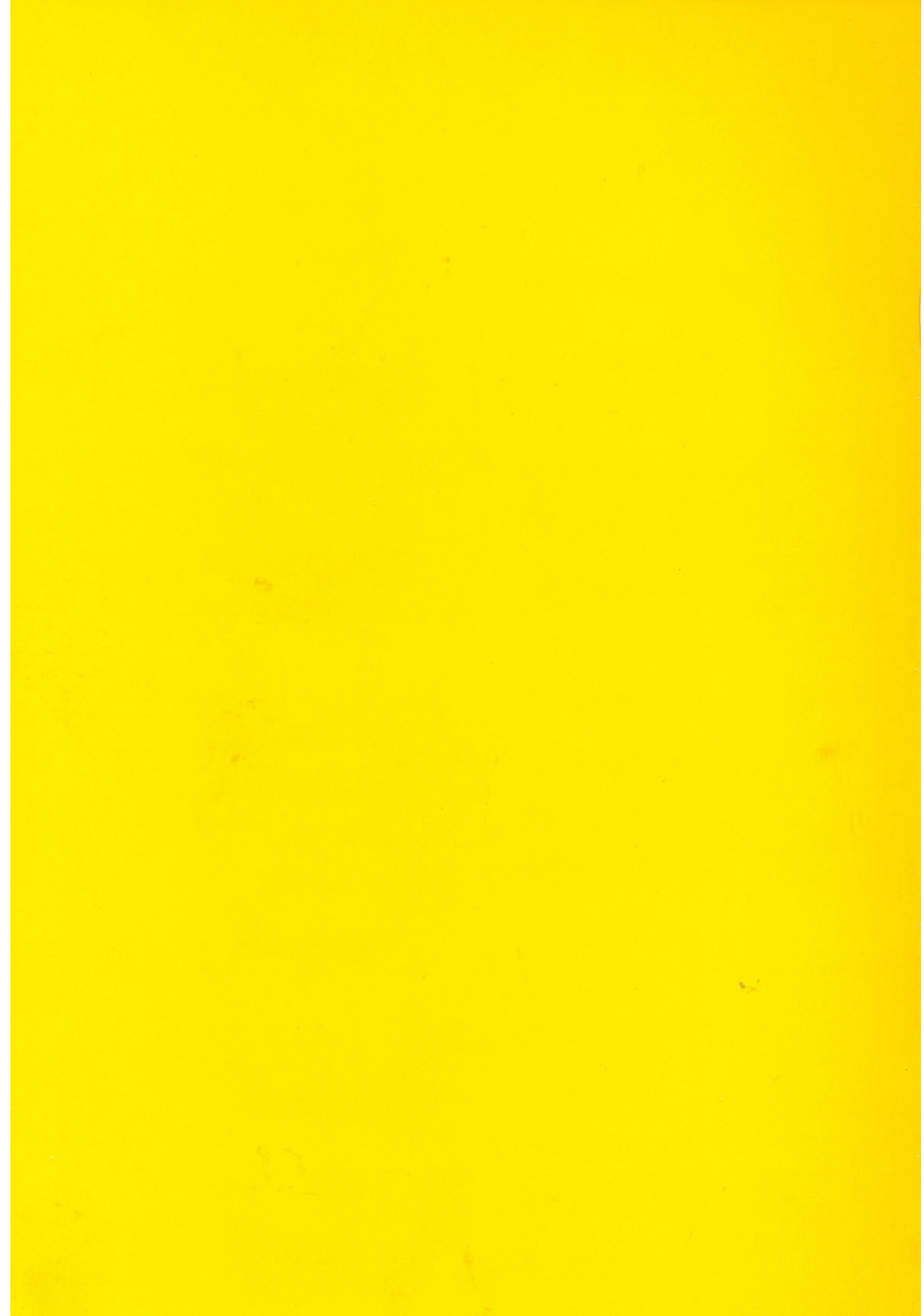


U O O O O O O O O O O

I M M M M M M M M M M S

A C C C C C C C C C C
l'attico-roma

T E R R R R R R R R R





8 giugno 1967

l'attico - roma

piazza di spagna, 20

telef. 67.10.36

LO SPAZIO DELLO SPETTACOLO

Il quadro, questa antiquata finestra affacciantesi sull'al di là, è riuscito sempre meno a trattenere nella sua cornice tutto lo spettacolo del mondo. Così si è incaricato Duchamp a sbatterci sugli occhi le imposte di quella finestra, dimostrando una volta per tutte nel suo irritante estremismo didattico che la rappresentazione, almeno di quel tipo, era finita. Calato il telone sull'illusione, lo spettacolo dall'al di là si è rovesciato nel di qua, e non rimandando più ad un « altrove » ma svolgendosi nel « qui », d'ora in avanti occorre non già fingere bensì fare spettacolo. Se prima si aveva spettacolo in quanto si manteneva aperto un passaggio attraverso il quale la realtà si trasponeva e si sublimava allontanandosi nell'infinito del quadro, adesso quel passaggio è chiuso, e se esiste ancora spettacolo non può essere che quello che noi stessi diamo senza altri testimoni solo a noi medesimi.

Lo specchio di Pistoletto: il limite aperto dello spettacolo — In Pistoletto è in atto una tensione fra evento e staticità, moto e stasi, e precisamente fra i corpi che si riflettono sulla superficie levigata e i blows up fotografici attaccativi sopra; questa continua tensione caratterizza appunto il suo spettacolo. Ma chi porta l'evento non sono che i nostri volti e i nostri gesti, per cui propriamente in Pistoletto ci troviamo a svolgere ad un tempo il ruolo di attori e di testimoni di uno spettacolo che si chiude in se medesimo senza possibilità di rimandi e di aperture ad altri spettatori. Lo spettacolo è finito e chiuso, ciò che costituisce la raggelata dimostrazione di Pistoletto, al di là di un accento psicologico fra la vertigine nauseata e lo stupore, che fa la sua nota indispensabile ma particolare. Entro questa finitezza il tempo, questa falsa infinità, è l'unico infinito che interviene apportandovi il movimento, la sorpresa, l'evento appunto: l'evento rappresenta l'apertura del nostro orizzonte finito. La conoscenza che ci tallona puntualmente e ci immobilizza, la possibilità immediata di scorgere ciò che andiamo abbozzando con subito impaccio, segna il limite nostro, metafisico, nel senso che stabilisce un puntuale e fermo orizzonte che ha su di noi un effetto paralizzante. Se è sparita la trascendenza dello spettacolo, al suo posto è affiorato in Pistoletto uno strato di primitività per non dire di superstizione. L'artista vuole infatti, nelle adulterate condizioni della modernità, riprodurre l'azione di conoscenza che un tempo la magia attribuiva allo specchio. Ora la lamiera riflettente, se non ruba l'immagine all'uomo, gli ruba la memoria che ha dell'immagine, e si pone come un prontuario di memorie oggettive, volontarie, esteriorizzate, molto simile alla memorializzazione di un cervello elettronico. Di contro al presente dell'evento che incrocia il campo di visione della superficie, le figure isometre dispostevi sopra rappresentano questa memoria reificata. In tal modo Pistoletto arriva a fissare il limite aperto dello spettacolo immanente ed estremamente cosciente di sé, della nostra contemporaneità, uno spettacolo sempre riflesso e come alzato alla seconda potenza. Questo limite si pone come uno sbarramento mentale sebbene costantemente verificabile in concreto, e traccia il luogo dove si svolge ciascun spettacolo limitato, particolare ma tangibile come è la nostra fisica presenza.

Lo spettacolo delle immagini: Bignardi e Schifano — Bignardi e Schifano puntano sull'evento, creano uno spettacolo nel tempo attraverso rispettivamente un ritmo d'immagini e una sequenza d'immagini. Schifano ha sempre collegato l'immagine al tempo, cogliendola nell'istante veloce della sua apparizione ed avvertendola nella sua relatività, come un'immagine che entri casualmente all'interno di un qualunque campo ottico. L'occhio è appunto il campo, fresco ma coltivato, vergine ma formato dalle immagini artificiali e dalla loro particolare qualità visiva. Se la realtà è simile a tanti nastri scorrenti davanti ad un obiettivo, per afferrarne un'immagine occorre rapidità di presa, ed allora il ricalco dell'immagine sulla tela va benissimo per fissarla e smaterializzandola conservare la sua leggerezza; l'atto risulta pari alla velocità dei nastri. Ma accanto alla rapidità della presa, la necessità di sottolineare la provvisorietà dell'immagine, di allontanarla, e Schifano ricorre sia ad una cornice attorno all'immagine (il campo, la sua artificialità), sia recentemente ad uno schermo materiale di plastica. L'immagine è ma può anche non essere, e come è portata dall'istante, dal successivo viene cancellata e sostituita da una nuova. L'immagine non può essere immobilizzata come in Pistoletto, per passare poi alla staticità delle cose conosciute e fissate come in uno schedario fotografico per sempre; in Schifano l'immagine sparisce, cade nel nulla. Schifano non aspira alla visione mentale ma sempre verificabile di Pistoletto, non ha memoria; la sua tensione è nella partecipazione, e perciò si riconosce tutto nell'evento mutabile, scorrente, relativo. Mentre Pistoletto rientra in un nodo culturale fra il surrealismo e la metafisica (la conoscenza ora possibile ma ridotta a visione, a conoscenza di superficie), un nodo che ha intersecato il realismo ed in lui precisamente la brutalità dei pop, Schifano come Bignardi è piuttosto sulla linea dell'impressionismo e del futurismo con agganci ai pop più veloci e felici. Passare ora al cinema non è che uno sconfinamento logico, disporre cioè di un obiettivo più aderente al trascorrere del mondo su cui si è sempre affacciata la sua pittura, allargare la partecipazione ad una pluralità d'immagini. E per quanto il contenuto, quello sì, sia mutato di molto, passando dalla fragranza dell'albero inquadrato dal parabrezza, alla sfigurata realtà di una guerra di sopraffazione, Schifano mantiene rischiando la sua presa di sempre. La soluzione è ancora eminentemente visiva, affidata al triplice telone sulla parete, di cui solo una sezione viene riempita dalle sequenze del documentario, telone che ha l'identica funzione del campo nella tela rispetto alle immagini. La morte non può pretendere di occupare l'intero orizzonte visivo, tanto da impedire all'eccitazione o alla malinconia di sfiorarvi d'improvviso all'interno, e scommettere sulla sua provvisorietà appare come un modo sommerso per scommettere sulla sua prossima scomparsa.

Con Schifano Bignardi punta sullo spettacolo temporale delle immagini; ma possiede una concezione del tempo più astratta e mentale. Per quanto mediato, riportato al ritmo delle immagini artificiali, il tempo di Schifano è ancora quello dell'io o di un occhio individuale, lirico; per Bignardi il tempo è rigidamente meccanico, scorre secondo lo scatto dell'obiettivo; non è tanto istante o successione, quanto scansione, ritmo spezzato; è ripetizione così che può ritornare al punto di partenza e ricominciare da capo, annullarsi ogni volta ed ogni volta riprendere. Il tempo naturale è già assorbito e risolto nel tempo della macchina, per cui in Bignardi l'impressioni-

smo cede alla visione della foto stroboscopica e per questo l'artista è creatore di macchine cinetiche che rendono effettivo il movimento delle immagini. E recentemente poi l'adozione di un supporto cilindrico per le immagini, fa sì che il flusso ritornante sia anche ruotante, concluso in sé, non possieda né principio né fine, non entri più nemmeno in rapporto con una cornice statica. La macchina realizza l'infinito del tempo meccanico, per quanto affidato alla precarietà ed alla consumabilità di ogni congegno. Nello spettacolo circolare di Bignardi lo scorrimento più che per il valore iconologico vale per la continuità e la variazione grafica e coloristica, il barbaglio che lascia nell'occhio, i tempi scanditi di una percezione abbandonata.

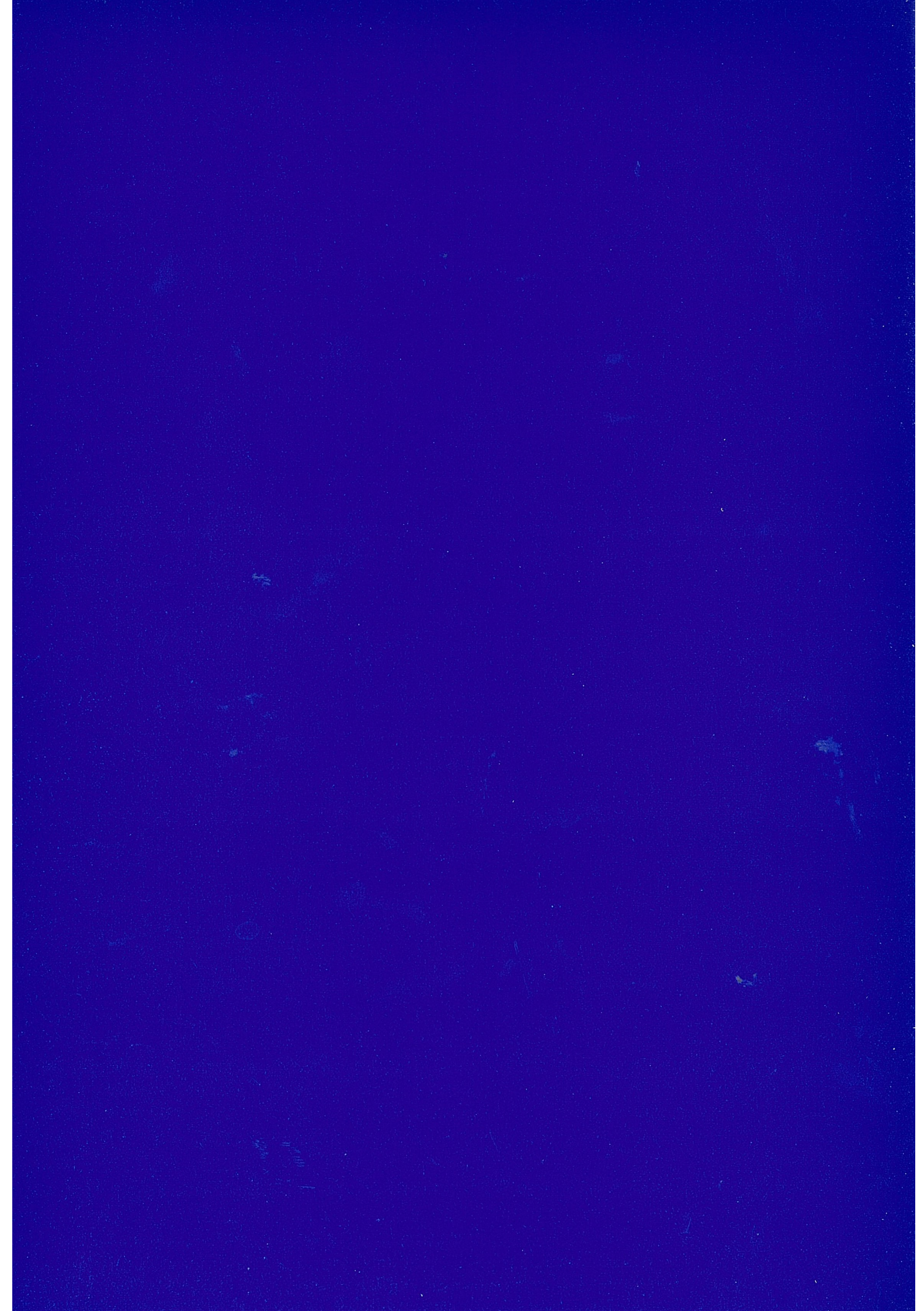
La pantomima: Ceroli — Ceroli ci riporta insieme alla fisicità dell'oggetto e ad una porzione di spazio occupata spettacolarmente attraverso la ripetizione prima ritmica e quindi dislocata delle sagome. Il tempo poi sfrangia questa situazione circoscritta, la percorre, spinge, al contrario di quanto accade in Pistoletto, la staticità verso il movimento, la stasi verso l'evento. Idealmente infatti le sue figure partono dalla stasi della metafisica, ma fortunatamente vengono poi scaraventate fuori da quello spazio e da quel teatro illusionistico, verso uno spazio ed un teatro effettivi e giornalieri. Anche qui la rappresentazione ha ceduto alla presenza, e la presenza necessita di una veste reale: il legno e la falegnameria rappresentano la traduzione a livello quotidiano e concreto ma sempre tradizionale della loro autenticità di partenza. Incontrandosi con la realtà il personaggio si è moltiplicato, è scaduto a folla, ha invaso lo spazio con la liturgia di tutte le folle che si muovono, salgono e scendono la scalinata, avanzano riunite, siedono sulla panca o sulla seggetta, ballano lo yé-yé. Di questo spettacolo le sagome sono protagoniste, un gradino almeno più in su della messa in scena, però al pari dello spettatore chiamato ancora una volta a sostenere un ruolo inventivo di partner nei confronti delle silhouette appiattite. Ed è questa partecipazione del partner che, portando il tempo nella dimensione dello spazio scenografico, trasforma la rigidità in evento. Prima di tutto attraverso lo sguardo che percorrendo la serialità fa automaticamente scorrere le figure come in una sequenza, dà volo alle farfalle. E poi con la mano che apre e chiude una testa o la sezione di una silhouette, ruotante al pari di una finestra o d'una pagina di libro attorno alla sua cerniera. La sensazione con cui manipoliamo le figure è assieme mentale e tattile, data dal calore familiare del legname. Siamo insomma all'autentica double-face della partita di Ceroli, alla cordialità e all'ironia della falegnameria e del teatro da matinée popolare nei confronti di un vetusto scenario archeologico e di una stagionata pantomima di robot.

Lo spettacolo tecnico della falsa natura: Gilardi — Gilardi ammobilia la sua porzione di spazio, la sua fetta di spettacolo con lo spettacolo della falsa natura: orticelli con erbe e fiori, mare ondosso con gabbiani plananti. Ma lo muove un intento polemico perché contrappone intenzionalmente il suo spazio pigro e cedevole al quotidiano spazio spigoloso e funzionale fatto di automatismi perfetti, di scatti di pulsanti e relais, di gesti neutri e ripetuti. Giacché l'uomo cittadino non può concepire la natura che come week-end, la falsa natura di Gilardi introduce appunto un miraggio di vacanza, il rilas-

samento nel nostro ambiente giornaliero. I tappeti e i rotoli d'ingannevole trompe-l'oeil che si dispongono come una natura in cinemascope, intendono con il loro eccesso di verità provocare lo spettatore a non prolungare oltre la finzione, vogliono essere scoperti offrendo la loro invitante cedevolezza. L'azione viene così affidata alle mani che toccano, sprofondano, palpeggiano; l'oggetto è sempre fungibile, ha destinazione pratica e psicologica, e se qualcuno vi si stende sopra, mostra l'esatta destinazione della natura di Gilardi, con in più poi il sogno, l'inganno a cui si cede pur sapendo che è inganno, un sogno come nessun altro tappeto potrebbe offrirci.

Lo spettacolo degli elementi primordiali: Kounellis e Pascali — Alla falsa terra e al falso mare di Gilardi, Kounellis contrappone l'autentico fuoco, Pascali la vera terra e la vera acqua dissetante e trasparente; Kounellis e Pascali ritrovano così gli elementi primordiali, le materie prime di cui gli antichi pensavano essere fatto l'universo. Il ritrovamento non è più iconografico, ma franco, diretto e reale. Dopo il segno della natura nei paesaggi di Schifano, nel mare di Lichtenstein, nei fiori di Warhol, nelle rose di Kounellis, nelle farfalle di Ceroli, dopo il falso naturale di Gilardi, ecco che due giovani artisti riscoprono le materie che compongono il mondo creando con esse uno spettacolo. Il ritrovamento è importante, poiché il quadro di questa operazione è ancora quello fissato da Pistoletto; cioè è nel quadro di uno spazio tecnico, funzionale, come lo è lo spazio della città e dei suoi segni, che avviene il ritrovamento. C'è voluta la fine della rappresentazione così facile a fingere l'acqua, il fuoco, la terra, il ritorno al senso fisico della presenza, della materia, dell'oggetto, perché fosse possibile riproporre non come evasione ma come realtà questi elementi primi. Kounellis li ritrova lungo il senso della sua fantasticheria contemplativa, avvertita ora come una dimensione del reale, al punto che nella rosa di fiamme il fantastico alla lettera prende fuoco. Pascali lungo la sua dispotica dimensione di favola, di ammobiliare lo spazio coi suoi sogni, di portarli allo scoperto e nella concretezza, ritrova l'acqua nelle sue pozzanghere colorate. Fantastico, sogno oppure infanzia circolano nella realtà, entrano nello spazio e lo ingombrano, tracciano in Pascali lunghi movimenti al rallentatore come di chi si trova silenziosamente e biancamente trasportato a sua insaputa in una perduta dimensione di favola; oppure in Kounellis muovono i passi concentrici attorno alla corolla fiammeggiante, dove il più sottile degli elementi esercita il suo aereo incantamento, celebra la liturgia del fuoco. Queste materie vengono fuori alla fine dell'avventura dell'artificiale, percorrendola sino in fondo e tenendola sempre presente. Tuttavia il limite aperto segnato da Pistoletto può ancora una volta servirci: entro questo limite infatti che tutto raccoglie, il fuoco, l'acqua e la terra congiungendosi tra loro e trascinando alla fine nella loro suggestione anche il legno, lo specchio e la stessa luce artificiale, finiscono per delineare un'ipotesi di nuova natura, uno stato di naturalità ritrovata, di primitività radicata e riaffiorante. E' questo supplemento di natura, e non già risarcimento compensatorio come accadeva nell'informale, il possibile significato dello spettacolo che ricompone unitariamente la cornice riflettente di Pistoletto.

ALBERTO BOATTO



LO SPAZIO DEGLI ELEMENTI

Scrivendo nel 1913 Ardengo Soffici rivolto al pubblico: « la critica italiana, responsabile di ogni vostra ignoranza, è di una imbecillità e ignominia tali da disonorare per sempre il paese che la tollera ». La situazione forse non è cambiata e non resta che girare la citazione ai direttori dei grandi quotidiani italiani (tranne rarissime eccezioni, certo). Pure un merito lo ha, questa critica, ed è di confermare la nostra fiducia nella necessità dell'avanguardia.

E ancor meglio ci confermano certe tardive manovre d'aggiornamento. Sulle pagine dove appena ieri, in occasione dell'informale a Livorno non si stampavano che insulti e ironie, oggi si parla di Burri e Fontana omettendo qualsiasi dichiarazione di pentimento. O magari, scoprono il valore protestatario dell'action-painting e di Pollock (sia pure per ritorcerlo contro il maggiore paladino dell'action-painting, Rosenberg!).

Ma pardon, è uno sfogo che non c'entra con lo spirito lucido e sereno di questi artisti e di questa mostra. Il fiore di fuoco di Kounellis non è fatto per bollare i « professori ubriaconi e ignoranti » di futuristica memoria. E' fatto per proporre, dopo i colori primi, gli elementi in pittura: insieme all'acqua e alla terra delle pozzanghere di Pascali. E' quasi la conseguenza logica di un interesse trasferito, dalla tavolozza, alla materia, ma con quello stesso amore del semplice, dell'assoluto che animò la polemica dei divisionisti, dei fauves, di Mondrian contro gli impasti pittorici. Un simile « divisionismo » della materia che porta all'accostamento dei suoi mitici elementi, sta paradossalmente in questo stesso rapporto al materismo informale.

E c'è anche la terra come concretezza, rappresentata dal legno di Ceroli, ex-allievo di uno scultore fedele alla creta come Leoncillo e che poi corrisponde ad una confessione delle origini: il legno-terra che è il suo Abruzzo montagnoso come il fuoco del greco Kounellis è la fiamma di Prometeo e di Olimpia, e l'acqua di Pascali è di nuovo il mare, Bari (anche i bianchi animali decapitati si ritrovano, del resto, sui portali di San Nicola). L'aria? L'aria è inglobata da tutti, è l'elemento fisico dello spazio che costituisce il tema stesso di questa mostra. Il quadro, ormai lo sappiamo, non tanto rappresenta, quanto si propone come presenza; non inquadra uno spazio illusivo, ma si proietta alla ricerca (dialettica, come vedremo) dello spazio reale: « esistenziale » come si diceva, « della vita » come è forse più allegro dire. Dunque sono opere che vivono lo spazio, e poiché vivere è respirare siamo ancora all'aria.

La somma degli elementi cromatici, nello spettro divisionista, è la luce. Qui invece la luce non ha una preminenza gerarchica, non è che un altro elemento primo, come nelle macchine di Bignardi. E' il « quinto elemento », che Aristotele identificava nell'etere. E ancora all'epoca del divisionismo si credeva che la luce fosse immateriale, si trasmettesse nell'etere. Einstein ha visto che l'etere è una fantasia e che la luce è materia, e già simultaneamente a lui i futuristi pensarono alla luce (elettrica) come semplice elemento di una composizione « polimaterica ». Dileguato,

con l'etere, l'ultimo punto fermo dell'universo, si aprì la dimensione della relatività e del continuo spazio-temporale. In Bignardi, direi, questo continuo è proprio l'immagine-luce nelle sue sequenze e combinazioni: egli, insomma, dilata ed articola il suo spazio anche nel tempo, lo identifica con la luce in un'idea di flusso.

Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza arte-vita: convergenza ma non identità. C'è un rapporto d'attrazione dialettica, una nuova dialettica. La dialettica figurativo-astratto non sussiste anche perché non è mai stata una dialettica; la dialettica natura-artificialità è in parte scontata e non comunque primaria. Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma. Il pregio di questo dialogo è di non concludere, ma di prenderci nel rimpallo, più o meno traumaticamente, più o meno dolcemente.

La natura di Pascali è forma e quindi spazio, mentre è anche materia ed ambiente. In Pistoletto la dialettica non è, come in Pascali, forma-materia, ma immagine-realtà e si risolve in una prevaricazione della seconda sulla prima. Lo specchio non è quella cosa che riduce la realtà ad immagine, pur dando dell'immagine la versione più realistica che si possa desiderare?

In Gilardi la natura non è forma, all'opposto di Pascali. La sua dialettica è, proprio come per Pistoletto, fra immagine e realtà: ma ad un livello degradato. Infatti vi assistiamo (momento costitutivo) ad una diminuzione, post-romantica e borghese, della realtà a « natura » e nel contempo (momento dell'immagine) ad una falsificazione della natura, e proprio dei suoi connotati più miticamente genuini; dunque a sua volta l'immagine è degradata ad artificio e in ultima analisi la prevaricazione dell'immagine sulla realtà viene a significare la sconfitta del mito, o meglio (o peggio) il suo asservimento, ad opera di una tecnica mistificatrice.

Sia Pascali che Gilardi, comunque, « producono » natura. Ma mentre Pascali integra all'idea di natura la concretezza della forma e condensa l'ambiente in spazio, Gilardi giuoca su uno scambio di ambienti e non integra ma contrappone, in una sintesi solo illusiva, natura e tecnica. I suoi grandi rotoli sono come il cappello del prestigiatore, da cui escono a frotte colombe (o gabbiani) e mazzi di fiori (o metri di prato) e il pubblico gode di quello che però sa bene essere un trucco.

Immagine e realtà, forma e materia dialettizzano nel teatro di Ceroli: dove le assi del palcoscenico si sono drizzate per assumere fisionomie di personaggi. C'è però un comporsi, interno all'opera stessa, di questi estremi. Se non fosse così formalizzata, l'immagine non potrebbe attribuirsi un simile supporto, irreali rispetto al soggetto, brutalmente reale in sé, come il legno. Si dà cioè l'opposto di Pistoletto, la cui immagine (applicata sulla superficie specchiante) non è affatto formalizzata, anche se sospesa nell'attimo catturante del primo riconoscimento: deve competere con le immagini specchiate e quindi essere ingannevole, pura immagine, praticamente senza supporto e senza materia. Il fatto è che, con Ceroli, sei davvero a teatro, proiettato su uno spazio agito ma controllato. Con Pistoletto sei immerso in uno spazio, dove tu stesso agisci incontrollato e che puoi

modificare. E' anche quello di Pistoletto spettacolo, ma c'è la stessa differenza, appunto, che tra teatro e happening.

In Schifano l'uso dell'immagine non è dialettico o competitivo con la realtà, ma apodittico, nel senso che si autogiustifica. Se gli altri, per aprirsi allo spazio, aboliscono lo schermo proiettivo (del dipinto intendo) Schifano moltiplica il giuoco degli schermi. L'immagine è « la cosa »: l'immagine che vive nell'aria-luce, l'aria-luce del suo neo-impressionismo e neo-futurismo. L'aria-luce è ora, nella materiale proiezione, il veicolo dell'immagine, il suo più conseguente modo di spazializzarsi. L'immagine infatti è pur sempre l'unica essenza di realtà, per una capacità infantile e pulita di sognare. « Con anima », « lo sono infantile », sono titoli di quadri di Schifano. Ad uno dei suoi bambini, di nome Schi, Piaget rivolge alcune domande: « Con che cosa si sogna? » — « Con l'anima » risponde Schi. « Dov'è il sogno? » — « E' quando si vede nero che il sogno viene ». « Ma dov'è? » — « Davanti agli occhi, e va contro il muro ». E' proprio il cinema di Schifano (J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, 1926, ed. it. 1966, pp. 51 e 113). Anche quando l'immagine è impegnata, come in queste proiezioni sul Vietnam, ricordo ossessivo e incubo più che sogno (« Tutt'a un tratto la cosa ritorna nella nostra anima », così ancora Schi descrive il ricordo), il feticismo dell'immagine come tale è palese. E' un feticismo del vedere, che qui dunque Schifano realizza non più trasportando il veduto sulla tela, ma prestandovi attraverso l'obiettivo il suo occhio feticista, profano e gentile.

Religioso e brusco, al contrario, è Kounellis, che vorrebbe prestarci il suo cuore e magari il suo cervello. Anche Kounellis infatti cerca un'essenza, ma non la trova con l'occhio, perché è l'essenza irriducibile del sacro. Davvero il suo fuoco, prima che un elemento visivo, è quasi un simbolo, un fulcro, un mitico ombelico di realtà; un elemento non di accesso o di incontro con il reale, ma di iniziazione ad un reale che si allontana mentre ne sei preso, come un punto all'infinito, e potrebbe risucchiarti nella pura contemplazione.

Tornando al tema dello spazio, lo sconfinare dello spazio formale nell'ambiente e il mutarsi della rappresentazione in presenza, corrispondono alla sostituzione di uno spazio retrospettivo, in quanto ricordato, ri-proposto, ri-evocato, con uno spazio flagrante, accordato (con il reale), proposto, evocato alla pura attualità. Scopriamo che persino l'hic et nunc degli informali era una religione del tempo; cioè una nostalgia del passato, una sfiducia nel presente punto sfuggente e inafferrabile, una paura del futuro. Qui invece passato e futuro risultano cancellati, o mere appendici, mentre il presente ha una sua larga piattaforma, non di tempo ma di spazio (di tempo-spazio).

Attualità è presenza simultanea, percezione di più cose intorno a noi; è dislocarsi (muoversi) o dislocare simbolicamente attraverso le immagini o le sensazioni le cose verso di noi (televisione, arte di reportage, arte spaziale, arte psicodelica). Più in assoluto, infatti, più « primariamente », o in questo caso più « elementarmente », l'attualità non è che una convergenza e una cattura di spazi, un giuoco possessivo il più possibile esteso e coinvolgente, e anche in questo senso queste opere, che si dislocano e ci dislocano, sono « attuali ».

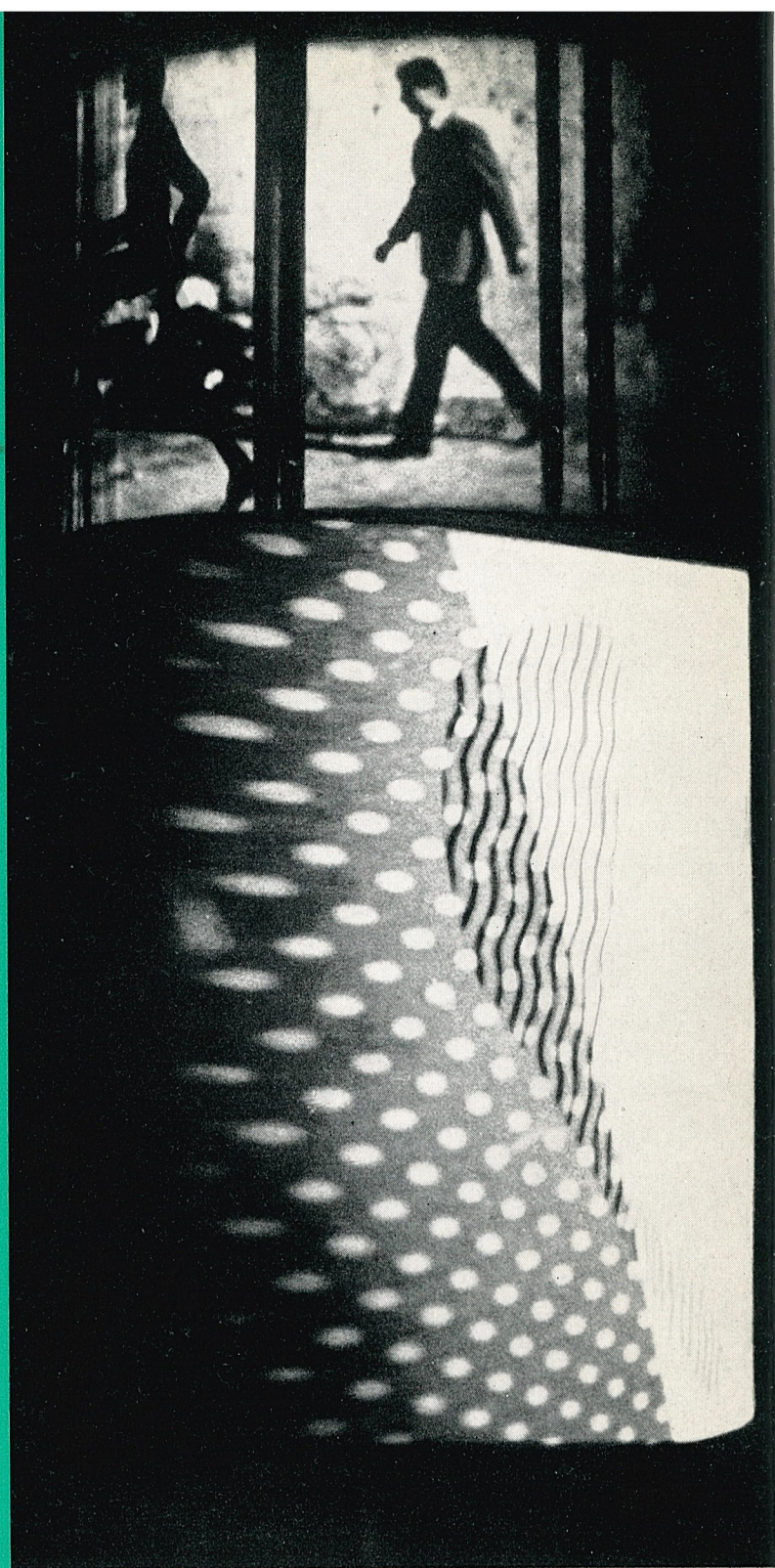
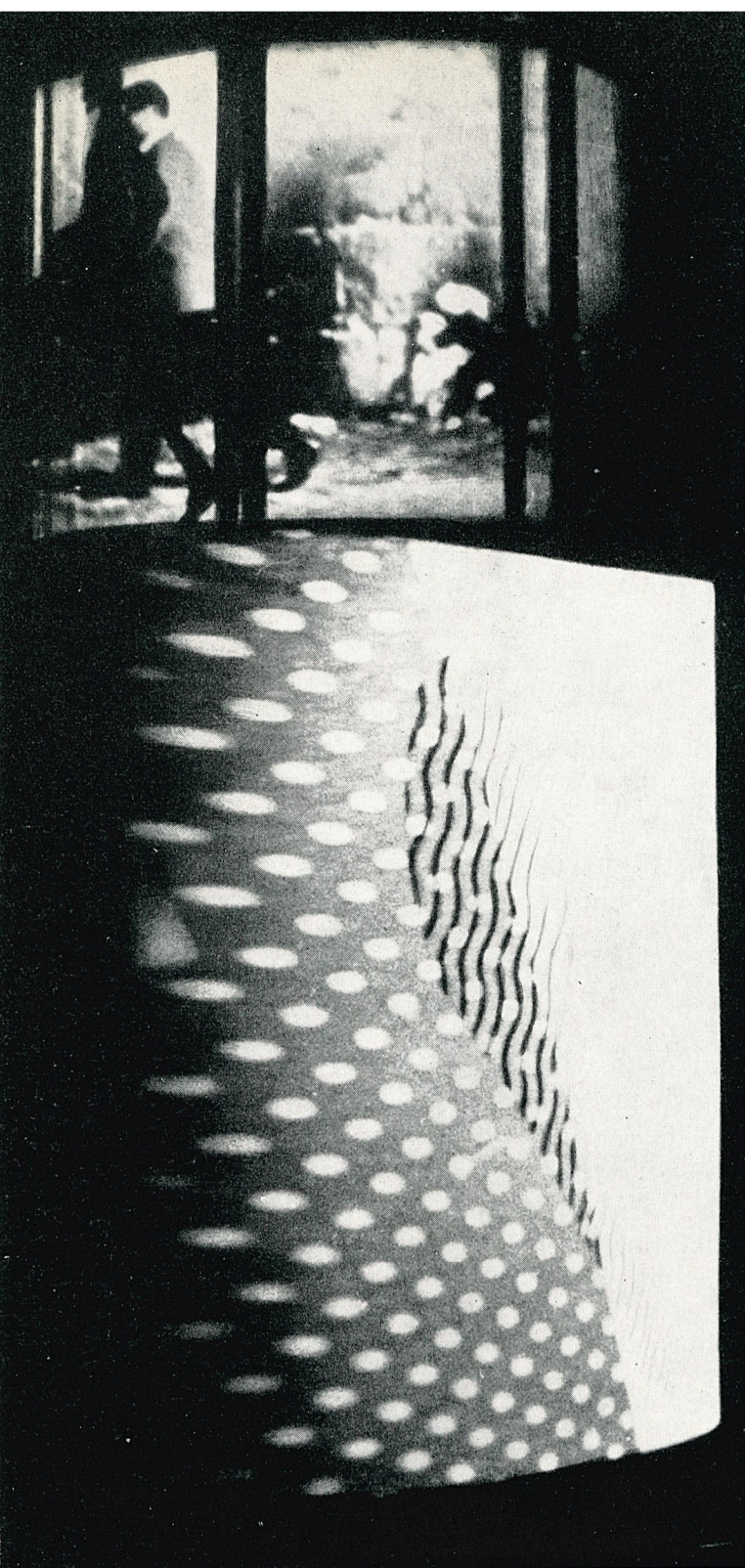


foto A. LEONARDI

Umberto Bignardi

« Rotor Vision » (Omaggio ai pionieri del cinema)

1967

(Legno-Perspex-Alluminio-Specchi-Apparato elettrico ruotante-Proiezioni film e diapositive) cm. 180 x 90







foto gall. LA TARTARUGA

Mario Ceroli





foto R. RINALDI

« Caduta di frutta » (gomma piroma)

cm 150 x 150

1967



Jannis Kounellis

to C. ABBATE

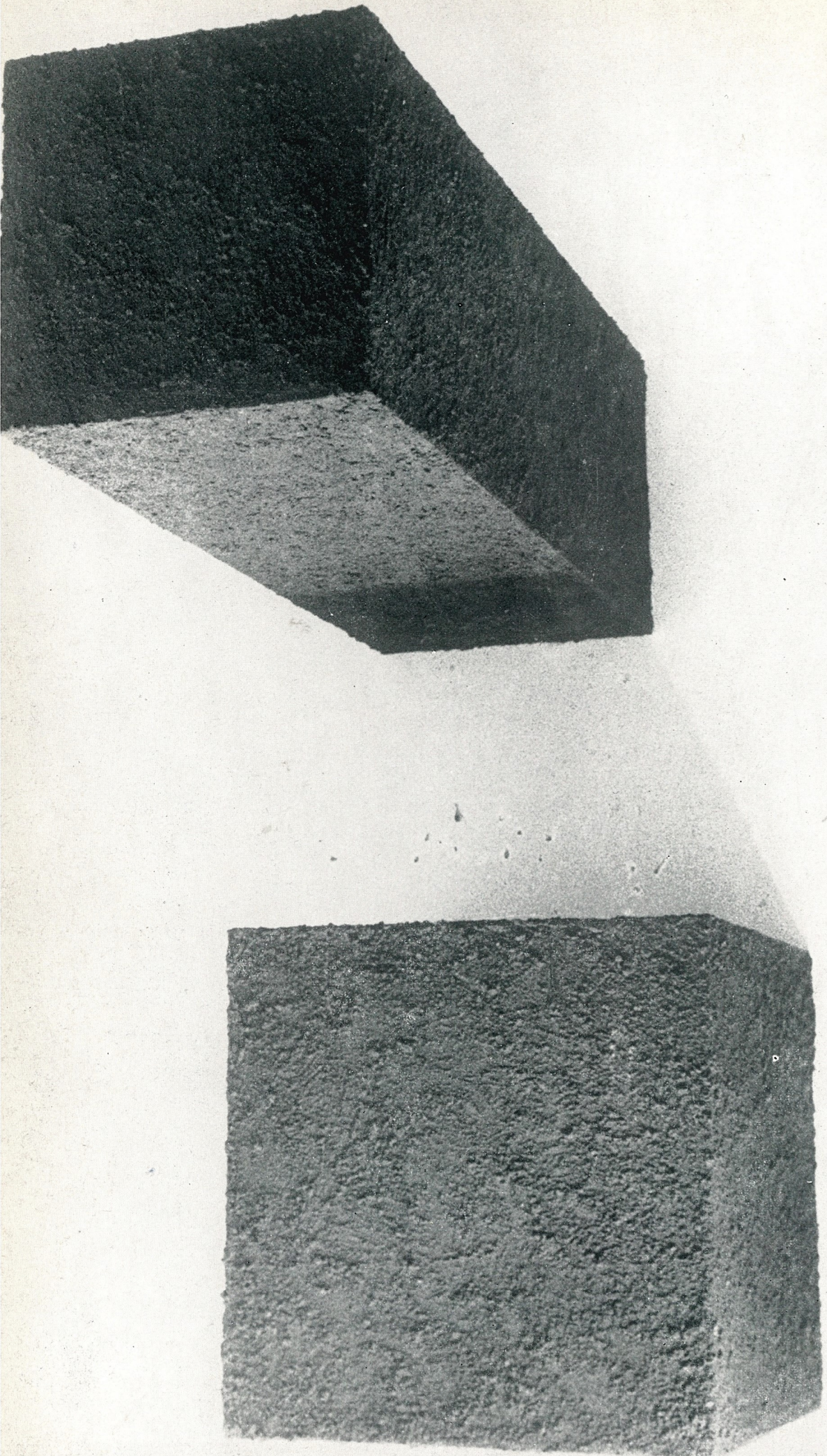


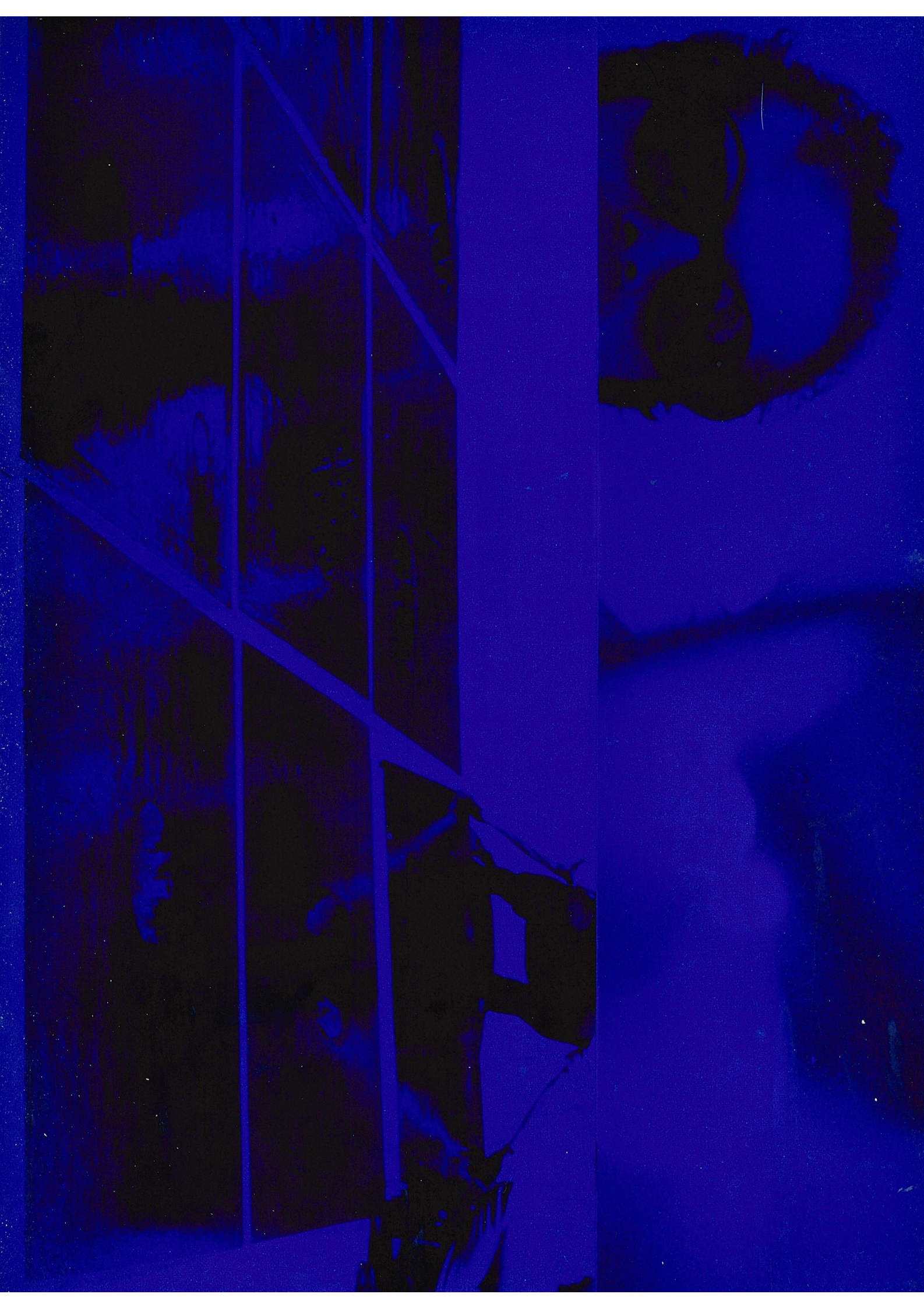
« 9 m² di pozzanghere » (Acqua su supporto artificiale)
« 1 m³ di terra - 2 m³ di terra »

cm. 400 x 400

1967
1967

Foto C. ABBATE







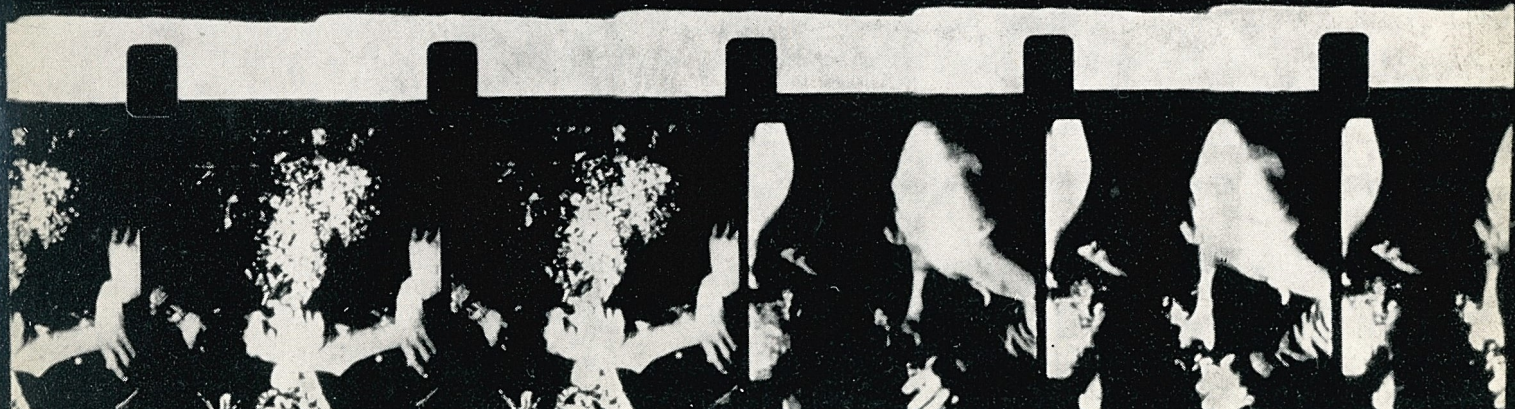
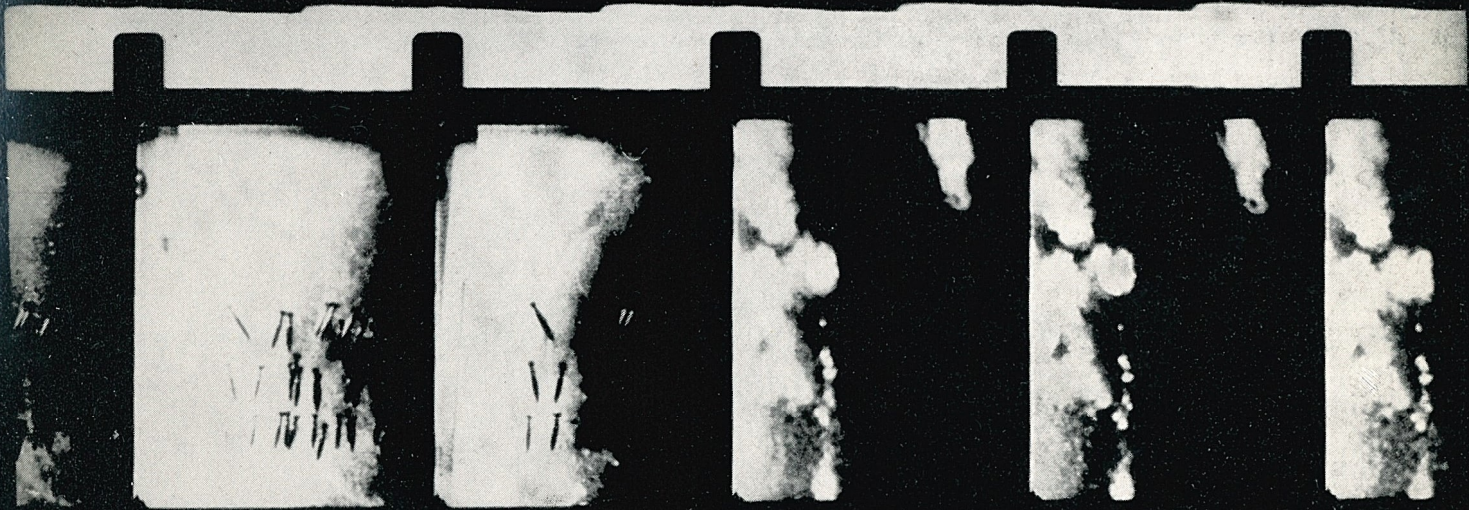
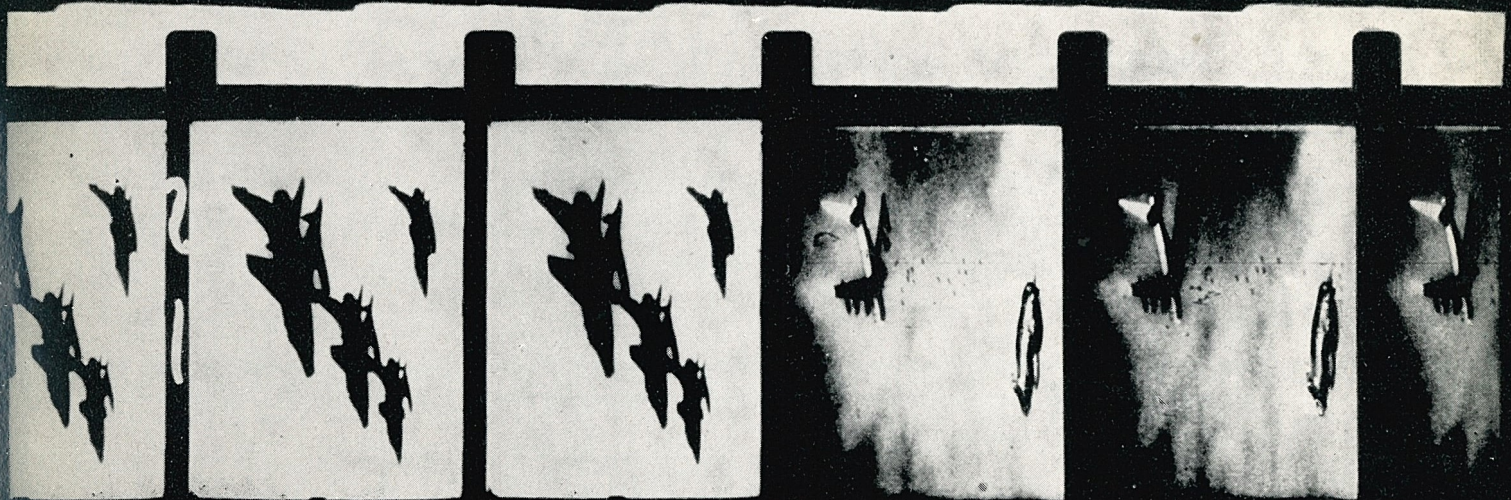
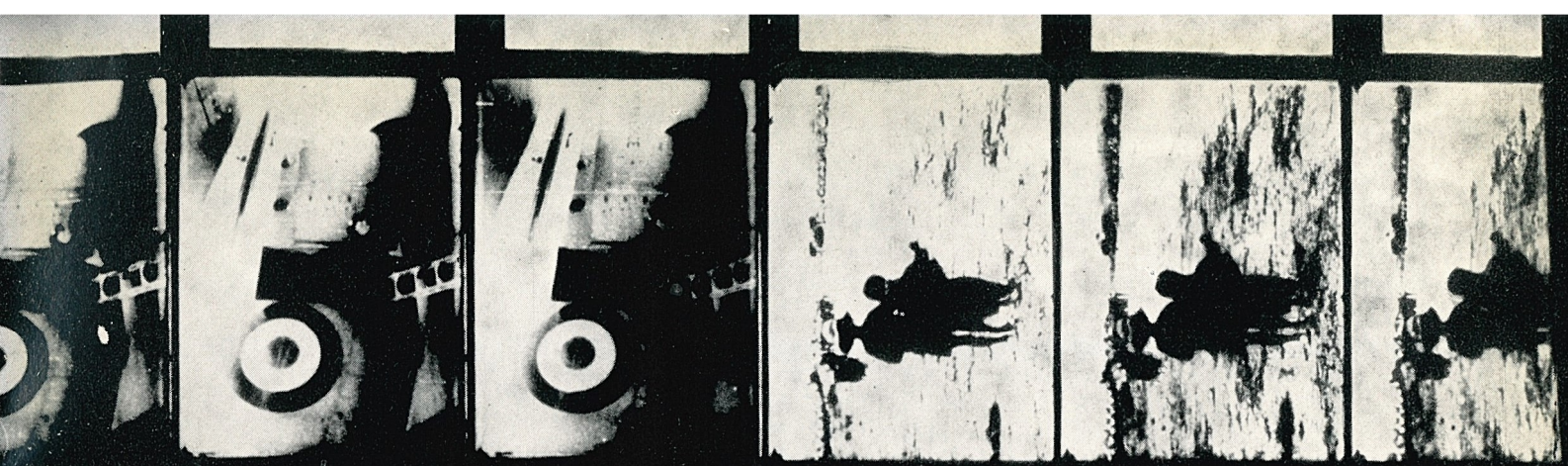
Pistoletto

Michelangelo



foto P. RUSPOLI





UMBERTO BIGNARDI E' NATO A BOLOGNA NEL 1935

Mostre personali

Galleria La Tartaruga, Roma, 1963; Galleria De' Foscherari, Bologna, 1964; Galleria L'Attico, Roma, 1966; Modern Art Agency, Napoli, 1967; Galleria del Deposito, Genova, 1967.

MARIO CEROLI E' NATO A CASTELFRENTANO (CHIETI) NEL 1938

Mostre personali

Galleria La Tartaruga, Roma, 1964-1965-1966; Galleria del Naviglio, Milano, 1966; Galleria Bonino, New York, 1966.

PIERO GILARDI E' NATO A TORINO NEL 1942

Mostre personali

« Macchine per il futuro », Galleria L'Immagine, Torino, 1963; « Tappeti-natura », Galleria Sperone, Torino, 1966; Galerie Ileana Sonnabend, Parigi, 1966; Piper, Torino, 1967; Galerie Aujourd'hui, Bruxelles, 1967; Galleria Sperone, Milano, 1967; Galerie Neuendorf, Amburgo, 1967; Galleria La Nuova Loggia, Bologna, 1967.

JANNIS KOUNELLIS E' NATO AD ATENE NEL 1936

Mostre personali

Galleria La Tartaruga, Roma 1960; Galleria Arco D'Alibert, Roma, 1966; Galleria L'Attico, Roma, 1967.

PINO PASCALI E' NATO A BARI NEL 1935

Mostre personali

Galleria La Tartaruga, Roma, 1965; Galleria Sperone, Torino, 1966; Galleria L'Attico, Roma, 1966; Galerie Thelen, Essen, 1967.

MICHELANGELO PISTOLETTO E' NATO A BIELLA NEL 1933

Mostre personali

Galleria Galatea, Torino, 1960-1963; Galerie Ileana Sonnabend, Parigi, 1964; Galleria del Leone, Venezia, 1964; Galleria Sperone, Torino, 1964; Ideal Standard, Milano, 1965; Walker Art Center, Minneapolis (U.S.A.), 1966; Galleria del Leone, Venezia, 1966; Galleria Sperone, Milano, 1966; Galleria La Bertesca, Genova, 1966; Galleria del Naviglio, Milano, 1967; Piper, Torino, 1967; Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1967; Kornblee Gallery, New York (U.S.A.), 1967.

MARIO SCHIFANO E' NATO A HOMS (LIBIA) NEL 1934.

Mostre personali

Galleria La Tartaruga, Roma, 1961-1967; Galleria Odyssea, Roma, 1963-1964-1965; Galerie Sonnabend, Parigi, 1963; Galleria Il Punto, Torino, 1964, 1966; Galleria L'Ariete, Milano, 1964; Studio Marconi, Milano, 1965, 1966; Galleria Il Canale, Venezia, 1966.

l'attico

ADAMI

ARICÒ

BIGNARDI

CANOGAR

HILTMANN

KOUNELLIS

PASCALI

TELEMAQUE

BENDINI

BOGART

V. BRAUNER

CORPORA

senior

via del babuino, 114

K. O. GÖTZ

HOEHME

MATTA

SCHULTZE

SERRANO

