



# VISIONI D'Arte

## ITALIA '900

### 11 MARZO 2018

La guerra alle spalle

**Scultura e pittura tornano alla realtà**

*Il dopoguerra ritrova un sentimento verso il dato reale. Il pathos esistenziale di Martini, è decisivo per la generazione successiva di Manzù, Guttuso, Levi, Salvatore e altri. Con Capogrossi, la realtà diventa segno sintetico, per poi diventare oggetto d'arte in Rotella. Schifano artista pop dopo aver usato, fotografia, cinema, televisione, torna al piacere tangibile della pittura.*

**Arte senza pace** (Arturo Martini)

Paolo Saglietto, 1968, 13min., col.

**La porta di San Pietro di Giacomo**

**Manzù**

Glauco Pellegrini, 26min. col., 1965

**Sette pittori** (Guttuso, Levi, Cagli, Salvatore, Gentilini, Capogrossi, Bartoli), Luciano Emmer, 13min., b/n, 1957

**Artisti allo specchio. Mario Schifano**

Mario Carbone, 20min. col., 1984

**Novorealismo**

Enzo Nasso, 11min., col., 1962

**Arte senza pace** (1968) è un documentario che racconta l'infelice biografia dello scultore Arturo Martini (1889-1947) nato a Treviso tra estrema povertà, lavori saltuari e precoce scoperta della vocazione artistica. Girato in occasione di una grande mostra monografica allestita su progetto di Carlo Scarpa (Convento di Santa Maria, Treviso, 1967) le suggestive atmosfere del film indagano i luoghi cittadini frequentati dallo scultore suggerendo un giovane turbolento che di notte si aggira sotto i portici tra i canali dei Buranelli e lungo il fiume Sile mentre sul muro della sua stanza una scritta gli ricorda Zarathustra: "Guardati da coloro che sono nati con un cuore di pecora". Martini conduceva vita scapigliata, guadagnava la giornata in umili lavori, emergendo nelle doti artigiane presso orafi e ceramisti; fra questi la già storica Fornace Guerra Gregorj per la quale grazie al figlio Gregorio, colto amante d'arte e primo importante mecenate di Martini, realizzerà con un team di artisti ed esperti decoratori la ceramica industriale smaltata. Nel frizzante ambiente artigianale della piccola cittadina Martini frequenta studi di scultori locali e nella vicina Venezia incontra il gruppo di Ca' Pesaro, giovani ribelli all'accademia e alla stantia Biennale. Nella città lagunare scopre l'opera di Medardo Rosso e inizia a esporre alla Fondazione Bevilacqua la Masa. Questa palestra di relazioni intellettuali lo prepara a incontrare la cultura europea occasione offertagli durante i viaggi nelle due importanti capitali artistiche di inizio Novecento, Monaco e Parigi. Poco più che ragazzo a Monaco conosce il Simbolismo, il primo Espressionismo e le forzature lineari dello Jugendstil nonché la dottrina del classico presso i corsi di Adolf Hildebrand. A Parigi con l'amico Gino Rossi in un prolungato soggiorno tra il 1911 e '12 Martini rimane folgorato delle avanguardie: Gauguin, il primitivismo nascente dell'*École de Paris*, la frequentazione dello studio di Aristide Maillol e l'ambiente bohème di Modigliani. Martini si trasferisce a Roma nel 1913, espone alla II Mostra della Secessione e l'anno dopo a quella futurista della Galleria Sprovieri. Qui, frequenta lo scultore jugoslavo Ivan Mestrovich ed entra in contatto con Boccioni e i futuristi che presto sconfesserà. Dopo la prima guerra mondiale, tra il 1919 e il '20 Martini avvicina l'ambiente romano della rivista *Valori Plastici* e diventa l'artefice principale della riconquista del volume scultoreo; lasciato il naturalismo impressionista di Medardo Rosso pratica un purismo impostato su forme arcaiche e originarie riscoprendo così la solenne umanità della scultura etrusca e romana. Con de Chirico, Carrà e Savinio espone

a Berlino e dal '26 presso le mostre nazionali e internazionali di *Novecento*. Tuttavia, spirito difficile e indipendente nonostante le sue altissime capacità, Martini stenta a essere riconosciuto come artista. Bontempelli, che nel 1939 pubblicherà un'importante monografia sullo scultore, ora scrive delle sue creazioni cariche di mito, evocatrici di stupore ed atmosfere di *realismo magico*. Esemplare la sua *Leda col cigno* (1926) che nel '29, quando sarà chiamato alla cattedra di Plastica all'ISIA di Monza, diventerà il gesso più studiato dagli allievi. Le opere di questo periodo evidenziano un momento di grande creatività in cui Martini reinterpreta il passato in moderne concezioni plastiche; fonde assieme in un unicum rivoluzionario lo stile classico, etrusco e greco, con le forme dei maestri del Duecento e Trecento. Dal 1924 al '28 un emblematico episodio segnerà la vita creativa di Martini: l'incontro con lo scultore dilettante americano Maurice Sterne per il quale l'artista è costretto a realizzare diverse opere a firma di questi. E, ironia della sorte, il *Monumento per i pionieri d'America a Worcester* (1925-26) gruppo scultoreo che sarà trasportato oltreoceano, riscuoterà un grande successo di critica. Per la vicenda paradossale e avvilente, l'artista confesserà: "La mia miseria a Roma era tremenda. Di qui la decisione di lavorare per Sterne: Sterne mi dava quattromila lire al mese". Iniziato quasi per gioco, il rapporto del giovane povero con le mani d'oro e del vecchio ricco e incapace si tramuta in quattro anni di schiavitù, testimoniata dal carteggio di Martini con la famiglia e gli amici. La paura della miseria e la prolungata frustrazione scaverà nella sua coscienza aprendo una crisi che sarà fatale negli anni della maturità. In questo disordine artistico e biografico il genio di Martini nei primi anni Trenta inizia a configurare un suo stile più complesso e indipendente rispetto ai molteplici riferimenti culturali. Lo testimoniamo *Centometrista* (1935) e *Donna che nuota sott'acqua* (1942) immagini di assoluta grandezza plastica nella costruzione di una narrazione attraverso figura e scena, forma e spazio. Alla tradizione di figure erette Martini affianca ora varie posizioni persino quella distesa nel vuoto dell'acqua. Tutto quest, in un incessante lavoro su materiali diversi, dal bronzo al marmo, dal legno alla pietra, dalla ceramica alla terracotta. Nel 1931 vince il Premio per la Scultura alla I Quadriennale Romana e nel '32 occupa una sala tutta sua alla Biennale veneziana. Il tormentato e faticoso cammino creativo che lo divide continuamente tra committenze pubbliche e ricerca privata condurrà Martini a soli due anni dalla triste scomparsa a un'autocritica distruttiva. Per l'artista la sua scultura era colpevole di "non poter mai essere parola spontanea fra gli uomini", come scriveva nel pamphlet, *Scultura lingua morta* (1945), avvertendo il limite e la crisi dell'arte plastica

allora impiegata a uso celebrativo e rituale per palazzi di Giustizia, chiese, cimiteri ed università. A fine anni Trenta la salute di Martini iniziò a vacillare mentre lo scultore era travolto dagli impegni ufficiali per il regime fascista che usò largamente la sua abilità in moltissime occasioni, da Roma a Milano (*Minerva*, 1934-35, Università La Sapienza di Roma; *La Giustizia Corporativa*, altorilievo Corte d'Appello, Palazzo di Giustizia di Milano). Per questo nel dopoguerra fu invisato da una parte della critica e dovette passare qualche anno prima di essere riabilitato. Nell'ambiente artistico invece se ne colse subito la portata: nel film, con poche parole quasi commosse, Renato Guttuso racconta la profonda amicizia e la grandezza dello scultore. Martini, con Francesco Messina, Marino Marini e Giacomo Manzù, all'epoca era considerato uno dei padri del gruppo delle "quattro M della scultura italiana". Nel 1942 fu chiamato ad insegnare all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma una profonda crisi lo porta a preferire la pittura; tornerà brevemente a scolpire prima della morte. Nel 1945, per Martini iniziava l'epurazione. Sottoposto a processo per aver aderito al fascismo gli viene tolta la cattedra di scultura. Al difensore scriveva, con la testarda sfrontatezza che gli era propria: "Siccome morivo di fame col giolittismo ho creduto a questo movimento, cioè al fascismo". La fine arrivò il 22 marzo del 1947, per commozione cerebrale. Lo stesso anno Giacomo Manzoni in arte Manzù (1908-1991) che era stato al capezzale di Martini, partecipa al primo concorso indetto da Papa Pio XII per la realizzazione della *Porta di San Pietro* a Roma. Manzù vincerà il secondo concorso del '52 e porterà a termine l'opera nel '63, dopo un lungo travaglio durante il quale realizzava altre commissioni: la *Porta dell'Amore* per il Duomo di Salisburgo (1955-1958) e la *Porta della Guerra e della Pace* per la chiesa di St. Laurenz a Rotterdam (1965-1968).

**La porta di San Pietro di Giacomo Manzù** (1965) è una produzione Technicolor molto facoltosa promossa da Dino De Laurentis che coinvolge attestate professionalità del mondo del cinema, quali Goffredo Petrassi per le musiche, Mario Bernardo per la fotografia, Iolanda Benvenuti per il montaggio e il pittore e scrittore Carlo Levi per i testi, testi che quasi certamente oggi suonano un po' retorici, ma per l'epoca erano nello standard del documentario divulgativo di argomento colto. Leone di San Marco per il miglior film culturale ed educativo al Festival di Venezia del '64, *La porta di San Pietro* nasce da una particolare amicizia fra Manzù e l'abile regista Glauco Pellegrini che già nel 1950 aveva dedicato un film allo scultore girato in parte nel suo studio (*Lo scultore Manzù*) e che tornerà sul soggetto negli anni Ottanta con un lungometraggio (*Manzù. Il vento e l'amore*, 1980-1982). Pellegrini, allievo a Venezia di Francesco Pasinetti

e poi assistente era un uomo molto colto, eclettico e audace divulgatore, critico e saggista, amante dell'arte e frequentatore di artisti nella Roma del dopoguerra. Per questo secondo film sull'opera dell'amico effettua una serie di riprese nell'arco di cinque - sei anni circa documentando il *work in progress* di un'opera, scaturita attraverso un lavoro faticoso che coinvolge l'esistenza stessa dell'artista. *La Porta di San Pietro*, parla anche di un'amicizia umana e spirituale fra due uomini, entrambi bergamaschi, di origini molto umili, che con le loro azioni sono entrati nella storia: Manzù e Angelo Roncalli (1881-1963 il così detto "papa buono" divenuto Giovanni XXIII il 28 ottobre del 1958. Quando Manzù vinceva il concorso era artista noto nel mondo dell'arte e della curia per la produzione di monumentali *Cardinali* e bassorilievi sul tema della *Crocefissione* esposti a Milano nel '41. Negli anni Quaranta la ripresa di iconografie religiose da parte di giovani artisti emergenti, come nel caso di Manzù, Guttuso e altri, risponde a un deciso impegno sociale contro la guerra e i soprusi nazisti. Tacciati di insolenza offensiva della tradizione cattolica questi artisti furono collocati dal Santo Uffizio nella rosa degli "indegni" sollevando forti polemiche negli ambienti ecclesiastici e politici. Il rapporto tormentato di Manzù con la fede aveva origine dal suo credo politico di matrice comunista cosa che in quegli anni creò non poche censure come la chiusura del Premio Bergamo. Manzù iniziava a far parlare di lui alla fine degli anni Trenta con la prima sala personale alla XXI Biennale veneziana (1938) e con le mostre milanesi di *Corrente*, rivista fondata nel '38 dal giovanissimo Ernesto Treccani che ben presto diventa l'organo ufficiale dell'intelligenza italiana antifascista creando attorno a sé un movimento artistico e culturale dove affluivano Raffaele De Grada, Luciano Anceschi, Renato Birolli, Guttuso, Mario Mafai, Lucio Fontana, Fausto Pirandello, Bruno Cassinari, Aligi Sassu, Ennio Morlotti, Ernesto Treccani, Emilio Vedova, Giuseppe Migneco e altri. Aperta a Milano la *Bottega di Corrente*, anche galleria d'arte, promuoveva incontri e ampi dibattiti dando spazio a tutti quegli artisti che erano contro sia a *Novecento*, sia al regime. Il momento storico particolarmente sofferto e la guerra in corso costrinsero Manzù a rifugiarsi insieme alla prima moglie Tina Oreni sposata nel '39 e al figlio Pio (futuro designer) nella cittadina di Clusone dell'alta Val Seriana in provincia di Bergamo.

Manzù inizia a lavorare giovanissimo nella bottega di un intagliatore e ha solo vent'anni quando decide di dedicarsi esclusivamente all'arte plastica. Dopo un breve viaggio a Parigi si stabilisce a Milano ottenendo la prima importante commissione per l'Università Cattolica ed esponendo alla galleria *Il Milione* dove stringe amicizie con artisti e critici. Tra il 1933 e il '34 una profonda riflessione

su Medardo Rosso lo porta ad abbandonare il primitivismo arcaico che caratterizzava la sua prima produzione giovanile per cercare un proprio linguaggio; inizia così a creare le prime opere in cera. Durante gli anni della guerra, Manzù si dedica a ritratti della moglie e dei figli indagando con acutezza l'innocenza dei gesti quotidiani risolti in audacie formali intrise di poesia e freschezza espressiva fortemente innovative. Nel dopoguerra la sua partecipazione ad esposizioni italiane ed estere diventa fittissima ed è accompagnata da importanti riconoscimenti come il Premio per la Scultura alla XXIV Biennale di Venezia, ex aequo con Henry Moore (1948). L'attenzione della critica verso lo scultore bergamasco coinvolge anche penne importanti (Lamberto Vitali, Carlo Carrà, Cesare Brandi, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti). Manzù insegna all'Accademia Albertina di Torino, alla Brera di Milano e all'Accademia estiva di Salisburgo dove incontra Inge Schabel che sposerà nel 1972. Nel corso di ripetute crisi dell'artista, il tema iniziale per la *Porta di San Pietro*, il *Trionfo dei Santi Martiri della Chiesa*, muterà in *Trionfo della Morte*. In quel primo tema imposto, Manzù non trova nessuna sintonia con il suo vissuto di uomo scappato da una guerra; non c'era nessun *trionfo*, ma la sconfitta dell'uomo terribilmente attuale nel clima dell'incubo atomico. Il film documenta la *Porta della Morte* fin dai primi bozzetti sulla *Gloria di Santi e Martiri*, lavori in creta che l'artista distrugge aggredendo con la violenza dei pugni. Il montaggio sintetizza i diversi passaggi, mostrando inedite sequenze di Manzù al lavoro anche mentre crea la gabbia per contenere la creta. Lo scultore riuscirà a riacquisire la voglia di lavorare all'opera e ultimarla in seguito al rapporto di stima e amicizia che instaurerà con Giovanni XXIII. Grazie al "papa buono", tornava forte e più vero il tema della pace e Manzù riacquistava nuove idee sul destino dell'umanità ricollegando la spiritualità dell'arte alla sofferenza degli ultimi. La porta di Manzù inoltre anticipa e testimonia i contenuti del Concilio Vaticano II (1961-1965) che riporterà speranza di giustizia sociale nelle menti di milioni di persone, una solidarietà universale che la Chiesa andava riscoprendo con un documento dedicato alla sofferenza degli sfruttati, degli oppressi, degli umili e degli ultimi. La porta fa vedere, nelle due grandi scene della parte superiore, la *Deposizione di Cristo* e la *Morte di Maria*, scene tragiche che vibrano di pathos. Manzù affronta l'anti-eroe anche nelle piccole otto formelle inferiori dove appare l'uccisione di Abele, la morte di Giuseppe, l'impiccagione di un partigiano, la morte di Giovanni XXIII, la lapidazione di Santo Stefano, la morte di Gregorio VII, la morte sulla terra e la morte nello spazio. Scene isolate e prive di riconoscibili coordinate storiche sono offerte con

nuda verità e con una tensione interna che evoca silenzio. La figura di papa Giovanni in preghiera fu aggiunta dopo la scomparsa del pontefice prima del completamento dell'opera. Tuttavia Manzù era ancora un personaggio scomodo, ateo e comunista; non mancarono infatti le ire dei benpensanti e le drammatiche e accanite polemiche della curia romana che non riteneva adeguata la realizzazione della *Porta* opera di un comunista. Ma l'opera venne realizzata come desiderava Manzù e il suo Papa attraverso l'urgente fusione di spirito laico e fede umana e semplice. Il 3 giugno del 1963, moriva Giovanni XXIII, Manzù rimane solo e incide sulla porta la fatidica data. Dall'immenso dolore per la morte dell'amico Manzù coglie tutta l'ispirazione che gli permetterà di finire l'opera e porre la sua firma con la mano a calco. La *Porta di San Pietro* verrà inaugurata nel 1964 da Paolo VI.

Luciano Emmer, pioniere di *film sull'arte* fin dai primissimi anni Quaranta, con l'avvento del format pubblicitario *Carosello* (1957) sceglie di mettere nel piccolo schermo gli artisti cosa che negli anni Sessanta farà anche Barilla. *Un pittore alla settimana*, spot realizzato per lo Sciroppo Fabbri, coinvolge sette affermati artisti del tempo mentre nel proprio atelier realizzano un'opera ripresa in tempo reale. Questo *work in progress* in sette sequenze di quasi due minuti l'una, più fiction che documentario, saranno poi montate in un unico film dall'Istituto Luce, con il titolo di **Sette pittori** (1957). Essi sono: Amerigo Bartoli (1890-1971), Giuseppe Capogrossi (1900-1972), Carlo Levi (1902- 1975), Franco Gentilini (1909-1981), Corrado Cagli (1910-1976), Renato Guttuso (1912-1987) e Anna Salvatore (1923-1978). Scelte interessanti e significative da parte del regista che accosta protagonisti in parte diversi fra loro uniti dall'entourage romano di Piazza del Popolo dove l'ambiente del cinema e quello l'arte interagivano in scambi proficui. Emmer ha più volte dichiarato come *Carosello* sia stato per lui una palestra di cinema che lo costringeva a sintetizzare il racconto con rappresentazioni forti e dialoghi pregnanti. La ripresa di un artista al lavoro, all'epoca molto in voga nei film sull'arte più spettacolari, restituiva l'attimo della creazione quale momento intimo speciale e inaccessibile al grande pubblico. Qualche anno prima, Emmer riprendeva Picasso al lavoro nel suo studio di Vallauris in occasione del film dedicato all'artista (*Picasso*, 1954). Il regista ripropone per Guttuso la stessa messa in scena utilizzata per lo spagnolo che disegnava sul muro della cappella di Vallauris una colomba di pace; l'artista siciliano che era stato fino a qualche anno prima un fermo sostenitore del *neocubismo* picassiano, agisce nel suo studio con la scala qui elemento scenografico mentre abbozza sul muro *La spiaggia* (1955-56) un grande olio su

tela appena ultimato dedicato alla repentina mutazione antropologica della società italiana che da contadina iniziava ad assaporare i riti di massa. Guttuso aveva posto nella tela vacanziera anche il suo amico Picasso che qui cerca di abbozzare senza riuscirci. Al pittore siciliano, forse all'epoca fra i più noti del gruppo assieme a Carlo Levi, Emmer avvicina una donna Anna Salvatore, disegnatrice, costumista, pittrice e infine scrittrice che negli anni Cinquanta e Sessanta ebbe una sua popolarità dispersa in breve tempo e una carriera rimasta quasi del tutto inedita: giovane rappresentante della generazione *realista* vicina a Guttuso, Levi, Purificato, Treccani e Vespignani, Anna Salvatore ritrae i suoi personaggi, per lo più figure femminili, con un sapore di sfrontatezza pasoliniana e di eros vitale. In quegli anni, Salvatore espone fra Milano e Roma presentata da scrittori e poeti come Moravia e Ungaretti. Sposa il regista Pasquale Festa Campanile e Fellini la nota mettendola su un divano del salotto di Steiner per *La dolce vita*. Lo stesso tipo di inquadrature dell'artista davanti al cavalletto, o al tavolo di lavoro, in sequenze che alternano il volto a dettagli dell'opera Emmer la utilizza per Levi che qui abbozza due volti, Gentilini che incide un gatto su una lastra per la stampa, Bartoli che sagoma con il carboncino un uomo e una donna su una panchina e Cagli che con un aerografo riproduce un albero rigoglioso. Degna di menzione la ripresa scelta per Capogrossi, l'unico astrattista del gruppo, che dietro a una lastra di vetro posta di fronte allo spettatore dipinge i suoi segni geroglifici. L'espedito era stato impiegato la prima volta dal regista fiammingo Paul Haesaerts in occasione di *Visite à Picasso* (1949) con l'intento di far vedere l'opera in primo piano nel suo nascere e in secondo piano la figura dell'artista.

**Novorealismo** (1962), è un'ironica e irriverente fiction sull'arte realizzata dal regista, pittore, scrittore e poeta Enzo Nasso che racconta la realizzazione dei *décollages* dell'artista calabrese Domenico Rotella in arte Mimmo (1918-2006). Protagonista del movimento internazionale del *Nouveau Réalisme* e della *Pop Art* Rotella, di origini calabresi, si trasferisce a Roma nell'immediato dopoguerra avvicinando la giovane avanguardia astrattista del gruppo *Forma 1* (Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato) con le sue prime sperimentazioni ispirate a Kandinsky e Mondrian. Nel 1949 Rotella approccia la poesia fonetica che denomina epistaltica, un neologismo inventato dall'artista per il quale nello stesso anno redige un manifesto. Dopo una parentesi americana, in seguito a quella che l'artista descrisse come "un'illuminazione Zen", nel '53 abbandona definitivamente la pittura e scopre il manifesto pubblicitario come espressione

artistica tutta personale. Nasce così il *décollage*, una tecnica per la quale Rotella preleva brandelli di manifesti dai muri di Roma per incollarli sulla tela rielaborandoli in collage mutuati da una matrice dadaista e vicina all'informale allora in voga. Nel '55 invitato da Emilio Villa a Roma e da Carlo Cardazzo a Milano espone per la prima volta il *manifesto lacerato*. Leonardo Sinisgalli dedica un numero della sua rivista *Civiltà delle Macchine* a un'ampia riflessione sulla nuova tecnica di Rotella paragonando il suo lavoro a quello di Lucio Fontana e Alberto Burri. Nel '59, l'artista conosce il critico francese Pierre Restany teorico del *Nouveau Réalisme*; inizia così un lungo sodalizio con il gruppo francese di Yves Klein, Spoerri, Tinguely, César, Arman, Christo e Niki de Saint Phalle. Negli anni in cui Nasso realizza questo film Rotella è al culmine della sua parabola creativa; assieme ai *décollages* esegue anche *assemblages* e *ready-made* con gli oggetti più svariati acquistati a Porta Portese come vediamo nel film. Questo rimando all'oggetto di uso comune e quotidiano avvicina Rotella alle pratiche coeve della *Pop Art* inglese e americana. Con la mostra *The New realists*, presso la Sidney Janis Gallery di New York (1962) la sua opera dialoga con gli esiti dei francesi, ma anche con i *pop* italiani (Gianfranco Baruchello, Tano Festa, Mario Schifano), svedesi (Öyvind Fahlström, Per Olof Ultvedt), inglesi (Peter Blake, Peter Phillips) e soprattutto americani (Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol, Tom Wesselmann). Nel '62, Restany presenta a Parigi la serie "Cinecittà" opere che Rotella ha dedicato al mondo del cinema. Dalla fine degli anni Cinquanta nei *décollages* iniziavano a riconoscersi dettagli figurativi che ora evidenziano i volti di divi come Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlon Brando ed Elvis Presley. Dalla ricerca sui muri di Roma, al rito della lacerazione, fino alla declamazione fonetica in studio di titoli delle opere, il film mostra un artista ancora squattrinato nei suoi anni di esordio fra Piazza del Popolo e via Margutta. Da quel momento Rotella intensifica la sua attività espositiva in collettive attraverso proficui e ripetuti scambi con New York. Nel '63, Restany presenta la prima monografia alla Galleria Apollinaire di Milano e l'anno dopo Rotella ha una sala personale alla Biennale di Venezia. La sua lunga carriera finirà all'età di 88 anni nella città di Milano dove era tornato a vivere negli anni Ottanta dopo la parabola parigina. Rotella rimane in piena attività fino alla fine sperimentando in maniera eclettica tecniche nuove o riprese dalla storia dell'arte come il *frottage*, le *plastiforme*, i *blanks* o "coperture". Osannato dalla critica e dal mercato internazionale, Rotella riceverà anche una laurea ad honorem e farà nascere una sua Fondazione. Nel

2002 pubblica la sua seconda autobiografia *L'ora della lucertola* (2004) che diventerà un film per la regia di Mimmo Calopresti.

Prodotta dalla Rai per il D.S.E. (Dipartimento Scuola Educazione), la serie in 28 puntate di *Artisti allo specchio* (1984-1986) del regista Mario Carbone, presenta autobiografie narrate dalla viva voce di noti artisti e critici italiani del secondo dopoguerra. **Mario Schifano** (1984), presentato dal critico e amico Achille Bonito Oliva, è un documentario televisivo che racconta la parabola creativa di un protagonista della *Scuola di Piazza del Popolo*. Schifano, nato in Libia (1934-1998) arriva a Roma nell'immediato dopoguerra; qui abbandona presto la scuola per lavori saltuari, ma, coinvolto dal padre archeologo restauratore al Museo Etrusco di Villa Giulia, collabora al restauro di vasi e al disegno di planimetrie di tombe. Nel frattempo comincia a dipingere guardando alla cultura informale che a Roma si contrapponeva alla corrente realista. Alla sua prima personale alla Galleria Appia Antica (1959), Schifano presenta tele di spessore materico solcate da un'abile gestualità e qualche sgocciolatura. L'anno dopo, in occasione della mostra alla Galleria La Salita, espone in compagnia di Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio e Giuseppe Uncini, facendosi notare dalla critica che inizia ad interessarsi al suo lavoro. In pochi anni la pittura di Schifano muta radicalmente, abbandona l'informale per i monocromi, grandi carte incollate su tela ricche di effetti tattili risolti in superfici gocciolanti. Il dipinto diventa punto di partenza, spazio di un evento in cui, qualche anno dopo, affioreranno cifre, lettere, frammenti segnici della civiltà consumistica tra i quali i marchi *Esso* e *Coca Cola*. Nel 1961 tiene una personale alla galleria La Tartaruga e l'anno successivo viaggia negli Stati Uniti dove rimane colpito da Jim Dine e Franz Kline; nell'occasione espone alla Sidney Gallery di New York nella mostra *The New Realists*. Torna a New York sul finire del '63 dopo avere allestito personali a Roma, Parigi e Milano e vi rimane fino al '64 quando verrà invitato alla Biennale di Venezia. Sono di questo periodo i *Paesaggi Anemici* una serie di tele in cui il mondo naturale viene evocato sul filo della memoria attraverso frammenti, particolari e scritte allusive. Verso la fine del '64 accentua l'interesse per la rivisitazione della storia arte che lo porterà ai notissimi quadri dedicati al Futurismo; la fotografia del gruppo storico futurista a Parigi, immagine di memoria collettiva, sollecita Schifano a ridurre le figure a sagoma senza volto. A occuparsi del lavoro di Schifano in questa fase, oltre ai critici Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo e Alberto Boatto, anche i celebri scrittori Alberto Moravia e Goffredo Parise. Alla fine degli anni Sessanta Schifano scrive un capitolo della storia del cinema underground italiano e dopo qualche cortometraggio esce con

la sua trilogia composta da *Satellite* (1968) *Umano non Umano* di cui nel film vediamo la sequenza di uno stralunato Sandro Penna che legge una poesia e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani* (1969). Agli inizi degli anni Settanta, dopo il cinema, Schifano comincia a riportare immagini televisive su tela emulsionata riproponendole con tocchi di colore alla nitro. Nel film l'artista parla dell'importanza della fotografia, della televisione e del cinema riportando il suo fare pittura a un fatto naturale e quasi istintivo. Il reportage è stato realizzato negli anni Ottanta, un momento di *ritorno della pittura*, dopo la parabola concettuale; Bonito Oliva, all'epoca il principale sostenitore della Transavanguardia italiana, qui sottolinea come Schifano non avesse mai abbandonato definitivamente i pennelli. Il critico - con un elogio partecipato per i suoi paesaggi, gigli d'acqua, campi di grano, movimenti del mare, ricreati dal gioioso gesto dell'abile e veloce artista con tubetti e pennelli grondanti in mano - segnala la costante attenzione di Schifano verso la tradizione pittorica italiana.