 con Ignazio Gardella. Nel 1966 (fino al 1987 con la sorella Gabriella) assume la direzione della galleria del Cavallino (inaugurata dal padre Carlo, nell'aprile del 1942) che termina di fatto la sua attività nel 1994, anno in cui è costretta a lasciare la sua sede in Frezzeria. Durante gli anni Sessanta Paolo evidenzia un vivo interesse per l'arte optical e programmata, con un deciso sguardo a Nord-Est, in particolare verso la ex Jugoslavia. Negli anni Settanta definisce con chiarezza la linea che, assieme a Gabriella, intende dare alla programmazione della Galleria: interesse particolare per la grafica, attenzione costante per le nuove tendenze e apertura alle nuove sperimentazioni, soprattutto nel campo della video-arte. Il Cavallino si

‘Piccolo’ Sillani Djerrahian¹⁴. Cardazzo e Sillani si conoscevano già da alcuni anni e nel 1974 l’artista triestino aveva tenuto la sua prima esposizione al Cavallino (9 novembre-6 dicembre). Successivamente realizzeranno «numerosi video quasi sempre incentrati sul rapporto tra il dispositivo videografico e quello fotografico» (Parolo, 2019, p. 77).

Cardazzo riprenderà con camera fissa, seguendo le indicazioni degli artisti, l’intera performance mostrandoci Abramovič e Ulay che entrano ed escono dal campo visivo. Il video sarà poi annoverato tra quelli prodotti dalla Galleria del Cavallino¹⁵. Sillani Djerrahian invece documenterà l’azione performativa con sette rullini in bianco e nero¹⁶ (Fig. 1).

Cardazzo e Sillani avevano già avuto modo di conoscere Marina Abramovič in occasione degli incontri organizzati dalla Galleria del Cavallino (in collaborazione con il Museo Etnografico di Pazin e la Galleria d’Arte Contemporanea di Zagabria) a Motovun, piccolo borgo medievale croato

trasforma in un vero e proprio laboratorio (in più occasioni si tengono in galleria importanti performance), e, pur mantenendo viva l’attenzione sui “maestri”, l’interesse sul fronte dell’internazionalità si orienta, in particolare, verso il panorama artistico della Gran Bretagna e degli Stati Uniti. Durante gli anni Settanta, come si è detto, il Cavallino svolge un’importante azione di promozione del nuovo linguaggio della video-arte. Sulla base della passione di Paolo per questa nuova forma di espressione artistica, la Galleria diventa uno dei più importanti centri in Italia di produzione di video-arte.

¹⁴ Mario Sillani Djerrahian nato nel 1940, di discendenza armena, è artista e fotografo. Dai primi anni Sessanta, dopo un primo avvio in ambito artistico con la pittura, la fotografia è stata ed è tuttora il suo principale strumento di lavoro. Sono del periodo 1968-1978 i *Fotografemi*, espressione tra le più importanti del suo utilizzo sperimentale della fotografia.

Ha esposto in più occasioni alla Galleria del Cavallino di Venezia entrando in amicizia con Paolo e Gabriella Cardazzo. Ha realizzato alcuni dei Videotapes del Cavallino. Sillani è stato fondatore del Centro Fotografico Gamma, dell’emittente Radioattività, delle Edizioni del Centro G, del Gruppo 78. Ha organizzato e curato mostre, convegni, performance, grafiche, pubblicazioni con il Centro La Cappella Underground. Si è occupato di teatro (Teatro Sperimentale e Teatro Stabile di Trieste, Teatro Manzoni di Milano). È stato “visiting lecturer” (nel 1976, 1978, 1986) al Polytechnic of Art di Sheffield in Inghilterra. Sulla figura di Mario Sillani Djerrahian si vedano in particolare: Masau Dan, Michelli, 2004; Luser, 2021.

¹⁵ Sui videotape prodotti dal Cavallino si vedano in particolare: Marangon, 2004; Parolo, 2019.

¹⁶ Conservati nell’archivio di Sillani a Trieste.

abbarbicato su una rupe carsica¹⁷. A questi incontri venivano invitati artisti italiani e jugoslavi favorendo confronti e collaborazioni¹⁸.



Fig. 1 – Provino delle foto di Mario Sillani scattate nel 1976 in occasione della performance di Marina Abramović e Ulay

Sarà Cardazzo ad avere l'idea di pubblicare un *portfolio* dedicato alla performance da far uscire nella collana Amatori del libro delle Edizioni del Cavallino¹⁹, da lui dirette.

¹⁷ Probabile tramite dell'incontro tra Cardazzo e Abramovič è stata l'artista e gallerista croata Živa Kraus. Sillani ricorda che Abramovič era stata a vedere la sua prima mostra allestita a Belgrado. <https://centoparole.it/2014/04/mario-sillani-djerrahian/>

¹⁸ Si veda a proposito: Bianchi, 2013, pp. 126 – 145.

¹⁹ Sulle Edizioni del Cavallino si rimanda a Bianchi, 2006; Mastinu, 2008, pp. 185-227; Mari, 2019, pp. 313-323.

La collana Amatori del libro era stata avviata nel 1944 da Carlo Cardazzo con la volontà di pubblicare raffinati volumi illustrati, cartelle di litografie o di disegni destinate agli estimatori. Negli anni Settanta alle litografie e ai disegni si aggiungono anche raccolte di fotografie, a testimonianza dei mutati indirizzi della ricerca artistica che vedono un rinnovato interesse per la fotografia²⁰.

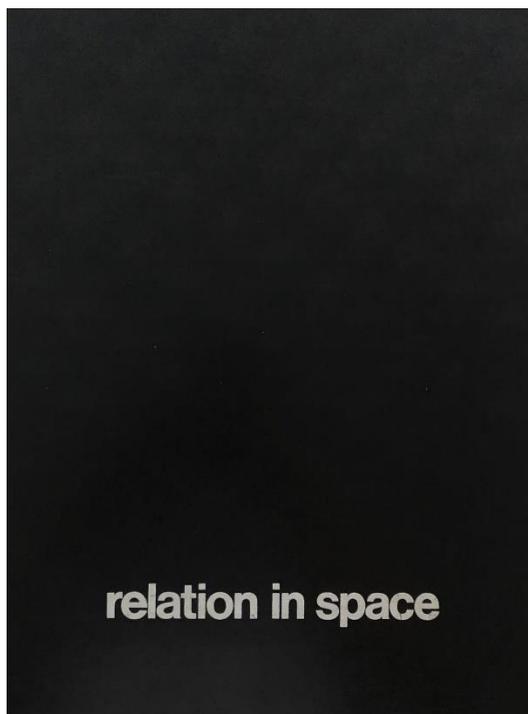


Fig. 2 – Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

Dopo aver preso accordi con Sillani e con Abramović e Ulay, Cardazzo invia nell'agosto del 1976 il materiale fotografico ai due artisti.

In una lettera inviata da Abramović e Ulay a Paolo Cardazzo (non datata, ma del 5 settembre 1976)²¹, gli artisti danno precise indicazioni sulla

²⁰ Oltre a *Relation in Space* (1977) troviamo anche la cartella *Presenze* (1978) (30 esemplari numerati e firmati) che raccoglie 7 fotografie originali di Pier Paolo Fassetta commentate da un testo poetico dell'artista composto in collaborazione con Luigi Viola.

²¹ Lettera dattiloscritta, scritta in serbo, con firma autografa di Marina Abramović e Ulay, inviata da Amsterdam. Fascicolo Marina Abramović/Ulay, busta 1976 – 2 –

cartella. Dichiarano di aver «selezionato sette foto», tra quelle scattate da Sillani, e danno istruzioni di carattere tecnico, probabilmente suggerite da Ulay²², sottolineando che le misure più adeguate per le foto sarebbero state 50 x 60 cm e che la carta più adatta per la stampa sarebbe stata Ilford semi opaca.

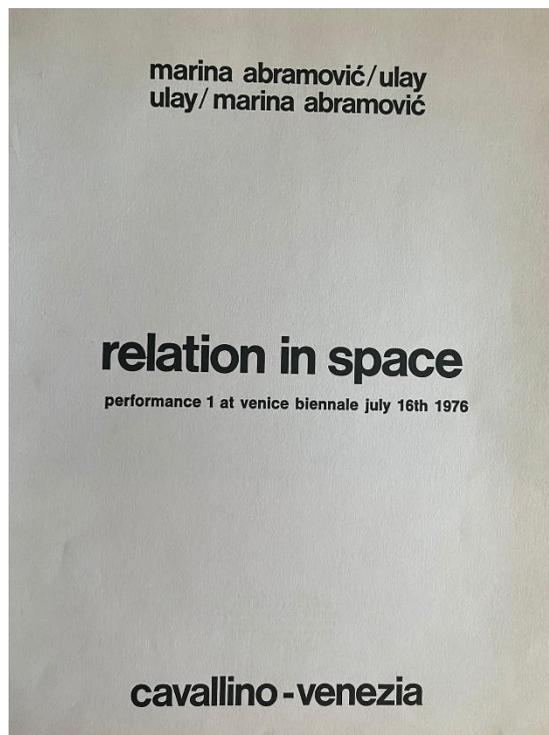


Fig. 3 – Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

Concordano su un'edizione limitata di 25 copie (poi saranno 30) da realizzare con una copertina «più semplice possibile in grigio chiaro o bianco», in realtà poi il colore scelto da Cardazzo sarà il nero. Annunciano, inoltre, di essere in procinto di inviare il «testo della performance in inglese» che ritengono «molto importante» e che andrà inserito nella cartella. Infine, in

832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo. La lettera è scritta in serbo perché Paolo Cardazzo poteva contare sull'aiuto di Živa Kraus, che all'epoca lavorava per la Galleria del Cavallino, nella lettura e traduzione del testo.
²² Dalla fine degli anni Sessanta Ulay si era interessato alla fotografia e all'uso artistico delle Polaroid.

un breve appunto aggiunto in conclusione della lettera, si puntualizza che, ad un'analisi delle foto, si nota che queste hanno una diversa esposizione e pertanto gli artisti si raccomandano che per la cartella «vengano stampate con lo stesso tono».

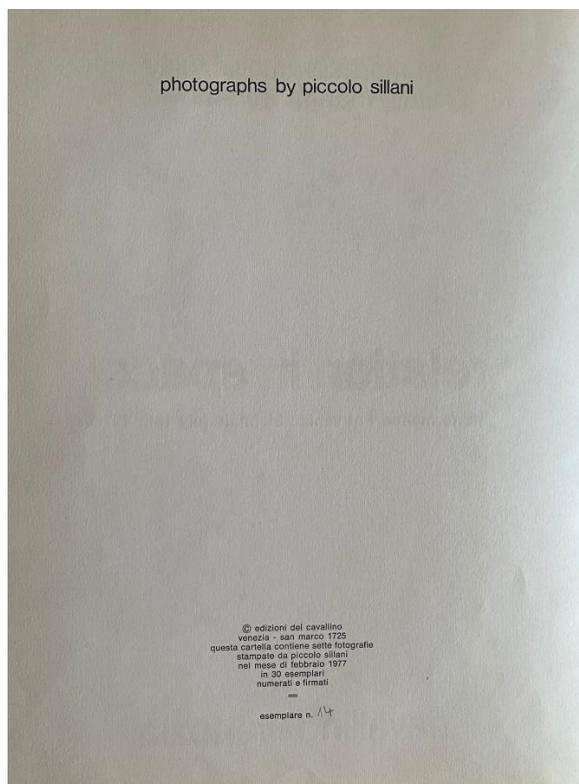


Fig. 4 – Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

A questa lettera risponde Cardazzo il 9 ottobre 1976²³:

Cari Marina e Ulay, solo oggi 9 ottobre, ho ricevuto la vostra lettera del 5 settembre.

²³ Copia della lettera dattiloscritta di Paolo Cardazzo, scritta in serbo, inviata da Venezia. Fascicolo Marina Abramović/Ulay, busta 1976 – 2 – 832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo. Traduzione mia.

Concordo con tutto quello che scrivete, mi sembra solo che il formato scelto (50x60) sia troppo grande²⁴. Sarò a Düsseldorf per la fiera il 20 ottobre. Spero di incontrarvi allo stand di Ingrid Oppenheim²⁵ e di darvi direttamente mie notizie.

In una lettera datata 16 novembre 1976, Cardazzo informa gli artisti che la cartella è pronta e che manca solo il loro consenso per andare in stampa²⁶. A questa rispondono Abramovič e Ulay il 21 novembre²⁷:

Caro Paolo, le poste italiane devono urgentemente riorganizzare il loro lavoro affinché le nostre lettere arrivino in fretta. Ti abbiamo scritto in una lettera che non potevamo venire, ma sembra che tu non l'abbia ancora ricevuta. Vorremmo che la stampa della cartella iniziasse il prima possibile, ma non riusciamo ad accor-darci.

Il 3, 4, 5, dicembre sono a Basilea e poi vado a Berlino, per via della borsa di studio DAD [DAAD n.d.a.] e della performance di Uwe. Torniamo ad Amsterdam il 15 dicembre. Il motivo per cui non siamo potuti venire è che un membro della commissione di Dokumenta [sic] è venuto ad Amsterdam per parlare del nostro lavoro e discutere i piani futuri per Dokumenta [sic]²⁸. È stata la conversazione più lunga della nostra vita perché è durata cinque giorni. Puoi spedire le foto al tuo ritorno da Londra, dopo il 3 dicembre, o lasciarle alla galleria "DE APPEL". Al nostro ritorno rispeditemo le foto per posta aerea raccomandata e speriamo arrivino presto.

Il 15 dicembre Cardazzo²⁹ comunica che a breve Sillani gli consegnerà tutto il materiale per la cartella e che l'intenzione è quella di andare in

²⁴ La stampa verrà poi eseguita su carta fotografica che misura 40,5 x 30,5 cm.

²⁵ Ingrid Oppenheim (1924-1986) è stata un'importante gallerista e collezionista di video tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Quando morì la sua collezione fu donata allo Städtisches Kunstmuseum di Bonn.

²⁶ Copia della lettera dattiloscritta di Paolo Cardazzo, scritta in serbo, inviata da Venezia. Fascicolo Marina Abramovič/Ulay, busta 1976 - 2 - 832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo. Traduzione mia.

²⁷ Lettera dattiloscritta, scritta in serbo, con firma autografa di Marina Abramovič e Ulay, inviata da Amsterdam. Fascicolo Marina Abramovič/Ulay, busta 1976 - 2 - 832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo. Traduzione mia.

²⁸ A doumenta 6, Kassel 1977, Marina Abramovič e Ulay presenteranno la performance *Expansion in Space*.

²⁹ Copia della lettera dattiloscritta di Paolo Cardazzo, scritta in serbo, inviata da Venezia. Fascicolo Marina Abramovič/Ulay, busta 1976 - 2 - 832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo.

stampa il prima possibile, a tal fine sollecita il testo introduttivo (che ancora non era arrivato). Alla richiesta, il 26 dicembre, risponde Ulay:

Caro Paolo Cardazzo, cara Živa, siamo stati a Berlino dal 4 dicembre, dove abbiamo fatto un'importante Azione. Non sono tornato ad Amsterdam fino al 24 dicembre. Invio la bozza del testo da allegare al Portfolio. Veniamo in Italia da fine gennaio a fine febbraio per lavoro, mostre e Performance³⁰.

Il testo spedito, e poi inserito nel Portfolio, è di fatto la versione in inglese di quello inviato a Trini in occasione della Biennale, che però non era stato pubblicato in catalogo.

Marina Abramovič/ Ulay
Ulay/ Marina Abramovič

November 30th
November 30th

Description of the action:

In a large, empty space, repeatedly two bodies touch each other frontally at high speed.

A statically installed video-camera has been fixed at the centre of the space.

Simultaneously a video-monitor shows the moment that the two bodies touch each other in the centre.

La cartella verrà stampata nel febbraio 1977 in 30 copie firmate e numerate. In una custodia in pelle nera, su cui in bianco è riportato il titolo *Relation in space*, sono raccolte sette fotografie in bianco e nero fatte da Siliani la notte del 16 luglio 1976 ai Cantieri Navali della Giudecca (Figg. 2-5). Alle foto è allegata la "description of the action", che si presta a contestualizzare gli scatti e sulla quale appongono la firma Marina Abramovič e Ulay a voler sottolineare che la loro opera sta appunto nell'azione (Fig. 6). Infatti, inizialmente, per entrambi le fotografie erano semplicemente un mezzo per documentare visivamente le performance e destinate, in particolare, a coloro che non avevano assistito alle loro esecuzioni dal vivo, ben consci che lo scatto fotografico non avrebbe potuto assolutamente sostituire la dimensione esperienziale del loro lavoro³¹.

³⁰ Lettera dattiloscritta, scritta in tedesco, con firma autografa di Ulay, inviata da Amsterdam. Fascicolo Marina Abramovič/Ulay, busta 1976 - 2 - 832-834 e Archivio, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo. Traduzione mia.

³¹ L'attenzione e la considerazione di Marina Abramovič per la fotografia cambieranno nel tempo, oggi la vendita delle fotografie delle sue performance rappresenta il 68% del suo fatturato.

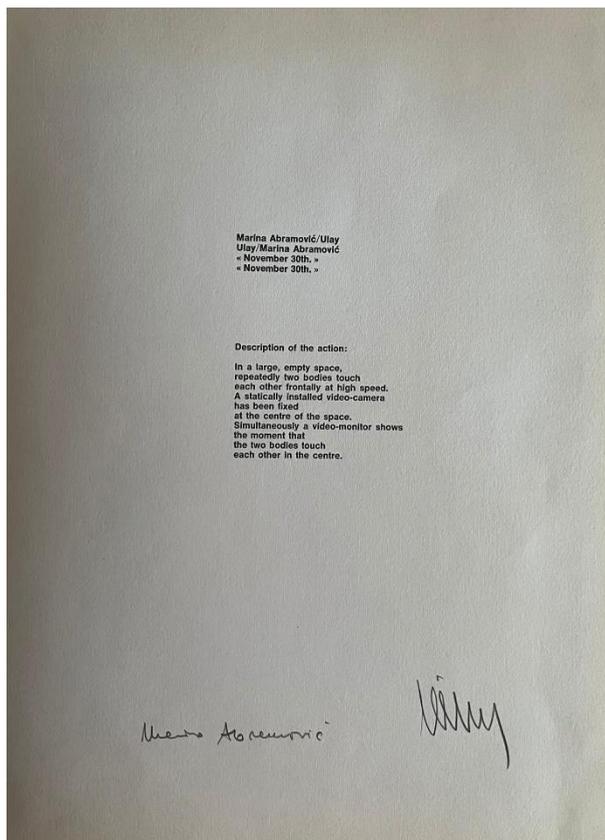


Fig. 5 – Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

Le foto non hanno una numerazione e quindi non hanno una sequenza prestabilita nella loro “lettura”, aspetto importante perché così le immagini, pur legate alla performance, acquistano inevitabilmente un valore autonomo. Queste possono dunque essere considerate non solo da un punto di vista estetico, ma anche come puri e semplici elementi compositivi. Ogni foto reca sul retro il timbro con il nome di Piccolo Sillani³² a sancirne la paternità. Le foto possono essere dunque poste liberamente una accanto all'altra evidenziando alcuni momenti della performance, bisogna però ricordare che queste sono state scelte da Marina Abramović e Ulay che in questo modo hanno esercitato un controllo diretto su quello che volevano venisse trasmesso e ricordato.

³² Il nome di Piccolo Sillani come autore delle foto è ben esplicitato nel colophon della cartella.

Tutte le foto selezionate corrispondono puntualmente a quanto descritto nell'azione: vediamo due corpi che in uno spazio vuoto si incontrano, si sfiorano, si toccano, si scontrano.

La cartella *Relation in space* permette di puntualizzare il ruolo della fotografia nel fissare oggettivamente alcuni aspetti della performance. Infatti, se come autori vengono indicati Marina Abramović e Ulay, certo sono le foto di Sillani che ci permettono di avere una visione e una memoria dell'azione che, una volta eseguita, era destinata a cessare la sua esistenza.

In fin dei conti Sillani rimane fedele alla sua ricerca fotografica e, sotto quest'ottica, il *portfolio* si presenta con una doppia valenza: come documentazione di una performance e come espressione artistica. Se i performer hanno selezionato le immagini è il fotografo che ne ha seguito la stampa decidendo di mantenere il bordo nero del negativo, ad indicare che non è stato fatto alcun tipo di crop in camera oscura, e scegliendo come inquadrarle³³ nello spazio bianco della carta fotografica. Lo stesso Sillani ricorda di aver preferito il punto di vista centrale e non ravvicinato per mantenere un certo distacco e favorire così una visione più oggettiva e meno interpretativa dell'azione³⁴.

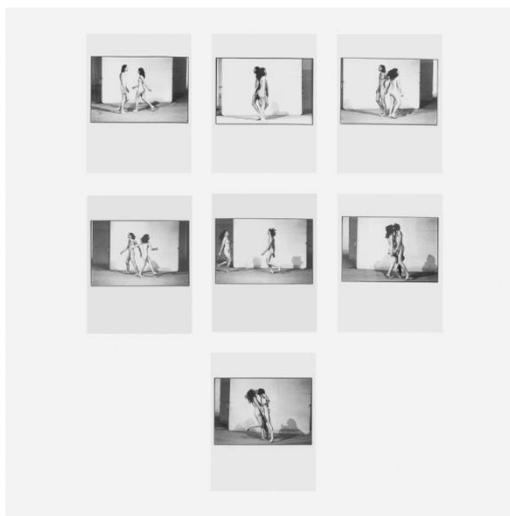


Fig. 6 – Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, foto di Mario 'Piccolo' Sillani, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

³³ Le immagini misurano 20×29 cm.

³⁴ Da un'intervista telefonica rilasciatami da Mario Sillani il 1° ottobre 2021.

Il suo intento era quello di documentare la performance attraverso l'“oggetto fotografia” e non di fare delle “belle” foto, in linea con quanto stava sperimentando con i suoi *fotografemi*.

Come ha evidenziato Federica Luser, negli anni Settanta, così fortemente caratterizzati da una volontà analitica, Sillani, interrogandosi sul significato che poteva avere per lui la fotografia, parte «da una semplice considerazione: se la base del linguaggio è il fonema, la base di quello fotografico è il fotografema. Più fotografemi insieme formano una parola, più insieme di essi, adeguatamente distanziati, usando lo spazio come pausa, formano il suo pensiero. Alcuni critici hanno parlato anche di senso tautologico nelle sue opere: ripetizione o ridondanza usata per annullare il significato unico dell'immagine» (Luser, 2021, p. 8).

Questa modalità si può riscontrare anche negli scatti eseguiti durante la performance che, interpretati secondo quest'ottica, si rivelano come una riflessione su cosa sia la fotografia e che cosa sia invece l'atto fotografico. Ricordiamo anche che Sillani intorno alla metà degli anni Settanta sperimenta l'azione performativa per mostrare pubblicamente «cosa fa e che cos'è il fotografo». (Sillani, 2004, p. 114) A tale proposito significativa è la performance *The Bologna Strip*, realizzata nel 1976 in occasione dell'Arte Fiera Bologna (22-30 maggio 1976) nello stand condiviso dalla Galleria del Cavallino con Ronald Feldman e documentata da una registrazione video. «Faccio il fotografo in pubblico, inquadro, scatto, sviluppo, incollo la polaroid sulla parete, sposto la macchina, inquadro, scatto, e così via. Per più di due ore ripeto gesti essenziali e non bado a nessun'altro» (Parolo, 2019, p. 214). Così ricorda l'episodio l'artista.

Tornando a considerare la performance di Abramovič e Ulay, terminata l'azione, Sillani decide di concentrare la sua attenzione sui volti dei protagonisti: «Quando la performance è finita, allora, mi sono avvicinato e ho fatto i ritratti dei loro visi, stanchi, sconvolti, Marina soprattutto, lui era molto serafico invece»³⁵.

Interessante è notare che da una visione generale, dedicata al corpo, Sillani avverte anche la necessità di “restringere il campo” sui volti dei protagonisti per instaurare un rapporto più intimo e personale.

Indubbiamente l'immobilità fotografica non ci può dare il flusso dell'azione ma può comunque fissare il momento fuggevole della performance dando a questa nuovo significato e valore che rimarrà nel tempo. Le fotografie di Sillani registrano e trasmettono la profonda tensione

³⁵ Da un'intervista telefonica rilasciatami da Mario Sillani il 1° ottobre 2021.

emotiva della performance, restituendone pienamente la forza drammatica e la sua intrinseca energia, diventando momenti iconici dell'atto performativo stesso.

La cartella stampata da Cardazzo per le Edizioni del Cavallino è, a mio avviso, una delle migliori testimonianze visive di *Relation in Space*, più coinvolgente rispetto alla fredda oggettività della ripresa video. Nello spazio delle singole immagini di Sillani, intense e vitali, si crea un ponte tra passato e presente che entrano inevitabilmente in relazione.

Bibliografia

Abramović, M. (2018) (con James Kaplan), *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Bompiani, Milano.

Bianchi, G. (2006), *Un Cavallino come logo*, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Bianchi, G. (2013), *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)*, in «Ricerche di s/confine», Dossier 2, 2013, pp. 126-145.

La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, (1976), catalogo della mostra, volume 2, La Biennale di Venezia, Venezia.

Luser, F. (2021), *Mario Sillani Djerrahian*, Trart, Poligrafiche San Marco, Commons.

Marangon, D. (2004), *Videotapes del Cavallino*, introduzione di Vittorio Fagone, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Mari, C. (2019), *Le Edizioni del Cavallino dal 1966 agli anni Duemila*, in Cecchetto, S. (a cura di), *La Galleria del Cavallino. Vetrina e Officina 1966-2003*, catalogo della mostra, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello.

Masau Dan, M., Michelli, L. (2004), *Mario Sillani Djerrahian. Inizio e fine del paesaggio*, catalogo della mostra, Comunicarte, Trieste.

Mastinu, G. (2008), *Il laboratorio dell'editore*, in Barbero, L. M. (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra Electa, Milano.

Parolo, L. (2019), *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino*, Bulzoni Editore, Roma.

Parolo, L. (2019), *La fotografia come opera e/o documento delle pratiche artistiche degli anni Settanta. L'archivio della galleria del Cavallino di Venezia*, in Cinelli, B., Frongia, A. (a cura di), *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia*, Scalpendi, Milano.

Portinari, S. (2018), *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

Sillani, M., *Piccolo Sillani: Videoreporter*, in Marangon, D. (2004), *Videotapes del Cavallino*, introduzione di Vittorio Fagone, Edizioni del Cavallino, Venezia.