



**OLTRE LA POPART
LA MEC-ART
ITALIANA**

OLTRE LA POP ART LA MEC-ART ITALIANA

Gianni Bertini
Bruno Di Bello
Elio Mariani
Mimmo Rotella
Aldo Tagliaferro

Curatori

Angelo Piazzoli
Paola Silvia Ubiali

Organizzazione

Manuela Belotti
Sara Carboni
Cristina Romeo

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



Si ringrazia



OLTRE LA POP ART
LA MEC-ART
ITALIANA



Elio Mariani e Andy Warhol, New York 1977

OLTRE LA POP ART

di Angelo Piazzoli*

Nel corso del Novecento la crisi della pittura da cavalletto, annunciata da Mario Sironi negli anni Trenta, raggiunse in Italia il suo apice negli anni Sessanta attraverso un gruppo di artisti di rilievo internazionale. Non si trattò di un fatto isolato; negli Stati Uniti Andy Warhol aveva già iniziato a utilizzare – in luogo di tubetti e pennelli – la tecnica della serigrafia con cui moltiplicava immagini tratte da giornali e rotocalchi, dalla cronaca, dalla pubblicità.

L'evoluzione tecnologica indusse alcuni artisti europei – in particolare francesi e italiani – a ribellarsi alla pittura tradizionale e a misurarsi con nuovi metodi espressivi che portarono a ridimensionare, se non ad annullare, il concetto di "unicità" dell'opera d'arte.

L'attuale "civiltà delle immagini" iniziò proprio in quegli anni e l'utilizzo della fotografia offrì grandi possibilità agli artisti che all'epoca desiderarono cimentarsi con modalità innovative. Immagini ingrandite, ritagliate, lavorate secondo procedimenti meccanici – riportate su differenti supporti – conferirono al lavoro artistico una peculiare aderenza alla realtà e una modalità attuativa che abbandonò la tradizionale pratica artigianale e la cultura del "pezzo unico" per farsi seriale: arte meccanica, ovvero Mec-Art.

L'inserimento nelle opere di elementi di realtà, tratti da quotidiani e riviste, conferì attualità all'operazione artistica accomunando apparentemente i "Mec-Artisti" ad alcuni protagonisti della Pop Art americana; tuttavia l'impegno critico, che caratterizzò gli italiani, ben pone in luce il divario tra i due movimenti.

La tendenza si connotò nel 1965 con la prima mostra ufficiale di gruppo a Parigi; lì esposero, tra gli altri, due artisti italiani residenti in Francia, Mimmo Rotella e Gianni Bertini, che fecero da tramite nella diffusione in Italia del movimento con alcuni creativi che condivisero le stesse idee (*in primis* Aldo Tagliaferro, Bruno Di Bello, Elio Mariani). Di questi autori, la nostra mostra presenta opere emblematiche, realizzate tra il 1963 e il 1975, che confermano come – nella diversità di ciascuna personalità – tali artisti parlassero un linguaggio simile, sviluppato nelle esposizioni a cui partecipano in Italia e all'estero.

L'esposizione ha un significativo intento divulgativo, ponendo in luce un momento dell'arte italiana che – seppur foriero di notevoli influssi sulle esperienze successive – non è noto al grande pubblico. Essa intende diffondere la conoscenza del movimento Mec-Art e degli artisti che lo hanno costituito in un percorso che evidenzia la personalità di ciascuno e, nel contempo, ponga in luce le evoluzioni dei protagonisti all'interno del raggruppamento e il loro reciproco dialogo, a volte stretto, a volte divergente.

Tale itinerario ha una profonda e attuale valenza culturale in quanto consente di intravedere, sullo sfondo, l'avvincente *excursus* delle vicende del periodo, rappresentando una opportunità di approfondimento di temi che caratterizzarono gli anni Sessanta e Settanta con le loro peculiarità e le loro contraddizioni; esso può offrire un valido contributo alla comprensione del nostro tempo, se consideriamo come l'attuale fase storica tragga, in buona parte, le sue origini dai sommovimenti che si registrarono allora modificando costumi, linguaggio, stili di vita, rapporto tra i generi.

* Segretario Generale Fondazione Creberg



SAGGIO

UNA MERAVIGLIOSA UTOPIA: ARTE NUOVA PER TUTTI

di Paola Silvia Ubiali

Alcuni presupposti alla nascita della Mec-Art

Mec-Art è l'abbreviazione di *mechanical art* e deriva dalla nuova tecnica meccanica di produzione artistica manifestatasi in Europa nei primi anni Sessanta del XX secolo.

Mec-Art è anche il nome del raggruppamento artistico che ne conseguì, nato ufficialmente a Parigi nell'ottobre 1965 in una dimensione internazionale come continuazione delle ricerche legate alle tendenze Neo Dadaiste, Neo Realiste e Pop. Tendenze differenti tra loro, ma che pochi anni prima erano state acutamente riunite come figlie dello stesso tempo in occasione di alcune esposizioni collettive organizzate tra Parigi e New York¹.

In particolare, la mostra del 1962 alla Sidney Janis Gallery di New York non solo mostrò una grande comunanza di idee fra artisti lontani fisicamente e con culture diverse, ma produsse effetti premonitori del generale cambiamento in atto. In quell'occasione il gallerista Janis e il critico francese Pierre Restany avevano messo in dialogo opere di giovani pittori e scultori americani ed europei che rompevano in modo sorprendente con la tradizione precedente, riproducendo o esponendo direttamente oggetti reali, spesso di quotidiana banalità, come si comprende dalla lettura di alcuni titoli riportati nel catalogo della mostra: *Accumulazione di rubinetti* (Arman), *Scultura di spugna blu* (Yves Klein), *Persiana nuova* (Tano Festa), *La tazza di caffè* (Mimmo Rotella), *Birra* (Mimmo Rotella), *Frigorifero* (Roy Lichtenstein), *La stufa* (Claes Oldenburg), *Insalate, panini e dolci* (Wayne Thiebaud), *Diciannove centesimi* (Andy Warhol)². La scelta di Janis provocò la protesta degli Espressionisti astratti Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston e Robert Motherwell che collaboravano stabilmente con la sua galleria e rese evidente quanto l'Espressionismo astratto con la poetica del gesto e la ricercatezza della materia pittorica fosse stato ormai superato dall'*appeal* del supermercato e del grande magazzino. La stessa cosa stava accadendo in Europa nei confronti dell'ormai isterilita pittura Informale.

Ciò che gli artisti della vecchia guardia consideravano un imbarbarimento del gusto e una regressione, rappresentava invece il desiderio di trovare un linguaggio nuovo al passo con i tempi. A cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta infatti, in alcuni ambienti artistici d'avanguardia, si assiste a un generale ritorno alla poetica dell'oggetto che, in parte, affonda le sue radici nel beffardo e sovversivo Dadaismo europeo. L'impegno delle nuove generazioni si era indirizzato spontaneamente verso la ricerca di un linguaggio controcorrente, anti-classico e anti-borghese, che avrebbe rotto lo stagnante conformismo della tradizione per mostrare il modo di vivere di una generazione inquieta, spregiudicata e contraria ad accettare limiti alla creatività. Jean Luc Godard, regista della *nouvelle vague*, sosteneva l'importanza di catturare "lo splendore del vero" e di mettere in scena il quotidiano nella sua spoglia normalità, come già stavano dimostrando i poeti della *beat generation* da Jack Kerouac ad Allen Ginsberg fino a Bob Dylan.

Guardare la realtà con occhi nuovi significava cogliere la contemporaneità constatandone l'oggettività, procedendo quindi in maniera opposta alle tendenze dell'Espressionismo astratto e della pittura Informale, ormai obsolete. Era necessario spostare l'attenzione da ciò che stava dentro il quadro (la materia pittorica, l'io dell'artista, il suo scandaglio interiore) a ciò che stava all'esterno (oggetti e persone della vita reale quotidiana) per farlo entrare nel quadro. L'esplosione del New Dada americano, del Nouveau Réalisme europeo e della Pop Art americana ed europea è determinata dai rapporti ormai sempre più intensi tra i due continenti: non solo tramite esposizioni e pubblicazioni, ma anche con spostamenti fisici.

Già durante le due guerre mondiali e nel periodo postbellico molti artisti, galleristi, e critici europei avevano cercato fortuna o addirittura rifugio negli accoglienti Stati Uniti portandovi l'*humus* culturale nato dalle avanguardie del vecchio continente, dal Futurismo al Dadaismo fino al Surrealismo che, in modo latente o in maniera più scoperta, contribuirono indirettamente allo sviluppo delle nuove tendenze. In particolare, l'utilizzo del *collage* fotografico e l'uso di oggetti della quotidianità era stato ampiamente sperimentato dal francese Marcel Duchamp e da altri animatori del Dadaismo e del Surrealismo. Dal 1915, egli aveva soggiornato a più riprese a New York, stabilendovisi definitivamente nel 1942. La sua estetica del *ready made*, che avrà fondamentale importanza nelle ricerche successive, eleva banali oggetti di consumo al rango di opere d'arte in virtù della semplice selezione e appropriazione da parte dell'artista e conseguente collocazione in un museo (*Ruota di bicicletta*, 1913, *Scolabottiglie*, 1914, *Fontana*, 1917, fig. 1). Tra i protagonisti del Dadaismo e del Surrealismo parigino e newyorkese a cui le nuove generazioni si sarebbero ispirate, è importante ricordare il fotografo, regista e pittore statunitense Man Ray, eclettico manipolatore di tecniche diverse tra cui il *rayograph* che consente di produrre un'immagine senza l'uso della macchina posizionando gli oggetti direttamente su una superficie foto-sensibile ed esponendoli alla luce (*Rayograph*, 1922, fig. 2).

Nel dopoguerra i rapporti con gli Stati Uniti e i viaggi sono decisivi per molti artisti europei da Alberto Burri ad Afro, fino al futuro Mec-Artista Mimmo Rotella, ma l'andirivieni vale anche al contrario; molti studenti americani arrivano in Europa grazie all'Accademia Americana a Roma e alle borse di studio, si pensi per esempio a Cy Twombly che vi transita tra il 1952 e il 1953 accompagnato dall'amico Robert Rauschenberg. Inoltre Cinecittà attira nella capitale molti stranieri e il cinema americano seduce sempre più l'Europa.

«Chi di noi abitanti della vecchia Europa non sogna di andare in America? L'America con le sue meraviglie, le sue luci fantasmagoriche, là dove tutti gli americani sognano di andare in Europa», così affermava nel 1954 la voce narrante di *Un americano a Roma* con Alberto Sordi nel ruolo di Nando

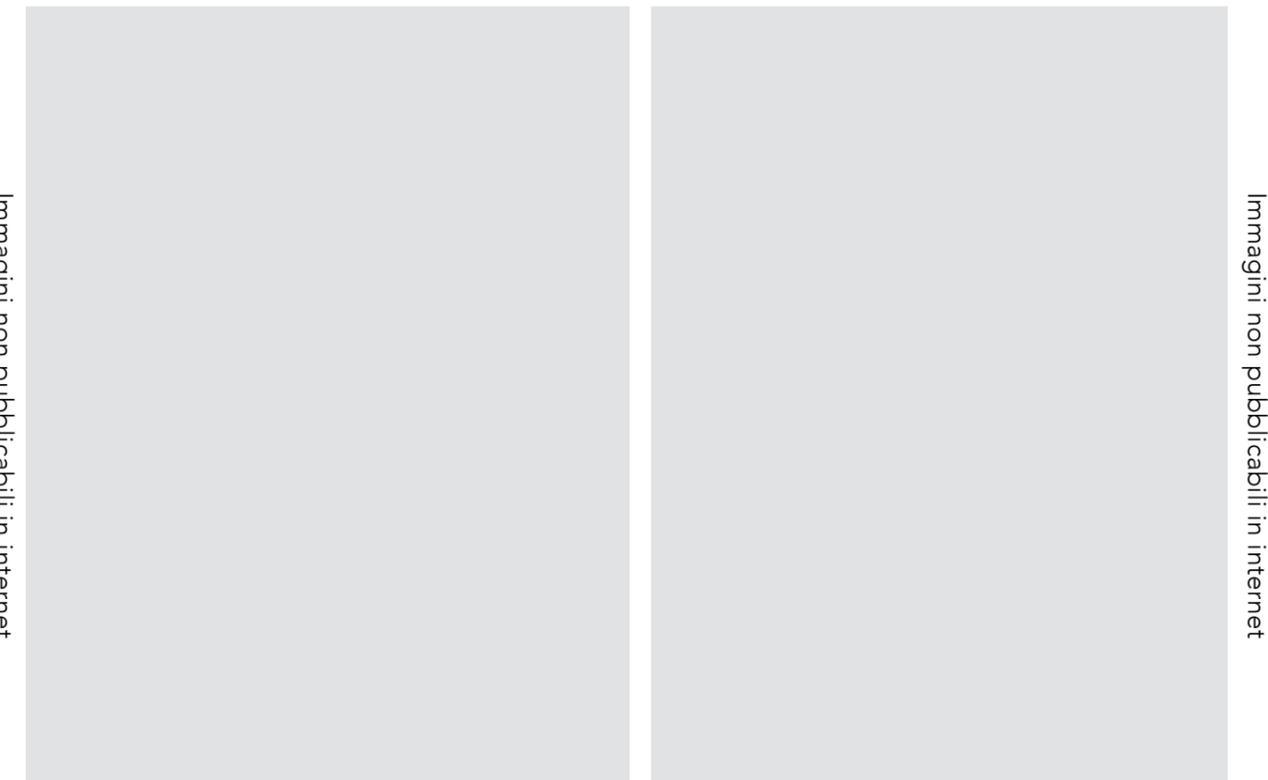


Fig. 1 M. Duchamp, *La fontana*, 1950 (replica dell'originale del 1917) Fig. 2 Man Ray, *Rayograph*, 1922

Mericoni. L'esilarante personaggio, un giovanotto romano dallo stile di vita americanizzato, venne ispirato allo sceneggiatore Lucio Fulci proprio dai racconti di Mimmo Rotella dopo il rientro dell'artista dagli Stati Uniti nel 1952 al termine di un soggiorno all'Università di Kansas City. Qualche anno dopo anche Renato Carosone riprende l'argomento con *Tu vuoi fa' l'americano*, il tormentone che fa impazzire gli italiani; non solo, l'azienda Gancia sceglie il mitico nome per il suo aperitivo di punta, pubblicizzato al Carosello con l'indimenticabile spot *Io tu noi allegramente cosa beviamo? Gancia Americano!*, un prodotto che l'attento Rotella nel 1966 aveva già inserito nel suo lavoro dall'omonimo titolo: *Americano* (cat. p. 56).

Gli scambi sono intensi, ma i prodotti americani erano già entrati in Europa a partire dal 1944-1945 attraverso l'esercito alleato. Molti italiani si ricordano ancor oggi le colonne di mezzi militari che dopo la liberazione percorrevano il nostro Paese lasciando alle popolazioni spesso affamate alimenti in scatola, latte condensato, cioccolata e altre vivande, ma anche novità come il *chewing gum*, il burro di arachidi e le *Lucky Strike*. L'azione era proseguita per qualche anno con gli approvvigionamenti UNRRA che, oltre a generi alimentari, materie prime e medicinali, comprendevano prodotti tessili e indumenti. In seguito, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, il "miracolo economico" aveva portato maggior benessere alimentando di conseguenza il fenomeno del consumismo, reso possibile dalla produzione in serie automatizzata dei beni d'uso. Ben presto il *comfort* domestico diventa indispensabile per tutte le famiglie; l'arrivo del frigorifero nei primi anni Cinquanta e la sua diffusione in tutte le case nel corso degli anni Sessanta, cambia lentamente le abitudini alimentari degli europei. I prodotti sono ora disponibili per la maggior parte degli strati sociali e con i loro imballaggi colorati e seducenti appagano non solo lo stomaco, ma anche i sensi e l'estetica degli artisti (Arman, *Bebida loca*, 1960, fig. 3; Mimmo Rotella, *Arachidina*, 1963, fig. 4). Anche la televisione, prima attraverso i locali pubblici e poi entrando nelle case sempre più capillarmente, offre finalmente a tutti la possibilità di tornare a sognare. Il primo collegamento via satellite tra Italia e Stati Uniti, avvenuto nel 1962, mostra un Paese ormai lanciato verso la conquista della luna.

L'arte americana e la Biennale di Venezia del 1964

Durante il boom economico, in Europa si sviluppa quella che verrà chiamata la "società del benessere"; è una fase in cui si avverte il forte desiderio di mettersi alle spalle i problemi che tanto avevano afflitto le generazioni precedenti. L'artista Fabio Mauri ha lasciato una bella testimonianza della situazione che gli artisti di Roma vivevano alla fine degli anni Cinquanta: «La Pop Art arrivò a Roma quando un giorno finì dentro al bar Rosati una rivista con le prime immagini di Rauschenberg, di Ja-

sper Johns, un giornale mai visto, con le fotografie a tutta pagina, colorate. Era un incanto, uno sbalordimento. Ce la passavamo tra di noi come un tesoro»³. E ancora il gallerista Plinio De Martiis scrive di quel periodo: «Noi dell'America sapevamo già tutto perché arrivavano le riviste con le immagini, riproduzioni dove si poteva vedere la pittura che si stava facendo in quel momento, ed era una cosa che ci aveva affascinati tutti perché quello che veniva allora da Parigi era insopportabile, era la coda di una cosa lagnosa, l'Informale, che aveva creato cose fantastiche ma aveva un po' stufato perché era molto inflazionata. Insomma dall'America arrivavano queste immagini che erano parallele alle cose che noi sentivamo qui a Roma, giuro, parallele... Era lo spettacolo della città, delle prime autostrade, le nuove immagini della segnaletica stradale e delle cattedrali del petrolio: le stazioni di benzina»⁴.

Quando De Martiis scrive «noi» intende la comunità artistica dell'avanguardia romana dove spiccano Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Mimmo Rotella, Fabio Mauri e altri artisti che, verso la fine degli anni Cinquanta, mettono in discussione i modi della pittura Informale.

Di lì a poco a Parigi si sarebbe costituito ufficialmente il gruppo dei *Nouveaux Réalistes*, la parallela alternativa al New Dada americano e alla Pop Art americana ed europea. Il gruppo dei Nuovi Realisti, al quale aderisce anche Mimmo Rotella, desidera appropriarsi del "nuovo reale" e, come sostiene Pierre Restany nel testo pubblicato nel primo manifesto del 1960, vuole spingersi verso «l'appassionante avventura del reale colto in sé»; un reale che può benissimo essere uno scarto, per esempio un'automobile compressa da una macchina sfasciacarrozze (César, *La Buick gialla*, 1961 fig. 5) oppure un vecchio manifesto elettorale strappato (Mimmo Rotella, *Vota Partito Repubblicano*, 1960, fig. 6). A Roma, a New York e a Parigi molti artisti hanno intuizioni indipendenti, ma affini, che marcano nella stessa direzione nel segno di una rinnovata figurazione.

Le opere degli artisti americani delle tendenze Pop e New Dada (insieme a quelle della Nuova Astrazione) arrivano "fisicamente" in Italia nel 1964 con la Biennale di Venezia, anche se, esempi di arte ameri-

Immagini non pubblicabili in internet

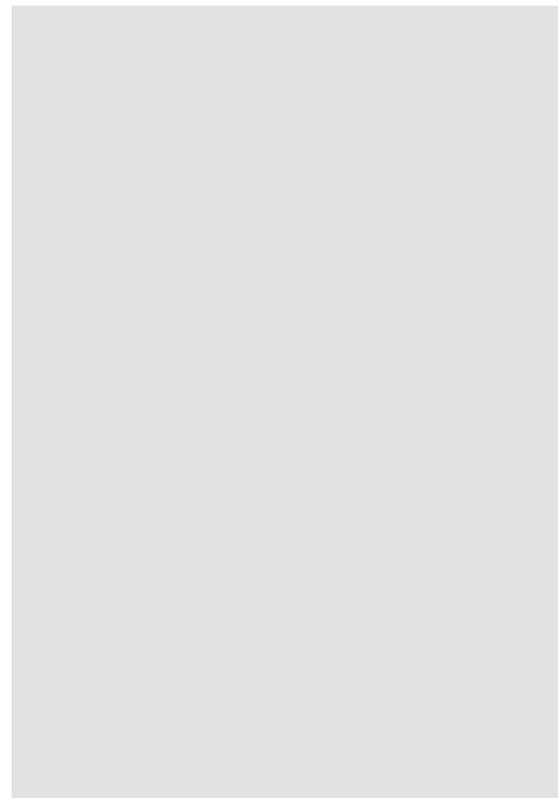
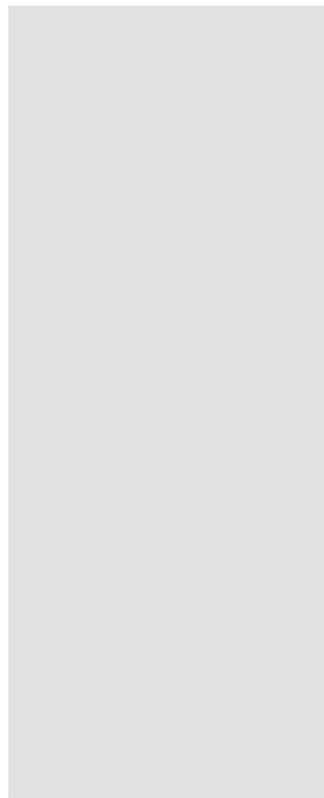


Fig. 3 Arman, *Bebida loca*, 1960

Fig. 4 Mimmo Rotella, *Arachidina*, 1963

Immagini non pubblicabili in internet

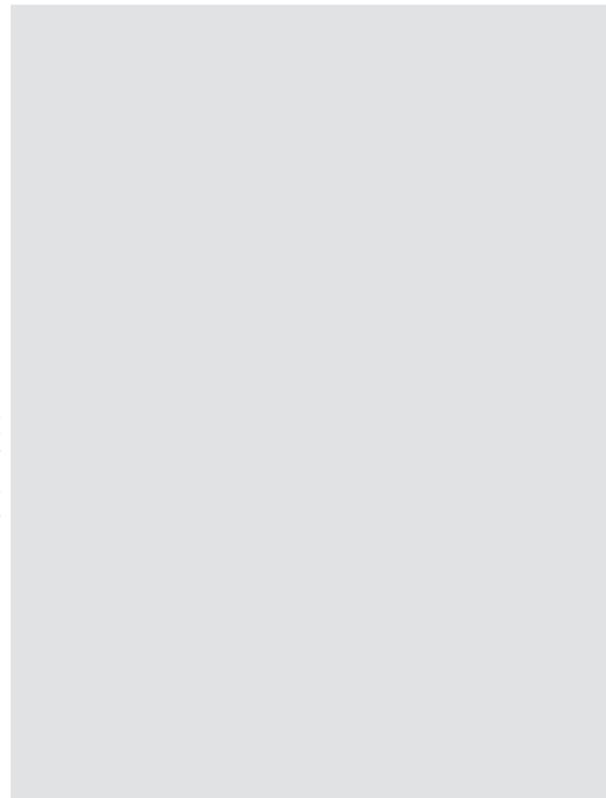


Fig. 5 César, *La Buick gialla*, 1961

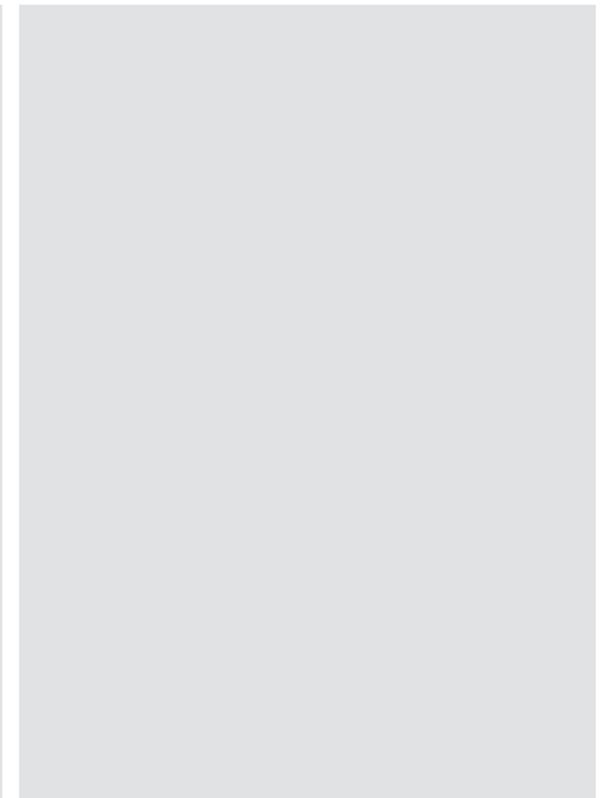


Fig. 6 Mimmo Rotella, *Vota Partito Repubblicano*, 1960

Immagini non pubblicabili in internet

cana si erano già visti l'anno prima alla Biennale di San Marino. L'evento veneziano determina l'assegnazione del Premio internazionale a Robert Rauschenberg e il pieno riconoscimento in Europa della variegata arte d'oltreoceano. Tra gli italiani è invitato ad esporre alla Biennale anche Mimmo Rotella che non può occuparsi direttamente dell'organizzazione dello spazio espositivo riservatogli perché recluso a Regina Coeli⁵. Come si evince dal catalogo della prestigiosa esposizione veneziana, Rotella non presenta i lavori delle ultime ricerche che sarebbero sfociati nella Mec-Art, bensì tredici *décollages* realizzati tra il 1962 e il 1963⁶. Con la tecnica del *décollage* Rotella aveva elevato a fonte di ricerca artistica i manifesti cinematografici, elettorali e pubblicitari che selezionava nelle strade di Roma, prelevava con un coltello, applicava su un supporto e lacerava in studio con un attrezzo appuntito. Su consiglio del gallerista Plinio De Martiis e d'accordo con il barone Giorgio Franchetti, collezionista, Mimmo Rotella limita la sua presenza in Biennale ai "manifesti strappati" omettendo completamente gli esiti delle nuove ricerche di arte meccanica. Questa decisione viene presa al fine di non creare dipendenza o confusione rispetto alle serigrafie di Andy Warhol da poco esposte a Parigi, differenti sia per la tecnica usata (quella di Warhol è ancora manuale) sia per contesto culturale di appartenenza. Pierre Restany scrive a Mimmo Rotella in carcere: «Abbiamo parlato delle tue ultime cose, cioè dei "riporti fotografici". Plinio non è molto d'accordo, data la vicinanza loro con i quadri di Warhol. Credo per conto mio che il tuo spirito sia totalmente diverso...»⁷. Nel gennaio 1964 infatti Warhol aveva inaugurato nella galleria parigina Sonnabend la sua prima mostra in Europa dove presentava le serigrafie della serie *Death in America* inclusa *Electric chair* eseguita nello stesso anno (fig. 7). Anche Robert Rauschenberg avrebbe esposto in Biennale opere realizzate su base serigrafica come *Express* del 1963 (fig. 8); l'artista americano aveva intuito che invece di inserire oggetti reali nei suoi quadri, in alcuni casi era più comodo ed efficace sostituirli con le riproduzioni degli oggetti stessi. Mimmo Rotella, parlando di arte meccanica in un'intervista del 1965 di Cesare Vivaldi, sottolinea che il suo (e implicitamente anche quello degli altri Mec-Artisti) è: «[...] un gesto più puro anche perché le mie sono immagini semplici, senza la combinazione rauschenbergiana di pittura e di immagini di serigrafia. E poi per me la serigrafia è ancora pittura [...]»⁸. Effettivamente, sebbene Warhol e Rauschenberg usassero delle fotografie come matrici, la tecnica serigrafica imponeva non solo l'uso della "pittura" (vernice di polimeri sintetici, inchiostri serigrafici, colori Day-Glo) ma anche molte attività manuali; inoltre lo spessore dei depositi di colore dei vari strati era determinato dall'aumento della forza di pressione della mano e dalla velocità di passaggio della racla che andavano così a creare differenze tra una serigrafia e l'altra anche in presenza dello stesso soggetto. La tecnica del "riporto fotografico" invece, come vedremo, è completamente meccanica e produce opere identiche l'una con l'altra. Alcuni degli artisti americani invitati alla Biennale di Venezia del 1964 si imposero sul mercato globale con opere che in modo sfacciato, quasi irriverente, mostravano i simulacri delle "nuove icone" della

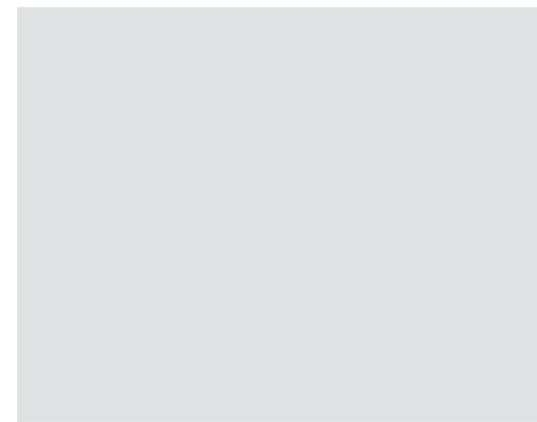


Fig. 7 Andy Warhol, *Little Electric Chair*, 1964

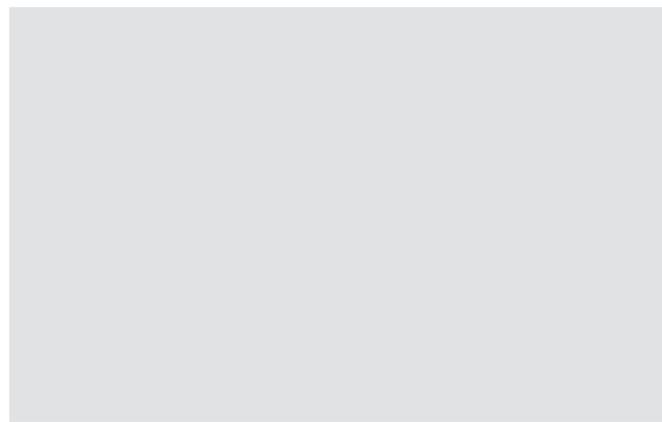


Fig. 8 Robert Rauschenberg, *Express*, 1963

Immagini non pubblicabili in internet

Immagini non pubblicabili in internet

contemporaneità: *Tre bandiere* del 1958 di Jasper Johns; *Vetrina con pasticceria* del 1962 di Claes Oldenburg, *Telefono molle* del 1963 di Claes Oldenburg (fig. 9) o che addirittura inglobavano fisicamente oggetti prelevati dalla realtà quotidiana: *Letto* del 1955 di Robert Rauschenberg (fig. 10) o scarti e rifiuti abbandonati dalla società dei consumi: *Miss Lucy Pink* del 1962 di John Chamberlain, un ritratto femminile prodotto da un ammasso di lamiera di automobili incidentate⁹.

Significativa, tra le altre, la lucida recensione di Carla Lonzi dalle pagine della rivista *Marcatré*: «[...] ecco che una generazione di artisti, fortunatamente immuni da moralismo, si accinge a un'operazione non di salvataggio, ma di riconoscimento. Grazie alla loro consapevolezza, dalle cose stesse, apparentemente inerti, abnormi, acefale, scaturisce una bellezza che è anche una scoperta della vitalità e della novità di un'esperienza collettiva»¹⁰.

Da un lato, la visione diretta di questi lavori e la perfetta organizzazione dell'esposizione da parte degli americani arrivati a Venezia in pompa magna, rese gli artisti europei ancor più consapevoli del potere culturale ed economico degli Stati Uniti come venne reso noto anche da molta critica. La spinta data all'arte americana sotto l'appena conclusa amministrazione Kennedy, stava di fatto spostando la capitale dell'arte mondiale da Parigi a New York anche se Giulio Carlo Argan rassicurava i suoi lettori scrivendo che lo scopo della Biennale: «non è certo di affermare l'influenza di questo o di quel paese, né di creare basi artistiche americane nel Mediterraneo; ma di giovare veramente a un chiarimento concorde della situazione, paragonando la situazione dei vari paesi»¹¹. Dall'altro lato la conoscenza diretta e approfondita dell'arte americana contemporanea contribuì a liberare energie già parzialmente esplose, in particolare quelle orientate allo svecchiamento della pittura e della scultura nonché all'ingresso nell'arte contemporanea della vita quotidiana e dell'attualità.

Tra i visitatori della Biennale di Venezia del 1964 c'era anche il ventunenne Elio Mariani, futuro Mec-Artista che, di fronte alle opere di Robert Rauschenberg, non solo si commosse, ma entrò in crisi e non dipinse per un anno¹².

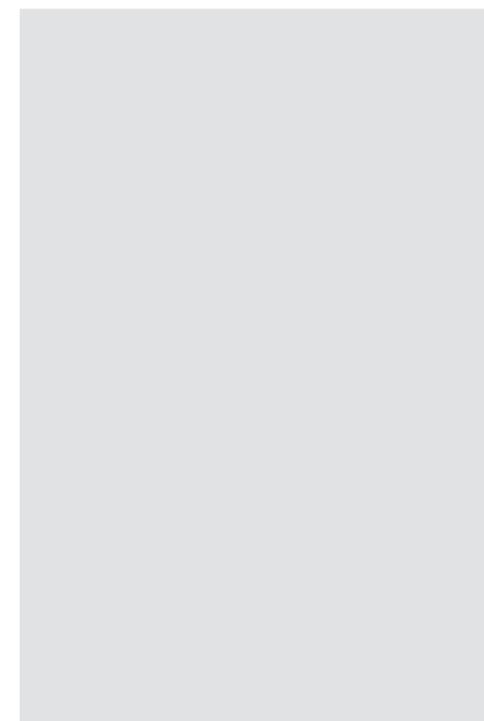


Fig. 9 Claes Oldenburg, *Telefono molle*, 1963

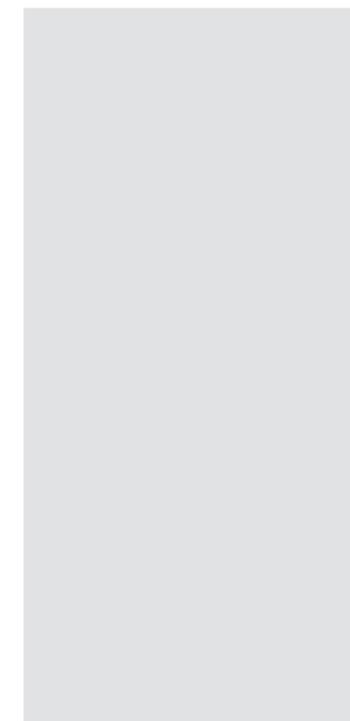


Fig. 10 Robert Rauschenberg, *Letto*, 1955

Come si è visto, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, la rapida diffusione dell'estetica commerciale dei prodotti della società dei consumi e i miti americani veicolati da stampa, pubblicità, fumetto, cinema e in seguito anche dalla televisione, si erano innestati nella cultura europea creando fenomeni inediti, simili seppur diversi. Nel corso degli anni Sessanta, le "nuove icone" dell'estetica di massa diventano oggetto di appropriazione da parte di molti artisti che attraverso un linguaggio apparentemente "basso" rendono la loro arte accessibile e comprensibile a qualsiasi livello

Immagini non pubblicabili in internet

culturale; si pensi a Mimmo Rotella con le numerose opere dedicate a Marilyn Monroe (*Marilyn*, 1963, fig. 11) o a Mario Schifano con le varianti sulla Coca Cola (*Ai pittori di insegne*, 1965, fig. 12), solo per citare due esempi di una tendenza che si stava diffondendo velocemente.

Nel frattempo l'universo visivo urbano era radicalmente cambiato e, come sottolineava il critico Gillo Dorfles nel 1964: «[...] noi, oggi, viviamo in un'atmosfera che non è più quella delle vacche che pascolano in un prato e brucano l'erba, né delle lavandaie che lavano i panni nel Ticino o nell'Arno, ma un'atmosfera molto diversa, che è fatta di neon, di Coca Cola, di Juke-box, di dischi per grammofono, di réclames, di manifesti»¹³.

La nascita della Mec-Art

«[...] Nasce la Mec-Art / "Arte meccanica" / "Pittura fotoelaborata" / Copie a volontà / Incomprensione e derisione. Derisione e ignoranza [...]»¹⁴.

Nei primi anni Sessanta, il flusso della vita reale è ormai entrato stabilmente nelle opere di molti artisti dell'avanguardia, ma alcuni "operatori visivi" (per usare un termine dell'epoca) avvertono l'ulteriore esigenza di rendere il proprio lavoro ancor più contemporaneo attraverso nuove ricerche che guardano al mezzo fotografico e rovesciano le vecchie idee sulla funzione sociale e comunicativa dell'arte.

Paul-Louis Roubert afferma che la Mec-Art non è «un movimento vero e proprio, la Mec-Art è sicuramente un momento, tipico dell'arte all'inizio degli anni Sessanta, che vede il campo della pittura aprirsi all'immaginario fotografico [...]»¹⁵.

Per molti artisti la fotografia presenta notevoli vantaggi rispetto alla pittura: esprime la modernità del procedimento tecnico, permette di introdurre riferimenti ai media e al linguaggio popolare della comunicazione di massa; dà l'occasione di appropriarsi di veri e propri brani di realtà analizzati da un occhio scientifico da poter riportare nell'opera che mantiene un carattere "pittorico", "bidimensionale", di "sintesi", a differenza dei processi New Dada e Novorealisti che si basano soprattutto sull'inclusione

materiale di oggetti. Inoltre la fotografia fornisce la possibilità di riproduzione in serie, già avviata da Andy Warhol in America con la tecnica serigrafica.

Tra gli artisti che in quel momento utilizzano la fotografia come strumento di ricerca individuale ci sono gli italiani Mimmo Rotella e Gianni Bertini, i francesi Serge Béguier e Alain Jacquet, il belga Pol Bury e il greco Nikos Kessanlis. Nell'ottobre 1965 questi artisti vengono riuniti a Parigi dal critico Pierre Restany in occasione della mostra collettiva "Hommage à Nicéphore Niépce. Béguier Bertini Pol Bury Jacquet Nikos Rotella" tenutasi alla Galerie J fondata qualche anno prima dalla moglie Jeannine de Goldschmidt in un piccolo garage per motociclette.

Sin dall'inizio la galleria aveva avuto una programmazione audace legata strettamente alle tendenze Novorealiste: nel 1961 era stata ospitata la mostra della francese Niki de Saint Phalle che creava opere in diretta sparando con una carabina contro sacchetti di colore; nel 1962 la galleria aveva patrocinato il progetto del bulgaro Christo che insieme alla compagna Jeanne-Claude, come protesta contro il muro di Berlino edificato pochi mesi prima, aveva invaso la rue Visconti con l'installazione di un muro di 89 barili di olio e benzina che bloccavano la circolazione nella strada, mentre nel 1963 il rumeno Daniel Spoerri ogni sera, per undici giorni, aveva trasformato la galleria in un ristorante e aveva utilizzato gli avanzi lasciati dai commensali per realizzare le opere della sua mostra personale.

Non è casuale che il titolo scelto per l'esposizione di lancio della Mec-Art – "Hommage à Nicéphore Niépce" – fosse un tributo all'inventore della fotografia perché tutti gli artisti partecipanti erano da tempo impegnati a sperimentare individualmente tecniche di riproduzione fotomeccanica, i cosiddetti "riporti fotografici".

Rispetto alla già citata tecnica serigrafica manuale usata da Warhol e da altri artisti Pop, il riporto è completamente meccanico e consiste nel selezionare una o più immagini (prelevate da libri, rotocalchi e dalla cronaca veicolata dai media), fotografarle e proiettarle, in camera oscura, il negativo ingrandito su un supporto di tela emulsionata al fine di sensibilizzarlo e renderlo "impressionabile", cioè simile alla carta fotografica; si procede poi allo sviluppo e al fissaggio in soluzioni chimiche. Di seguito la tela viene lavata con acqua per liberarla dalle emulsioni, asciugata e tesa su un telaio. In tal modo si ottiene un prodotto simile al quadro tradizionale ma realizzato su base meccanica e potenzialmente riproducibile all'infinito. A questo punto l'artista può lasciare la tela in bianco e nero oppure può intervenire con un viraggio in bagno chimico o eventualmente con colori non coprenti, come l'anilina o spruzzando il colore con l'aerografo.

Con tali mezzi questi artisti stavano "sdoganando" la fotografia nella pittura contemporanea e, con la stesura da parte di Pierre Restany del manifesto ufficiale, la Mec-Art si configurava come un vero e proprio raggruppamento.

Mimmo Rotella e Gianni Bertini: due figure di collegamento tra Francia e Italia

Dei due artisti italiani coinvolti nella mostra che lancia la Mec-Art, sia Mimmo Rotella che Gianni Bertini avevano già esposto alla Galerie J ma, in occasione della personale "Vatican IV" dell'aprile 1965, Mimmo Rotella presenta le novità che non aveva portato alla Biennale di Venezia dell'anno precedente. Si tratta dei cosiddetti *reportages* realizzati con la tecnica a "riporto fotografico" di cui si è parlato e che l'artista aveva iniziato a sperimentare nel 1963.

Via Veneto del 1963 (cat. p. 54) è una delle prime opere prodotte con questa tecnica e rappresenta uno dei numerosi ritratti dedicati dall'artista calabrese a Roma, la sua città d'adozione. Al suo rientro da Kansas City nel 1952 Mimmo Rotella si era stabilito nello studio di via Brunetti 42 vicino a Piazza del Popolo e in quest'opera sembrano materializzarsi le parole del collega Fabio Mauri: «Nera e oscura, Roma era irriconoscibile. Di notte poteva essere quasi ottocentesca anche se eravamo nel periodo della "dolce vita". La modernità stava verso nord, verso il villaggio olimpico o vicino a via Veneto dove c'erano gli alberghi, gli uffici, le compagnie aeree e gli stranieri»¹⁶. È proprio il film *La dolce vita* di Federico Fellini che nel 1960 rende celebre in tutto il mondo la via Veneto, centro della vita mondiale.

Immagini non pubblicabili in internet

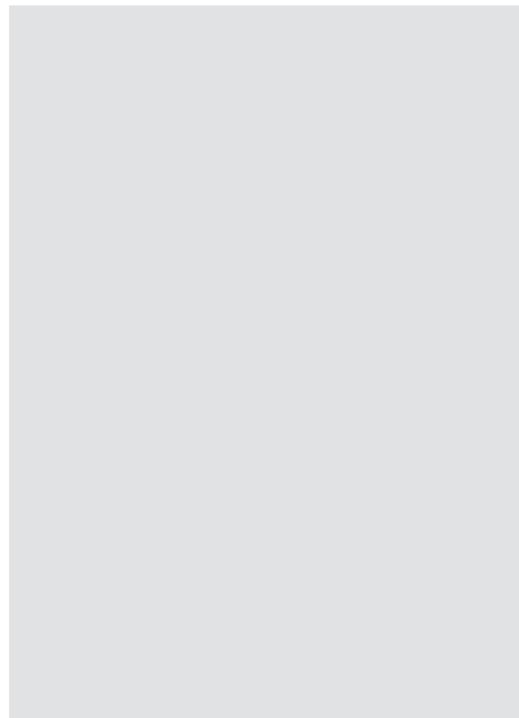


Fig. 11 Mimmo Rotella, *Marilyn*, 1963

Immagini non pubblicabili in internet

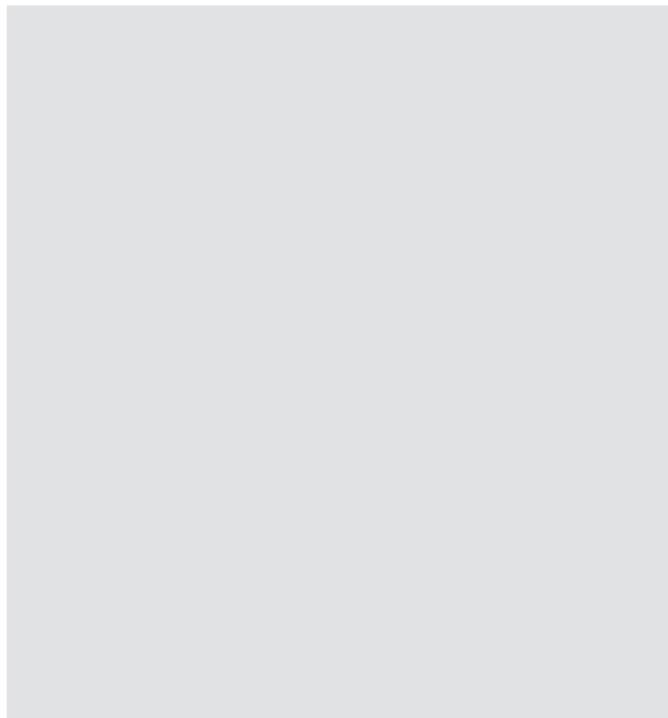


Fig. 12 Mario Schifano, *Ai pittori di insegne*, 1965

Anche Gianni Bertini che vive a Parigi dal 1951 sperimenta in autonomia la tecnica del riporto fotografico su tela sensibilizzata, in parallelo con le esperienze di Mimmo Rotella.

Questa nuova pratica artistica meccanica si stacca completamente dall'ormai anacronistica modalità al cavalletto, ma è parimenti lontana dalle proposte di altri rinnovatori della tecnica del dipingere. L'americano Jackson Pollock, per esempio, alla fine degli anni Quaranta aveva inventato il *dripping* che consiste nel far sgocciolare i colori dai barattoli direttamente sulla tela stesa sul pavimento. Di fatto però questo suo modo di far pittura non si discosta dal concetto classico del dipingere "a mano" né dall'idea dell'unicità e irriproducibilità dell'opera d'arte che porta con sé la concezione di "genio" artistico.

Esaminando i dibattiti da parte degli operatori dell'arte sulla stampa europea tra anni Cinquanta e Sessanta, si avverte il forte desiderio di inventare qualcosa di nuovo, volontà che per molti diventa ossessione.

L'uso dell'azione meccanica che consente la ripetizione in serie rappresenta la novità più eclatante e come evidenzia Pierre Restany: «Questi riporti fotografici [...] sono molto lontani dalla vecchia immagine figurativa che tenta oggi di nascondere la sua mediocrità sotto la modernità del soggetto. [...] Questa differenza capitale, che può sembrare sottile a prima vista, si è manifestata sempre più sensibilmente nel corso della stagione 1965. Essa segna nella storia dell'iconografia contemporanea la frontiera esatta fra la sperimentazione autentica e gli esperimenti dei camuffamenti opportunistici»¹⁷.

Sottolineata la novità del mezzo, è curioso notare come Gianni Bertini in un'intervista di Gillo Dorfles del 1968, pur parlando di arte meccanica, si esprima ancora in termini di "pittura": «[...] il riporto fotografico non solo è un mezzo sufficientemente ricco di possibilità per avviare un nuovo discorso in pittura, ma tra i mezzi del momento è anche quello che caratterizza meglio la società in cui viviamo. È un mezzo dei nostri giorni, atto a esprimere quello che siamo. In secondo luogo la pittura era divenuta astratta perché scacciata dalla realtà dalla fotografia: oggi con un mezzo fotografico posso riprendere al fotografo quello che apparteneva al pittore»¹⁸.

Gianni Bertini, in effetti, dopo essere stato uno dei più impegnati sostenitori dell'arte non figurativa in Italia, era ritornato alla figurazione proprio con la Mec-Art.

Si tratta di un ritorno basato su un nuovo punto di vista: se la fotografia aveva "rubato" i soggetti al pittore, innescando una crisi della pittura figurativa che negli anni aveva portato all'arte astratta, ora, attraverso la tecnica del riporto fotografico, il pittore se li poteva riprendere usando immagini fotografiche che opportunamente elaborate davano un risultato, sempre di tipo pittorico, ma molto più moderno. Il riporto infatti annulla il gesto della pennellata, appiattisce i grumi, gli spessori, la consistenza del colore, allinea le differenze tra materiali diversi assemblati insieme e crea così una "nuova immagine di sintesi" come aveva intuito Pierre Restany.

È la rivincita della pittura sulla fotografia.

La tecnica fotografica quindi, non è più sentita come una rivale ma è sfruttata per i suoi scopi pittorici e il pittore, che vive in una società in rapida evoluzione dove il tempo a disposizione è sempre meno e tutto si consuma più velocemente, può evitare le lunghe operazioni richieste dalle pratiche manuali tradizionali. «La macchina ha sostituito dovunque la mano dell'uomo. Perché non mi deve essere lecito usare una macchina per fare i miei quadri?» si chiedeva Bertini nel 1968¹⁹.

Al pari di Rotella, anche Bertini aveva già esposto alla Galerie J e molti anni dopo ricorderà: «Ciò che ci spingeva ad intraprendere nuove ricerche non era dovuto a una ideologia comune, ma piuttosto al fatto che ne avevamo le scatole piene della proliferazione insopportabile della pittura informale che riempiva le gallerie. Queste merde appese ai muri si contabilizzavano in tonnellate e chilometri. In questo senso il raggruppamento del *Nouveau Réalisme* è stato un atto quasi utilitaristico!»²⁰.

Tra i molti aspetti che Mimmo Rotella e Gianni Bertini hanno in comune c'è la curiosità e la passione per l'universo femminile: attrici, cantanti, *mannequins*, ma anche donne dalla vita ordinaria, sono un'im-

mena fonte d'ispirazione per questi artisti che estrapolano le diverse immagini dai loro contesti originari (rotocalchi, riviste patinate) per confezionare nuovi significati.

In *Les deux amies* del 1966 (cat. p. 59), Mimmo Rotella sovrappone spudoratamente la pubblicità del formaggio francese "Petit Suisse" a immagini di ragazze in *lingerie*; Gianni Bertini nell'opera *Lo sposalizio* del 1975 (cat. p. 33), scegliendo due fotografie prelevate da contesti comunicativi diversi e assemblate nella stessa tela, riesce a trasmettere in modo lampante il concetto di emancipazione femminile. Donne che si sposano e donne che alludono al ruolo dell'amante, che in questi anni di grandi cambiamenti tende a perdere l'etichetta di immoralità che lo aveva contrassegnato fino agli anni Cinquanta. Sempre Gianni Bertini attraverso *La chiamerò bambola* del 1969 (cat. p. 31) esprime lo stereotipo della donna moderna e indipendente, tant'è che il titolo scelto sembra riecheggiare lo strepitoso successo di *La bambola*, brano musicale della biondissima Patty Pravo che qualche mese prima aveva sfondato nella *hit parade* italiana.

Un altro tema d'interesse per entrambi è la comunicazione pubblicitaria e, soprattutto per Mimmo Rotella, i prodotti da essa reclamizzati, come si è accennato. L'artista ne aveva fatto motivo di indagine già dagli anni Cinquanta nel periodo dei *décollages*. Nel momento di adesione alla Mec-Art, Rotella continua l'analisi di questo mondo di grande attrattiva con immagini presentate nella loro semplice oggettività. La fotografia di una merce già pronta e ben confezionata come la bottiglia di olio che appare nell'opera *Dante* del 1966 (cat. p. 57) presenta, nella stessa forma in cui la vediamo sugli scaffali del supermercato, un prodotto destinato al consumo di massa e simbolo di italianità, tra i più esportati. In *Frutti siciliani* sempre del 1966 (cat. p. 58) Rotella mette in rapporto piani eterogenei di realtà: le immagini del folklore siciliano vengono filtrate dalla grafica pubblicitaria contemporanea che usa gli stratagemmi dell'autotipia e della *silhouette* come elementi per accentuare la potenza comunicativa del prodotto. La combinazione artificiosa rivela la multiformità del reale e le sue diverse interpretazioni, tra cui la velata allusione alla *Canestra di frutta* di Caravaggio anch'essa simbolo di italianità.

Per Gianni Bertini invece, l'impiego di figure tratte da riviste pubblicitarie, dalla stampa erotica oppure dalla cronaca è spesso funzionale alla trasmissione di un messaggio visivo ironico. Nel bicchiere in primo piano di *Bevi che ti passa* del 1970 (cat. p. 32) l'artista inserisce un *focus* con la fotografia di un incontro di Sumo già utilizzata in contesti completamente diversi.

Se nella manipolazione delle immagini Gianni Bertini resta fedele al riporto fotografico almeno fino al termine dell'esperienza nella Mec-Art – pur rinnovandosi con la sostituzione della tela con materiali plastici stampati in rilievo – Mimmo Rotella a partire dal 1966 sperimenta una nuova tecnica che chiama *artypo* il cui termine deriva da "art + typographie". Nella sua autobiografia scrive: «Anch'io avevo cambiato, non facevo più i *décollages*, avevo inventato l'*artypo*: andavo nelle tipografie, prendevo le prove di stampa, dove c'erano le immagini sovrapposte (questo già da quando stavo a Parigi), le buttavo sul telaio e le facevo plastificare, per dare un senso più tecnologico»²¹.

La materia prima di Mimmo Rotella sono quindi ora i grandi fogliacci che in epoca pre-digitale venivano fatti passare e ripassare nei rulli di stampa per provare i colori. Recuperate queste prove di stampa, soprattutto di manifesti, l'artista le applica senza alcuna manipolazione su supporti tradizionali di tela operando semplicemente una selezione come avviene negli *artypos* già citati: *Les deux amies*, *Dante*, *Frutti siciliani* ai quali si aggiunge *Natura e lettere* del 1970 (cat. p. 61).

All'inizio degli anni Settanta, Rotella inizia la plastificazione degli *artypo* che spiega così: «Il risultato di queste immagini è sorprendente. Ogni quadro ha non solo la forza dell'immagine semplice o sovrapposta, ma acquista anche una nuova dimensione per il *coté* tecnologico della plastificazione (in genere, uno spessore di 3 millimetri). Queste nuove opere furono concepite non per essere incorniciate nella maniera tradizionale, ma per restare oggetti puri, come può essere, per esempio, un arazzo. Sfortunatamente, i mercanti e alcuni collezionisti, che le comprarono, dovettero incorniciarle per ragioni commerciali»²². Così è stato infatti per *Riflesso*, 1971 (cat. p. 62) ma non per *La moto*, 1971 (cat. p. 63).

La Mec-Art è inoltre osservazione fedele e disincantata della realtà contemporanea: tensioni sociali, problemi politici, guerre e minacce militari. Gianni Bertini è indirettamente partecipe dei conflitti che coinvolgono pesantemente la Francia durante il processo di decolonizzazione. Essendo residente a Parigi conosce bene le vicende legate alla questione Indocinese (1946-1954) che sarebbe poi sfociata nella guerra del Vietnam (1955-1975), come pure quelle riguardanti il conflitto per l'indipendenza dell'Algeria (1954-1962). *Un giorno del 1967*, noto anche come *Il giorno in cui fu ucciso Cristo* (cat. p. 29), presenta una colonna di soldati in *silhouette* in procinto di imbarcarsi su un elicottero a due rotori, uno posizionato sopra la cabina di pilotaggio e l'altro, ben visibile nell'opera, nella sezione di coda. È difficile dire se si tratti di una fotografia o di un'elaborazione di fantasia perché l'elica è posizionata in modo anomalo, ma si tratta in ogni caso di un mezzo pesante simile a quelli utilizzati durante la guerra del Vietnam. Il rivestimento del mezzo di trasporto, che richiama il disegno mimetico adoperato nel camuffamento militare, è invece un *pattern* di grovigli meccanici molto usato da Gianni Bertini dopo il periodo Informale, quando il suo gesto riacquista forme ben precise. Ingranaggi, turbine e rotori si erano infatti schierati nelle sue opere già dalla metà degli anni Cinquanta e presto erano diventati i protagonisti di scontri cosmici tra titani metallici, quasi un'anticipazione delle animazioni giapponesi che negli anni Settanta avrebbero invaso l'Europa: da Goldrake, con il suo armamentario fatto di doppi magli perforanti, lame rotanti e alabarde spaziali a Mazinga Z. Anche i riferimenti a numeri, parole e lettere fanno parte del suo personale linguaggio e restano evidenti a lungo, soprattutto nelle espressioni fumettistiche di derivazione Pop all'interno di opere come *Grip!* del 1965 (cat. p. 28), palese riferimento al mondo delle auto, delle pompe di benzina e dei motori.

Questo universo meccanico è ripetutamente presente anche nel lavoro di Mimmo Rotella che al tema dell'automobile dedica addirittura una mostra tenutasi alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1966. Spesso il tema è affrontato in maniera narrativa, quasi a voler ricostruire una situazione, un racconto per immagini dentro vacillanti ambienti urbani come nell'opera *Fai attenzione* del 1965 (cat. p. 55). In *Autoritratto piccolo* del 1968 circa (cat. p. 60) l'artista si immortala alla guida di un'auto, forse con l'ironica allusione al gioco di parole composto da "auto" e "ritratto".

Fin dalla giovinezza Gianni Bertini è uno sportivo e lo ricorda lui stesso: «Ero ad un livello sufficiente per essere qualificato per gli incontri sportivi in cui erano in competizione le città, ma ad un livello medio per non essere selezionato nelle finali di gare, e ciò mi lasciava molto tempo per visitare i musei»²³. A questo proposito *Sacramento* del 1968 (cat. p. 30) si lega all'importante competizione tramandata dalla storia sportiva come "The night of speed" ovvero la notte della velocità. Nella gara tenutasi allo Hughes Stadium di Sacramento in California il 20 giugno 1968, Jim Hines, Ronnie Ray Smith e Charles Greene battono il record mondiale dei 10 secondi nei 100 metri piani con grande riscontro mediatico. In *Sacramento* Gianni Bertini riporta su tela le immagini estrapolate direttamente dalla cronaca sportiva. Lo sfondo è sfrondata dagli elementi inutili e colorato con tinte acide all'anilina, mentre le sagome dei centometristi sono elaborazioni di ritagli di giornale riportati. Con quest'immagine modificata l'artista ottiene un risultato di maggior forza comunicativa rispetto alla fotografia originale.

Dopo la prima mostra dell'ottobre 1965 alla Galerie J di Parigi (ripetuta l'anno seguente a Bruxelles) e prima dell'arrivo in Italia dei Mec-Artisti, ci sarebbe stato un ultimo appuntamento nella capitale francese tenutosi alla Galerie Zunini.

La prima presentazione italiana ha invece luogo alla Galleria Blu di Milano nell'ottobre 1966, a un anno esatto di distanza dalla costituzione del raggruppamento di Parigi. I protagonisti sono sempre gli stessi ad esclusione di Pol Bury.

Le successive esposizioni in Italia e all'estero vedono l'adesione di nuovi nomi italiani tra cui il napoletano Bruno Di Bello e i milanesi Elio Mariani e Aldo Tagliaferro che insieme con Gianni Bertini e Mimmo Rotella, rientrati da Parigi nel 1966, si distinguono per la maggior continuità nel rappresentare le ricerche dell'arte meccanica²⁴.

Aldo Tagliaferro ed Elio Mariani, insieme a Bruno Di Bello, attivo a Milano dal 1967, usano immagini derivate dal mezzo fotografico. Vi giungono per strade di sperimentazione autonome rispetto agli artisti che operavano in ambito parigino e appartengono a generazioni più giovani rispetto a Mimmo Rotella e Gianni Bertini.

Bruno Di Bello: il grande scompositore

Le opere di Bruno Di Bello presentate in quest'occasione appartengono al momento in cui l'artista ha ormai concluso l'importante ricerca giovanile in seno al Gruppo 58 creatosi nella vivace esperienza napoletana a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Dopo il trasferimento in territorio milanese nel 1967 con l'apertura del laboratorio nel "Quartiere delle botteghe" di Sesto San Giovanni dove già lavorava Aldo Tagliaferro, Bruno Di Bello aderisce alla Mec-Art e dal 1968 inizia ad esporre alle mostre di gruppo.

La tecnica usata dall'artista in questi anni consiste nel riportare meccanicamente sulla tela fotografica le immagini scelte da libri e riviste; in alcuni casi interviene cromaticamente attraverso viraggi colorati o all'aerografo stabilendo così un rapporto molto stretto tra fotografia e pittura.

Partita a scacchi del 1969 (cat. p. 37) si ispira a una famosa fotografia che immortalava gli artisti Man Ray e Marcel Duchamp concentrati nello strategico gioco. Bruno Di Bello suddivide in piccoli quadrati la riproduzione della fotografia (didascalia inclusa) e la ricomponendo creando di fatto una nuova immagine, diversa dalla precedente; successivamente fotografa la nuova composizione e la riporta meccanicamente su una tela emulsionata virata cromaticamente in blu. Il viraggio, ovvero il bagno chimico colorato, essendo un espediente legato alla fotografia, rende l'immagine più contemporanea ma allo stesso tempo ne accentua l'aspetto *vintage* e storico. Ray e Duchamp, infatti, non solo rappresentano i padri del Dadaismo, ma sono anche due esponenti di quell'avanguardia storica che Bruno Di Bello intende rivisitare nella necessità di schierarsi ideologicamente partendo proprio dalla citazione di figure di rilievo.

Con lo stesso metodo l'artista si concentra sul fenomeno della rivoluzione riportando le foto dei giovani sulle barricate di Parigi e delle icone della contemporaneità come *Rudi Dutschke*, detto Rudi il rosso, leader rivoluzionario del Movimento Studentesco Tedesco attivo nel momento più caldo della contestazione giovanile (1968, cat. p. 36).

L'operazione di frammentazione delle immagini continua con le variazioni sui ritratti di altri artisti, politici, pensatori. Le immagini scomposte dei costruttivisti russi El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevič, Alexander Rodchenko eseguite da Bruno Di Bello, per la loro carica comunicativa vengono riprodotte sul biglietto d'ingresso-lasciapassare all'inaugurazione della Biennale veneziana del 1970 a cui l'artista partecipa nella Sezione Sperimentale²⁵.

All'inizio degli anni Settanta, Bruno Di Bello si dedica alla scomposizione delle immagini dei pianeti del sistema solare: sole, terra, luna (*Grande intervento ecologico*, 1971; *Grande intervento ecologico*, 1971; *Grande intervento ecologico N 1*, 1971, cat. pp. 38, 39, 40), iniziando parallelamente una nuova importante operazione su caratteri alfabetici, parole, nomi e firme. Infatti, dopo aver lavorato sul ritratto di Paul Klee (1968), l'artista si concentra sulle possibilità di scomposizione della sua firma, facendola letteralmente a pezzi.

In *Klee* del 1974 (cat. pp. 42-43) Di Bello suddivide lo spazio offerto dalla tela in quattro quadrati di cui il primo in alto a sinistra contiene una versione perfettamente leggibile dell'autografo dell'artista svizzero; continuando la lettura in senso orario la firma viene scomposta prima in quattro, poi in sedici infine in sessantaquattro quadrati facendo ruotare ogni quadrato di uno o più gradi. Alla fine del processo l'artista ottiene la completa riscrittura della parola di partenza che si sparpaglia in frammenti non più leggibili nel loro significato originario ma si trasformano in puro *pattern* visivo. Tale disintegrazione della firma sembra contenere una critica verso il sistema dell'arte che sfrutta le potenzialità di questo "feticcio" per conferire maggior valore commerciale alle opere.

Un'operazione analoga avviene sui nomi di personaggi famosi della cultura. Come ben spiega Italo Mussa, le *Variazioni sul nome Bach* del 1971 (cat. p. 41), dapprima mostrano «la parola nella sua autorità di significato, poi i segmenti scritturali significanti quale logica derivazione. Si passa dalla nitida scansione al balbettio infinitesimale»²⁶.

Elio Mariani: la "mascotte" della Mec-Art

Il milanese Elio Mariani è il più giovane dei Mec-Artisti italiani riuniti in questa mostra ed è l'unico ancora vivente.

Quando a Parigi nel 1965 viene organizzata la prima mostra di Mec-Art, l'artista non conosce ancora il raggruppamento; ha 22 anni, si è appena riavuto dallo *shock* della Biennale del 1964 ed è impegnato in una ricerca individuale sui motivi legati alla Pop Art internazionale.

Elio Mariani s'inserisce ufficialmente nella Mec-Art insieme a Bruno Di Bello e Aldo Tagliaferro in occasione della seconda mostra in Italia tenutasi alla Galleria Apollinaire di Milano nel 1968. All'epoca l'artista faceva già uso della tecnica meccanica del riporto su tela emulsionata da circa tre anni, va quindi considerato un "nativo Mec".

Intorno al 1966 l'artista inizia una riflessione sulle tensioni del momento e sul suo disagio personale attraverso opere emblematiche quali *Esodo estivo* del 1966, *Tragico week end* del 1967, *Isterismo collettivo* del 1967, *Contestazione* del 1967 (cat. p. 46). Si tratta di affollamenti di volti e corpi tratti da ritagli fotografici scelti tra diverse fonti e presentati nella loro cruda realtà. I ritagli vengono ricombinati tra loro e incollati su carta; il "bozzetto" così ottenuto è fotografato e riportato su tela fotosensibile senza che Elio Mariani aggiunga alcuna colorazione manuale o meccanica. Le opere restano quindi in bianco e nero.

È lo stesso artista che, durante uno dei nostri incontri nella sua casa milanese invasa di ricordi, libri e quadri mi racconta che «ancor oggi, prima di realizzare un'opera, devo scartabellare tra centinaia e centinaia di immagini, ma alla fine non sono mai io a scegliere quelle adatte allo scopo, sono loro che scelgono me».

Elio Mariani confessa che negli anni Sessanta non c'era molta disponibilità di denaro, le tele fotografiche si compravano in Germania, costavano una follia ed era necessario attendere la vincita di qualche premio, che fortunatamente arrivava spesso, per poterselo procurare. L'attrezzatura era rudimentale, le tele emulsionate venivano arrotolate e sviluppate al buio dentro contenitori scelti dal bisogno e dalla fantasia, nei casi migliori le plafoniere delle lampade al neon che, essendo lunghe e strette, si adattavano anche ai formati più grandi.

Sebbene sia sempre restato lontano dalla politica e dall'ideologia, Elio Mariani è un curioso e intelligente osservatore delle dinamiche sociali.

L'influenza dei fatti asiatici sul mondo occidentale nella seconda metà degli anni Sessanta era molto forte e *La rivoluzione culturale in Cina* del 1969 (cat. p. 48) presenta la figura di Mao impersonale come una statua, quasi prefigurazione dell'esercito di terracotta di Qin Shi Huangdi che verrà scoperto proprio in Cina di lì a pochi anni. La ridondante ripetizione dell'immagine contribuisce con effetto straordinariamente intenso a identificare il capo della rivoluzione come un idolo della cultura di massa.

Negli stessi anni Elio Mariani s'interessa alla dimensione del dolore individuale e collettivo, all'isolamento, alla solitudine.

Pierre Restany, nello scritto che accompagna il catalogo monografico della sua produzione dal 1965 al 1972 lo definisce un «introverso [...] la cui unica apertura al mondo è la sua arte, la sua opera l'unico suo linguaggio, l'unica sua possibilità di comunicare direttamente con gli altri»²⁷.

L'attaccapanni U.S.A. del 1968 (cat. p. 47) affronta in modo ironico e netto la questione della spersona-

lizzazione dell'individuo. In un ufficio asettico e maniacalmente ordinato è collocato un attaccapanni umanizzato. La presenza umana capovolge la fredda verità fotografica di un interno modernamente arredato, trasformandolo in un contesto surreale di tragica ironia a simboleggiare il luogo di lavoro come proiezione delle tensioni più nefaste. L'indicazione "U.S.A." nel titolo mostra chiaramente l'origine geografica del problema, quasi a dire che dall'America arrivano molte cose belle, ma anche cose criticabili.

Verso il 1969 Elio Mariani inizia ad analizzare la coppia uomo/donna nella sua dimensione primordiale, anatomica, con una serie di opere che, forse più di altre, hanno reso il suo lavoro riconoscibile. Il linguaggio del corpo è il mezzo di espressione più efficace di cui l'essere umano disponga e l'artista lo indaga approfondendo una ricerca che va ben oltre la Metafisica e il Surrealismo verso i quali presenta certamente indiscutibili richiami. Insieme ai volti nell'intimità di un bacio come in *Sogno di primavera* del 1969 (cat. p. 49), Elio Mariani è ossessionato da corpi maschili e femminili nudi e acefali; corpi che si abbracciano, si toccano, si accarezzano reciprocamente all'interno di contesti chiusi oppure dentro misteriosi paesaggi come nell'opera *La casa in campagna* del 1972 (cat. pp. 50-51). Drama o felicità? L'assenza dei volti indica forse l'amore universale e la condizione di innamoramento che almeno una volta nella vita colpisce tutti indistintamente? Sono domande che ho avuto la fortuna di poter porre direttamente a Elio Mariani. L'artista segnala prontamente che una risposta univoca non c'è e mi racconta che anche Pierre Restany aveva dato la mia stessa interpretazione ma per lui, per Elio Mariani, eliminare le teste è soprattutto una questione di sintesi, i volti distraggono dal problema, stereotipano e, ridendo, confessa che per questa lunga serie di "decollati" lo chiamavano "il Robespierre della pittura".

Aldo Tagliaferro: rigore e ironia

Già dal 1964 Aldo Tagliaferro adotta una personale tecnica di riporto fotografico che chiama "decalatura"; si tratta di un metodo artigianale non meccanico, per mezzo del quale una o più fotografie selezionate dai rotocalchi vengono trasferite al foglio di carta o alla tela mediante l'uso di colla vinilica. Questa tecnica pre Mec-Art, conferisce alle immagini un aspetto vetusto, come se fossero state logorate dall'uso o corrose dal tempo. Le opere *Visitate l'America* del 1966 (cat. p. 66) e *Basta cari signori* del 1968-1969 (cat. p. 67) sono state prodotte con questa modalità e appartengono al ciclo "Rapporto quotidiano politico" che prende in esame notizie trasmesse dai media, filtrate delle opinioni politiche dell'artista.

La posizione degli elementi narrativi è nettamente gerarchica: nella zona superiore della partitura a finestra di *Visitate l'America* è reiterata la stessa fotografia con soldati armati che minacciano il popolo vietnamita, nella parte centrale sottostante è evidenziato il tragico risultato di questa minaccia mentre nella parte inferiore è raffigurato il ponte di Brooklyn con la Statua della libertà, simbolo della presa di coscienza che verbalizza l'ironico suggerimento di visitare l'America. Sono immagini di eventi storicizzati che oggi possiedono un valore documentaristico oltre che culturale.

La seconda opera è altrettanto inequivocabile: una netta cesura separa i potenti "carnefici" dalle "vittime" indifese. Nella partitura inferiore Aldo Tagliaferro ripete per quattro volte la stessa immagine di ragazzi vietnamiti a occupare tutto lo spazio disponibile tanto da ottenere l'illusione di una folla immensa che cerca di proteggersi da chi sta nella zona superiore; in quest'ultimo spazio l'artista assembla immagini di diversa provenienza. Iniziando la lettura da destra si trovano: Papa Paolo VI, il presidente degli Stati Uniti Lyndon Johnson, alcuni soldati e i partecipanti a un comizio comunista presieduto da un politico sovietico o forse italiano. La figura tagliata sulla sinistra con i gemelli ai polsi potrebbe infatti essere il Segretario del PCI Luigi Longo che sul tema dell'anticolonialismo aveva cercato di impostare una campagna di solidarietà.

Fino al 1968 gli eventi dell'attualità sono profondamente integrati nel lavoro dell'artista.

I personaggi delle sue narrazioni per immagini non sono mai gli stereotipi della vita politica che hanno tanto ascendente sulle masse – come avviene ad esempio con la figura di John F. Kennedy nella Pop Art americana in cui l'acritica ripetizione dell'immagine del Presidente va al di là delle numerose possibilità di decifrarne il senso – perché Aldo Tagliaferro prende una posizione ben

precisa e già dalla sola lettura del titolo si comprende quanto il suo punto di vista sia di aperta contestazione contro il sistema politico-sociale e contro gli stessi mass-media che propongono episodi di violenza fino all'assuefazione.

Alla fine degli anni Sessanta l'Italia entra in un'atmosfera di insicurezza, hanno inizio gli anni "di piombo" che si sarebbero svolti all'insegna del conflitto politico fra destra e sinistra, del terrorismo, dello scontro violento. *Natura morta* del 1970 (cat. p. 70) appartiene alla fase in cui l'artista sembra allontanarsi dalle questioni più scottanti del suo tempo, in un'accettazione consapevole dei limiti del linguaggio artistico a favore di una maggiore concentrazione sul "fare", sulla forma e sul processo.

Come riporta Francesco Tedeschi nel suo fondamentale studio sui principali artisti della Mec-Art italiana, lo stesso Tagliaferro nel dialogo con Aurelio Natali pubblicato nel catalogo della sua mostra personale alla Galleria Ciack di Roma del 1969 afferma: «Dopo i primi movimenti di contestazione del maggio a Parigi e poi da noi ho potuto verificare che la mia denuncia o se vuoi azione era più efficace farla sulla piazza»²⁸.

Nel ciclo "Analisi all'interno dell'immagine e della sua possibilità combinatoria" di cui il lavoro sopra-citato fa parte, Aldo Tagliaferro usa la fotografia come materiale pittorico per creare ulteriori immagini. Sceglie infatti quattro elementi di base: un volto femminile, un busto maschile con al posto del volto un torso femminile nudo, un ragazzo di profilo e un occhio facendoli interagire tra loro e creando infinite possibilità combinatorie in una sorta di colto *divertissement*.

La lettura di Enrico Crispolti, sempre in occasione della mostra alla Galleria Ciack, è ben precisa: «Nascono così queste nuove immagini di Tagliaferro, di ironica allucinazione, distanti nella loro freddezza, ma implacabilmente prossime nella loro corrosiva presenza appunto d'ironia»²⁹.

In *Natura morta 2ª versione* del 1969 (cat. pp. 68-69) l'artista rielabora i primi due elementi di base, il volto femminile e il busto maschile, per fonderli nella grafica di una banconota da diecimila lire dove nella lettura di Germano Beringheli «pochi elementi "sovrapposti" dicono per esempio il senso della donna (denaro) e quello dell'uomo che della donna "vede" sempre più, la mercificazione a tutti gli stadi (seni al posto degli occhi)»³⁰, in allusione al mercimonio sessuale e implicitamente anche alla mercificazione dell'arte.

Quando nel 1970 viene invitato alla Sezione Sperimentale della 35ª Biennale di Venezia insieme a Bruno Di Bello e a Elio Mariani, invece di soddisfare le richieste degli organizzatori, sulle quali è in disaccordo, Aldo Tagliaferro decide di provarli. Agli artisti invitati era stato chiesto di creare un multiplo o una serigrafia in loco, garantendo in contemporanea la possibilità di un dialogo con il pubblico, ma Aldo Tagliaferro sa che «lavorando nel laboratorio non si poteva avere con i visitatori nessun dialogo culturale in quanto l'esecuzione di un lavoro è la parte meno importante di una ricerca»³¹. In risposta realizza ed espone nella stessa sede *Analisi di un ruolo operativo* (cat. p. 71), un grande lavoro composto da una sequenza di fotografie scattate in proprio, riportate su tela emulsionata e assemblate in verticale alla maniera delle pellicole cinematografiche. Attraverso queste immagini Aldo Tagliaferro documenta i regolamenti di uno zoo: "Si prega di non dare assolutamente gelati alle scimmie", "Non molestare gli animali", "Il pasto ai felini avviene tutti i giorni alle ore 17 escluso il sabato" paragonando così gli artisti, se stesso incluso, ad animali in gabbia. L'opera fornisce una critica tagliente e ironica al ruolo attribuito agli artisti da parte dei potenti del sistema dell'arte che non sono in grado di comprendere l'assurdità e l'inutilità della loro richiesta.

In quest'occasione i rapporti tra Aldo Tagliaferro ed Elio Mariani si rompono per sempre. Quest'ultimo infatti critica la presenza dell'opera del collega alla Sezione Sperimentale della Biennale. A suo parere, se Tagliaferro non si trovava d'accordo con le richieste degli organizzatori, avrebbe dovuto esprimere la sua protesta non partecipando alla rassegna.

Conclusioni

Parte della critica ha correttamente individuato nei membri della Mec-Art menti innovative che si sono poste nel dibattito artistico della loro epoca come voci di rottura.

Artisti che coraggiosamente, per un periodo più o meno lungo della loro carriera, hanno considerato la possibilità di porre termine alla concezione conformista dell'arte e di "genio" artistico attraverso procedimenti fondati su tecniche meccaniche di produzione di massa. Con la proposta, da parte del critico Pierre Restany, di tirare in serie le opere, essi avrebbero reso accessibile la nuova arte a tutti gli strati sociali.

Ma l'obiettivo in parte fallì.

Pierre Restany, nel 1965 a Parigi aveva raggruppato sotto il nome Mec-Art un certo numero di artisti di diversa nazionalità che in autonomia stavano sperimentando l'apertura alla fotografia e li aveva incitati a produrre in serie pur nella consapevolezza del valore utopistico del suo progetto, tanto da scrivere, a soli tre anni di distanza dalla nascita ufficiale del raggruppamento: «I Mec-Artisti vogliono rispettare la finzione arbitraria dell'opera unica o orientarsi risolutamente verso la produzione di serie? La logica vorrebbe che la pittura meccanica, che impronta il suo linguaggio alle tecniche della comunicazione di massa si evolva naturalmente in questo senso. Questa evoluzione si inserisce in un fenomeno d'insieme, un'estetica collettiva che non fa che tradurre il crescente inserimento dell'arte nella realtà sociale. Sfortunatamente gli stessi artisti urtano non soltanto contro la reticenza del pubblico, ma anche contro i loro scrupoli psicologici, contro i loro vecchi pregiudizi [...]. La questione resta dunque aperta»³².

Le preoccupazioni di Pierre Restany non sono infondate, tant'è che in un'intervista registrata da Carla Lonzi negli anni Sessanta Mimmo Rotella si esprime così: «un artista autentico, oltre ad avere il suo stile, la sua personalità, deve trasmettere nell'opera d'arte questo senso di magia, sennò mi pare che si cade nell'imitazione e nell'accademia. Nell'opera d'arte meccanica e non meccanica, noi dobbiamo, così, trasmettere un senso di magia: questo qui non è che viene dalla tecnica, dipende dall'artista, da questa sua carica magnetica che, poi, sprigiona nell'opera d'arte. [...] lo penso che, più che dalla tecnica fotomeccanica, dipenda dall'artista che opera, che tocca, che concepisce»³³. Quindi per Mimmo Rotella, come probabilmente per molti altri, non è sufficiente scegliere un'immagine e riportarla sulla tela per creare un'opera. Implicitamente l'artista è ancora agganciato al concetto di "genio" artistico e di opera d'arte con la sua "aura"³⁴, vale a dire con il suo carattere di unicità del quale dovrebbero invece essere prive le riproduzioni.

Anche Elio Mariani esprime un concetto simile: «Con flash tolti da altri contesti, ho tentato cioè di ricomporre una scena mia, personalissima, che garantisse il mio diritto alla creatività e in egual tempo rappresentasse, compiutamente, il mio "giudizio sul mondo"»³⁵. Effettivamente al verso di tutte le opere di Mec-Art di Elio Mariani si legge un'iscrizione autografa che recita "esemplare unico". Ciò conferma che già al momento del concepimento, l'artista aveva deciso di non produrne altri esemplari.

Anche gli altri Mec-Artisti, più che produrre in grandi tirature, eseguivano eventualmente varianti della stessa opera. Questo perché, come oggi mi spiega senza mezzi termini lo stesso Elio Mariani, se in America le serigrafie tirate in serie di Andy Warhol e di chi lo emulò ebbero presto un clamoroso successo, nell'Europa di quel periodo la proposta non attecchì. Il vecchio continente era ancora troppo legato al concetto di pezzo unico inimitabile, lo si vede anche nella *haute couture* per esempio; i collezionisti europei non volevano che altri possedessero opere identiche a quelle che possedevano loro e anche i pochi galleristi che capivano e approvavano il concetto di serialità non riuscirono a imporsi sul collezionismo. Quindi i Mec-Artisti non dovettero fronteggiare soltanto i loro scrupoli psicologici, i loro vecchi pregiudizi e la reticenza del pubblico come giustamente sottolineava Pierre Restany, ma anche e soprattutto il disinteresse del mercato per le tirature multiple, che di fatto aveva impedito lo sviluppo seriale.

Credo che il portato più interessante della Mec-Art stia nella novità del procedimento radicalmente innovativo piuttosto che nell'idea di produzione per grandi numeri che, di fatto, rimase un'utopia.

Inoltre, buona parte dei lavori dei Mec-Artisti non avevano l'appeal adatto per diventare arte di massa; realizzati in modo volutamente grezzo e apparentemente dimesso, spesso privi di cromatismi, erano lontani dalla spettacolarità dei "Poppisti" americani, in particolare di Warhol che rivestiva di colori seducenti anche i soggetti più crudi. Inoltre, il portato di riflessioni sulla condizione umana e sociale, nonché le denunce che affrontavano, li resero poco attraenti non solamente agli occhi del collezionismo meno preparato, ma anche a quelli delle masse cui avrebbero dovuto essere destinate quelle opere e che, come aveva ben compreso Pierre Restany, manifestavano la loro reticenza.

Nel 1989 Gianni Bertini ricorda che negli anni Sessanta «La massa sociale delle persone cui volevamo dedicare dei quadri fatti in serie non avevano [sic] invece alcun interesse per la cultura, e il loro cattivo gusto escludeva le nostre opere. Che cosa penso oggi di quell'ideologia? Che fu ingenua proprio perché altruista. L'arte è un prodotto aristocratico, destinato a pochi eletti»³⁶.

Le istanze della Mec-Art sono ancora attuali? L'arte potrà mai essere di massa?

Credo che la questione sia da valutare da un altro punto di vista: oggi, rispetto agli anni Sessanta e Settanta, larghi pubblici di ogni strato sociale hanno sempre più facile accesso ai luoghi della fruizione artistica grazie al maggior benessere, alla più ampia scolarizzazione, all'accresciuta economicità e velocità dei trasporti; contemporaneamente i luoghi dell'arte sono diventati meno elitari e più accoglienti. Sempre più persone hanno la possibilità di interessarsi all'arte, di parlarne, di fotografarla, postarla e ri-postarla sui social; l'arte entra nelle case con la rete attraverso immagini digitali e video ad altissima risoluzione, anche in 3D, con effetti realistici sconosciuti al tempo delle stampe fotografiche tradizionali. Ciò che si è massificato in questi decenni non è il "possesso" dell'opera fisica in sé che mantiene sempre la sua aura e la sua unicità, ma si è massificata la sua "fruizione" sia grazie a quanto accennato sopra, sia per effetto della rivoluzione digitale e dell'evoluzione della mentalità, si pensi ai sempre più diffusi modelli di *sharing economy* che scoraggiano il possesso privato dei beni a favore di una maggior condivisione (quella condivisione che è stata distrutta dal consumismo e che oggi si riaffaccia con l'economia circolare). Tutto ciò sta accadendo senza che si sia avverato il timore di chi come Francesco Vincitorio aveva urgenza di verificare se la massificazione dell'oggetto artistico «invece di eccitare la sensibilità e suscitare un intervento critico da parte della ecumene umana», come tutti si auspicavano, non avrebbe «messo in moto un processo di banalizzazione e di accentuazione di quel carattere feticistico e alienante della fruizione artistica»³⁷.

¹ *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Galerie Rive Droite, Parigi, 1961; *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York, 1961; *Collage et Objet*, Galerie du Cercle, Parigi, 1962; *International Exhibition of the New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, 1962.

² John Ashbery, Pierre Restany e Sidney Janis, *International Exhibition of the New Realists*, catalogo della mostra (New York, Sidney Janis Gallery, 1 novembre - 1 dicembre 1962), New York 1962. Si segnala che i titoli delle opere citate sono indicati in inglese nel catalogo di New York mentre qui vengono riportati nella traduzione italiana. Inoltre come segnalato da Mimmo Rotella Institute (2020) il titolo corretto dell'opera *Birra* di Mimmo Rotella è senza il punto esclamativo indicato invece nel catalogo di New York.

³ Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Monza 2012, p. 21.

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ L'artista era stato arrestato per spaccio di stupefacenti e possesso di materiale pornografico ma dopo cinque mesi di reclusione è assolto, in sede di processo, per insufficienza di prove.

⁶ Pierre Restany, *Mimmo Rotella*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Venezia 1964, p. 109.

⁷ Lettera di Pierre Restany a Mimmo Rotella, Parigi, 2 aprile 1964, pubblicazione parziale in Francesco Tedeschi, *Antologia critica* in Volker W. Feierabend (a cura di), *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p. 94, nota 38. Su questo argomento si veda anche: Antonella Soldaini, *Mimmo Rotella*, catalogo della mostra (Londra, Robilant + Voena, 6 febbraio - 24 marzo, 2015), Skira,

Milano 2015, p. 111; si veda inoltre: Alice Berton e Raffaella Perna, *Mimmo Rotella e la Galerie J*, Postmedia Books, Milano 2012, p. 43.

⁸ Mimmo Rotella in Cesare Vivaldi, *Intervista a Mimmo Rotella*, in "Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea", nn. 16-18, luglio-settembre 1965, pp. 264-265.

⁹ *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Venezia 1964, pp. 275-277. Si segnala che i titoli delle opere citate sono riportati così come indicati nel catalogo di Venezia.

¹⁰ Carla Lonzi, *Una categoria operativa*, in "Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea", nn. 8-10, luglio-settembre 1964, p. 193.

¹¹ Giulio Carlo Argan, *Interviste a Venezia. I giudizi dei critici*, in "Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea", nn. 8-10, luglio-settembre 1964, p. 198.

¹² Testimonianza diretta raccolta in occasione delle conversazioni con Elio Mariani a Milano il 21 gennaio 2020 e il 7 febbraio 2020; si veda anche il testo autografo inedito di Elio Mariani pubblicato alle pp. 74-75.

¹³ Gillo Dorfles, *La crisi dell'Informale e le nuove tendenze*, in "Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea", nn. 8-10, luglio-settembre 1964, p. 268.

¹⁴ Mimmo Rotella, *1963. Epoca dell'immagine*, novembre 1967, in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 63.

¹⁵ Paul-Louis Roubert, *Mimmo Rotella e la Mec-Art: dall'immagine allo strumento* in *Mimmo Rotella. Manifesto*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 ottobre 2018 - 10 febbraio 2019), a cura di Germano Celant con Antonella Soldaini, Silvana Editoriale, Milano 2018, p. 271.

¹⁶ Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, cit., p. 21.

¹⁷ Pierre Restany, *Omaggio a Nicéphore Niépce. Manifesto di Pierre Restany*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie J, ottobre 1965) traduzione italiana in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 47.

¹⁸ *Tre domande di Gillo Dorfles a Gianni Bertini*, in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 44.

¹⁹ Gianni Bertini in Carla Ravaioli, *Uno o centomila?*, discussione-intervista con Gianni Bertini, in "La Fiera letteraria", 9-29 febbraio 1968, pp. 9-10, oggi in *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, cit., p. 411.

²⁰ Dominique Stella, *Spazi immaginari*, in *Gianni Bertini. La schiuma del tempo*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Mudima, 14 maggio - 25 giugno 2004), Edizioni Mudima, Milano 2004, p. 42.

²¹ Mimmo Rotella, *L'ora della lucertola*, Spirali Vel, Milano 2002, p. 32.

²² Ivi, p. 86.

²³ Dominique Stella, *Spazi immaginari*, in *Gianni Bertini. La schiuma del tempo*, cit., p. 22.

²⁴ Per l'elenco delle mostre collettive della Mec-Art si rimanda agli apparati, p. 79.

²⁵ Informazione tratta dall'intervista a Bruno Di Bello di Francesco Tedeschi e Kevin McManus in *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, cit., p. 471.

²⁶ Italo Mussa, *Bruno Di Bello*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Rondanini, aprile 1978), Collana Quaderni, Studio Marconi, Milano 1978, s.i.p.

²⁷ Pierre Restany, Tommaso Trini e Daniela Palazzoli, *Elio Mariani. Documentazione dal 1965 al 1972*, Collana Primo Regesto, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973.

²⁸ Francesco Tedeschi, *La Mec-Art e i suoi protagonisti*, in *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, cit., p. 84.

²⁹ Enrico Crispolti, *Galleria Ciack: Aldo Tagliaferro*, in "NAC. Notiziario di arte contemporanea", n. 26, 1 dicembre 1969, p. 22.

³⁰ Germano Beringheli, *Genova, Galleria Bertesca: Aldo Tagliaferro*, in "NAC. Notiziario di arte contemporanea", n. 34, 1 aprile 1970, p. 14.

³¹ *Aldo Tagliaferro. 1965-2000*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, 10 ottobre - 30 novembre 2001; Busto Arsizio, Fondazione Bandiera per l'Arte, 7 novembre - 9 dicembre 2001), a cura di Vittorio Fagone e Alberto Fiz, Edizioni d'Arte Severgnini, Milano 2001, p. 61.

³² Pierre Restany, *La Mec-Art: una pittura meccanica alla ricerca d'una iconografia moderna*, in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 14.

³³ Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969; edizione di riferimento Carla Lonzi, *Autoritratto*, et al. Edizioni, Milano 2010, pp. 48-49.

³⁴ Per il concetto di aura si veda: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; edizione di riferimento: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966.

³⁵ Elio Mariani, *Ricostruzione d'immagini*, in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 57.

³⁶ Gianni Bertini, *Il diurnale. Un anno e un giorno*, Punto e linea, Milano 1990, Milano, martedì 15 novembre 1988, pp. 17-18, oggi in *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, cit., p. 431.

³⁷ Francesco Vincitorio, *Mec-Art o fotografia?*, in "Essere. Quaderno di studi e di documenti d'arte contemporanea", a cura di Pierluigi Albertoni, n. 4, 1968, p. 14.



OPERE IN MOSTRA



GIANNI BERTINI

Pisa, 1922 – Caen, 2010

Gianni Bertini intraprende studi scientifici a Pisa laureandosi in matematica e conseguendo il dottorato. Parallelamente sviluppa un profondo interesse per la pittura e dopo sperimentazioni nel segno dell'Espressionismo e dell'Informale aderisce al Gruppo milanese M.A.C. (Movimento Arte Concreta) e si trasferisce nel capoluogo lombardo. Nel 1950 espone alla Biennale di Venezia e l'anno seguente si sposta a Parigi dove inizia una vivace attività espositiva nelle gallerie private e pubbliche in Francia e all'estero e una serie di viaggi, anche per partecipare alle mostre che gli vengono dedicate. Dal 1954 fino al 1963 espone regolarmente al Salon de Mai. Nel 1957 entra a far parte del gruppo Espace imaginaires capitanato da Pierre Restany e nel 1958 è nuovamente invitato alla Biennale di Venezia. Insoddisfatto ormai della pittura Informale entra in contatto con il gruppo dei Nouveaux Réalistes radunato da Pierre Restany ma non ne firma il manifesto. La sua mostra *Le Pays Réel* portata dalla Galerie J di Parigi alla Galleria Gritti di Venezia nel 1962, viene qui censurata.

A partire dal 1963 sperimenta la tecnica del riporto su tela emulsionata e nel 1964 partecipa all'importante mostra *Mythologies quotidiennes* al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris curata da Gérald Gassiot-Talabot che darà luogo ad altre manifestazioni in Belgio, Italia e Brasile. Aderisce alla Mec-Art lanciata da Pierre Restany a Parigi nel 1965 e negli anni successivi si impegna nell'organizzazione di numerose mostre di gruppo con i Mec-Artisti. Nel 1971 esce la sua prima monografia completa pubblicata dalla casa editrice Prearo di Milano e inizia la pubblicazione della rivista "Lotta Poetica". Dal 1982 si dedica a una revisione sintetica del lavoro di una vita. Per un anno e un giorno tiene una sorta di diario-giornale che ripercorre gli eventi principali dal 1988 al 1989 e che intitola "Il Diurnale, un anno e un giorno". Negli anni Novanta e Duemila Bertini continua l'intensa attività espositiva e dipinge alacremente affiancando alla pittura le nuove tecnologie. Per una biografia completa si veda www.associazionegiannibertini.org



GRIP!

1965, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 58 x 37 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



UN GIORNO (IL GIORNO IN CUI FU UCCISO CRISTO)

1967, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 110 x 100 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



SACRAMENTO

1968, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 113 x 105 cm
 Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



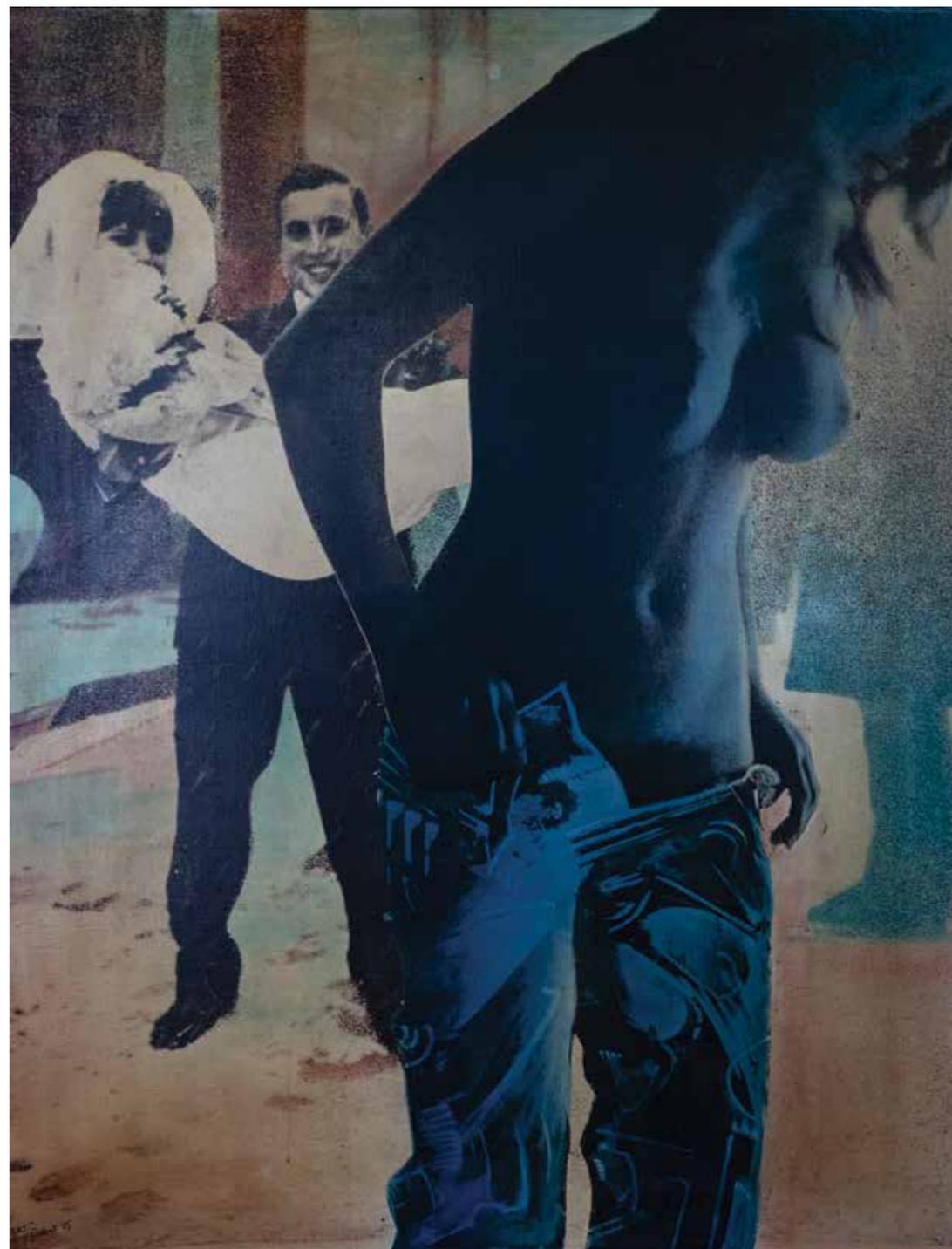
LA CHIAMERÒ BAMBOLA

1969, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 115 x 81 cm
 Collezione Galleria Elleni, Bergamo



BEVI CHE TI PASSA

1970, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 108 x 112 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



LO SPOSALIZIO

1975, riporto fotografico su tela emulsionata e anilina, 146 x 114 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



BRUNO DI BELLO

Torre del Greco, 1938 – Milano, 2019

Bruno Di Bello frequenta l'Accademia di Belle Arti di Napoli ed è membro co-fondatore del Gruppo 58 con Guido Biasi, Lucio Del Pezzo, Sergio Fergola, Luca (Luigi Castellano) e Mario Persico. Nel 1966 il gallerista napoletano Lucio Amelio lo invita a tenere la prima personale nel suo importante spazio, conosciuto a livello internazionale. A questa mostra ne seguiranno altre due nel 1970 e nel 1977. In rapporto con Milano attraverso la rivista "Documento Sud", nel 1967 si trasferisce a Sesto San Giovanni dove entra in contatto con Aldo Tagliaferro aderendo alla Mec-Art nel 1968 e prendendo parte alle mostre di gruppo. Su invito di Gianni Bertini, commissario dell'esposizione, nel 1970 espone nella Sezione Sperimentale della Biennale di Venezia. Nel 1971 entra nella scuderia dello Studio Marconi, inaugurando una serie di mostre personali che si tengono nel 1974, 1976, 1978, 1981 e 2003. Intensa è l'attività espositiva in Italia e all'estero, si ricordano la mostra alla galleria Art

in Progress di Monaco e alla Kunsthalle di Berna, entrambe del 1974. Per il Festival di Spoleto del 1980 realizza dei "segni di luce" su un lungo rotolo di tela emulsionata che viene steso a coprire la Torre dell'Olio. Nel 1984 partecipa con *Apollo* e *Dafne* alla prestigiosa mostra *Terrae Motus* ideata dal gallerista napoletano Lucio Amelio, a seguito del terremoto del 23 novembre 1980, che devastò Campania e Basilicata. La prima esposizione di *Terrae Motus* si svolge a Boston nel 1983, seguita da quella a Villa Campolieto a Ercolano, per arrivare nel 1987 al Grand Palais di Parigi. Nel 1993 la collezione viene donata alla Reggia di Caserta, dove è stata allestita già a partire dall'anno seguente, con periodiche rotazioni. Nel 2010 la Fondazione Marconi gli dedica una grande antologica e nel 2011 è invitato per una mostra personale al Museu de Arte Contemporanea de Niteroi a Rio de Janeiro. Per ulteriori approfondimenti si veda www.fondazionemarconi.org



BERLINO, RUDI DUTSCHKE

1968, tela fotografica viraggio blu, 115 x 88 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



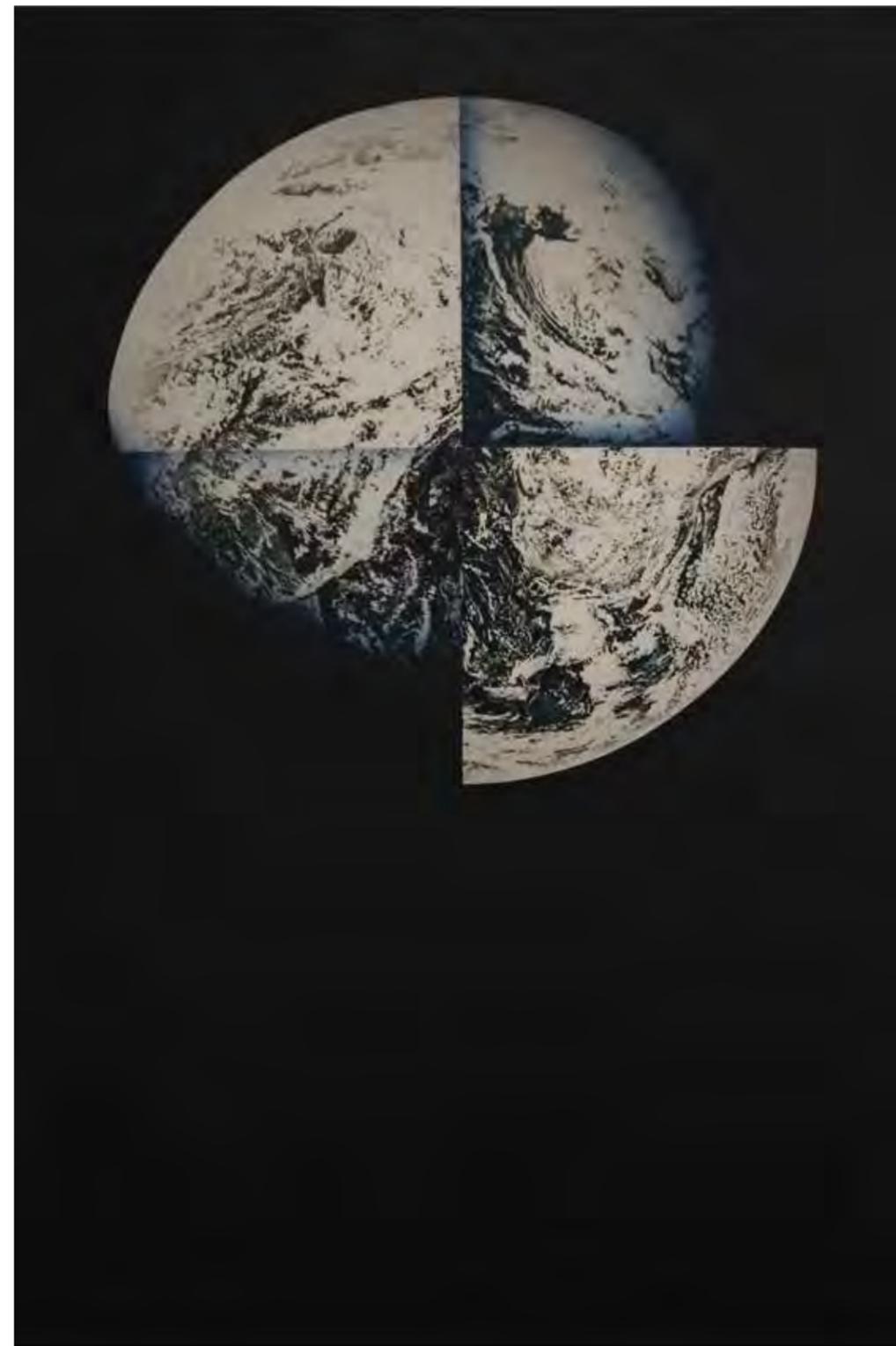
PARTITA A SCACCHI

1969, tela fotografica viraggio blu, 180,5 x 120 cm
Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



GRANDE INTERVENTO ECOLOGICO

1971, tela fotografica viraggio blu, 180 × 119 cm
Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



GRANDE INTERVENTO ECOLOGICO

1971, tela fotografica viraggio blu, 180 × 120 cm
Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



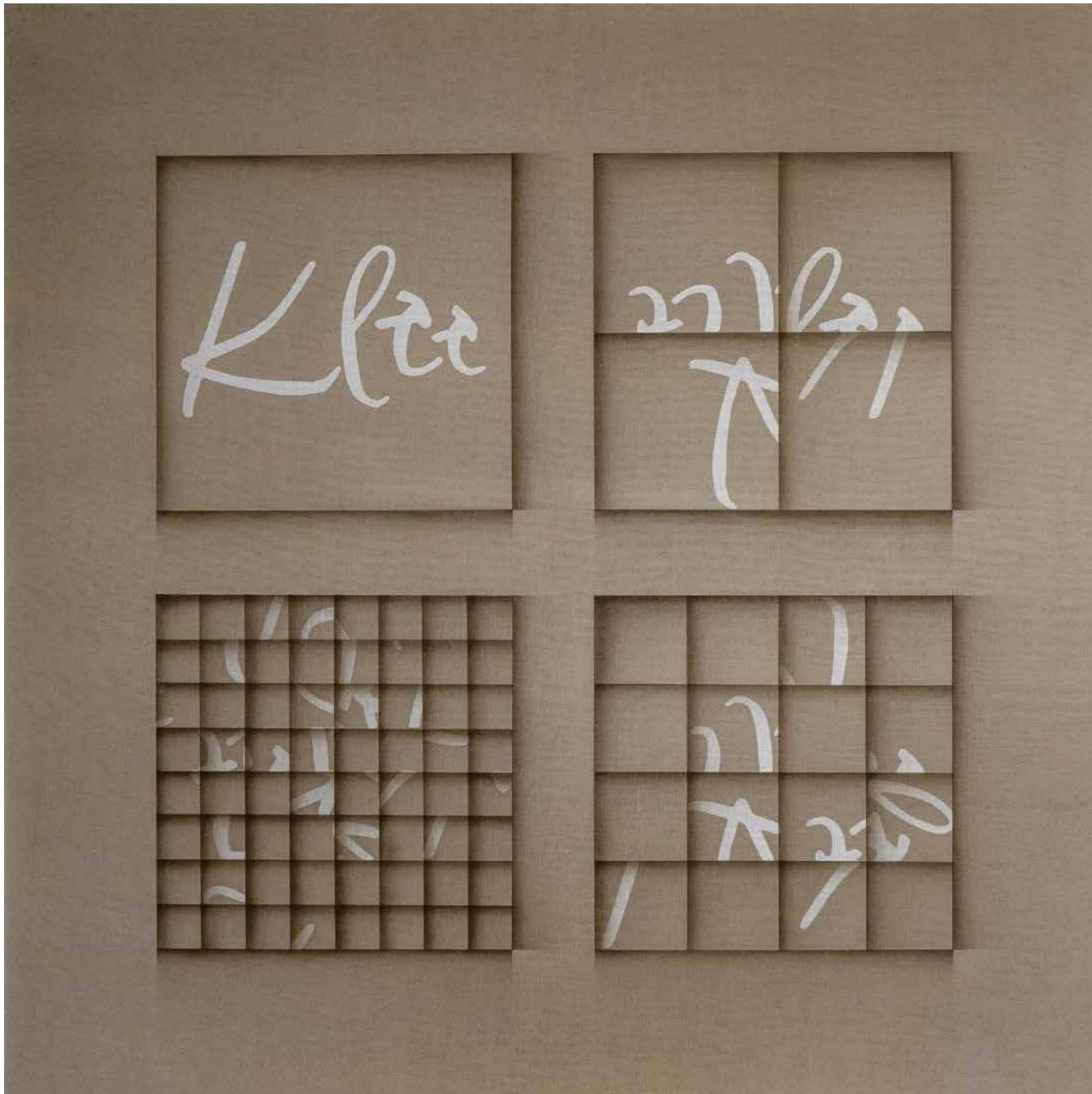
GRANDE INTERVENTO ECOLOGICO N 1

1971, tela fotografica, 180 × 120 cm
Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano

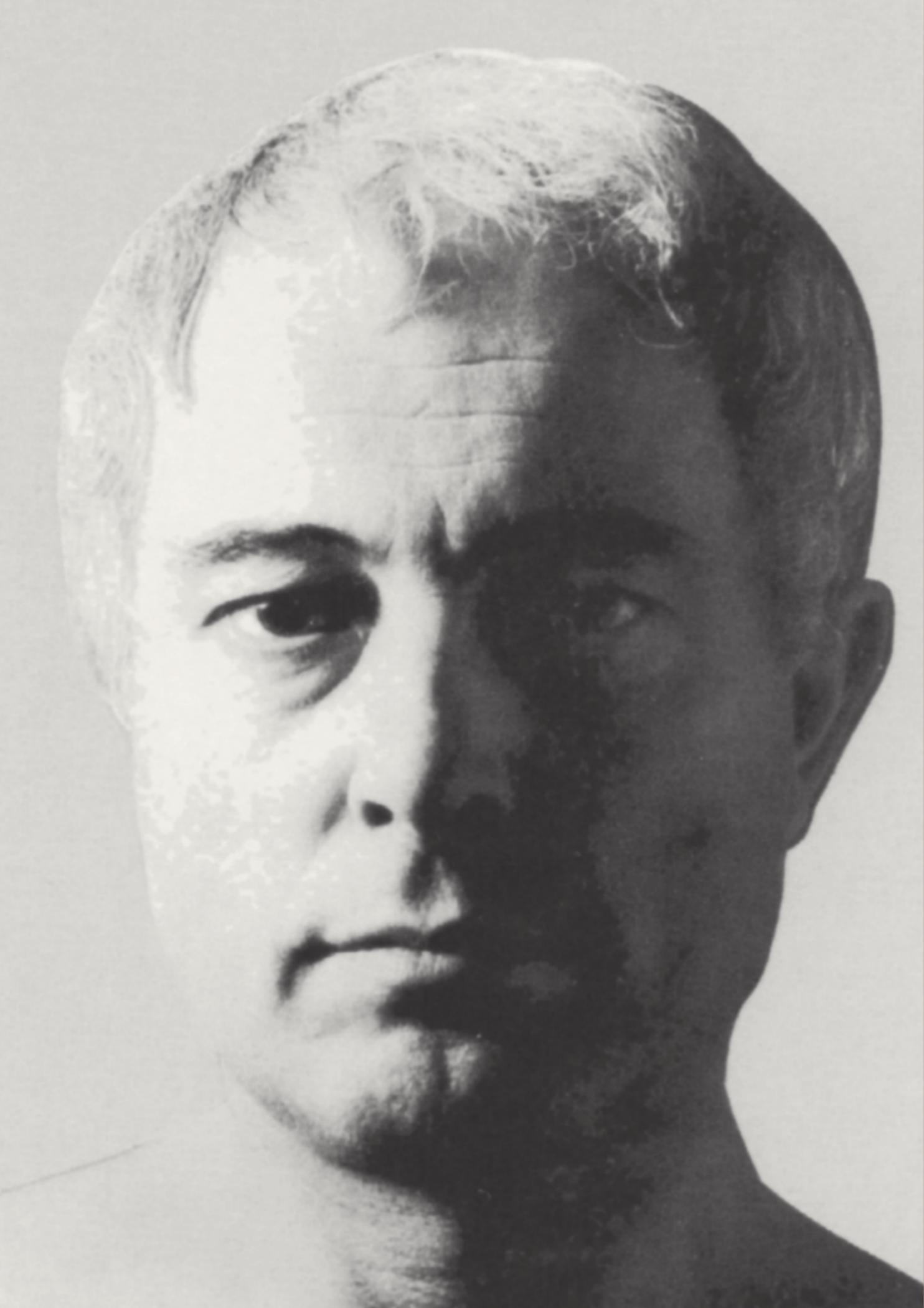


VARIAZIONI SUL NOME BACH

1971, tela fotografica, polittico in 4 parti di 120 × 96 cm ciascuna
Collezione Fazzini, Milano; courtesy Galleria Michela Cattai, Milano



KLEE
1974, tela fotografica
100 x 100 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



ELIO MARIANI

Milano, 1943

Talento precoce, Elio Mariani tiene la sua prima mostra personale a Palazzo Centori a Vercelli nel 1962 quando ha soltanto diciannove anni e l'anno seguente è tra gli artisti che espongono al Premio San Fedele a Milano. Già dal 1963 si interessa all'immagine fotografica arrivando in autonomia al riporto fotografico su tela emulsionata nel 1965. Nello stesso anno esegue con questa tecnica *Nuova edizione di Guernica*, una riflessione sul famoso dipinto di Picasso dove Elio Mariani sembra strizzare l'occhio alla Pop Art, vista l'anno prima alla Biennale di Venezia. L'incontro con gli artisti della Mec-Art e Pierre Restany avviene nel 1966 alla Galleria Blu di Milano in occasione della prima mostra di Mec-Art in Italia, mentre la seconda esposizione alla milanese Galleria Apollinaire di Guido Le Noci lo annovera tra i protagonisti del raggruppamento italiano. Da questo momento si intensifica l'attività espositiva in Italia e all'estero e nel 1970 è invitato alla Biennale di Venezia dove conosce Peggy Guggenheim salita appositamente negli spazi della Sezione Sperimentale perché desiderosa di scoprire cosa stavano producendo i giovani artisti. Nel 1971 Elio

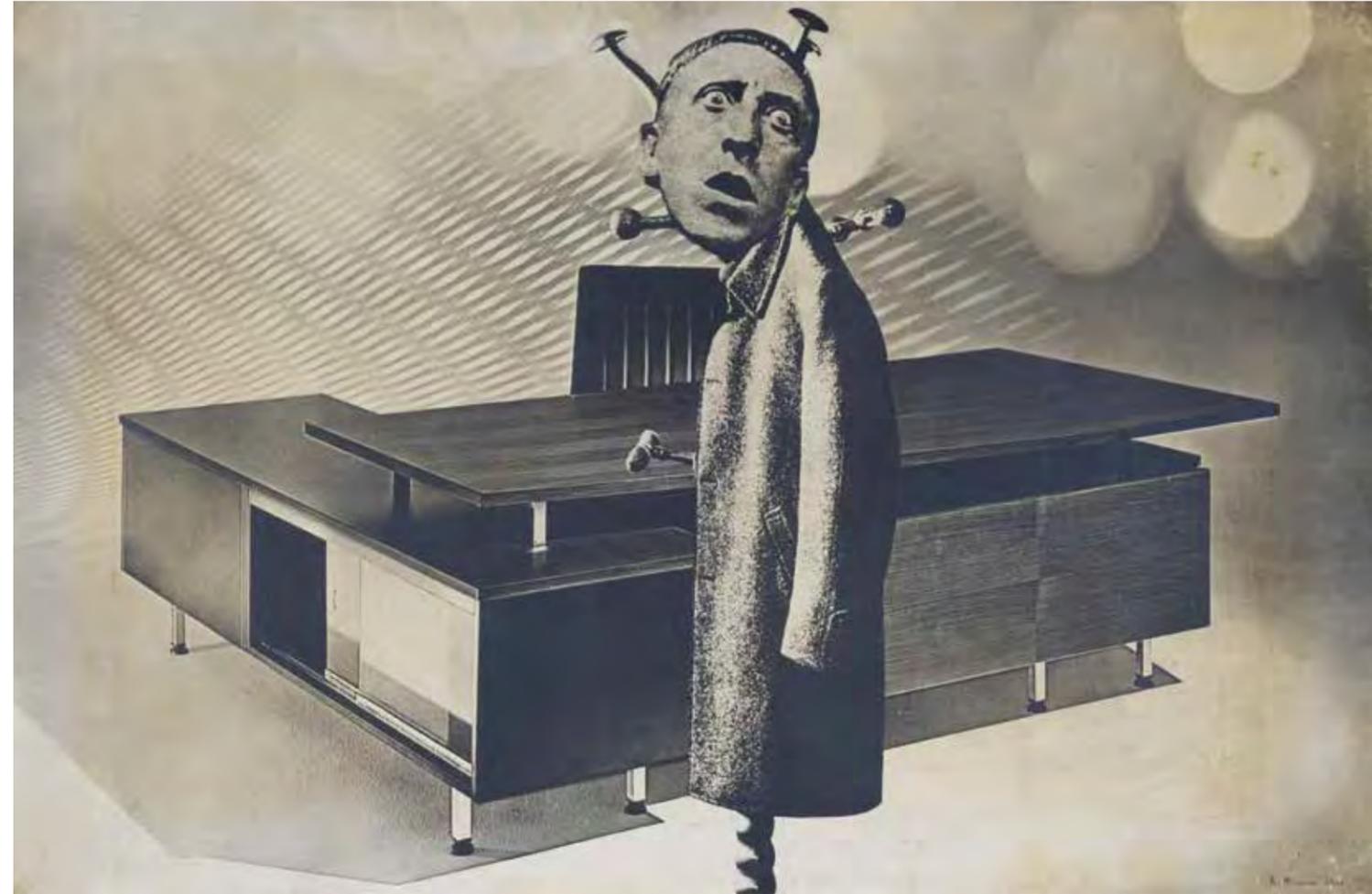
Mariani espone allo Studio Santandrea di Milano *Atomic-Explosion*, un polittico di circa 10 metri di larghezza che raffigura un'esplosione atomica in bianco e nero. Si tratta di un lavoro di grande impatto emotivo e che, in ragione delle dimensioni e per la disposizione dei pannelli a semicerchio, risulta immersivo per il pubblico che visita la mostra. Nel 1973 viene pubblicata da Giampaolo Prearo la sua prima monografia. Dal 1974 l'artista inizia a lavorare su motivi che analizzano lo scorrere del tempo e la caducità dell'esistenza. Da queste riflessioni nascono le serie sul ciclo di vita di un fiore, sull'impercettibile movimento delle lancette di un orologio, sulla sigaretta che si estingue nonché il ciclo *À la recherche du temps perdu*, ispirato al capolavoro di Marcel Proust. Nel 1977 in occasione di un soggiorno a New York conosce Andy Warhol e trascorre molti pomeriggi alla "Factory". A partire dagli anni Ottanta la tela emulsionata non viene più prodotta ed Elio Mariani adotta le tecniche computerizzate. L'artista vive e lavora a Milano.

Per ulteriori approfondimenti biografici si veda la bibliografia.



CONTESTAZIONE

1967, riporto fotografico su tela emulsionata, 98 × 120 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



L'ATTACCAPANNI U.S.A.

1968, riporto fotografico su tela emulsionata, 81 × 125 cm
Collezione privata, Acquiterme



LA RIVOLUZIONE CULTURALE IN CINA

1969, riporto fotografico su tela emulsionata, 70 × 120 cm
Collezione Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo



SOGNO DI PRIMAVERA

1969, riporto fotografico su tela emulsionata, 119 × 93 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



LA CASA IN CAMPAGNA

1972, riporto fotografico su tela emulsionata, 100 × 155 cm
Collezione Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo



MIMMO ROTELLA

Catanzaro, 1918 – Milano, 2006

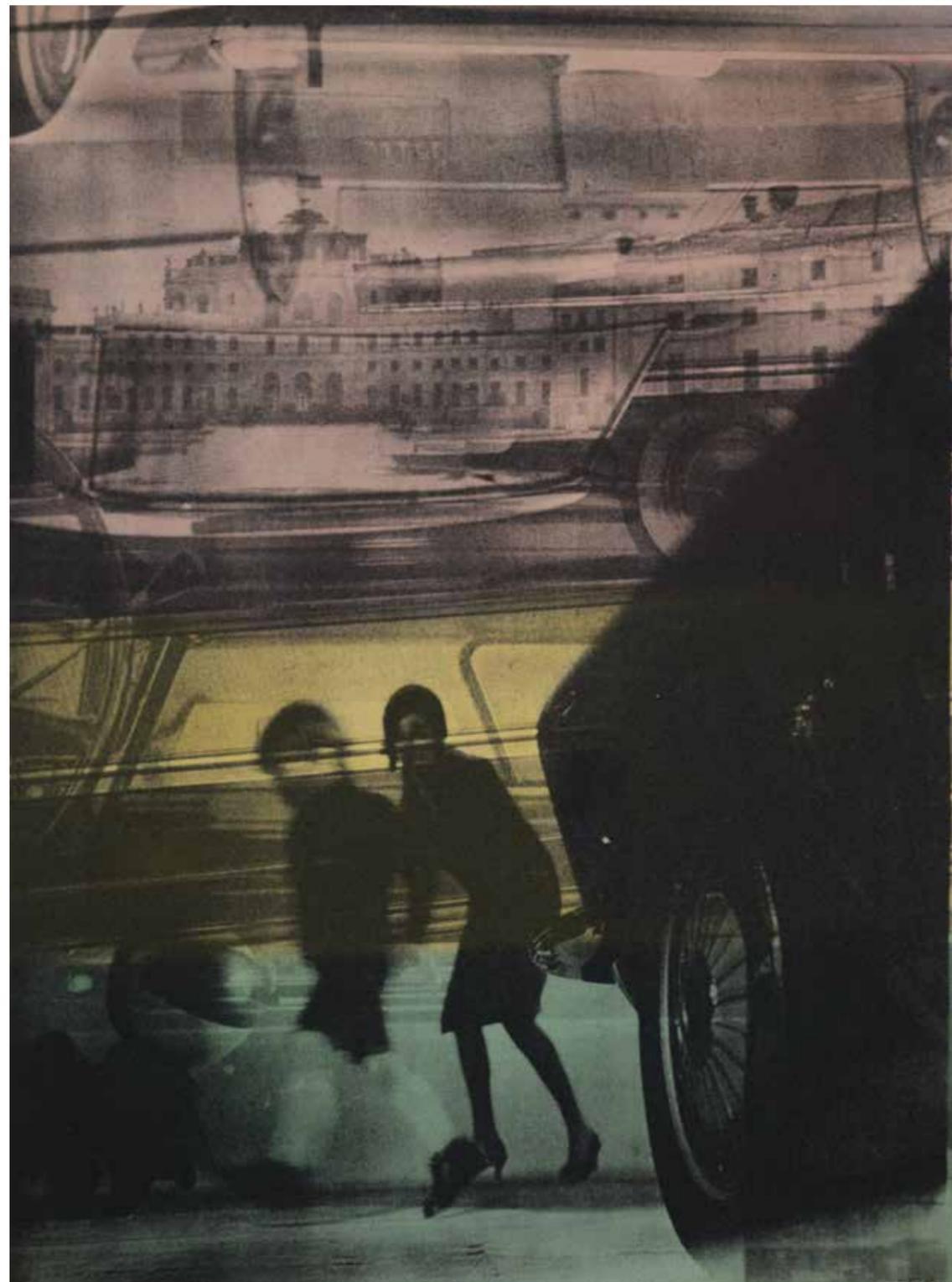
Mimmo Rotella si diploma alla scuola tecnica di Catanzaro e fino al 1940 insegna presso la Scuola Agraria della città. Nel 1944 si trasferisce a Napoli, dove ottiene il diploma di maturità artistica. Nel 1945 fa domanda per lavorare come disegnatore presso il Ministero delle Poste e Telecomunicazioni e giunto a Roma dà avvio a una sperimentazione stilistica legata alle tecniche pittoriche tradizionali. Contemporaneamente compone e recita poemi che chiama 'epistaltici' o fonetici, tramite i quali elabora la 'lacerazione' delle parole. Nel 1950 espone alla mostra "Réalités Nouvelles" tenutasi a Parigi e l'anno successivo alcune sue opere sono selezionate per "Arte astratta e concreta in Italia - 1951", organizzata presso la Galleria Nazionale di Roma da Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan e Józef Jarema. Nello stesso anno, presso la Galleria Chiurazzi a Roma, si inaugura la sua prima personale. Tornato da un soggiorno in America, Rotella vive una crisi creativa durante la quale riflette sulle tecniche del *collage* e dell'*assemblage* e sulle possibilità espressive della materia. Tra il 1953 e il 1954 si cimenta sui primi piccoli *décollages* costituiti da vari strati di manifesti prelevati dalla strada. Dal 1953 l'artista porta avanti contemporaneamente la ricerca sul retro delle *affiches* strappate dai muri. Entra a far parte del "Nouveau Réalisme" il cui manifesto è pubblicato da Pierre Restany il 16 aprile 1960. Dal 1961 vive tra Roma e Parigi. Durante tutto il 1963 Rotella dà avvio alla sperimentazione di una tecnica che si avvale di procedimenti fotomeccanici di riproduzione aderendo nel 1965 al raggruppamento riunito da Pierre Restany sotto il nome di Mec-Art. Nascono gli *artypos* – termine nato dall'unione delle parole *art* e *typographie* –: Rotella si appropria

delle prove di stampa dei manifesti pubblicitari destinati al macero. A fine 1967, durante un soggiorno a New York, dove viene ospitato da Christo e Jeanne Claude, conosce Andy Warhol. In questi anni l'artista sperimenta le possibilità formali di manipolazione dell'immagine tramite solventi ed emulsioni: realizza così i *frottages* e gli *effaçages*. Nel 1975 inaugura la prima grande mostra retrospettiva alla Rotonda di via Besana a Milano a cura di Pierre Restany, dove sono esposte anche le plastiforme prodotte quell'anno. Nel 1978 partecipa alla XXXVIII Biennale di Venezia. All'inizio del decennio Rotella si trasferisce a Milano. Nel 1980 inventa la tecnica delle 'coperture' che Pierre Restany battezza *blanks*. Il primo a esporre questo nucleo di lavori è il gallerista Giorgio Marconi di Milano nel gennaio 1981. Tra la primavera e l'autunno del 1984 Rotella elabora una serie di acrilici su tela ispirati al cinema, esposti nel settembre di quell'anno nella mostra "Cinecittà 2" alla Galleria Marconi. Nell'aprile 1989 Achille Bonito Oliva e Pierre Restany inaugurano la personale "Sovrapitture 1988/89" a Napoli. Durante il 1990 sperimenta la tridimensionalità con le "sculture-architetture", in cui unisce e piega le lamiere su cui sono stesi i manifesti pubblicitari. L'attività espositiva prosegue senza soste. Nel 2001 inizia l'organizzazione del suo Archivio, con la collaborazione di Germano Celant. La sua ricerca espressiva non si arresta e all'inizio dell'anno avvia una nuova serie di opere, le "nuove icone". Nel 2005 viene inaugurata la Casa della Memoria a Catanzaro: la casa natale dell'artista diventa sede della Fondazione Mimmo Rotella istituita dall'artista stesso nel 2000. Per la biografia completa si veda www.mimmorotella-institute.it e www.fondazionemimmorotella.net



VIA VENETO

1963, riporto fotografico su tela, 40 × 92 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



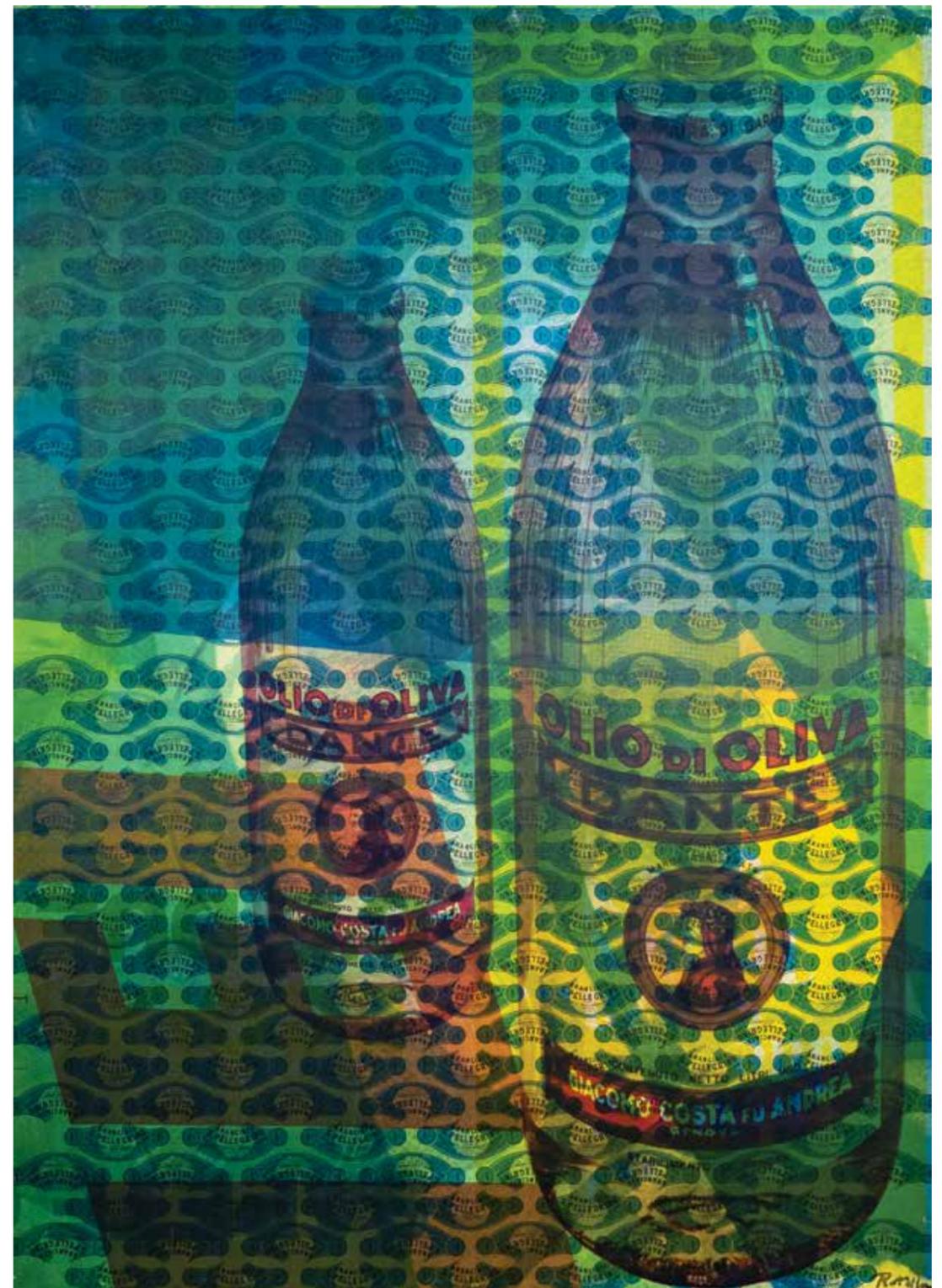
FAI ATTENZIONE

1965, riporto fotografico su tela, 125 × 92 cm
Collezione A. S., Bergamo



AMERICANO

1966, riporto fotografico su tela, 100 x 142 cm
 Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



DANTE

1966, artypo su tela, 139,5 x 101 cm
 Collezione Galleria Elleni, Bergamo



FRUTTI SICILIANI
 1966, artypo su tela, 96 x 135 cm
 Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



LES DEUX AMIES
 1966, artypo su tela, 117 x 156 cm
 Collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano



AUTORITRATTO PICCOLO

1968 circa, riporto fotografico su tela, 62 x 38 cm
Collezione Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo



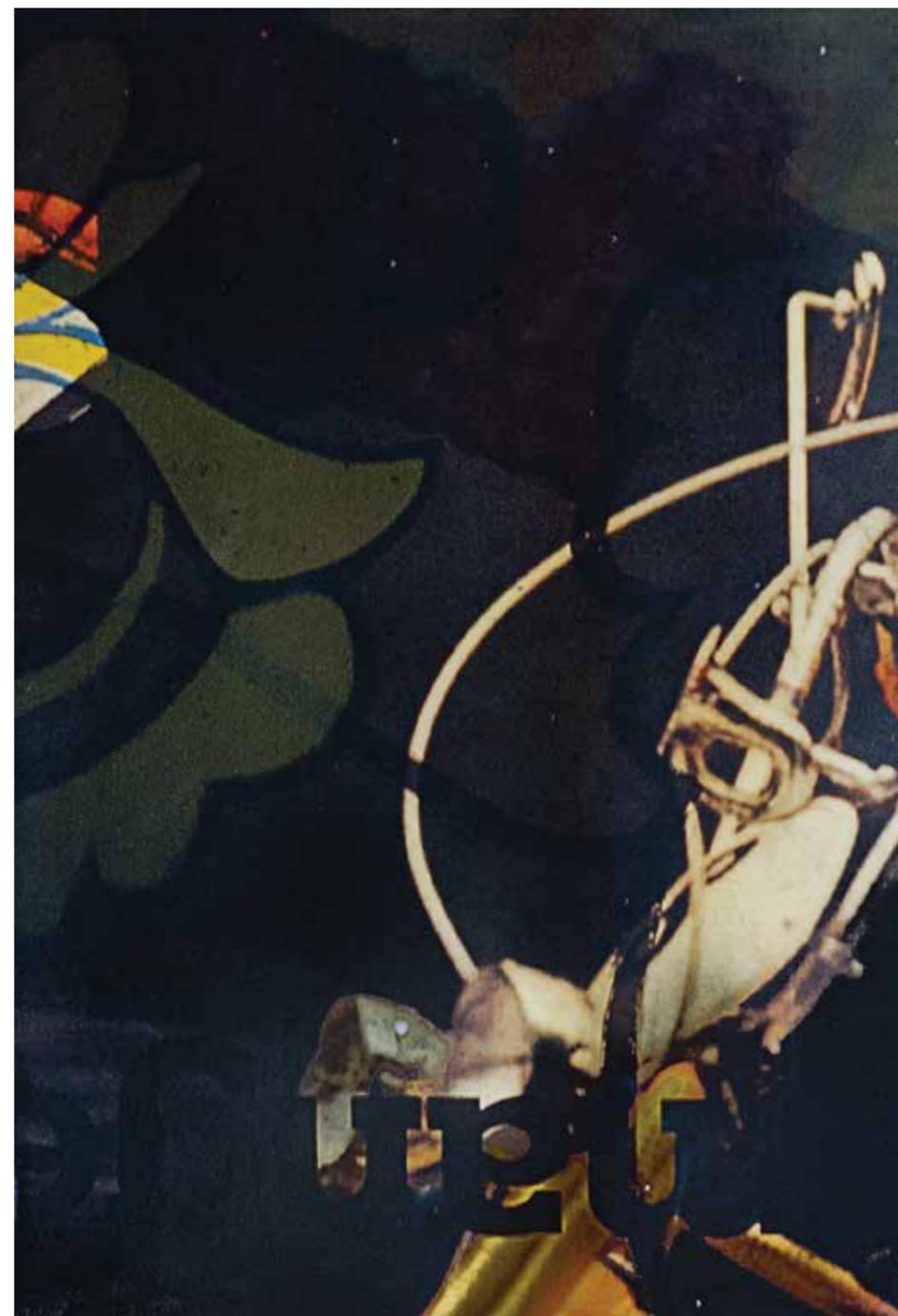
NATURA E LETTERE

1970, artypo su tela, 97 x 136,5 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



RIFLESSO

1971, artypo plastificato, 99 × 105 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



LA MOTO

1971, artypo plastificato, 139,4 × 98 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



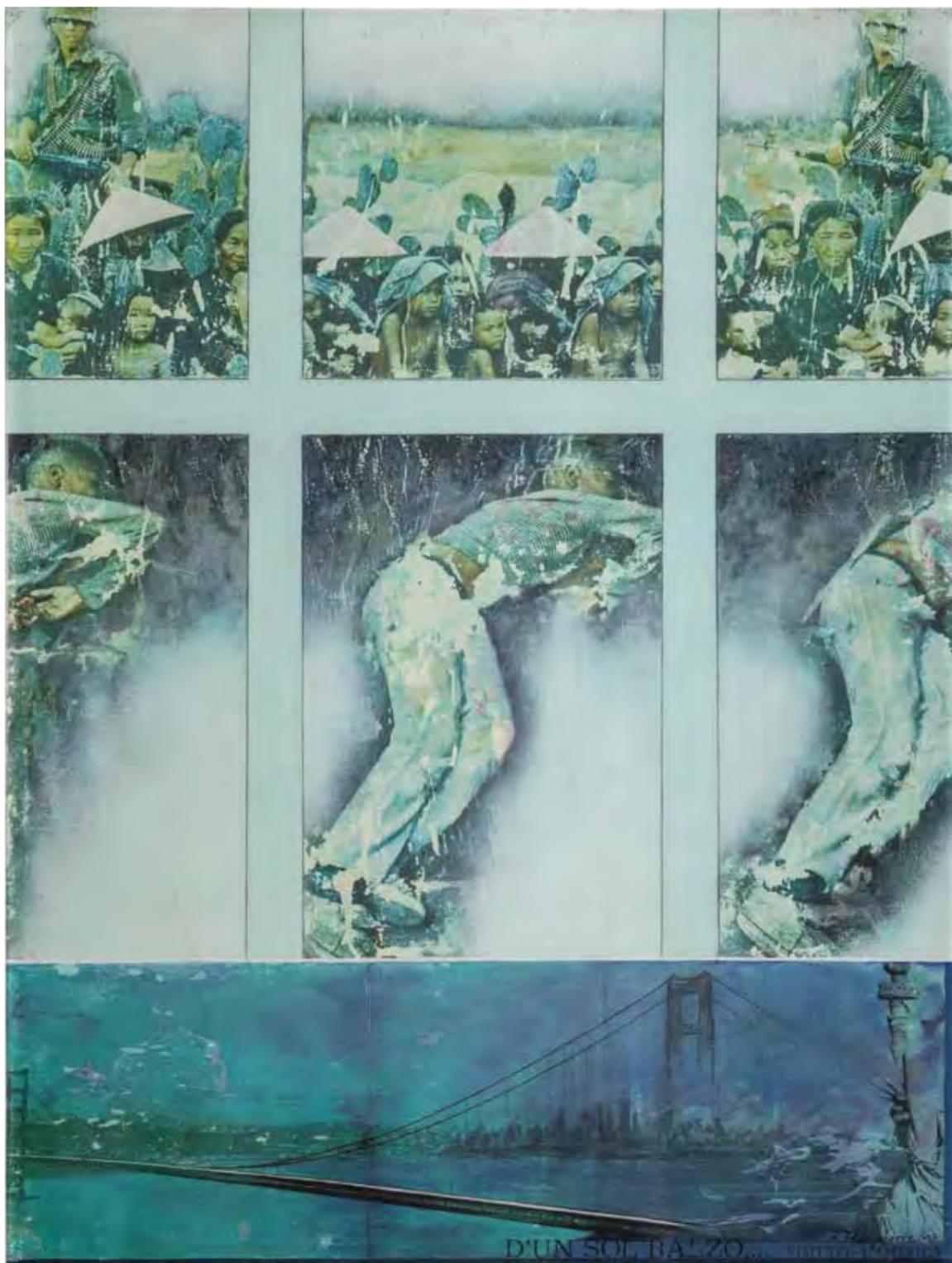
ALDO TAGLIAFERRO

Legnano, 1936 – Parma, 2009

Interessato alla pittura fin da giovane, nel 1963 ha la possibilità di trasferirsi a Sesto San Giovanni ospite nel "Quartiere delle botteghe" creato dall'imprenditore Felice Valadé e dal pittore Mario Togliani al fine di valorizzare la passione per l'arte di giovani artisti. A Sesto San Giovanni frequenta i principali esponenti delle nuove tendenze come De Filippi, Castellani, Bonalumi, Fabro, Vermi. Dal 1964 comincia a lavorare con la fotografia e nel 1965 espone al Premio San Fedele di Milano suscitando numerose polemiche in quanto questo mezzo era ancora considerato un'arte minore. Quando nel 1967 Bruno Di Bello arriva a Sesto da Napoli i due artisti condividono la camera oscura e dal 1968, entrati entrambi in contatto con Gianni Bertini e Pierre Restany, aderiscono alla Mec-Art e partecipano alle mostre di gruppo. Nel 1970 Tagliaferro realizza l'opera *Verifica di una mostra*, dove la mostra verificata è quella alla Galleria La Bertesca di Genova. In questo caso non usa il riporto fotografico ma direttamente la fotografia. Lo stesso anno par-

tecipa alla Sezione Sperimentale della Biennale di Venezia insieme a Elio Mariani e a Bruno Di Bello con una grande opera di Mec-Art. Dopo la partecipazione alla Biennale Aldo Tagliaferro si stacca dalla Mec-Art pur continuando saltuariamente ad esporre alle mostre di gruppo con opere storiche e realizzando parallelamente indagini più vicine alla fotografia concettuale attraverso riflessioni sulla vita e sulla morte, sul processo di formazione dell'io, sul feticismo delle immagini. Dal soggiorno di due anni nello Zaire (attuale Congo) nel 1983 nasce *Dal segno alla scrittura*, un'analisi fotografica sulle acconciature femminili africane. Nel frattempo si trasferisce a Bazzano nell'Appennino emiliano. Le sue ultime ricerche conducono a *Sopra/sotto un metro di terra*, un lavoro fondamentale realizzato nel 2000 che, come spiega l'artista stesso «vuole essere un'analisi tra il proprio io e "l'esterno" in una relazione temporale».

Per la biografia completa si veda www.aldotagliaferro.it



VISITATE L'AMERICA

1966, decalatura su vinavil su tela, 93,5 × 69,5 cm
 Archivio Aldo Tagliaferro, courtesy Museo MA* GA, Gallarate (VA)



BASTA CARI SIGNORI

1968-1969, decalatura su vinavil su tela, 113 × 80 cm
 Collezione Galleria Elleni, Bergamo



NATURA MORTA 2ª VERSIONE

1969, stampa su tela emulsionata, 45 x 90 cm
Collezione privata, courtesy Galleria Elleni, Bergamo



NATURA MORTA

1970, stampa su tela emulsionata, 109 × 140 cm
Collezione Galleria Elleni, Bergamo



ANALISI DI UN RUOLO OPERATIVO

1970, riporto fotografico su tela emulsionata, 4 strisce di fotogrammi di 325 × 66 cm ciascuna
suddivise in 16 elementi di 81 × 66 cm ciascuno, collezione Luigi Franco, Torino



APPARATI

LA TESTIMONIANZA - ELIO MARIANI

Mio padre non voleva che dipingessi.

Dopo l'ennesimo litigio decisi di andarmene fuori dai coglioni, prima che i conflitti degenerassero e diventassero violenti.

Avevo trovato un magazzino in via Lanzone, dietro S. Ambrogio, avevo 19 anni. Andai a parlare con l'amministratore, costava seicentomila lire l'anno.

Dissi: «lo dipingo, non ho una lira in tasca, potrei pagare l'affitto con una mia opera ogni anno».

«Dovrei parlare con la proprietà, torni fra una settimana».

La mia proposta venne accettata. Col furgone di un amico feci il trasloco: un vecchio baule con i miei quattro stracci, il cavalletto, tele, colori e pennelli, il divano letto, il sacco a pelo. I servizi erano in cortile, per il cambio vestiario andavo una volta la settimana a casa da mia madre, mi aiutava lei. A mezzogiorno mangiavo un panino e un bicchiere di vino al bar di fronte, per quanto riguarda la sera tenevo un diario con le date delle gallerie milanesi che inauguravano. Allora era consuetudine che alle vernici tutte le gallerie facessero il catering, quindi gli altri andavano a vedere la mostra, io andavo a cena. Conoscevo gente, soprattutto donne della Milano bene; veramente erano loro che volevano conoscere me, ero giovane, bello, artista, così alla sera ero quasi sempre invitato a cena da una di loro; non facevo fatica ad avere i loro favori, mi hanno dato di tutto e di più.

La mia prima mostra personale la tenni a Palazzo Centori a Vercelli nel 1961, allora ero ancora a casa dai miei. All'inaugurazione vennero due gatti e un cane, un freddo e una nebbia da tagliare con il coltello, però il giorno seguente usciva un articolo con foto sulla "Prealpina", un giornale locale. Era la prima volta che leggevo il mio nome stampato sul giornale, ero felice, nonostante tutto. Tornato a Milano, qualcosa vendicchiavo, amici portavano persone a vedere i miei quadri. Cominciavo a vincere qualche premio e la critica ufficiale si era accorta di me.

Nel 1964 andai a Venezia alla Biennale, vidi le opere di Rauschenberg ed essendo io un tipo molto emotivo, davanti a quelle opere mozzafiato mi commossi. Tornato a casa non volevo più dipingere, la tela bianca posta sul cavalletto prima di andare a Venezia rimase bianca per un anno intero, non dipingevo più, crisi completa e sarebbe rimasta vergine ancora a lungo se il caso non fosse intervenuto a modificare gli eventi. Mio fratello Claudio si diletta di fotografia, aveva approntato una camera oscura nel sottoscala della cantina, non avendo soldi si era costruito un ingranditore con una scatola da scarpe, un buco da una parte dove c'infilava una lampadina, un buco dalla parte opposta, dove infilava una lente d'ingrandimento; un taglio orizzontale a metà per infilarvi i due vetrini che fungevano da porta negativi, un manico di scopa applicato alla scatola che faceva scorrere per la messa a fuoco. Stampava così delle piccole foto 10 x 13, ovviamente non c'era da pretendere.

Un giorno che lui non c'era, scesi in cantina a vedere che cazzo stava combinando. Rovistando qua e là, trovai in un cassetto un pezzo di tela fotografica con stampato sopra un volto di giovane ragazza con la corona in testa. Fulminato sulla via di Damasco, era il 1965, cominciai ad approfondire e a occuparmi della tela fotografica; seppi che la vendevano a rotoli di 10 metri x 1,30 cm di altezza e costava più di centomila lire al rotolo. Per me era troppo, non c'erano soldi. Ovviamente quel pezzo da me trovato nel cassetto non l'aveva stampato mio fratello, l'aveva trovato in qualche studio che



lui frequentava. Allora andavo alla Fiera di Senigallia dove c'era un banco che per poche lire vendeva vecchie foto in bianco e nero 24 x 30, un giorno ne comprai e poi in studio con la candeggina e un pennello mi misi a cancellare le teste deturpando il resto. Erano le mie prime opere dopo la crisi. Con i soldi di un premio vinto, comperai un vero ingranditore a mio fratello e con quello lui mi stampava le prime tele emulsionate. Dopo un po' non volle più farle perché il disagio era notevole, le tele dovevano essere sviluppate nella vasca da bagno. Dovetti andare da Farabola e lì mi costavano un occhio, ci andavo solo quando facevo molta economia e riuscivo ad avere il denaro sufficiente.

In seguito conobbi il gruppo di Parigi che Pierre Restany portò a Milano alla Galleria Blu. Restany vide le mie opere e m'inserì nella Mec-Art invitandomi ad esporre nel 1968 alla mostra collettiva presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, a Milano. Oltre a Restany conobbi Gianni Bertini e Mimmo Rotella e gli altri artisti del gruppo. Essendo il più giovane diventai la loro mascotte.

Elio Mariani, settembre 2016

LA TESTIMONIANZA - CRISTIANO CALORI

Ritorno al futuro

Che cos'è la Mechanical art, Mec-Art?

Né Op né Pop Art, qualcos'altro, forse una sintesi delle due.

Lo spirito del tempo fa percepire solo agli artisti più colti i temi più urgenti della contemporaneità. All'inizio, negli anni Sessanta, alcuni di essi compresero che la tecnologia sarebbe entrata nella quotidianità e (di conseguenza) nell'arte, anticipatrice di quanto avviene nella società.

Il pensiero di Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", edito nel 1936, tradotto in Italia nel 1966, cominciava a germogliare.

La fotografia fu solo una delle possibilità, tutti i media entrarono prepotentemente nella vita di tutti noi. Se pensiamo al bombardamento d'immagini a cui siamo sottoposti quotidianamente attraverso i vari social network: Facebook, Instagram, Youtube, WhatsApp, Messenger è facile comprendere la visionarietà di questi artisti.

Parafrasando Alessandro Baricco, la Mec-Art anticipò il Game?

Gli artisti si interessarono alle possibili applicazioni della tecnologia nell'arte, i nuovi miti diventarono nuovi riti, i motori, la politica, la musica pop, lo sport, la televisione, il cinema, la pubblicità, le immagini cominciarono a invadere tutta la società.

La Mec-Art fu teorizzata da Pierre Restany nel 1965, dapprima in Francia con artisti come Serge Beguier, Gianni Bertini, Pol Bury, Alain Jacquet, Nikos, Mimmo Rotella e portata in Italia nel 1966 alla Galleria Blu di Milano e di cui fecero parte dal 1968 artisti italiani più giovani come Bruno Di Bello, Elio Mariani e Aldo Tagliaferro che già lavoravano con riporti fotografici su tela in sintonia con i colleghi francesi. Pierre Restany per primo in Europa colse e denunciò la sterile diffusione dell'arte astratto-informale che ormai non faceva altro che ripetersi con epigoni in varie provincie dell'Europa e pose intelligentemente l'attenzione sulla vera rivoluzione culturale che si stava diffondendo nella società con la contaminazione tra la cultura di massa, nuove tecnologie e arte.

Fatta questa premessa, vanno comunque rilevate le differenze generazionali e di linguaggi tra i cinque artisti analizzati: i maturi e affermati Gianni Bertini e Mimmo Rotella, attivi dagli anni '50 in Italia e a Parigi, i più giovani "milanesi" Elio Mariani e Aldo Tagliaferro e il napoletano Bruno Di Bello.

Mimmo Rotella, già famoso per i suoi décollages, con il gruppo dei Nouveaux Réalistes di Pierre Restany, durante una personale presso la nostra Galleria nel 1989, confidò che un lavoro molto interessante e poco studiato fosse quello del periodo Mec, più concettuale e maturo, suggerì di guardarlo con più attenzione.

Che dire di Gianni Bertini? Tutta la sua vita fu un'opera d'arte.

Laureato in Matematica alla Normale di Pisa, iniziò a dipingere alla fine degli anni '40, una pittura che personalizzerà a tal punto che tutti critici del tempo definirono "bertinizzazione", una meccanizzazione del gesto pittorico che in un certo senso anticipava la Mechanical art.

Visse per lunghi periodi a Parigi, il centro del mondo negli anni Cinquanta, prima che si spostasse a New York il decennio successivo, trascinato dal successo della Pop Art alla biennale di Venezia del 1964, di cui fu commissario.

Fu premiato Robert Rauschenberg, l'arte americana sbarcava in Europa.

Bruno Di Bello parlando di quegli anni mi confidò che provava un certo disagio all'entrata in scena di Bertini durante le inaugurazioni, vestito con mantello, gangheri e stivali, sempre a fianco di una giovane artista di belle speranze che Gianni intendeva introdurre nell'ambiente artistico.

Lui, Bruno, raffinato intellettuale prima che artista, indossava sempre un maglione nero, e alle inaugurazioni nelle foto di rito si disponeva sempre ai lati.

Il nostro primo incontro avvenne nel suo studio milanese sui Navigli alla fine degli anni Novanta, ci fu



Bruno Di Bello, Elio Mariani, Francesco Tedeschi (Bergamo, aprile 2010)

presentato da Aurelio Natali: napoletano, ironico, acuto, schivo.

«Sono nato a San Giorgio a Cremano come Massimo Troisi» esordì nel presentarsi.

Per tutto il pomeriggio parlò dei suoi rapporti con Lucio Amelio a Napoli negli anni '60, il viaggio che fece con lui a New York alla Factory di Andy Warhol e dei suoi primi anni milanesi che culminarono con il sodalizio artistico con Giorgio Marconi.

Quando si dice la storia dell'arte vissuta in prima linea.

Aldo Tagliaferro era l'opposto: lombardo, taciturno, rigoroso, euclideo, maniacale e intransigente con se stesso prima che con gli altri, viveva da solo in un rustico sull'Appennino tosco-emiliano dopo essere rientrato dall'Africa dove visse molti anni.

Mise a dura prova la mia pazienza, durante la realizzazione del catalogo per la personale del 2006. Utilizzando il solo fax, non avendo il computer, inviava continuamente ipotesi di copertine, modificando ossessivamente la perfetta simmetria delle sue immagini, a volte solo per pochi millimetri. Lunghe telefonate precedevano l'invio del materiale, in una delle estati più calde degli ultimi cento anni, trovata la soluzione condivisa, chiudeva la conversazione, pochi minuti e mandava una nuova ipotesi, e tutto ricominciava da capo.

«Porta pazienza, tutto il mio lavoro si basa su ciò che tolgo, aggiungere è facile». Di Elio Mariani va ricordata, nel suo rapporto con Bergamo, la monumentale opera *Atomic explosion* del 1971, dieci metri di tela emulsionata esposta nell'ex chiesa di Sant'Agostino nel 1981 durante la mostra "Deserto, aspetti della condizione umana attraverso l'arte" curata, tra gli altri, da Aurelio Natali, in cui figuravano grandi nomi internazionali quali: Arman, Bacon, César, Spoerri, Rothko, Pollock, Segal, Morris, e gli italiani Burri, Fontana, Olivieri con perfetto allestimento curato da Bruno Rota. Mostra nella quale la "bomba atomica" di Elio giganteggiava e non solo per le dimensioni. Forse la più spettacolare mostra di arte moderna e contemporanea mai realizzata nel dopoguerra nella nostra città.

Anche se come scriverà Natali: «La mostra fu accolta a Bergamo con la maggior distrazione».

ELENCO DELLE MOSTRE DI MEC-ART O CON SEZIONI MEC-ART

Hommage à Nicéphore Niépce. Béguier Bertini Pol Bury Jacquet Nikos Rotella, Parigi, Galerie J, ottobre 1965 (a cura di Pierre Restany).

Hommage à Nicéphore Niépce. Béguier Bertini Pol Bury Jacquet Nikos Rotella, Bruxelles, Centre Culturel de Uccle e Galerie Cogeime, febbraio 1966 (a cura di Pierre Restany).

L'art mécanique, in *Donner à voir. N. 6*, Paris, Galerie Zunini, 28 giugno - 13 luglio 1966 (a cura di Pierre Restany).

Pittura meccanica, Milano, Galleria Blu, ottobre 1966 (a cura di Pierre Restany).

Pittura meccanica per una nuova iconografia, Milano, Galleria Apollinaire, maggio 1968 (a cura di Pierluigi Albertoni).

Pittura meccanica per una nuova iconografia, Napoli, Modern Art Agency, maggio 1968.

Pittura meccanica per una nuova iconografia, Venezia, Galleria Il Canale, giugno 1968.

Arte meccanica piana, in *Pluralità viva*, Martinengo (Bergamo), 15-29 settembre 1968 (a cura di Pierluigi Albertoni).

Arte meccanica, Sesto San Giovanni, Nuova Torretta, novembre 1968.

Mec-Art/10, Roma, Galleria Ciak, maggio-giugno 1969 (presentazione di Giorgio di Genova).

Co/Incidenze, Massafra (Taranto), 1969.

Bertini. Mariani. Rotella, Roma, Galleria Arco d'Alibert, ottobre 1969.

Bertini. Mariani. Di Bello. Rotella, Torino, Galleria Il Punto, febbraio 1970.

Mec-art. Situation 71, Bruxelles, Galerie Montjoie, novembre-dicembre 1971.

Combattimento per un'immagine, Torino, Museo d'Arte Moderna, marzo-aprile 1973*.

Fotomedia: die Erfahrungen italienischer Künstler im Umgang mit Foto, Dortmund, Museum am Ostwall, primavera 1974 (a cura di Daniela Palazzoli)*.

Fotomedia, Milano, Rotonda della Besana, 24 marzo - 13 aprile 1975 (a cura di Daniela Palazzoli)*.

Fotomedia, Helsinki, Amos Anderson Art Museum, 1976 (a cura di Daniela Palazzoli)*.

Mec-Art, Milano, Galleria Il Dialogo, maggio 1979*.

Mec-Art. 1966-1977, Bergamo, Galleria Elleni, 2 aprile - 14 maggio 2010 (a cura di Volker W. Feierabend)*.

Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura, Firenze, Galleria Frittelli, 4 giugno - 24 luglio 2010 (a cura di Francesco Tedeschi)*.

Note

Con l'avvento del digitale la tela emulsionata non venne più prodotta e di conseguenza i Mec-Artisti Gianni Bertini, Bruno Di Bello ed Elio Mariani si rivolsero alle tecniche computerizzate.

L'elenco delle mostre di Mec-Art è tratto dal fondamentale regesto di Francesco Tedeschi in *Mec-Art. Arte oltre la fine della pittura*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p. 534 integrato dalle mostre evidenziate con il simbolo *.

ULTERIORI FONTI BIBLIOGRAFICHE DI RIFERIMENTO

Pierluigi Albertoni et al., *Pluralità viva. Mostra d'arte visiva*, catalogo della mostra (Martinengo, 15-29 settembre 1968), Istituto Grafico Litostampa, Gorle (BG) 1968.

Udo Kultermann, *Neue Formen des Bildes*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1969; 1ª edizione italiana: Udo Kultermann, *Nuove forme della pittura*, trad. it. di Carlo Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1969.

Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva e Daniela Palazzoli, *Bruno Di Bello, L'arte?*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, ottobre 1970), ed. Masnata, Genova 1970.

Aldo Tagliaferro. *594 mostra del Naviglio*, catalogo della mostra (Milano, 27 gennaio - 14 febbraio 1972), ed. del Naviglio, Milano 1972.

Elio Mariani, catalogo della mostra (Bruxelles, New Smith Gallery, 11 ottobre - 11 novembre 1972), Bruxelles 1972.

Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milano 1963, 2ª ediz. 1973.

Bruno Di Bello, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, gennaio 1974), Studio Marconi, Milano 1974.

Elio Mariani, catalogo della mostra (Milano, Galleria Vinciana, giugno 1975), Galleria Vinciana, Milano 1975.

Aldo Tagliaferro. *"Metodica"*, catalogo della mostra (Bergamo, Studio Dossi arte contemporanea, 14 febbraio - 29 marzo 1986), Studio D, Bergamo 1986.

Lara Vinca Masini, *Gianni Bertini. Percorsi*, Giunti, Firenze 2000.

Adriano Altamira e Aurelio Natali, *Elio Mariani*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Vinciana, 11 ottobre - 11 novembre 2005), Gl. Ronchi, Concorezzo (MB) 2005.

Guido Ballo, *Gianni Bertini*, Giampaolo Prearo editore, Milano 2007.

Maria Costa, Marco Meneguzzo e Kevin Mc Manus, *Bruno Di Bello. Nuove geometrie*, ed. Elleni, Bergamo 2008.

Raffaella Perna, *Mimmo Rotella. Reportages 1963-1969*, Fondazione Mimmo Rotella, DeriveApprodi, Roma 2010.

Alberto Boatto, *Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 2015.

Germano Celant, *Mimmo Rotella*, catalogo ragionato, Volume I, 1944-1961, Skira, Milano 2016.

Elio Mariani. *Opere storiche 1965-1976*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Clivio, 17 novembre - 17 dicembre 2016), ed. Step, Parma 2016.

Un ringraziamento particolare a tutti i prestatori

Si ringraziano le istituzioni per aver contribuito al progetto:

Fondazione Mimmo Rotella, Milano; Mimmo Rotella Institute, Milano; Fondazione Marconi, Milano; Museo MA*GA, Gallarate (VA); Associazione Gianni Bertini, Milano; Archivio Bruno Di Bello, Milano; Archivio Aldo Tagliaferro, Traversetolo (PR)

e inoltre:

Gina Abbati, Elsa Barbieri, Thierry Bertini, Giovanni Bordino, Cristiano, Massimiliano e Huber Calori, Laura Carrù, Paola Di Bello, Christian La Monaca, Andrea Maffi, Giorgio e Giò Marconi, Elio Mariani, Inna Agarounova Rotella e Aghnessa Rotella, Antonella Soldaini e Veronica Locatelli, Paola Scarpellini, Corrado Rota, Marie, Nubia e Guido Tagliaferro

© 2020. Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi

© 2020. Gli autori per i loro testi

© Arman by SIAE 2020

© Association Marcel Duchamp by SIAE 2020

© César Baldaccini by SIAE 2020

© Gianni Bertini by SIAE 2020

© Man Ray Trust by SIAE 2020

© Mario Schifano by SIAE 2020

© Mimmo Rotella by SIAE 2020

© Robert Rauschenberg Foundation by SIAE 2020

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. by SIAE 2020

Crediti fotografici

© Alessandro Zambianchi, Simply.it srl, Milano per le opere di Mimmo Rotella *Arachidina*, 1963 p. 8 e *Vota Partito Repubblicano*, 1960, p. 9

© André Morain, Parigi per l'opera di Mimmo Rotella *Marilyn*, 1963, p. 12

© Fabio Mantegna per le opere di Bruno Di Bello pp. 37, 38-40 e per le opere di Mimmo Rotella pp. 56, 59

© Archivio fotografico Fondazione Marconi per l'opera di Mimmo Rotella p. 58

© Roberto Marossi per l'opera di Aldo Tagliaferro p. 66

© Enrico Cattaneo per il ritratto di Aldo Tagliaferro p. 64

© Studio Vandrash Fotografia, Milano per l'opera di Bruno Di Bello p. 41

© Archivio fotografico Gianni Bertini per il ritratto di Gianni Bertini p. 26

© Archivio fotografico Galleria Elleni per il ritratto di Bruno Di Bello p. 34 e per l'immagine p. 77

© Archivio fotografico Elio Mariani per la fotografia a p. 2

© 2020. Foto The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze
Marcel Duchamp (1887-1968), *La fontana*, 1950 (replica dell'originale del 1917). Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, p. 7

© 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze
Man Ray (1890-1976), *Rayograph* (giroscopio, lente d'ingrandimento, spillo), Parigi, 1922, Museum of Modern Art (MoMA), New York, p. 7

© 2020. Adagp Images, Paris/Scala, Firenze

Arman (1928-2005), *Bebida Loca*, 1960, Collezione privata, p. 8

© 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze

César (1921-1998), *La Buick gialla*, 1961, New York, Museum of Modern Art (MoMA), p. 9

© 2020. Christie's Images, London/Scala, Firenze

Andy Warhol (1928-1987), *Little Electric Chair*, 1964, p. 10

© 2020. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/Scala, Firenze

Robert Rauschenberg (1925-2008), *Express*, 1963, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, p. 10

© 2020. The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/Scala, Firenze

Claes Oldenburg (1929), *Soft Pay-Telephone*, 1963, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, p. 11

© 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze

Robert Rauschenberg (1925-2008), *Letto*, 1955, New York, Museum of Modern Art (MoMA), p. 11

© 2020. Christie's Images, London/Scala, Firenze

Mario Schifano (1934-1998), *Ai pittori di insegne*, 1965, p. 12

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate

La mostra *Oltre la POP ART. La MEC-ART italiana* ha carattere divulgativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposizione è libero e il presente catalogo è a disposizione gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sentita gratitudine a Camozzi Automation e Nettuno Srl per il sostegno assicurato nel 2020 alle iniziative culturali della Fondazione stessa

ISBN 978-88-85478-21-3

Finito di stampare nel mese di settembre 2020 da GRAFICA & ARTE – Bergamo

**GRAFICA
& ARTE** 

 **FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO**

Largo Porta Nuova, 2
24122 Bergamo
www.fondazionecreberg.it



