

Mimmo Rotella e il Surrealismo: i rimandi all'iconografia surrealista negli oggetti, nei frottages e negli éffaçages

I rapporti tra l'opera di Mimmo Rotella e il Surrealismo vanno rintracciati non solo in quelle opere dove i rimandi iconografici sembrano essere più espliciti ma partendo dall'inizio della sua carriera, in modo particolare nella Roma dell'immediato secondo dopoguerra dove in quegli anni si andava creando la dicotomia realismo-astrattismo a lungo predominante nel dibattito artistico italiano. La critica in quel periodo trascurò artisti ed esperienze che guardavano alla Metafisica di Giorgio de Chirico, alle teorie artistiche del Ritorno all'ordine e del Realismo magico e al tanto contrastato Surrealismo francese di cui, attraverso i frequenti rapporti degli artisti italiani con l'ambiente parigino, si erano invece introiettate, in modo del tutto naturale, alcune modalità stilistiche e estetiche.

Un esempio di questo clima, recentemente riscoperto¹, è quello della piccola libreria-galleria La Margherita, aperta nel 1943 durante l'occupazione tedesca, dove tra le diverse esposizioni di cui si ha testimonianza ve ne furono due di un artista che, come Rotella, era alla ricerca di nuovi linguaggi artistici: Alberto Burri.² Le opere, ancora figurative, furono presentate la prima volta nel 1947, mentre nella seconda mostra, nel 1948, appaiono per la prima volta i lavori astratti, realizzati successivamente ad una visita di Burri presso gli studi di Dubuffet e Mirò a Parigi e definiti dalla critica "surrealisti".³ Leonardo Sinisgalli, che aveva presentato la prima mostra romana dell'artista con Libero De Libero, scriveva che la Musa della pittura che "conosce tante astuzie – cubiste, realiste, espressioniste – vuol mettere un po' di ordine nel suo costume e nel suo linguaggio" e con Burri aveva "cominciato dalla grammatica".⁴ Sinisgalli aveva intuito (e questo ragionamento investe oltre a Burri, anche Rotella) che una nuova generazione di artisti stava rielaborando in modo nuovo due linguaggi d'avanguardia dai possibili, ulteriori sviluppi formali: l'Astrattismo e il Surrealismo.

Di quel periodo Mimmo Rotella racconta: "Giunto a Roma dipinsi diversi quadri in stile figurativo espressionista, surrealista e anche cubista. Non ne fui mai contento. Poi pensai all'astrattismo geometrico".⁵

1 G. Tulino, *Arte fantastica tra Roma e New York negli anni '40. Dalla Margherita all'Obelisco*, in Irene Brin, Gaspero Del Corso e la galleria dell'Obelisco a cura di V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Drago, Roma, 2018. L'importanza di questo luogo prima e della galleria dell'Obelisco dopo è particolarmente rilevante al fine di uno studio sulla ricezione del Surrealismo in Italia cfr. G. Tulino, *La galleria dell'Obelisco e il Surrealismo a Roma. 1940 – 1960*, 2017, testi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte contemporanea non pubblicata, Università La Sapienza di Roma XXIX ciclo.

2 La prima mostra di Alberto Burri alla Margherita fu organizzata il 10 luglio 1947 con testi di Libero De Libero e Leonardo Sinisgalli; la seconda risale al 17 maggio 1948 con testi di Emilio Villa.

3 G. Serafini, *Burri*, Giunti, Firenze, 2010

4 L. Sinisgalli - L. De Libero, *A. Burri*, libreria – galleria La Margherita, 10 luglio 1947

5 AA.VV – *Rotella*, Rotonda di via Besana, Milano, Ripartizione Cultura, catalogo della mostra 30 aprile-22 maggio

Il luogo d'elezione per queste esperienze astratto-geometriche era l'Art Club e naturalmente il gruppo Forma 1, con cui Mimmo Rotella esporrà due volte nel 1947. Ma ai fini di questa indagine è la figura di Enrico Prampolini ad apparire notevolmente importante sia per Rotella sia per quegli artisti che daranno alla "materia" un valore centrale nelle loro ricerche. Nelle sperimentazioni di Prampolini troviamo le basi teoriche dell'arte polimaterica, le quali nascevano dal recupero e dalla rielaborazione dei *papiers collés* cubisti, dalle ricerche sperimentali dada e, successivamente, dal *collage* surrealista, che il più anziano artista aveva avuto modo di conoscere a Parigi.

Gli anni Cinquanta si aprivano con la XXV Biennale di Venezia dove veniva presentata l'*action painting* americana insieme all'Informale europeo e le opere di artisti italiani come Turcato e Vedova.

Inoltre tra il 1951 e il 1952 Mimmo Rotella ottiene una borsa di studio dalla Fulbright Foundation che gli permetterà di recarsi all'Università di Kansas City (Missouri).

Le relazioni con gli Stati Uniti si rivelano determinanti per molti artisti dell'epoca: Afro e Burri, ad esempio, iniziano proficue collaborazioni con importanti gallerie americane, alcuni artisti statunitensi come Rauschenberg e Cy Twombly soggiornano a Roma, le riviste «Arti visive» e «Art News» iniziano a diffondere articoli e immagini sui nuovi linguaggi artistici europei e americani. Questa comunicazione ad ampio raggio permetteva agli artisti italiani di entrare in contatto anche con i linguaggi di quelle avanguardie europee che, durante gli anni del Fascismo, furono messe alla berlina dal regime: in primo luogo il Surrealismo e il Dadaismo.

La necessità di Rotella di uscire dal linguaggio tradizionale del dipingere si concretizza proprio a partire dalla tecnica del *collage*, dando vita al *décollage*, con cui decise, come scrisse Nello Ponente, "di adoperare una scrittura automatica"⁶ mantenendo un carattere di automatismo nell'impaginazione del dipinto simile a quello surrealista. Ponente prosegue evidenziando che: "l'accostamento delle carte incollate appartiene a quella zona degli urti imprevisti da cui scaturisce un'immagine autonoma, ritmata dal gioco della fantasia."⁷

Con il *décollage* Rotella passerà dall'elaborazione di nuovi segni primari ispirati a quella primitività del dipingere promossa da Corrado Cagli e Ettore Colla, ad una lacerazione più figurata che, pur mantenendo le caratteristiche di un procedimento automatico, si sposterà via via verso un principio di appropriazione. Come ha rilevato Germano Celant: "Sino al 1959 le possibilità estetiche di un'epidermide materica, *recto* e *verso*, sono indagate al massimo dell'astrazione e dell'informe come se l'arte fosse per Rotella un tessuto autofecondante, che condivide l'albero genealogico della pittura e della scultura, dopo le esperienze dada, informali e neodada, dai *merz* di Schwitters ai montaggi gestuali di Pollock e Lee Krasner e agli assemblaggi di Joseph Cornell fino a Bruce

1975

⁶ N. Ponente, *Mimmo Rotella*, Galleria del Naviglio, introduzione al catalogo della mostra, Milano, 1958

⁷ *Ibid.*

Conner ma se ne distacca attingendo al frammento cartaceo, trovato per strada, senza manipolarlo [...].”⁸

Queste necessarie premesse sono alla base di un’analisi sulla produzione post *décollage* e su possibili rimandi al Surrealismo di Mimmo Rotella.

Pierre Restany⁹ ha individuato nell’attività dell’artista dei momenti distinti in base alle tecniche utilizzate e asserisce che il *décollage*, tra il 1958 e il 1960, andrà via via modificandosi fino a diventare un “sovralinguaggio della sfigurazione”¹⁰ portato ad esaltare dettagli dell’immagine di base mentre con l’adesione al *Nouveau Réalisme* si definisce quella che ha chiamato: “filosofia personale dell’appropriazione di una super immagine ready-made”.¹¹

Nel 1961 Rotella presenta alla Galerie Muratore di Nizza, in occasione del *Festival du Nouveau Réalisme*, una serie di oggetti tra cui *Il canto d’amore dei pesci* e *Luci del varietà oppure objects*. (IMMAGINI)

Pierre Restany scriveva nella presentazione: “*Le recours au produit de série, à l’objet de rebut, au pigment industriel pur, à la ferraille ou à l’affiche lacérée correspond à une volonté de généralisation, de clarification, de précision dans l’appropriation perceptive. Ces démarches directes tendent toutes à la présentation du réel, à l’exaltation d’une dimension effective de sa présence.*”¹²

Sempre in quello stesso 1961, la tecnica dell’*assemblage* nel contesto artistico internazionale dell’epoca veniva messa in relazione alle avanguardie storiche e alle tendenze del secondo dopoguerra da William C. Seitz, curatore dell’importante mostra organizzata al MoMa di New York: *The art of assemblage*.

Mimmo Rotella era presente con un *décollage* intitolato *Before or after* datato 1961 nella sezione denominata *The realism and poetry of assemblage* insieme al altri artisti del *Nouveau Réalisme* come Villeglé, Hains e Arman.

Nel catalogo Restany descriveva il loro lavoro come “un intero aspetto del reale catturato nella sua integrità oggettiva, senza alcuna trascrizione.” Il critico sottolineava inoltre “che in nessun momento si trattava [di un procedimento N.d.A] di ri-creazione, ma al contrario di una trasmutazione espressiva.”¹³

⁸ G. Celant, *Mimmo Rotella. Décollage e retro d’affiches*, Skirà, Milano, 2014

⁹ P. Restany (1930 – 2003) è stato all’inizio degli anni Sessanta il teorico del movimento del *Nouveau Réalisme* a cui Mimmo Rotella aderirà nel 1961.

¹⁰ P. Restany, *Rotella. Décollage, Mec-Art, Artypo*, Galerie Mathias Fels, Parigi, catalogo della mostra, 1971.

¹¹ *Ibid.*

¹² “*L’uso del prodotto realizzato in serie, l’oggetto di scarto, il pigmento industriale puro con il rottame o il manifesto lacerato corrispondono a un desiderio di generalizzazione, chiarificazione, precisazione nell’appropriazione percettiva. Questi passi diretti tendono tutti alla presentazione della realtà, all’esaltazione di una dimensione effettiva della sua presenza.*” Pierre Restany, testo di presentazione del catalogo del *Festival du Nouveau Réalisme*, Nizza, 13 luglio – 13 settembre 1961

¹³ P. Restany, manoscritto non pubblicato, Parigi, 1961 in a cura di William C. Seitz, *The art of Assemblage*, The

Dall'esposizione emergeva la necessità di capire la differenza tra artisti europei e artisti americani: un nodo fondamentale su cui, nel 1963, scrisse approfonditamente Barbara Rose¹⁴, la quale mise in discussione il termine neo-dadaismo che, a parer suo, mistificava l'autentico significato delle nuove ricerche dell'epoca, in modo particolare quelle europee, riconducibili piuttosto a Joseph Cornell, artista trascurato dalla critica dell'epoca che negli anni Quaranta e Cinquanta, tra le varie serie di "scatole", ne aveva realizzate anche alcune dedicate ai personaggi del teatro e del cinema.

Un significativo e importante precedente dell'uso dell'*assemblage* nel secondo dopoguerra fu certamente la prima mostra italiana di Robert Rauschenberg, organizzata a Roma dalla galleria dell'Obelisco nel 1953¹⁵, che si intitolava *Scatole e feticci personali*: oggetti stravaganti a metà strada tra l'*objet trouvé* surrealista e le opere di Cornell, la quale non passò di certo inosservata nell'ambiente artistico della capitale.

I nuovi realisti europei si distinguevano quindi dal neo-dada americano (e dalla nascente pop-art) perché il loro immaginario, creato attraverso manifesti, oggetti, scene urbane, evocava una dimensione sentimentale piuttosto che ludica o ironica.

In Rotella l'appropriazione degli oggetti viene effettuata in entrambi i modi: assemblaggi (IMMAGINI OCCHIALI-TORNO SUBITO) e oggetti ready-made (PICCOLO MONUM – TRIUMPH) dove i primi ricordano gli *assemblages* surrealisti (immag. Art of ass.) e i secondi si caratterizzano per una vena ironica e sottile che ricorda i giochi linguistici di alcune opere di Man Ray e Marcel Duchamp (IMMAG.)

Dopo il 1963 in Rotella si amplia l'interesse per i mass-media perfezionando il procedimento del riporto fotografico e passando dal *Nouveau Réalisme* alla Mec-art. Come rilevato da Maurizio Fagiolo, "tutto il lavoro del *décollage* e del *réportage* fino alle tele *artypo* è un discorso sull'accumulo delle immagini ma anche sulla loro inevitabile trasparenza".¹⁶

Saranno ancora le immagini della pubblicità, spesso prelevate da riviste, la base della produzione dei primi anni '70 unitamente alla comunicazione di messaggi esplicitamente erotici e sessuali: parliamo dei *frottages* e degli *éffaçages*.

Nel caso del *frottage*, tecnica molto utilizzata da Max Ernst in quanto "automatica", Rotella lavora con dei solventi sulla pagina stampata passando l'immagine tricolorata, o traccia di essa, su un altro foglio. (IMMAG)

Negli *éffaçages* (abrasioni o cancellazioni), dove avviene un'elaborazione autonoma del *frottage* di

Museum of Modern Art, New York, 1961.

14 B. Rose, *Dada then and now* in *Art international*, VII/1 Gennaio 1963. L'articolo viene analizzato da Carla Subrizi nel saggio "Gli artisti italiani nella mostra *New Realists*. Baj, Baruchello, Festa, Rotella e Schifano" in *New York New York. Arte italiana, la riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Electa 2017

15 Bob Rauschenberg, *Scatole e feticci personali*, Roma, Galleria dell'Obelisco, 3 marzo 1953. Questa fu la prima esposizione sia in Europa sia in Italia per l'artista americano.

16 M. Fagiolo – E. Taramelli, *Rotella "le favolose trasformazioni"*, Edizioni il Collezionista, Roma, 1977

origine surrealista, l'artista cancella da una pagina tipografica il soggetto scelto, rendendolo una sorta di impronta o figura archetipica e cercando di "caricare di nuovi significati l'immagine congelata e stereotipata".¹⁷

Gli *effaçages* prendono spunto dalle immagini pubblicate sulle riviste francesi e i soggetti riguardano la pubblicità, il cinema, la moda, l'arte ma soprattutto l'erotismo.

Tra il 1971 e il 1975, durante un soggiorno in Francia, Rotella ne realizza oltre quattrocento e nel 1973 alcuni vennero esposti nella mostra *Erotellique* alla galleria Stein di Torino.

In questi lavori i riferimenti principali sono Man Ray e Picabia: di Man Ray sono espliciti rimandi iconografici mentre da Picabia Rotella recupera il procedimento delle trasparenze in cui le immagini modificate generano una sensazione onirica e sospesa. Ultima ma non meno importante è la componente del "caso", ulteriore punto di contatto con l'avanguardia dada e surrealista e elemento costante in tutta l'opera di Rotella: negli *effaçages* infatti l'azione non è del tutto controllabile e l'immagine, privata di una leggibilità determinata, costringe lo spettatore ad un'osservazione interpretativa non univoca.

Anche in questo caso abbiamo a che fare con procedimenti artistici che si relazionano con i messaggi della comunicazione di massa e Rotella "innesca un meccanismo di rivitalizzazione dove il *kitsch* e il banale escono dall'anonimato in cui erano stati relegati per assumere una rinnovata energia che passa attraverso la riappropriazione soggettiva del reale rendendolo funzionale a un processo costruttivo."¹⁸

Rifacendosi alle teorie surrealiste per cui "miti e riti, simboli e feticci, *kitsch* e *trash* della società del consumo vengono captati e modificati in base a un procedimento concettuale"¹⁹ Rotella sin dall'inizio della sua indagine artistica mira a rintracciare l'essenza concettuale del gesto estremo dell'appropriazione, del contatto diretto con la realtà, facendola propria e "piegandola al proprio volere."²⁰

In alcuni casi l'immagine originale scompare quasi del tutto lasciando sulla carta solo una flebile impronta, quasi il suo simulacro, rimandando lo spettatore a quei procedimenti teorizzati negli anni Venti da André Breton il quale affermava: "La bellezza convulsiva sarà erotico-velata, esplosivo-fissa, magico-circonstanziale o non sarà."²¹

Come nel *décollage* l'artista agisce per sottrazione ma potenziando allo stesso tempo l'immagine di nuovi significati e attuando la già citata teoria di Restany per cui avviene un "sovralinguaggio della sfigurazione"²²: un radicale spostamento linguistico destinato a modificare la convenzionalità delle

17 A. Fiz, *Rotella. Effaçage*, Allemandi, Torino, 2005

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 A. Breton *L'Amour fou*, Gallimard, Parigi, 1937

22 P. Restany, *Rotella. Décollage, Mec-Art, Artypo*, Galerie Mathias Fels, Parigi, catalogo della mostra, 1971.

immagini.

Effaçage

“Lo stile è per me l’invenzione di un linguaggio”

“Il décollage

All’inizio questo processo dello staccare, accogliendo il frammento nel proprio linguaggio visivo, è un metodo per evitare qualsiasi montaggio, è una costruzione che trasforma la materia in qualcosa d’altro. Lo spostamento di un elemento da un posto a un successivo, dalla strada all’arte, riflette il tipico muoversi duchampiano, ma Rotella non inventa una nuova funzione dell’oggetto, né mette in scena qualcosa che non c’era, evidenzia solo un labirinto di tracce che determina il cammino della cultura di massa. Attua quasi un rilevamento antropologico dei luoghi attraversati, da Roma a Milano. S’interroga sulle argomentazioni comuni al linguaggio della pubblicità cinematografica, che riflettono una piena rassomiglianza con i desideri del pubblico. Di fatto mette in cornice, con sguardo distaccato, la molteplicità del nostro “noi”. Con il massimo atteggiamento di apertura e di disponibilità illustra, in sequenza, i momenti distintivi di una pulsione a guardar e a lasciarsi sedurre, attraverso una memoria che si nutre delle tradizioni popolari o degli stimoli erotici. Coltiva plurimi approcci, cercando sempre di collocarsi all’interno e di far propria la cultura del mito iconico.

“E' un giorno di maggio. Qui a Roma sono le nove del mattino. Il sole è finalmente apparso e i miei *collages* di Rotella hanno cominciato a danzare come fiori sfarzosi della giungla.”²³
Con questa frase, lo scrittore statunitense William Demby, apre il suo romanzo sperimentale *Le Catacombe*, ambientato a Roma nel secondo dopoguerra, in cui descrive il vivace contesto culturale della capitale e i suoi rapporti con gli intellettuali e gli artisti che ne fecero parte.
Legato a Mimmo Rotella soprattutto per la creazione di

“Dopo irrequieta migrazione in campi un po' siderali di un astrattismo poco severo ma, per Rotella, comunque risolto nella misura di un'ironia immediata. Rotella ha ripreso tra le mani, con un gesto tra pensoso e disperato, un mezzo che potrebbe sembrare caduto in disuso: il collage. Ma nulla è disusato, quando un'energia espressiva regge il mezzo, e lo rende caratteristico, denunciandone origine profonde. Nel caso di Rotella, se, in apparenza il gesto di stracciare la carta colorata e costruire i frammenti può richiamare genericamente qualche umore ancora dadaista, i risultati che ottiene sono così carichi e pieni di virtù e di intuizione, da creare un tipologia isolata e definitiva di intelligenza pittorica”.

‘Arti Visive’E.Villa, Decollages di Rotella, n.2 seconda serie, 1955

Galerie Muratore, Nice

Festival du Nouveau Realisme, 1961 13 luglio 13 settembre 1961

il gruppo che ha visto le varie proposizioni stilistiche dell'astrazione lirica si succedono a un ritmo vertiginoso: sono disgustate dagli eccessi del tachismo denso, sono diffidenti nei confronti dell'umorismo naturalistico derivato dall'arte brut, rifiutano infine, l'ambiguità dell'informale. L'uso del prodotto di serie, l'oggetto di scarto, il pigmento industriale puro con il rottame o il manifesto lacerato corrisponde al desiderio di generalizzare il chiarimento, la precisione del reale, l'esaltazione di una dimensione effettiva della sua

23 William Demby *Le catacombe*, Frassinelli, 1967. Titolo originale *The Catacombs*, Pantheon Books, New York, 1965

presenza.

le group qui ont vu se succéder à une cadence vertigineuse les diverses propositions stylistiques de l'abstraction lyrique: ils ont été écoeurés par les excès du tachisme en épaisseur, ils se méfient de l'humor naturaliste dérivé de l'art brut, ils rejettent enfin l'ambiguité de l'informel. Le recours au produit de série, à l'objet de rebut, au pigment industriel pur à la ferraille ou à l'affiche lacerée correspond à une volonté de généralisation de clarification, de précision du réel, à l'exaltation d'une dimension effective de sa présence.

Sam Hunter - Mimmo Rotella: un punto di vista americano in Rotella, *Décollage 1954 – 1964*, Milano, Electa 1986

Fine anni '50 primi '60 Rotella diventa uno dei *leader* di un nuovo gruppo di documentaristi della scena culturale e politica contemporanea noti con i diversi nomi di Nuovi Realisti, *Assemblagisti*, *Affichistes* (...).

Intorno al 1960 due cose sono chiare: una forma completamente nuova di criticismo sociale carico di ironia aveva invaso l'arte (anticipando una nascente Pop Art) e l'ambiente (sociale, fisico e tecnologico) e aveva sostituito le forme astratte dominanti, i contenuti fortemente soggettivi, l'ansietà e la bravura tecnica del dipingere, divenendo il punto cruciale dell'arte fino ad allora dominata da idoli della eroica prima generazione dopo la guerra come Fautrier, Appel, Fontana, Vedova, De Kooning e Pollock. (...)

Gli artisti più giovani, non così memori della guerra o della turbolenza politica che l'avevano preceduta, non venivano toccati dai modi eroici, militanti degli artisti della generazione precedente, che avevano disperato di poter salvare i resti di una civiltà occidentale fortemente minacciata. Esempio significativo in America, il giovane Rauschenberg, i cui primi *combine paintings* coincidono esattamente con l'invenzione dei *décollages* di Rotella, trovava impossibile lavorare secondo i moduli della lotta e del tormento espressionistici, in parte come risposta agli stimoli ricevuti durante gli studi artistici, più oggettivi, al Black Mountain College, nei primi anni '50, con Joseph Albers, il quale aveva annunciato ai suoi studenti: "La paura è morta".

Nei primi anni '50, Rauschenberg e altri giovani artisti americani attivi nel campo della musica, della danza, del teatro come delle arti plastiche, si volsero allo spirito iconoclasta di un Duchamp allo scopo di liberarsi dalla opprimente influenza del recente passato.

(...)

Con la reintroduzione nell'opera d'arte degli oggetti, la cui presenza indicava con ironia il paradosso arte/vita, questi giovani artisti coraggiosamente sperimentali portavano aria fresca all'arte ricreando un collegamento fra questa e la "realtà" esterna.

Questa profonda ribellione ebbe luogo separatamente ma simultaneamente a Parigi, Londra, Roma, Milano e New York: nella forma del Nuovo Realismo in Europa – secondo la dimensione di Pierre Restany, critico fortemente partigiano del gruppo parigino – e in quella dei *combine paintings*, l'inizio dei quali si deve a Rauschenberg, a New York, nel 1953 [NELLO STESSO '53 A ROMA ALLA GALL. DELL'OBELISCO VENGONO ESPOSTE SCATOLE E FETICCI DI RAUSCHENBERG].

(...)

Restany spiegò che gli obiettivi del gruppo europeo nei termini di una "espressione quantitativa anziché qualitativa, nel rispetto della logica intrinseca dei materiali impiegati".

Con altra definizione scriveva: " Quanto ci offrono è l'aspetto globale del reale, catturato nella sua integrità oggettiva, senza trascrizioni di sorta. In nessun momento si tratta di ricreazione, ma al contrario di trasmutazione espressiva".

40° AU DESSUS DE DADA – 40° gradi sopra dada
Galerie J – Parigi – 1961

Il titolo della mostra è significativo, poiché i nuovi realisti non avevano cercato di rompere con la forte tradizione dada e surrealista ancora esistente a Parigi, e a queste stesse radici storiche sono state di recente confermate come fattori essenziali, nei tardi anni '50, alla rivoluzione simile verificatasi in America, con l'apparizione delle nuove opere di Rauschenberg e Jasper Johns. Facendo riferimento ai ready-made di Duchamp, alla sua pungente intelligenza, alla sua ironia e radicale critica alla maniacale e avida società consumistica, i nuovi realisti proclamavano con orgoglio la loro legittimità, e sarebbe impossibile giudicare esagerata l'influenza di Duchamp sulle loro scelte.

Mentre un certo vistoso spirito iconoclasta li collega al Dada più che al Surrealismo, il Surrealismo è l'evidente predecessore di molti di molti oggetti del Nuovo Realismo, e il suo penetrante erotismo è un legame ancora più forte.

I nuovi realisti raramente tuttavia lasciavano che l'oggetto scelto parlasse da solo, come nei ready-made di Duchamp, o nelle lattine di birra di Johns, ma lo caricavano di mistero e di eleganza con frammentazioni, giustapposizioni, leggere alterazioni, scelte tattiche particolarmente efficaci nei primi manifesti lacerati di Rotella.

Rotella è attratto dalla stranezza latente in ogni oggetto comune, vecchio o nuovo che sia.

~~La differenza con gli artisti americani risiede nel fatto che i nuovi realisti erano più propensi a definire le loro fonti "mitologie quotidiane" e sembravano caricare l'immediata trascrizione dell'immaginario della scena urbana in senso romantico, in qualche modo sentimentale.~~

L'impatto delle lettere e delle parole in Rotella va da significati sociali "codificati" e effetti puramente formali o poetici, e la loro interazione potente resta una forte connotazione del suo modo particolare di estrarre risonanze polivalenti dal banale immaginario e dai segni del nostro ambiente dominato dai media. Egli rende in immagine, o "sente", i frammenti di parole, come se si trovassero in un contesto sonoro e al tempo stesso puramente visivo, dando così ancor più complessità agli scambi complessi fra segno e immagine presenti nel suo lavoro.

Nel corso degli anni '60 i lavori più pittorici di Rotella riprendevano in molti modi le ironie piccanti delle ultime trasparenze e collocano il suo lavoro in una prospettiva nuova e illuminante