

## Mimmo Rotella, dal *décollage* alla Nuova Immagine

**Elia Fiorenza**

“Quando ero bambino i miei compagni di scuola mi guardavano sorpresi perché ero sempre pensieroso e distratto. Disegnavo spesso ed ero concentrato su ciò che stavo facendo. Qualche tempo fa ho riflettuto molto su tutto ciò. Ho pensato che quel fatto di meditazione e concentrazione mi ha portato alla creatività, che poi è seguita dall'intuizione che un vero artista deve possedere. In genere l'intuizione è seguita, se si è puri di spirito, dall'illuminazione. Fenomeno molto difficile, è un elemento questo quasi miracoloso. Si dice che Leonardo da Vinci dopo aver raggiunto la super illuminazione parlasse con Dio. Un famoso filosofo cinese di cultura Zen diceva spesso che i pittori, i musicisti ed i poeti sono come i funghi, solo uno su dieci è buono”<sup>1</sup>.

### Mimmo Rotella, una storia

Mimmo Rotella, all'anagrafe Domenico, nasce a Catanzaro il 7 ottobre del 1918, primogenito di due fratelli e una sorella. Frequenta la scuola media della sua città natale prima di proseguire gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dove, nel 1944, consegue il diploma di maturità artistica. Nel novembre del 1941, viene chiamato alle armi. Arruolato in Campania, frequenta la Scuola Allievi Sottoufficiali di Caserta. Durante la guerra la famiglia si trasferisce per un breve periodo in provincia, a Taverna, città di Mattia Preti. È in questa circostanza che Rotella ha modo di osservare, nella chiesa di San Domenico, i lavori del “Cavalier Calabrese”, come era appunto soprannominato il Preti. Terminato il conflitto, nel 1945 fa domanda per lavorare come disegnatore presso il Ministero delle Poste e Telecomunicazioni. L'impiego statale gli offre l'opportunità di trasferirsi definitivamente a Roma, città in cui – per un breve periodo – aveva già soggiornato nel corso del 1941. Nella capitale Rotella si dedica con continuità all'attività artistica. I suoi esordi sono segnati da una pittura di stampo figurativo, seguita da una sperimentazione di matrice astratto-geometrica. Con questi dipinti, nel 1947 partecipa alle prime due esposizioni organizzate dall'Art Club e, nel 1950, al Salon des Réalités Nouvelles ospitato a Parigi. Tra un esercizio pittorico e l'altro, nel 1949 Rotella inventa una particolare poesia fonetica da lui stesso definita – coniato un neologismo privo di un vero e proprio significato – “epistaltica”.

Sotto questa etichetta riunisce una serie di componimenti realizzati assemblando fra loro suoni onomatopeici e musica vocale, litanie e “parole lacerate”, seguendo un approccio che l'artista teorizzerà nel *Manifesto dell'Epistaltismo*, scritto nello stesso anno. Nel 1951 prende parte con alcuni suoi lavori alla prestigiosa rassegna “Arte astratta e concreta in Italia - 1951” allestita nelle sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e presenta in maniera organica la ricerca più recente nella sua prima personale ospitata presso la Galleria Chiurazzi. Nel settembre dello stesso anno, grazie ai proventi di una borsa di studio offertagli dalla Fullbright Foundation, Rotella si trasferisce negli Stati Uniti dove frequenta l'Università di Kansas City (nel Missouri), prima come studente, poi come *artist in residence*. Durante il soggiorno americano Rotella continua la sua attività pittorica realizzando, tra l'altro, un murale per il Dipartimento di Geologica e Fisica dell'Università e componendo le sue poesie epistaltiche, ora accompagnate da strumenti musicali e “rumori” più strutturati. Nel 1952, prima di lasciare gli States, tiene un'esposizione personale presso la William Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City. Al suo rientro in Italia, stabilitosi nuovamente a Roma, Rotella va incontro a un periodo di crisi creativa durante il quale riflette, in maniera determinata, sulla volontà di esprimersi attraverso un linguaggio nuovo. È in questa particolare transizione della sua vita che, quasi per caso, folgorato da quella che lui stesso definirà una “illuminazione Zen”, scopre – più propriamente inventa – il *décollage*. Stanco della vecchia pittura, inizia a realizzare piccoli *collages* applicando su tela i brandelli di alcuni manifesti lacerati e giustapposti nell'unità di una composizione astratta. In breve tempo il gesto dello strappo si codifica e assume una dignità linguistica autonoma. Rotella raggiunge un simile risultato gradualmente, senza tuttavia rinunciare alla genetica libertà del suo *modus operandi*. Il manifesto prelevato dalle strade continua così, di volta in volta, a esser lacerato secondo un processo di casualità per molti versi assimilabile a quello già sperimentato nella composizione della poesia epistaltica degli stessi anni. I primi esemplari di *décollage* vengono realizzati nel 1953, ma mostrati in pubblico solo nel 1954. Come ebbe modo di raccontare lo stesso Rotella, fu per primo il critico Emilio Villa ad ammirare le *affiches lacérées* nell'abitazione/studio dell'artista allora situata in Via Principessa Clotilde, nei pressi

di Piazza del Popolo. Sarà poi lo stesso Villa a selezionare, tra i nuovi lavori, quelli da esporre nella mostra collettiva "I sette pittori sul Tevere a Ponte Santangelo", tenutasi nella primavera del 1955 presso Le Zattere del Ciriola.

In un contesto di rinnovata sensibilità teorico-artistica, il lavoro di Rotella intercetta, sin da subito, il consenso e l'interesse della critica più autorevole. Roma è il centro culturale del Paese, qui operano i più influenti intellettuali e gli esponenti di una nuova generazione di artisti impegnati – proprio come lui – nel rinnovamento degli stili e dei linguaggi. Tra le altre presenze romane più vicine all'artista si segnalano, in questo periodo, quelle di Carla Accardi, Piero Dorazio, Tancredi Parmeggiani, Achille Perilli e Giulio Turcato. In loro compagnia Rotella trascorre i suoi pomeriggi al Caffè Rosati in Piazza del Popolo. È questo un passaggio cruciale per la formazione umana e professionale dell'artista catanzarese, determinato, ora più che mai, a massimizzare i frutti della sua nuova ricerca. Negli anni successivi i *décollages* vengono esposti all'Institute of Contemporary Art di Londra, alla Galerie Beno di Zurigo, alla Galleria Il Cavallino di Venezia e a quella del Naviglio di Milano. Dalla fine del decennio Rotella sperimenta con il manifesto un linguaggio orientato alla figurazione. Tale scelta lo porta a utilizzare con maggior frequenza immagini tratte dal mondo della pubblicità e del cinema. Il nuovo interesse per la cultura di massa è destinato a sfociare nel ciclo *Cinecittà*, in cui pone al centro della sua opera le icone pop del grande schermo. Intanto il suo lavoro continua a essere incluso nell'ambito di importanti mostre, come la prestigiosa rassegna "Nuove tendenze dell'arte italiana", curata da Lionello Venturi. Nel 1958, Rotella conosce a Roma Pierre Restany. L'anno successivo, il critico francese pubblica a Parigi il manifesto del Nouveau Réalisme, riunendo attorno a sé gli artisti Arman, Dufrené, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely e Villeglé. Da lì a poco si aggiungeranno al gruppo anche César, Christo, Niki de Saint Phalle, Deschamps e lo stesso Rotella. In questo periodo – forse influenzato dalla poetica oggettiva del movimento – il nostro artista realizza delle opere assemblando elementi di recupero acquistati da rigattieri e mercanti dell'usato. Associando il suo nome a quello del neocostituito gruppo, prende parte a importanti esposizioni internazionali quali "À 40° au-dessus de Dada" presso la Galerie J di Parigi e "The Art of Assemblage" al MoMA di New York.

Rotella si divide quindi tra Roma e Parigi. Nella capitale francese, nel corso del 1963, comincia a elaborare *réportages* fotografici. Si tratta di opere realizzate mediante la riproduzione di immagini su tela emulsionata, che saranno inclusi da Pierre Restany nella cornice teorica della cosiddetta Mec-Art. L'anno successivo, mentre prepara la sua partecipazione alla XXXII Biennale di Venezia, Rotella viene arrestato per possesso e spaccio di stupefacenti e per commercio di

materiale pornografico. Rinchiuso a Regina Coeli, affida a Plinio De Martiis, titolare della Galleria La Tartaruga, il compito di curare gli aspetti organizzativi della sua presenza alla Biennale. Poco prima della chiusura della rassegna veneziana, anche grazie alle testimonianze offerte durante il processo da Maurizio Calvesi, Toti Scialoja e Cesare Vivaldi, Rotella viene scarcerato. Riesce così a recarsi in laguna e a visitare l'esposizione che segnerà – non senza polemiche – il trionfo internazionale della Pop Art americana. Sul finire di quell'anno, determinato a cambiare aria, Rotella si trasferisce in maniera definitiva a Parigi. Proprio nella capitale francese, a partire dal 1964, l'artista affianca alla produzione dei *réportages* quella degli *artypos*, prove di stampa generalmente destinate al macero, che l'artista mette su tela o plastifica. È una tecnica che utilizzerà in maniera continua per tutti gli anni Settanta.

Nel 1967 decide di lasciare anche Parigi e di trasferirsi a New York. La cultura americana lo ha sempre affascinato. Di essa conserva l'ottimo ricordo dalla sua esperienza giovanile in Kansas City. In America, del resto, operano i più importanti e quotati artisti del tempo e Rotella è desideroso di confrontarsi con loro. Molti di essi, come Lichtenstein, Oldenburg e Rosenquist, diventeranno suoi amici. In quegli anni, intanto, egli continua la sperimentazione sui manifesti pubblicitari, ora ridotti con solventi a impronta (*frottages*), ora cancellati (*effaçages*).

Nel 1972 è pubblicata *Autorotella*, un'autobiografia iniziata nel 1966 in cui l'artista riporta senza filtri la cronaca dei suoi anni romani e parigini, descrive il suo audace rapporto con le donne e racconta gli aneddoti, non solo professionali, della sua vita negli Stati Uniti. Due anni più tardi, l'editore milanese Prearo pubblica *Rotella*, una ricca monografia curata dal critico Tommaso Trini: è questo il primo importante lavoro condotto in maniera organica sull'opera del maestro catanzarese.

All'inizio del 1980 l'artista abbandona Parigi e rientra in Italia, questa volta sceglie Milano, ove elabora i *Blank*, manifesti pubblicitari strappati e ricoperti con strisce monocrome di carta. I nuovi lavori sono esposti nel 1981 nella Galerie Denise René di Parigi e nello Studio Marconi di Milano. Nello stesso spazio meneghino, tre anni più tardi, Rotella presenterà *Cinecittà 2*, il suo secondo ciclo di opere interamente dedicato al cinema, realizzato impiegando colori acrilici su tela. A partire dal 1986, anno in cui esporrà i suoi lavori a Cuba, alla Segunda Bienal de La Habana, Rotella inizia a elaborare le prime *Sovrapitture*. Si tratta di opere in cui il segno grafico e lo strappo del manifesto si coniugano in una nuova forma espressiva che, al tempo stesso, cita la storia dell'arte e riflette sul valore della cultura *underground*. Nel 1989 i nuovi lavori sono oggetto della ricca personale napoletana, curata da Achille Bonito Oliva e Pierre Restany,

intitolata "Sovrapitture 1988/89". Per Rotella l'intensa stagione espositiva degli anni Novanta si inaugura con le rassegne internazionali "High and Low", allestita presso il MoMA di New York, e "Art et Pub", ospitata al Centre Pompidou di Parigi.

Contestualmente arrivano numerosi riconoscimenti personali. Tra essi il prestigioso titolo di Officier des Arts et des Lettres conferitogli nel 1992 dal Governo francese. È questo un periodo determinante nella vita dell'artista che, l'anno successivo, diventerà padre della piccola Aghnessa, frutto del suo matrimonio con Inna Agarounova, conosciuta a Mosca e sposata nel maggio del 1991. Seguono in quegli anni numerose mostre organizzate in contesti internazionali. Si tratta di esposizioni perlopiù monografiche e/o antologiche, che ripercorrono la lunga carriera dell'artista e la sua vasta e articolata ricerca. In questa cornice si colloca anche lo spazio che Harald Szeemann riserva nel 2001 a Rotella nell'ambito della XLIX Biennale di Venezia. In questo periodo gli vengono conferiti altri importanti riconoscimenti: dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi la Medaglia d'oro per le Arti Visive (2002) e dalla Facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria una laurea *honoris causa* (2004). Anche l'Accademia di Belle Arti di Catanzaro gli conferisce nel 1992 il titolo accademico *ad honorem*. Nel 2005, dopo le esposizioni personali in Svizzera, presso il Museo Tinguely di Basilea e il Palais des Nations di Ginevra, Rotella prende parte alla collettiva Burri, allestita nei prestigiosi spazi delle Scuderie del Quirinale a Roma. Sono questi gli ultimi impegni dell'artista che si spegne a Milano l'8 gennaio del 2006. Dopo la sua morte diversi eventi hanno reso omaggio all'artista non solo in Italia, contestualizzando la sua opera nella storia del XX secolo e ricostruendo la vivacità e l'originalità del suo percorso umano e professionale. Tra le iniziative si segnala, ad esempio, l'ampia retrospettiva "Mimmo Rotella. Décollages e retro d'affiches", curata nel 2014 da Germano Celant, allestita nelle sale di Palazzo Reale a Milano. Il lavoro dell'artista è oggi tutelato e promosso nel mondo dalla Fondazione Mimmo Rotella costituita nel 2000, e dal Mimmo Rotella Institute, fondato nel 2012<sup>2</sup>.

## L'arte di Mimmo Rotella

È durante la mostra personale tenutasi a Roma presso la Galleria d'Arte Selecta, nel 1957, che compare una dichiarazione con cui l'artista motiva il suo lavoro. Egli ha 39 anni e sente la necessità di chiarire il perché del suo essere nell'arte e del suo modo di agire. Scrive, dunque, Rotella:

"Il *collage* ha, purtroppo, nell'arte antica e contemporanea un'immagine e uno sviluppo, una collocazione storica. Dico 'purtroppo' perché avrei voluto inventarlo io il *collage*."

Durante l'infanzia i cieli grigi, le case grigie, i volti, le strade, la polvere, i sentimenti, tutte le immense cose grigie del Sud mi sollecitavano, per rabbia, ad inventare i colori e ad incollarli su certi spazi ristretti della fantasia. Poi cominciai ad aiutarmi con la carta velina. Questo alla memoria dell'infanzia è un riferimento ingenuo, una presunzione letteraria. Ma la rabbia rimane. Strappare i manifesti dai muri è l'unica rivalse, l'unica protesta contro la società che ha perduto il gusto dei mutamenti e delle trasformazioni strabilianti. Io incollo i manifesti, poi li strappo, nascono forme nuove, imprevedibili. Ho abbandonato la pittura da cavalletto per questa protesta. Se avessi la forza di Sansone incollerei Piazza di Spagna, con certe sue tinte autunnali, morbide e tenere, sui piazzali rossi al tramonto del Gianicolo. Voi direte: 'Non fai che divagare; spiegaci, piuttosto, i tuoi quadri che non sono molto intellegibili'. Ebbene, si tratta di una ricerca, che si affida non all'estetica, ma all'imprevisto, agli stessi umori della materia. È come una tromba, un tamburo, un sassofono che suonano da soli. Io sostengo la tromba, il tamburo e il sassofono. Non ho nessuna voglia di fare l'originale, altrimenti mi vestirei da borghese dell'epoca napoleonica. L'originalità è, ormai, nella reazione; la verità sta, invece, in una speranza di avvenire. Se incollassi i colori, in varie forme, su pezzi di cartone, scegliendoli come su una tavolozza, risolverei semplici problemi di gusto, con il soccorso di una tecnica d'artigianato. Io strappo i manifesti, prima dai muri, poi dalla base del quadro: quanto gusto, quanta fantasia, quanti interessi si accumulano, si urtano e si avvicendano dal primo all'ultimo strappo. Non si tratta di colori astratti messi a confronto, ma di colori con una loro linfa, uno spirito per così dire, con una vitalità. Se poi dall'indagine sul colore passo a quella sulla materia, allora i significati si trasformano, diventano drammatici. Come sarà la terra dopo il finimondo? Potrebbe essere liscia e fredda come una superficie di marmo, solcata da certi canali contorti come le piste nel deserto. Il '*collage*' offre una patina gialla o giallastra a questa fotografia da diluvio; è la patina di una speranza"<sup>3</sup>.

Rotella è nomade, sia nella vita sia nell'arte, per una ragione di sopravvivenza. Non riesce a sopportare lo stagnarsi della monotonia, la ripetitività degli stili, le categorie critiche, l'immobilità dell'accademismo. Nella confessione scritta nel '57 c'è qualcosa di più. Egli rivisita con la memoria la terra dei suoi avi e della sua infanzia e ce la mostra immersa nel grigiore, insistendo in questa connotazione di assenza, di privazione, di devitalizzazione. Sono grigi anche i sentimenti nel Sud. Il colore, quindi, è un fatto vitale, il sangue della vita artistica, si sente quasi la rabbia di chi ha dovuto formare la sua personalità, guardando i colori soltanto in fantasia, di

nascosto, con pudore. Peggio ancora quando la fragilità culturale offre, come soluzione, un nuovo filtro: la velina. Sembra di vedere il ragazzo Mimmo, sui banchi di scuola, costretto da un'educazione mnemonica descrittiva, volta a copiare, imitare il colore, come se ricalcasse qualcosa del passato con la carta velina. Poi, inconsciamente, riaffiora il gusto per il racconto eroico e la rabbia contro la società inetta, e da ciò il suo gesto, quasi come un Don Chisciotte contro i mulini a vento della società dei consumi, ossia i manifesti pubblicitari. Ma dove la confessione raggiunge il paradosso, incantevole per la sua capacità di trascinarsi poetico, è nella fantasia di trasportare il cielo di Piazza di Spagna al Gianicolo<sup>4</sup>.

### L'artista nel contesto artistico del Nouveau Réalisme

La personalità artistica di Mimmo Rotella si colloca in un quadro economico e socioculturale complesso: le dolenti ferite della Seconda Guerra Mondiale lasciarono spazio al grande boom economico che garantisce la crescita esponenziale della produzione industriale, l'ammodernamento del sistema delle comunicazioni e dei trasporti e la nascita dei beni di consumo di massa<sup>5</sup>. In questo clima di fervore, la scena delle arti visive nel decennio 1950-1960 fu caratterizzata da una profonda crisi di identità e di linguaggio: il ruolo e il comportamento dell'artista viene messo nuovamente in discussione. Gli artisti inseguendo nuovi valori ideologici e di impegno politico si scostarono dal gesto pittorico, considerato ormai troppo accademico e poco significativo<sup>6</sup>, ed esplorano l'ambiente sociale dei prodotti della cultura popolare. Questa radicale ribellione insorge all'inizio negli Stati Uniti che divennero il centro propulsore della ricerca artistica internazionale, dopo la profonda crisi che attraversò l'Occidente durante il secondo conflitto mondiale. Protagonisti indiscussi nello scenario artistico americano e internazionale furono la Pop Art e il New Dada. Sul fronte europeo di notevole importanza fu il movimento artistico del Nouveau Réalisme. Gli artisti che aderirono a questo movimento artistico, nato in un contesto di alto sviluppo tecnologico e industriale, iniziarono a osservare la società contemporanea, i suoi prodotti e i suoi media in un modo completamente nuovo; coniarono un linguaggio inedito che permise agli artisti che ne facevano parte di esprimersi liberamente, lontano dalle costrizioni imposte dalla società, dalla tradizione, dalla morale e dalla religione. Gli oggetti e i materiali del quotidiano divennero i principali interpreti del processo artistico. Queste immagini, suggerite dalla casualità e ben diverse da quelle considerate tradizionalmente artistiche, furono utilizzate per contestare e criticare l'intera società e al tempo stesso ridicolizzare l'arte accademica del passato. Le opere pop e dada vennero realizzate con pezzi di carta e di stoffa, con fotografie e oggetti trovati casualmente e poi messi insieme con la tecnica

del *collage*. La denominazione New Dada fa riferimento alla riattualizzazione, messa in atto dal movimento stesso, delle tematiche e degli stili propri del dadaismo storico, quali il rifiuto del concetto di produzione di opere d'arte tradizionali, l'elevazione a valore estetico dei *ready made* e la predilezione d'uso di elementi e prodotti provenienti dai mezzi di comunicazione di massa. Ciò che distingue la nuova corrente dadaista sono i diversi presupposti poetici; "Se per il dadaismo storico il rifiuto della razionalità e la distruzione della 'vecchia' arte erano considerati essenziali per l'abbattimento delle convenzioni borghesi, per le nuove tendenze dadaiste scopo dell'arte è soltanto quello di offrire un nuovo tipo d'immagine, capace di stabilire originali relazioni percettive tra le forme e gli oggetti comuni"<sup>7</sup>. La nuova corrente dadaista sorse in America negli anni Sessanta e si diffuse poi sul palcoscenico globale attraverso il genio dei suoi maggiori esponenti: Jasper Johns, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg e Jim Dine. Un comune denominatore della poetica di questi artisti fu senza dubbio l'insofferenza nei confronti dell'Espressionismo astratto, da cui cercarono di discostarsi proponendo una nuova visione della realtà quotidiana e un nuovo *modus operandi*. Alla pittura si sostituì il cosiddetto *Combine painting*, "Espressione, conosciuta da R. Rauschenberg [...] per definire la tecnica artistica che combina l'uso del colore insieme a oggetti di varia natura (fotografie, oggetti d'uso, ritagli di giornali ecc.) sulla superficie del quadro"<sup>8</sup>.

Come anticipato più sopra, parallelamente al movimento New Dada negli Stati Uniti, un gruppo di giovani artisti europei sviluppa una ricerca artistica molto simile; questo movimento fu denominato nel 1960 Nouveau Réalisme dal critico francese Pierre Restany. Il termine fece la sua prima comparsa in occasione dell'esposizione collettiva che ebbe luogo nella Galleria Apollinare di Milano, in vista della quale lo stesso Restany radunò un gruppo di artisti stilisticamente molto diversi tra loro. In seguito, il brillante critico francese pubblicò un fascicolo di otto pagine che intitolò *Les Nouveaux Réalistes*. Si trattò del primo manifesto che decretò ufficialmente la nascita del movimento. Il manifesto fu firmato il 27 ottobre del 1960 a Parigi nell'appartamento di Yves Klein, uno dei maggiori esponenti del movimento, in diverse copie monocrome oro, rosa e blu<sup>9</sup>, colori che volevano simboleggiare le componenti energetiche dell'universo, la cui sintesi si esprime nella fiamma del fuoco, assieme ad aria, acqua e terra, essi rappresentano i quattro elementi fondamentali del mondo fisico e hanno contribuito alla genesi del mito del padrone di casa.

Il manifesto recita: "Giovedì 27 ottobre 1960. I Nouveaux Réalistes hanno preso coscienza della loro singolarità collettiva. Nuovo Realismo = nuovo approccio percettivo del reale"<sup>10</sup>. Con l'espressione "singolarità collettiva" gli artisti vollero comunicare l'assoluta libertà dei singoli linguaggi artistici

perseguito, tuttavia, un intento collettivo. “All’apice dell’arte gestuale, astratta, i Nuovi Realisti invitano a guardare la realtà con un nuovo sguardo; [...] la realtà non era più riprodotta o imitata, ma è presentata con tecniche miste e originali che superano ogni distinzione canonica tra pittura, scultura e le altre discipline artistiche”<sup>11</sup>. Il Nouveau Réalisme fu la reazione europea al movimento statunitense New Dada e il perfetto contraltare dell’esperienza pop: “entrambi i movimenti erano infatti mossi dalla stessa esigenza di un ritorno al reale. [...] [mentre] la Pop Art si è calata nello scintillante mondo della serialità industriale, il Nouveau Réalisme ha scelto un approccio di assoluta opposizione, polemico, ribelle, dissacratorio”<sup>12</sup>. I Nouveaux Réalistes presero le distanze dal nuovo linguaggio dadaista, rifiutandone la pittura di cavalletto e ponendo l’accento sempre più sull’azione dell’artista e meno sulla funzione dell’opera che diviene pura testimonianza fisica dell’atteggiamento e dei processi creativi dell’artista. Questa concezione emerge chiaramente nel testo del manifesto:

“[...] la pittura da cavalletto (come qualsiasi altro mezzo espressivo classico nel campo della pittura o della scultura) ha fatto il suo tempo. Vive in questo momento gli ultimi istanti, talvolta ancora sublimi di un lungo monopolio. [...] Assistiamo oggi all’esaurimento e alla sclerosi di tutti i vocabolari stabiliti: alla carenza – per esaurimento – dei mezzi tradizionali si oppongono delle avventure individuali sparse in Europa e in America, che tendono tutte, qualunque sia l’apertura del loro campo investigativo, a definire le basi normative di un’espressività nuova. [...] L’affascinante avventura del reale colto in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa [...] [questo con] l’introduzione di un ricambio sociologico allo stadio essenziale della comunicazione. La sociologia viene in aiuto della coscienza e del caso, sia a livello di scelta o di lacerazione di un manifesto, dell’allure (impronta) di un oggetto, di un rifiuto o di un avanzo di cibo, dello scatenarsi dell’affettività meccanica, della diffusione della sensibilità al di là dei limiti della sua percezione. [...] Allo stadio, più essenziale nella sua urgenza, della piena espressione affettiva e della messa fuori di sé dell’individuo creatore e attraverso le apparenze naturalmente barocche di certe esperienze, noi ci incamminiamo verso un nuovo realismo della sensibilità pura”<sup>13</sup>.

Il movimento ebbe durata breve ma intensa, dal 1960 al 1963 circa, e vide la partecipazione attiva di tutti gli artisti che ne furono protagonisti. Arman si distinse per la logica rigorosa del suo linguaggio quantitativo. In linea con la sua logica di percezione e appropriazione di una nuova realtà, tre furono i momenti di intervento da lui compiuti sull’oggetto:

smembrare, ricomporre e accumulare. Perciò, l’oggetto diviene rappresentazione del mondo moderno, in un realismo completamente nuovo che rilancia, senza alcuna volontà di metamorfosi, l’attualità e la concretezza delle cose (si pensi ai mucchi di detriti esposti alla Galleria di Iris Clert nel 1960), oppure le cristallizza e le blocca entro contenitori di vetro. Con la serie delle *Accumulazioni*, iniziate nel 1959, l’artista si appropria delle cose con gesto maniacale, da collezionista, come manifestazione della società dell’abbondanza. Se Arman accumulava oggetti, Christo incominciò, sin dal 1958, a impacchettarli mediante cellophane e corda. L’operazione finale non è una distruzione di identità, come in Arman, quanto un occultamento di identità, col quale si finisce per conferire una presenza enigmatica all’oggetto, dove l’esterno, il rivestimento, fa opera di negazione dell’interno. L’occultamento che altera la natura di un oggetto banale, improvvisamente avvolto da un’aura di mistero, sconfinando in interventi macroscopici su monumenti, edifici, paesaggi, allacciandosi alla poetica della Land Art. Tinguely, invece, ricorse a pezzi di macchine e utensili, ma li aggregava senza rispettare gli ovvi criteri di funzionalità, mirando a un montaggio inutile votato al movimento e all’autodistruzione. Nel sodalizio dei Nouveaux Réalistes rientra anche César, che lavorò con “Compressioni”, come quelle delle carrozzerie delle automobili in demolizione, ed “Espansioni”, a base di masse solidificate di materiali, come la plastica e il polistirolo. Queste compressioni costituiscono una sorta di omaggio monumentale e formale ai rifiuti industriali, ottenuti intensificando la massima concentrazione del volume del rottame medesimo. Al versante opposto stanno le espansioni che, sotto forma di grandi colate, compongono forme libere nello spazio. Altro esponente del gruppo francese è Daniel Spoerri, che racchiuse entro cornici frammenti del quotidiano, come mummificati, a memoria di un’azione consumata. Evidente il rimando al dadaista Schwitters, che eseguiva *collages* con bottoni, biglietti d’autobus, e altro ancora. Ma in Spoerri gli oggetti consunti restituiscono interi gesti, quasi fossero la testimonianza tangibile di una sequenza di vita quotidiana. Invece, Hains, Dufrêne, Villeglé, oltre a Rotella, hanno incentrato il loro lavoro sul manifesto cittadino, apparso ai loro occhi come il potente fulcro immaginativo e irrazionale dell’uomo di oggi. Per questi *affichistes* il mondo della strada è un quadro permanente, un immenso museo “in divenire”. Hains si interessò al manifesto in quanto composizione tipografica e, dunque, per le sue qualità costruttive e dinamiche; poi la sua attenzione si spostò sul manifesto politico, tanto da raccogliere questo genere di manifesti in una serie dal titolo *La Francia dilaniata*. Anche Villeglé e Dufrêne furono legati all’esperienza dei “manifesti lacerati” ma, a differenza di Rotella, si presentano come autori di uno “strappo anonimo” di carattere pop. Diversa è la tradizione tipografica: volendo fare un parallelo

con Rotella, quella italiana fu più vivace, più fantasiosa di quella francese. I colori usati da Rotella sono caldi, a vivo contrasto, mentre i francesi sono inclini all'equilibrio cromatico. La visione di Hains è predeterminata da una tradizione fauve e cubista, l'immediato bagaglio culturale di Rotella è il futurismo. Questo spiega le scelte di colori, le diverse intenzionalità formali; in Hains in modo particolare prevale una più "morbida" ricerca di formatività, mentre Villeglé è più legato al carattere espressionista del manifesto. Dufrière, invece, presenta i manifesti rovesciati, dal lato della colla, dando una versione come cancellata, velata, quasi votata al silenzio, che conferisce toni pastello al lavoro e un effetto quasi di lavis. Infine, a rientrare nel gruppo ci sono Raysse e Niki de Saint Phalle. M. Raysse creò una sorta di campionario di oggetti di plastica: un motivo ricorrente fu quello delle immagini femminili stereotipate e dai colori stridenti. Mentre Niki de Saint Phalle all'inizio creò opere in rilievo, nelle quali si accumulano oggetti diversi, bamboli, recipienti, scarti vari, unificandoli in uno strato di pittura; in seguito, elaborò quadri ottenuti sparando sulla tela colpi di fucile<sup>14</sup>.

In ragione di quanto appena detto, i Nouveaux Realistes, seppur con sfumature differenti, hanno operato con i loro lavori un'appropriazione diretta della realtà oggettiva, trasformando il "rumore" visivo del paesaggio urbano e i prodotti dell'omologazione culturale in materiali di un processo creativo ed estetico. Infatti, al critico francese Pierre Restany si riconosce il merito di aver trasformato un gruppo di personalità artistiche differenti in un vero e proprio movimento artistico; il cui denominatore comune fu il carattere contestatorio e la riappropriazione del reale in ambito artistico.

### L'arte del *décollage*

"Rimasi impressionato dai muri tappezzati di affissi lacerati. Mi affascinarono letteralmente, anche perché pensavo allora che la pittura fosse finita e che bisognava scoprire qualcosa di nuovo, di vivo e di attuale. Sicché la sera cominciai a lacerare questi manifesti, a strapparli dai muri, e li portavo in studio, componendoli o lasciandoli tali e quali erano, tali e quali li vedevo. Ecco come è nato il *Décollage*"<sup>15</sup>.

L'opera artistica di Mimmo Rotella, fatta in modo geniale e arguto, si inserisce perfettamente nelle trasformazioni politiche, sociali ed economiche che investirono la società di quegli anni, ed è particolarmente legata alla rivoluzionaria invenzione del *décollage*. La potenza inventiva del suo fare si esplica con una tecnica felice e geniale, costruendo immagini nuove ottenute combinando e articolando in modo personale i brandelli dei manifesti pubblicitari che, invadenti e ossessivi, scandiscono condizionandolo lo spazio e il tempo

del nostro vivere quotidiano. Dunque, dal manifesto Rotella generò la sua pittura che esplorò in modo obliquo la nuova *imagerie* dei media. Riprendendo i *papiers collés*<sup>16</sup> dei cubisti e i polimerici di Prampolini, Rotella portò alle estreme conseguenze espressive l'impiego di materiali extrapittorici. I suoi *décollages* ribaltarono in maniera sostanziale i *collages* di matrice cubista: "I cubisti - spiega Rotella - incollavano le carte; il mio, invece, era un fatto di togliere [...]"; infatti, se nel *collage* si procedette per somma nel *décollage* egli lavorò per sottrazione, scoprendo lembi di carta sottostanti e creando, così, opere di grande valore artistico. Per colori Rotella usò la carta e la spatola come pennello, con la quale scortica, graffia e asporta i frammenti scollati. Da supporto passivo la carta si trasformò in materiale della pittura; si stendeva sulla superficie del quadro con la versatilità dei pigmenti tradizionali.

I muri delle caotiche città post-industriali, letteralmente tappezzati di manifesti e cartelloni pubblicitari, costituirono per Rotella l'*humus* più stimolante e fertile su cui meditare, su cui riversare la propria attitudine conoscitiva, stipato com'era di segni, elementi strutturali, immagini dai colori violenti e accesi: tutto un universo che seduce e affascina, coinvolgendo il fruitore in una perdita irriducibile dell'identità individuale e in una nuova dimensione che ubbidisce a una nuova dialettica funzionale fondata sulla distruzione e sul ricambio incessante dei propri valori. Il muro è come un libro, un testimone silenzioso di eventi che custodisce frammenti di vita. È come una galleria della memoria collettiva che esibisce schegge di anonima creatività.

Rotella catturava le immagini, le lacerava con un gesto di violenta censura, anche se la violenza era motivata da una voglia creativa, da una finalità decorativa che impose un estro egocentrico più che aggressivi sentimenti *noir* di violazione. Ed ecco che le immagini furono relegate a un nuovo campo di esistenza, a una nuova dignità estetica. Nei *décollages*, dunque, vi era da un lato l'assunzione del linguaggio effimero della pubblicità, dall'altro la restituzione dell'iconografia dei manifesti in termini di opera d'arte. Rotella, infatti, non si affidò al gesto rapinoso ed essenziale che interviene graficamente sul manifesto strappato ma costruì egli stesso le diverse stratificazioni sul supporto, modificando, di volta in volta, i rapporti tra elementi figurativi e astratti fino a capovolgere gli equilibri tra la figura e lo sfondo. I colori iniziali vennero alterati e giocati tono su tono, offrendo all'occhio una gamma raffinata di eventi cromatici che resero ogni immagine diversa, attraente e notevolmente varia. Il *décollage*, dunque, è un moto di attenzione distaccata col quale strappare lo sguardo di ieri dal nuovo giorno. Rotella attuò una presa di possesso del panorama urbano, si inserì nei processi di crescita della città moderna e tecnologicamente avanzata, senza subire passivamente il

volto consumistico e l'omologazione culturale bensì offrendo una lettura ironica della città liberatoria e disalienante.

Attraverso il *décollage* Rotella sperimentò un uso creativo delle moderne tecnologie del conoscere e del comunicare, ruppe la passività e la massificazione dei media. L'opera che ne risultò fu un affiorare di segni, di tracce scritturali, di colori proiettati su stratificazioni a diversi livelli ma raccordati dalla mano creatrice dell'artista che, così facendo, rese sincroniche azioni lontane per tempo e per luogo. Fino al '60 circa il quadro di Rotella si mantenne su posizioni astratte. Nacque così, dapprima dominando poi dissolvendosi, come intenzione di verifica, tutto il corso astratto del linguaggio *affichiste* di Rotella. Da un'intervista di Cesare Vivaldi:

“I primi tempi – dice Rotella – non pensavo all'immagine, perché ero in pieno periodo astratto. Anzi, quando riuscivo a impadronirmi di un affisso con l'immagine, cercavo di distruggerla perché ancora non ero arrivato, intuitivamente, a questo problema [...] Per immagine intendo l'immagine umana, naturalmente quella stampata sul manifesto. Poi, ripeto, intuitivamente, volli rompere con l'informale, per documentare con le immagini umane un nuovo figurativismo. Il '60 è stato l'anno in cui ho fatto il primo *décollage* con l'immagine”<sup>17</sup>.

Pertanto, i primi manifesti strappati di Rotella, incollati su un supporto di carta e lacerati di nuovo, furono senza dubbio in linea con la gestualità informale tipica di quegli anni; li allontana, però, da un lato il senso sincopato, jazzistico, africano, dall'altro il diretto rapporto con il reale. Se il tipico artista informale tendeva a rifugiarsi in sé stesso e ad appagarsi del proprio sfogo gestuale, Rotella avvertì la necessità di accedere per la strada e di compiere un gesto potenzialmente condiviso da tutti. Certo, i suoi primi *décollages* non tengono conto dell'immagine stampata sul manifesto. Tuttavia, anche se astratto, il *décollage* di Rotella era già di per sé un'immagine; cioè, crea l'immagine di un manifesto lacerato. Infatti, le immagini vengono torturate e mangiate, quasi in un rito cannibalistico, masticate e ridotte a materia. In tutta una serie di quadri, alcuni *Senza titolo*, la materia è offesa, violentata, torturata, come per metterla alla prova, al limite dell'esistenza, con un'esplosione di colori.

Emilio Villa, analizzando i *décollages* di Rotella, li inserì nel quadro delle evoluzioni pittoriche:

“Nel caso di Rotella se, in apparenza, il gesto di stracciare la carta colorata e costruire i frammenti può richiamare genericamente qualche umore dadaista, i risultati che ottiene sono così carichi e pieni di virtù e di intuizione, da creare una tipologia isolata e ben definita di intelligenza pittorica”<sup>18</sup>.

Questo accenno critico non mette, però, nel giusto rilievo la fondamentale differenza di Rotella: il doppio gesto che sovrintende alla composizione dell'opera e l'accurata soluzione che culmina nella scelta. Colore e materia sono i termini in funzione dei quali sono esistiti i *décollages* fino al 1958.

Taluni hanno voluto suddividere l'innovazione di Mimmo Rotella in periodi: prima l'interesse cromatico e dopo l'interesse materico. In realtà, Rotella alterna questi interessi sulla scorta del materiale a disposizione, così come incolla indifferentemente il diritto e il rovescio dei materiali lacerati. Quando espone il diritto del manifesto, Rotella accentua l'effetto del colore mediante lo spessore dei frammenti incollati, mentre quando espone il retro del manifesto accentua gli effetti di materia mediante le colorazioni grigio-rossastre lasciate dai muri e dalle intemperie. Tra i *retro d'affiche* memorabile è il *3000 anni avanti Cristo* del '54, dove mostra chiaramente al pubblico l'intimità della materia, quel che resta del contatto, lubrificato dalla colla, fra la parte posteriore di un manifesto e il muro cui è stato appoggiato.

L'*affiche* diventa un simbolo da deturpare, triturare, sgantherare fino a farlo diventare materia da ritrasformare, come uno scultore che sforna vecchie statue di bronzo per ottenere materiale per nuove opere. Il *marouflage* – l'incollatura italiana – è la fase intermedia fra il primo strappo dei manifesti dai muri delle case e il secondo nella calma meditativa del suo studio. È sostanzialmente un *collage* che consiste nell'applicare su un supporto (tela, masonite o altro) il materiale cartaceo. Sovrapponendo un foglio all'altro, Rotella stratifica sincronicamente vari luoghi e tempi di colore; ciò che nasconde resta probabilmente nella sua memoria o, traspare, filtra attraverso il sottile *medium* coprente. Il *marouflage* diviene, quindi, qualcosa di più che un semplice passaggio tecnico; è un progetto, una struttura di colore seppellita, che aspetta il momento della liberazione: ossia il secondo *décollage*. Esso governa l'azione di raccolta del materiale in strada, crea una materia stratificata; È su questa sibillina mappa del tesoro che Rotella agisce con il secondo strappo creativo. Intanto, Rotella scruta, con sempre maggiore attenzione, l'evoluzione dei segni e della mentalità contemporanea. Tra il 1958 e il 1960 abbandonò le composizioni puramente astratte per far ricorso a una lacerazione più figurata, cioè più portata ad esaltare qualche dettaglio dell'immagine di base. La parola scritta è ancora smembrata ma può essere completata con un po' di fantasia del lettore: sembra un gioco enigmatico ma, dietro l'ironia, c'è un approfondimento dell'indagine dell'artista sulla città come fonte di documentazione, non soltanto iconografica quanto sociologica. Scrive Tommaso Trini:

“Dal '58 al '60 i suoi quadri abbandonano il procedimento della metamorfosi per quello di una letteralità più pura.

Cresce l'interesse per l'autonomia del manifesto già pronto da riportare tale e quale nell'ambito dell'arte. Poiché nessuno dei manifesti cinematografici e pubblicitari è una composizione astratta, bensì un ben dosato messaggio figurativo, Rotella dà spazio, oggettivamente e progressivamente, ai dettagli figurativi del manifesto. La resa sempre più letterale del manifesto fa scomparire l'idea del quadro come spazio virtuale privilegiato; lo sostituisce la realtà dell'affiche lacerato, colto nella sua unità figurale. Una nuova entità unificante, proprio perché alle nostre menti richiede un collegamento intellettuale tra le mura della città e il quadro del museo. In tal modo egli limita progressivamente il suo intervento diretto sulla materia raggiungendo, così, lo spirito purista del *décollage* di Hains<sup>19</sup>.

Questa evoluzione culminò nella serie esposta alla galleria J di Parigi nel 1962 sotto il titolo *Cinecittà*: una serie di manifesti cinematografici a grandezza naturale con un ben dosato messaggio figurativo. Una bocca che si schiude al sorriso, un viso che affiora, un corpo che spunta assumono un rilievo inaspettato, diventano stimoli della visione, con un potere espressivo notevole. Queste immagini-forza scaturite dai muri romani diventano così più reali del mito che volevano incarnare; la star famosa è infinitamente meno star ma infinitamente più donna.

Grazie a Rotella *Cinecittà Lacerata* è diventata una città aperta; aperta alla nostra appropriazione percettiva, libera e diretta, alle nostre emozioni e ai nostri sensi; i suoi personaggi non più divinizzati riprendono a vivere umanamente e ci vengono incontro. In questo universo di immagini in frantumi, di segni, di frammenti, di lettere "visive", Rotella ci invita a riflettere sui riferimenti cronologici, esistenziali, della nostra storia attuale; le sue immagini ci appaiono come affreschi distaccati, quasi delle sinopie che richiamano sopite analogie con i reperti fossili del passato. I *décollages*, con le loro stratificazioni, le loro sedimentazioni, possono essere letti come "fossili" della civiltà moderna, come ultimi reperti di un passato recente che l'archeologia industriale può accingersi a conservare non solo come testimonianza della civiltà urbana e del tempo trascorso, ma anche come supporti geniali che una purissima manualità istintiva e primitiva ha creato.

Dunque, le sue opere sono un campo d'azione aperto alle continue verifiche della sua passione pittorica e perciò stimolate dall'intervento manuale dell'artista che ricrea sui frammenti di carta la sua litografia calligrafica: stratificazioni, coperture, scritte, graffiti, macchie, segnature, persino il senso delle rughe che si formano sulla carta e dentro la carta. Ne scaturisce un affascinante poema visivo dove possiamo gustare in modo nuovo i valori pittorici di Rotella, esaltati al massimo grado, foglio dopo foglio, attraverso un

viaggio che continuamente rinnova la visione creativa di questo straordinario predatore di immagini. E intanto, con queste composizioni più vive, i *décollages* di Rotella cominciano ad apparire nelle mostre collettive più importanti e l'artista entra nel mercato e nella notorietà soprattutto con personali in gallerie qualificate. Nel gruppo dei Nouveaux Réalistes egli porta la sua cultura, l'esperienza del rinnovamento post-bellico romano e la sua maturità costruita, giorno per giorno, in una Roma culturalmente conformista. Rotella cattura questa svolta di vita e di aspirazioni, e la inserisce, seppur deformata dal primo strappo e dal *marouflage*, in un nuovo *habitat* dove la cronaca diventa storia.

Elia Fiorenza, *PhD*, è assegnista di ricerca presso l'Unical. Si occupa di arte contemporanea, in particolare delle correnti artistiche dal secondo Novecento a oggi. È autore di contributi sulla storia dell'arte.

1. M. Rotella, *Autotorotella. Autobiografia di un artista*, SugarCo, Milano, 1972, p. 26.
2. M. Bruenetti, *Mimmo Rotella*, Archimagazine (<http://www.archimagazine.com/brotella.htm>).
3. C. Carazzo, V. Del Gaizo, *Rotella*, Roma, 1957, p. 38.
4. M. Rotella, *op. cit.*, p. 39.
5. U. Eco, *Il Novecento. Arti visive. Storia della Civiltà Europea*, EncycloMedia, 2014, pp. 81-82.
6. H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano, 1967, p. 49.
7. New Dada e Nouveau Réalisme, ArtsLifeHistory ([https://artslife.com/history/?page\\_id=109373](https://artslife.com/history/?page_id=109373)).
8. *Combine painting*, in: Enciclopedia Treccani (<https://www.treccani.it/enciclopedia/combine-painting/>).
9. A. Costarelli, *Nouveau Réalisme. Le quattro giornate di Milano*, Ogni uomo è di tutti gli uomini, 2016, pp. 55-57.
10. *1960-1970. Il decennio del Nouveau Réalisme*, Artrust (<https://www.artrust.ch/1960-1970-il-decennio-del-nouveau-realisme/>).
11. *Ibidem*.
12. *Ibidem*.
13. P. Restany, *Nuovo Realismo*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1973.
14. M. Bazzini, *La storia del Nouveau Réalisme cinquant'anni dopo il suo funerale*, Artribune (<https://www.artribune.com/arti-visive/2020/11/nouveau-realisme-anniversario-milano/>).
15. C. Vivaldi, *Intervista a Mimmo Rotella*, Marcotré, n. 16-18, Roma, 1965, pp. 53-54.
16. Rappresentazione artistica che consiste nell'incollare su una superficie pezzi di carta colorata o stampata, completando, poi, l'opera con colori a olio, segni di matita, tratti d'inchiostro. Le prime composizioni con questo mezzo espressivo furono realizzate da G. Braque nell'ambito del cubismo sintetico, in seguito tale tecnica venne adoperata dai futuristi quali Balla e Boccioni.
17. C. Vivaldi, *op. cit.*, p. 53.
18. E. Villa, *Décollage di Rotella*, in: *Arti Visive*, Roma, 1955, p. 27.
19. T. Trini, *Rotella*, Prearo, Milano, 1974, p. 20.