



MAURIZIO BOTTARELLI

**L'irrinunciabile ostinazione nella Pittura**

a cura di Sandro Malossini

dal 2 febbraio al 10 marzo 2018

Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna

Viale Aldo Moro n. 50, Bologna

Attività coordinata da:

Gloria Evangelisti, Gabinetto di Presidenza

Luca Molinari, Segreteria di Presidenza

dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna

Foto delle opere: archivio dell'autore

Foto dell'artista: Andrea Santucci

Si ringraziano:

Galleria L'Ariete Arte Contemporanea, Bologna

Tomaso Mario Bolis, Marina Coden, Francesco Galli, Alfonso

Pintabuono, Angela Michela Rabiolo, Patrizia Raimondi.

Organizzazione Felsina Factory, Bologna

Grafica: Fabrizio Danielli

Centro Stampa Regione ER

Stampato nel mese di gennaio 2018

Maurizio Bottarelli

L'irrinunciabile ostinazione nella Pittura

a cura di

Sandro Malossini

L'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna prosegue con questa mostra personale, dedicata a Maurizio Bottarelli, l'impegno nella valorizzazione dell'arte contemporanea e del territorio.

Artista di fama, docente per molti anni all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, è una delle figure più rappresentative di un'arte che a Bologna ha trovato una sua casa fin dagli anni cinquanta, prima con il "gruppo" degli ultimi naturalisti di Francesco Arcangeli, poi con alcuni giovani che, partendo proprio da quegli esiti, hanno proseguito su di una strada propria apportando nuovi linguaggi e suggestioni. E' il linguaggio universale dell'arte che travalica le singole personalità ma che attraverso di esse raggiunge culture e mondi diversi, socializza e convive fra le differenze.

E' impegno dell'Assemblea legislativa promuovere e sostenere le varie espressioni, siano esse di arte figurativa, di musica, di teatro, che il nostro territorio, ricco d'ingegni e di cultura, accoglie nelle sue forme e caratteristiche, portando nel mondo un messaggio che travalica confini ed identità, che si pone tante volte come apripista a nuovi linguaggi, a nuove scoperte, ma sempre messaggero di pace e di uguaglianza.

Maurizio Bottarelli ci regala, in questa particolare mostra, un viaggio fantastico in terre lontane, dall'Australia alla Nuova Zelanda, dalla Tasmania alla California, all'Islanda e alla Norvegia, ci racconta i colori e le suggestioni di terre diverse; ci sorprende poi con una

serie di grandi Teste, volti sofferenti, lacerati in un dolore che tanto ricorda quei profughi che affrontano viaggi della speranza attraverso privazioni, rischi e sofferenze. Anche questo è un modo per dire che la dignità umana travalica ogni forma di espressione e se ne appropria per farsene messaggera.

Simonetta Saliera  
*Presidente dell'Assemblea legislativa  
della Regione Emilia-Romagna*

## Bottarelli, l'attesa e forse il ritorno

La lettura dei testi critici riproposti in questo catalogo, anche se non esaustiva della copiosa letteratura che accompagna il percorso artistico di Maurizio Bottarelli, è illuminante per comprendere come il corpus di tutta l'opera creativa dell'artista abbia avuto un percorso di formazione lineare, una base generativa che non è venuta mai meno, anche quando gli esiti formali lo hanno portato ad allontanarsi dalla rappresentazione.

La riconoscibilità della paternità di tutta la produzione è un primo forte elemento che caratterizza la pittura di Bottarelli, un dato che lo accomuna ai grandi maestri che nella storia trovano memoria.

Il continuo "dubbio del piacere" viene fermato da quelle "ferite" di colore che, ai bordi della tela, bloccano un possibile sogno, una possibile narrazione, una possibile giustificazione.

La musicalità delle superfici pittoriche è come lo spartito di una grande opera sopra la quale il compositore interviene con le innumerevoli varianti della sua personale interpretazione, e Bottarelli è fine conoscitore della musica e della pittura.

Le grandi dimensioni delle tele, pensate per un duraturo futuro museale, sottolineano la fisicità dell'autore che, nello stendere i segni e i colori, si appropria dello spazio che lo circonda e ne controlla visivamente tutto il campo.

Si può ricordare non tanto un debito formativo quanto un riconoscimento a una pittura a lui cara, quella legata al pensiero arcangeliano, che, pur non avendo mai condizionato Bottarelli, ne ha fatto un "pittore" che sulla tela

ha sempre rappresentato il suo operare.

La mostra, pensata per lo spazio istituzionale dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna, presenta due dei grandi temi che, in tutte le sue forme, Bottarelli ha sempre indagato: il paesaggio e le teste.

Il paesaggio appartiene al Bottarelli esteriore, i viaggi, i colori, le grandi campiture di luce; le teste, invece, sono l'espressione del Bottarelli interiore, la lacerazione dell'io, la trasfigurazione del dolore e della morte. Esteriorità e interiorità che convivono, perché appartengono allo stesso linguaggio, allo stesso nucleo di pensieri, al medesimo groviglio di voci e di suoni.

E il ricordo. Il ricordo, la memoria, il ripensare, sottendono sempre all'operare. Non c'è casualità nel lavoro dell'artista, c'è meditazione anche quando il segno si scioglie e viene assorbito dalle stesure di colori che ricordano i cieli, le rocce, i campi ...

Il colore. Il colore che raccoglie la struttura di un sillabario e ne svela lentamente i significati, accostando toni, trasparenze, grumi fino a formare l'immagine compiuta, paesaggio o testa che sia.

E' stato un piacere leggere le tante pagine che hanno cercato di raccontare Bottarelli, di spiegare la sua "pittura", di interpretare, di analizzare; tutti testi che hanno anche lasciato uno spazio al dopo, all'attesa, alla sospensione di un pensiero che si crede compiuto ma che non vuole fermarsi, che crede ancora al dubbio, che gioca con l'attesa. E forse con il ritorno.

Sandro Malossini



**Franco Solmi** 1964. Galleria 2000, Bologna.

Il problema dei giovanissimi, almeno qui a Bologna, è ancora tutto da porre.

Degli artisti sui trent'anni conosciamo, o crediamo di conoscere, quasi tutto: non pochi di loro, nati e cresciuti sotto i portici di Zanarini - ex covo di avanguardie oggi anticamera della Biennale - hanno fama, quotazione e mercato. Le nuove leve dell'arte invece si formano ed agiscono quasi alla macchia, e la loro sede naturale pare essere divenuta questa galleria «2000» la cui funzione culturale si va sempre più precisando. Con questi nuovissimi, che - si voglia o no - van colmando un vuoto di generazione, occorrerà pur fare i conti un giorno o l'altro, e tanto vale cominciare subito, prendendoli per quel che sono. Dico questo anche perché mi pare invalso l'uso di trattarli con una certa sufficienza e leggerezza, leggerezza che consiste principalmente nel giudicare il loro lavoro come un post necessario di qualche «grande» fatto artistico, facendone in definitiva degli epigoni. Questo mi pare almeno ingeneroso, non perché essi siano nati senza padri ma perché - e parlo ovviamente dei migliori, fra i quali comprendo Bottarelli - essi testimoniano di una situazione che è «presente» non solo come «naturale conseguenza» di uno ieri, ma principalmente come attuale porsi di problemi in un contesto culturale nuovo. Bottarelli, per restare all'occasione, mi pare abbia fatto la sua scelta proprio in questo nuovo contesto, proponendo - al di là di ogni assoluto irrazionalismo come di ogni rovesciamento razionalistico - una linea di ricerca in senso autobiografico. Intendiamoci: non che qualche elemento autobiografico non sia sempre in qualche modo presente laddove un artista comincia a mettere assieme linee, colori o lamiere, ma in Bottarelli questo atteggiamento è scopertamente programmatico e, in un certo senso, anche polemico. Egli,

che è artista carico di cultura e di inquietudini assai più che di anni, si muove con una percezione aperta, viva, sofferta anche, della circostanza quotidiana, della più banale, in un narrare che punta coraggiosamente sull'episodico, senza sollevarlo alle altezze metafisiche del simbolo. È quindi, la sua, anche una lezione di modestia che mi pare abbia un qualche significato.

Si vedano le sue acqueforti. Oltre ad una tecnica già notevolmente scaltrita frutto del lavoro nello studio di Mario Leoni, ciò che più colpisce è la capacità dell'artista di giocare con forza su spazi e volumi chiudendo sempre su una narrazione «in ambiente», definito di volta in volta, a seconda cioè dell'occasione minuta, contingente (come il fatto «banale» di una degenza in clinica).

Ora, direi che le figure e il loro ambiente - il rapporto fra l'essere, e il «dove» in cui questo si pone - sono i veri personaggi di un mondo «scelto» come realtà di situazioni magari private (appunto autobiografiche) ma ricche di tensioni, contraddizioni e problemi che non sono, questi no, privati. Cosciente di partecipare al mondo della realtà altrui vivendo la propria, privata, realtà, Bottarelli raggiunge naturalmente ampi spazi significanti attraverso l'indagine su dimensioni comuni, di vita naturale, a livello dei sentimenti, e anche degli sconvolgimenti, propri della persona umana.

Il dolore, il suo personale dolore di uomo, è oggi il vero protagonista del lavoro di Bottarelli, ma mi pare anche significativo che questo soffrire non sia lasciato bruciare disorganicamente su se stesso. Basta considerare queste «figure» d'ospedale (acquaforte n.5) per comprendere come quel torcersi di membra deformi sia lucidamente giudicato, riscattato direi, in una ferma cornice di ragione. E ancor più nei disegni e nel piccolo dipinto ad olio sullo stesso tema, alla disperazione si aggiunge come un sereno considerare,

che si esprime nei toni calmi, nella precisa definizione di ambiente. Con opere come queste, e nei limiti dei risultati raggiunti, Bottarelli si pone in una zona di problematicismo e di probabilismo che è come il luogo delle relazioni fra quella che chiamiamo angoscia esistenziale e l'ottimismo razionalistico. Insomma, al di là di ogni dettato di corrente, mi pare che Bottarelli ponga il suo lavoro nel segno di una necessità che è anche fisica, naturale per l'individuo che vive in una comunità di umani e che in comunità si compromette, e sa di comprometersi, ma che opera appunto come «individuo» per non farsi sommergere, anche se sa che qualche parte di lui finisce per andare a fondo. In questo esser se stesso come «uomo in situazione», e svolgendo la propria esperienza nel compromesso con quella degli altri – artisti e no – Bottarelli afferma una posizione aperta, antidogmatica. Non si tratta, per lui, di scoprire nuovi modelli formali per l'universo, ma di rivelare in modo magari sanguigno la sua presenza in questo mondo e di discuterla, questa presenza, giorno per giorno, e prima di tutto con se stesso. Questa poetica Bottarelli la sorregge con una forza grafica per lo meno inconsueta, e anche con una capacità di trattare materia e colori che mi pare indubbia. I pochi quadretti ad olio qui esposti ne son buona prova.

Mi preme però insistere sul fatto che queste allucinate figure, distrutte a volte, non sono larve, ma «cose» reali che rivelano un particolare modo d'essere, di vedere e di dire: e di dire senza grida. Il che, poi, corrisponde in modo singolare a quella necessità di ripiegamento che pare oggi imporsi a tutti: gridare anche insulti ad un mondo capace di valutarli a prezzo e pronto a trasformarli in oggetti di mercato non ha vero senso. L'unico modo per affermare noi stessi come individui, per dare un significato e una intenzione largamente comprensiva a quel complesso di relazioni che è il nostro io, pare oggi

quello di affidarci al blocco di appunti della nostra individuale esperienza. Ed è questo, a mio parere, che Bottarelli tenta di fare: e il suo lavoro non cercheremo di definirlo altrimenti che come proposta e indice di una scelta, consci come siamo che i suoi problemi sono in qualche modo anche i nostri, ma sono soprattutto i suoi.

**Francesco Arcangeli** 1969. Galleria delle Ore, Milano.

Si capisce molto bene, si può condividere, sul piano ideologico, la necessità della contestazione. La si intende molto meno sul piano concreto delle cose italiane, metà nuove metà antiche, sfaldate sparse perplesse; quando, dopo la prima salutare spallata, essa rischia di divenire astratta prassi, effettivo, per nulla rivoluzionario, anzi avvilito, sfacelo. Quando poi la contestazione, filtrata anche nella area delle arti visuali, pone l'artista in contraddizione pressoché assoluta con se stesso, l'assurdo diviene patente. La contestazione esce allora dal suo piano proprio, che è quello del logos e della prassi, e tenta di investire l'immagine, che è, per definizione, come lo è un organismo nella sua interezza, un confluire spontaneo – e per così dire predestinato – di tutti gli elementi umani. Togliete l'immagine, cadrà il riferimento, la base di comunità e di comunicazione. Quelli che fino a ieri furono gli artisti visuali, eccoli modesti accodati o affannosi succubi dell'ideologia. Noi siamo profondamente angosciati per loro, perché li amiamo – non potremmo altrimenti professare la critica, consci, crediamo, dei suoi limiti salutari – anche nella loro sprovvedutezza, anche nel loro candido (pur se apparentemente coperto dalle astuzie del mercato) offrirsi a una bufera che non li riguarda.

Uomini illustri che hanno sempre inteso le immagini, e i loro creatori, come attaccapanni, per i loro «divertissements» mentali ne anticipano la morte, trovando alibi sociologici o urbanistici; la rivalsa dell'intellettuale puro, onore e minaccia dell'uomo, sta dilagando sul mondo, sommergendone la vita intellettuale stessa nelle più assurde devianti ipotesi.

Io non intendo dire con questo, ci mancherebbe, che l'artista visuale non sia anche un intellettuale; ma egli è, anzitutto, un uomo che pensa attraverso quel modo specifico di essere che è l'immagine. Fin da quando, e coincise probabilmente con l'apparizione "dell'homo sapiens", egli scelse, fra le sue attività, anche quella di figurare, le sue facoltà di intelletto e di azione si «proiettarono», venendo a patti del tutto singolari con quella che chiamiamo immagine; voleva dire, sentirsi forti come la vita. Ora, ci pare veramente assurdo che una qualità così integra e connaturata all'uomo debba scomparire, e tanto più debba scomparire oggi, quando la sua persistenza come immagine sostanzialmente disinteressata, che se contingentemente reificata e mercificabile, è una delle forme più potenti, anche se apparentemente indirette, della contestazione, in quanto essa ha di più vero e di più profondo: persistenza, cioè, anzi rifondazione di ciò che è autentico in confronto all'inautenticità costituita. Sarebbe lo stesso, per ipotesi, che negare la forza-lavoro insita nell'uomo, perché le condizioni del lavoro sono queste e queste e queste altre. La forza-lavoro sarà rifondata, ci auguriamo, ma non potrà scomparire. Così non scomparirà l'immagine, e le arti visuali connesse.

Queste parole, forse troppo ambiziose nella loro pretesa d'universalità, anche se del tutto convinte, ci son venute alla mente – non a caso, io credo – a proposito dell'artista per cui testimoniamo oggi. L'occasione non è incongrua, anzitutto perché l'autore non si estrania, per nulla, dalle preoccupazioni

attuali: egli sente in se stesso, anzi, con reale tormento, il dibattito ben diffuso sulla legittimità della pittura, oggi. Ma, ad un tempo, resiste con silente sofferenza ai dubbi, se pure affluenti per tanti canali, su tale legittimità; è l'unica infatti, almeno per ora, per la quale egli può vivere e lavorare. Anche se questo «per ora» dovesse un giorno troncarsi, un suo nuovo ipotetico capitolo non distruggerebbe, comunque, il significato di ciò che è venuto fino ad oggi compiendo.

Il contrassegno, indiretto, ma prepotente, d'un tormento ideale insito nella pittura di Maurizio Bottarelli emerge probabilmente proprio dalla qualità della sua immagine: usava chiamarli, questi suoi oggetti – anche se personalmente io non glielo abbia mai sentito dire - «tumori». L'immagine, appunto perché contestata internamente, riappare e si propone, anzi, con maggiore evidenza: prolifera e sta, si dirama e occupa lo spazio, quello fisico e mentale. Più ingombrante d'una «struttura primaria», essa si rivendica la muta ma insostituibile efficienza di se stessa, quando non sia «data» materialmente, ma trasferita. Ciò che è indiretto appare improvvisamente inderogabile, efficace più di qualsiasi mezzo alieno; ed è proprio l'antico strumento della pittura, governato da un magistero tenace e approfondito come quello dell'autore, a dare un corpo tacito e fatale all'oggetto. È il pennello, ripeto, e tutti gli inveterati, insinuanti strumenti del pittore, a far leva sull'immagine più perentoriamente nelle materie plastiche (per non toccare della transvalutazione visuale operata dagli «happenings» o negli «environments»); al di là di quelle materie resta una sorta di alibi interiore, la pittura di Bottarelli va ad occupare, appunto, tutto lo spazio di quel possibile alibi. Perché, non dico sia una interpretazione del tutto errata, ma certo non mi pare la sola, e forse nemmeno la più congruente, quella che intende l'«informale» come apertura assoluta su tutto ciò che è seguito nell'arte dal '60 in poi. L'equilibrio,



anche se tragico e precario, dei capolavori «informali» era proprio quello di alludere alla massima apertura, all'organicità più intensa, al rapporto più bruciante con la vita, ma senza travalicar quel limite fra la vita stessa e l'arte che è insito, e salutare, non all'uomo «separato», come oggi si usa dire, ma certo all'uomo «specifico». L'arte visuale non è «teatro», non è vita immediatamente vissuta, non è transvalutazione magistica o estetizzante.

Con gli antichi mezzi, dunque, io penso che tuttora l'arte visuale possa battersi sulla più avanzata frontiera; che è – e resterà sempre, io credo – quella della coscienza. Perché quello è il luogo da occupare, da contestare. Vi crescono tumori, anche, non c'è dubbio; ed è a quel punto che l'attenzione di Bottarelli ossessivamente si fissa. Così, la perfezione d'una pratica squisitamente tecnica (se occorresse, basta conoscere la sua opera grafica), tale da sfiorare le passate fascinazioni dell'«arte per l'arte», coincide col significato pregnante totale d'una apparizione al limite del terrore. Non insisterò a lungo sull'analisi degli oggetti dipinti da Bottarelli; non soltanto perché altri scrittori – Andrea Emiliani più acutamente fra tutti – ne diedero relazione fenomenologicamente e criticamente esauriente; ma perché essi, anche, sforzano l'evidenza.

Voglio soltanto sottolineare il «punto» di queste apparizioni. Sono ferree e dolci; pazientemente e sottilmente erose dal chiaroscuro, o traslucide come una luna al nascere. O talvolta, brevemente inferocite nel loro incastro. O talaltra, disturbate da tacche di luce inquietanti nella loro tensione. Sempre tuttavia, al di là di questa ambientazione (come chiamarla se non, ancora una volta, sentimentale?), esse fanno un groppo al nostro occhio, doloroso e inestricabile. In questo luogo convenzionale che è la superficie quadrangolare d'una tela accade un fatto che ignoriamo: può assumere entro la mente l'apparenza inconsistente delle idee, ma è

assurdo come la vita, ingombra come un oggetto. Qualche cosa si infigge con una violenza duramente meccanica, qualche cosa si abbraccia morbidamente. Proprio perché non districchiamo razionalmente questa ostruzione, pare che la nostra coscienza non ne potrà mai esser libera. Si pensa che Bottarelli ne sia, ad un tempo, vittima e padrone. È per questo, io credo, che non si dimentica la sua immagine; perché potrà essere che, nelle sue varianti, pure di alto livello (e questo è affar di pittura), essa si amalgami nella memoria; ma proprio da questo sfumare delle vedute particolari emerge più ossessiva, più decisamente presente, la sua totale entità; e questo è affare di illuminata tenacia immaginativa, di presenza profonda alla vita. Penso che tale effetto si verifichi ben poche volte; e che esso vada a sedimentare, ancora, sulla pagina sempre aperta del tempo, in una durata di cui anche le poetiche più avventurose non potranno fare a meno in eterno.

**Andrea Emiliani** 1971. Galleria delle Ore, Milano

La storia di Maurizio Bottarelli è una storia recente. Si tratta di un giovane che, come tanti altri in Italia, si è accostato al mestiere di pittore dopo aver regolarmente frequentato una scuola e dopo aver assaggiato, di quella scuola, la bontà disciplinare e insieme la totale mancanza di reali agganci con la vita. Così, ciò che ne è seguito è un tentativo personale, ovviamente generoso – non fatto, ma schietto – di entrare direttamente nella complessità delle esperienze; di dirimerne significati non contingenti. Fra le prime decisioni vi è stata quella di andare fuori d'Italia, e questo non per un mito di

acculturamento, ma per “vedere” da vicino certe cose, tante cose, che hanno motivato l'ultimo mondo espressivo delle arti. In questi anni, il giovane artista, è diventato adulto, la provincia è diventata città. Di quale giovinezza e di quale provincia si trattasse, Bottarelli ha già dato prova valida in mostre personali e collettive, oltre che nella sua lenta ma costante attività. Quale sia il grado della sua attuale maturazione, lo mostra questa rassegna che è la prima dopo la sua uscita dai confini dell'educazione d'origine.

Proviamo a leggerli, così facilmente come facilmente ci sono venuti sott'occhio, volta per volta. La grossa patata verzicosa che Bottarelli aveva inventato, tubero senza malizie, capace però di disagi ingombranti, di malintesi anatomici, di occlusioni imbarazzanti, ci ha liberato dal suo peso fisico ed è letteralmente scomparsa. La spiegazione è tutta nel fatto che, dall'osservazione esterna di quel nucleo organico, sempre simulato dal mondo della fisicità contingente, ma gonfio come di contenuti in invecchiata gestazione, lenti in questa sorta di epa tesa e gravosa; siamo transitati come per forza ad una osservazione interna. Intanto abbiamo scoperto che quella gonfiezza tesa, che quel tessuto dilatato non contenevano praticamente nulla, se non tensione, gravezza sensitiva, enfiore. La buccia era di sopra, come l'epitelio vero sta di sotto. Sopra ci piove, o batte il sole, a seconda che una meteorologia probabile faccia buono o cattivo tempo su un oggetto che un artista sceglie a campione e mette lì, come in attesa, contento se riesce a diminuirlo o a ingrossarlo, a dargli peso o leggerezza, volume o volatilità, singolarità o contestualità. Il tema è scelto, l'enumerazione è qualche volta poesia, altre volte inventario. Con tante stupiderie scritte e lette, cantate e divulgate, anche un inventario sillaba lettera per lettera ciò che desidera dire, senza tracotanza. E finisce per dire tante cose di più che non le affermazioni di stentoreo

contenuto ormai dilagate a livello di balbettii, ciangottamenti, e furbe strizzate d'occhio a destra e a sinistra, in alto e in basso. Ma il lavoro di Bottarelli non era solo enumerazione. Qui l'abbiamo descritto come faticoso, naturalistico travaglio, rilevandone soltanto la prima efficacia esterna. In realtà le circostanze culturali erano più vaste e questo lavoro si qualificava correttamente come quello di uno fra i giovani più concretamente impegnati in Italia.

Fin qui, anche per chi scrive questa testimonianza, è la parte dei ricordi e il racconto di ciò che Bottarelli faceva prima del 1969. Poi c'è la sua attività recente, contraddistinta da quell'evidente, vistoso mutamento che tuttavia non sovverte la visione dell'artista nei suoi tratti generali. Continuiamo a leggerli morfologicamente, dal momento che in questo intento ci siamo mossi all'inizio ( in fin dei conti, il prefatore insegna a leggere – come può – il dipinto: non vedo altra possibilità per contenere in termini di onorabilità il mestiere ibrido e il “genere” critico filisteo della “presentazione”). Allora: il tubero di cui abbiamo disegnato l'apparizione aveva già preso, in qualche modo, a sveltirsi, mettendo radici, allargando legamenti; e anzi, proprio su questi legamenti gradualmente s'era venuta spostando l'attenzione specifica di Bottarelli. Quello che sembra più segnalabile era allora – ed è ancora adesso – il mancato ricorso a ogni suggerimento di estrazione surreale. E questo è il confine che nasce, in Bottarelli, da una prima e mai dimenticata suggestione naturalistica.

Difficile dire, ad esempio, semplicemente onirico il ricorso inventato in questa fase di passaggio, verso strutture di comunicazione (che ora sono divenute strutture di interdizione ). Tendini, legamenti, fibre avevano piuttosto l'aspetto di una ben congegnata architettura di interno; tanto ben congegnata che ne risultava l'inutilità. Era già ben evidente l'intenzione pessimistica: come dire di vistose apparecchiature, lucide e

appariscenti solo sul tavolo del sezionatore anatomico, ma totalmente assenti nella loro funzione vitale.

I quadri, chiamiamoli così, del suo “soggiorno londinese” sono freddi monocromi che hanno di poso tralignato da quel mondo finora descritto. Certo, Bottarelli ha drizzato la mira, profittando di una cultura più vasta, di una discussione più fitta. L'ultima luce su questi dipinti se ne è andata, e siamo rimasti in una penombra di interno: rigido, funesto interno fatto di membrane tese, perfette. E' la perfezione che sconcerta, questo modo analitico, pungente e dettagliato. Un taglio nitido (dal quale s'intravede la luce del giorno, ma quale giorno?) libera un chiarore artificioso, senza ora. Ma è la membrana stessa che traspira luce dai suoi pori infiniti, e disegna ora una costola più emergente, un capillare spento, un'arteria d'aria livida. Ecco, queste di Bottarelli, potrebbero essere, e forse sono, “nature morte”, brani di un mondo appena conosciuto e già adattato ad un tempo di posa secolare, infinito. In questo senso, tanta funesta lucidità non può non richiamare il nome di Nicholson. Ma di quella classicità non si invocano qui se non i modi razionali: qui essi significano interdizione, costruzione, prigione.

Non si tratta, ovviamente, di un discorso e di un riconoscimento soltanto naturalistici. La mediazione che il pittore propone è densa di riflessione e mostra uno spazio di elaborazione nel quale trovano sede una problematica aperta, domande a volta senza risposta, ansietà e dubbi del tutto attuali. Ma è bene sottolineare, ci sembra, che il grande disagio contestuale, che in un primo momento sembrava essere quasi tutto raccolto nella “inopportunità” di una raffigurazione organica imbarazzante, oggi si è fatto più sottile e feroce, proprio per trovarsi collocato sotto l'occhio divenuto intanto impietoso dell'artista. L'enumerazione continua, ma è quasi inavvertibile nella costante vibrazione della materia. E' dunque il “tempo”

di posa che conta; e l'abbiamo detto: secolare, infinito, ma mai polveroso. La ferita aperta resta incisa eternamente, con labbra pulite, su un cielo inattingibile.

**Roberto Tassi** 1973. Galleria delle Ore, Milano.

Con una sicurezza e una ispirazione sempre più tese ed essenziali Bottarelli prosegue il suo discorso pittorico, operando sottili aggiustamenti, brevi ma fondamentali modificazioni, lungo una linea di lavoro che avanza ininterrotta, senza scarti e fratture, da almeno cinque o sei anni. Così l'immagine da lui creata fin dall'inizio, dentro i limiti della sua struttura e dei suoi rapporti spaziali, è venuta lentamente sviluppandosi ed è giunta ora in un punto, che è al centro delle più funeste e terribili preoccupazioni per la condizione umana. In questo momento l'opera di Bottarelli dice in modo grandioso, angosciante, e con un linguaggio che, per essere simbolico e, solo apparentemente astratto, non è meno incisivo ed esauriente, cose dell'uomo contemporaneo; tocca in profondo la nostra esistenza e la nostra capacità di muoverci nel mondo; mette in causa il nostro destino; e lo fa, come i veri artisti e i veri poeti, in un modo che vale per tutti, serve da specchio alla coscienza di tutti.

L'aver aggiunto un punto così profondo, questo trovarsi nel cuore doloroso, nascosto e represso da una vita universale, è il risultato di una continuità di lavoro, come aprirsi un varco nella materia e continuare a scavare nell'ignoto andando sempre più avanti, sempre più verso le regioni ctonie che formano la parte nascosta della conoscenza umana; senza staccare opera da opera, non correndo tante avventure quante

sono le immagini, ma un'avventura sola, ininterrotta e mai terminata. Dall'insieme delle opere che Bottarelli ha lasciato lungo questo cammino, e da quelle qui riunite, nasce una sola idea, un solo mondo, un'unica ossessione; per quanto esse siano opere, cioè ognuna un risultato definitivo, compiuto e ineguagliabile, pure hanno un senso, un sentimento e una realtà unici, fanno un discorso nel loro complesso oppure continuano ognuna a ripetere lo stesso discorso con testarda e dolce ossessione, ma anche con rigida forza intellettuale. Ne nasce un'unità inusitata e inquietante, uno spessore di significato che si dilata appunto a una tensione universale, il superamento di una fenomenologia dell'opera e insomma un modo nuovissimo (che può essere, se si vuole, ma non conta molto, parallelo a quello delle neo-avanguardie) di mettere in causa la pittura, di lasciare nell'incertezza il valore di alcuni suoi connotati storici, per usarla a fini in parte diversi; esteticamente e moralmente diversi.

Nasce di qui quella concezione del coinvolgimento, già segnalata in occasioni precedenti, che acquista appunto il suo vero significato soprattutto quando si considerino le opere nel loro insieme. Ora, a vedere ancora meglio dentro quest'opera così sorprendente e a tener conto dell'idea che ne siamo venuta svolgendo, appare più chiaro che il coinvolgimento non è solo di spazio, ma anche, ed è quanto più ci traumatizza, morale. Questa parete misteriosa ed enorme che si alza davanti a noi, come la muraglia di una prigione di Piranesi o il fondo buio di qualche stanza più tenebrosa di Rembrandt, chiude uno spazio dentro il quale noi siamo inclusi, dentro il quale viviamo; ci sovrasta, ci soffoca, segna il limite della nostra possibilità, così breve, di movimento; ma anche serra il nostro destino, la nostra dimensione spirituale, la nostra capacità di conoscenza. Siamo nei sotterranei di una città fantastica, nelle cantine di un edificio immenso, in un rifugio dove ormai

si è ridotta la vita, nei labirinti dell'inconscio; stiamo scontando una condanna, per cui non c'è quasi possibilità di soluzione; viviamo il periodo finale, autodistruttivo, in una struttura repressa che noi stessi ci siamo fatalmente costruita; la nostra condanna e la nostra condizione non sono metafisiche; forse incomprensibili, misteriose, ma concrete, brutalmente fisiche e reali; la paura che ci assale è paura dell'ignoto, dell'ambiguo, del non finito, è la paura degli uomini di Kafka.

Ma la struttura della parete che, di fronte a noi fa parte dell'opera e nello stesso tempo ci coinvolge essendosi rotto il diaframma che divideva lo spazio fittizio da quello reale, ha un andamento molto singolare: è un frammento, gigantesco e incumbente, che si prolunga da ogni lato verso un suo ignoto limite che non si intende dove sia posto, verso una zona al di fuori dell'opera che si può immaginare indefinita e ininterrotta, è solo quindi il punto visibile e illuminato di chissà che colossale ed oscura costruzione, di chissà che pauroso spazio, ed in questo sta buona parte della sua azione inquietante; ma nello stesso tempo quella struttura si raccoglie in un addensamento centrale, in un intrico di turgescenze, di incastri, di condutture che determinano una densità plastica e luminosa nel mezzo dell'opera come in un punto di acme, una zona più vitale di tutta la struttura, e che è una derivazione del vecchio nucleo, della vecchia matrice o tumore che occupava un tempo il centro dell'opera di Bottarelli. Ora l'opera ingloba uno spazio non finito, ma in esso qualcosa accade ancora nel mezzo, è centrifuga e centripeta nello stesso tempo, per cui l'uomo che è coinvolto e che si presume la abiti, è tutto circondato da uno spazio misterioso e disperso, ma anche attratto da una zona mediana e decisiva, su cui una invisibile e indeterminabile fonte luminosa fa cadere i riflessi, che riescono a fatica a vincere lo spessore del buio.

Ma lo spazio interno non è l'unico, l'opera trova una incredibile

profondità da un altro spazio che è al di là della parete; la quale, nella zona in cui è più tormentata dall'incontro dei rigonfiamenti e dei piani plastici, è anche interrotta in tutto lo spessore da fenditure nette, acute come lame, da sottili fessure che si aprono su un altro spazio, dove è diffusa una più nitida luce di esterno. Nel gruppo di opere precedenti a queste, quanto più lo spazio interno era annerito e soffocato, tanto più quello esterno era luminoso e nitido, ma si creava in tal modo anche al di là una nuova parete, una nuova preclusione. Nelle opere recenti, tra le più belle ed estreme che Bottarelli abbia dipinto, consegnate come sono a una loro intoccabile absolutezza, il rapporto tra interno ed esterno è un poco cambiato: qui, nel nostro rifugio la luce è diventata più intensa e più calda e anche diciamo più inquinata e mette in risalto lamine di ferro che si incastrano, gonfiatori più nitidi, canali che si dilatano, e, su di essi, ruggini diffuse e quasi splendenti, spessori delicati di muffe e di umide patine, superfici brune come di cuoi e di levigati pellami; ma anche al di là, oltre le fessure, la luce si è fatta più meteorologica, più mobile, più inquinata, cosicché si può a volte intravedere come un estremo tramonto sia pure affumicato di nebbie, o un mattino di luce incerta e lontana. Si è determinato insomma un rapporto nuovo tra interno ed esterno, una nuova omogeneità, quasi un travaso di umori e vapori. Ma il risultato, come era da aspettarsi, è ancor più drammatico: la luce esterna di prima, anche così uniforme e irraggiungibile, era pur sempre una speranza o almeno un punto di riferimento; ma ora è come se la paura avesse lentamente invaso tutto, interno ed esterno; è come se si fosse determinata la fusione di due inquinanti, quello morale, psicologico, e quello naturale, atmosferico.

I nuovi quadri di Bottarelli, così affascinanti e profondi, e così intellettualmente e umanamente vibrati, dicono ancor più il terrore della vita che ci stringe da ogni parte e arrivano ora

ad essere tra le testimonianze più drammatiche del nostro momento. Anche perché li sorregge un rigore e una tensione razionale che non schiacciano, ma solo imbrigliano, i moti del sentimento e sembrano unire la spazialità cristallina di Friedrich con la fantasia tenebrosa di Poe.

**Paolo Fossati** 1978 . Galleria d'Arte Sanluca, Bologna.

Intorno al lavoro di Bottarelli si potrebbero tentare due o tre chiavi di lettura: il tempo, cioè l'accumulazione della pittura nel quadro secondo stratificazioni di esperienze e di funzioni successive; la materialità delle immagini evocate e fissate, cioè una certa idea del vissuto dietro e attraverso la pittura; una cultura scaltrita e labirintica che trascina nello spazio una propria incompletezza, un'ossessione che solo il quadro, in proiezione, può reggere. Ma queste o altre chiavi possono agevolmente venir giocate in una metafora univoca.

La metafora potrebbe essere quella di uno spazio teatrale, in cui si sommano, per addizione mentale, ma anche per contiguità fisica, azioni incomplete di pittura, abbandonate a un corpo successivo che la *flanêrie* del tempo compone e scompone, racconta. Spazio e tempo teatrali, perché in un pittore come Bottarelli, la pittura è un modello improbabile, non sicuramente definita e fissata, una finzione assorbente e irrisolta, una partita i cui conti non tornano, e in cui si gioca di continuo tra tradimento e fedeltà alla possibilità del dipingere di assorbire e cancellare, di passar sopra a cose e situazioni attirandole nel proprio linguaggio come in un limbo o in una figura. Teatrale non è solo la qualità ciclica del tempo, di queste tele, ma lo stesso «gioco delle parti» con cui

il personaggio di una simile pittura si colloca fuori e dentro il linguaggio, dentro e fuori le forme che si offre nel trovarobato della propria attività.

Provo a spiegare tutto questo trascrivendo un breve brano di Derrida, alle prime pagine de *L'écriture et la différence*: «Poiché viviamo nella fecondità strutturalista, è troppo presto per eccitare il nostro sogno. Dobbiamo immaginare in esso quello che *potrebbe* significare. Forse domani lo si potrà interpretare come un rilassamento, se non un lapsus, nella tensione alla *forza* che è la forza stessa. La *forma* affascina quando non si ha più la forza di comprendere la forza nel suo interno».

La pittura che invade, a brandelli a frammenti e a segni, la tela di Bottarelli regge questa duplicità fra forma e forza, ma anche tra forma e sogno, con una fecondità inarticolata, con l'inquietudine di un linguaggio che avverta la propria minaccia. In fondo, il motto che potrebbe accompagnare la metafora della fascinazione teatrale del tempo in Bottarelli è semplice: «per una specie di timore del sosia».

Proprio perché quell'oscillare fra teatro di forme e tensione di forze non divenga rispecchiamento, inerzia, meccanicità della situazione puramente descritta, Bottarelli mette in moto una pittura che allontana e risolve, mette in condizione di assenza, quella sorta di sosia che il quadro minaccia di essere. Ne spezza la tensione all'unità scomponendo (nel tempo) l'immagine che si determina via via: che al centro di queste tele stia una finestra o uno schermo (o un altro quadro) indica un ribaltamento della conclusività del quadro verso un orizzonte ulteriore, senza centro. E muovendo lungo questa cerniera, che è poi la minaccia insita nella pittura, Bottarelli ribalta la qualità sensibile esistenziale o ragionativa disaggregazione nell'intenzione artificiale, nel contropiede di artificio, di maschera o di belletto, per sottolineare, mi pare,

la mancanza di limite e di controllo di un ipotetico modello del «fare pittura».

Basterà dare un'occhiata alle opere di minore dimensione qui esposte (e che Bottarelli considera cartoni o studi rispetto a una «misura» fisica di coinvolgimento più totalitaria offerta dalle altre tele): ogni tanto è come se la pittura più densa e porosa, e più assorbente, si ritraesse dal quadro e lasciasse ai bordi le tracce di una presenza meccanica, senza emanazione, di tessuti spenti, la cui inerzia spiega la disorganicità del lavoro, la sua non casualità in qualche gesto di volontà che lo spessore del colore provvede a disperdere. Sono poi, tutti questi elementi, un girare attorno all'idea di teatro da cui ci si è mossi, a cominciare dalla stessa attrezzatura del quadro, così montato con carrucole e strutture fisse, esasperate, in almeno una delle grandi tele esposte, di una qualità fatua e formale da bacchetta al neon che sostituisce le cordelle e gli uncini descritti in serie di quadri precedenti, cauti omaggi a un certo modo di cucire natura e costruzione dell'ultima e penultima pittura inglese.

Ora, questo sistema di articolazioni, di carrucole e tubi, accennato con molta discrezione come un tratto anatomico, sta a indicare che in quel teatro che è la tela, si inscena qualcosa di molto più percettivamente sottile di una rappresentazione. E che lo scontro fra forme e forze, quasi a comprendere contemporaneamente l'inizio e la fine di un'azione in cui la volontà segna i limiti, sospende ogni senso rimandandone il significato: che resta presente come una cappa verso cui queste tele e pitture «tirano» di continuo, quasi in levitazione evaporando. Col risultato di una estrema soluzione qui non più di spettacolo ma di istituzionalità del teatro: agnizione finale della minaccia che innesca ognuno di questi lavori e che ne è la trama (neppure sotterranea se si bada alla scelta della tavolozza).

Minaccia del linguaggio nel linguaggio, l'avventura di questo lavoro sta nella dislocazione nella sede del senso della pittura altrove che non nell'accumulo delle parti e delle forme pittoriche, sta nel proporre e nell'exasperare, l'incoerenza di un luogo unico e finale su cui centrare il meccanismo del quadro. A questo punto, in questa forzatura del tempo che prosegue nel suo ciclo oltre la misura «teatrale» del quadro, si scioglie la metafora da cui mi sono mosso e che voleva proporsi come nota di lettura a margine di questi quadri. Ben lontano dall'essere un passaggio dall'interno all'esterno, dal privato dei suoi personaggi al pubblico del proprio orizzonte di spazio totale, assorbente, questo teatro ricorre ai materiali, alla pittura, alla materia per interiorizzarle in una figura temporalmente cancellata, sparita e riemergente ogni volta a mutare le carte in tavola, la figura la cui presenza ha segnato più volte il decorso dell'arte moderna dal cercare al trovare (e il mitico «trouver en faisant» di Delacroix o lo «io non cerco trovo» picassiano). E sia essa lo choc narratoci da Benjamin via Baudelaire, o il brivido dell'estetica di Adorno, o, più semplicemente l'annotazione di Camus «un'opera umana non è altro che il lungo camminamento che fa ritrovare vie traverse, le due o tre immagini sulle quali il cuore, una prima volta, si è piegato».

**Gianni Contessi** 1982. Galleria delle Ore, Milano

Riuscite ad immaginare una pittura geometrica ed astratta nata in Emilia o in Romagna o, quanto meno, in una più generica Padania? No? Eppure, ad onta di un'ipotesi suggestiva e tutt'altro che peregrina cara a Francesco Arcangeli, riguardante

una linea conduttrice dell'arte bolognese-emiliana, fondata sulla sintesi di Natura ed Espressione, sono agli atti della pittura italiana di questo secolo non soltanto le altissime prove di Giorgio Morandi ma anche quelle, certamente meno alte, ma non poco significative del modenese Mauro Reggiani e del parmigiano Atanasio Soldati. Senza contare che, procedendo all'indietro, proprio da una Parma granducale e borbonica, nel secolo dei Lumi, si irraderà in terra lombarda quel gusto neoclassico che a Milano, nell'età napoleonica, alimentato poi da due romagnoli come l'Antolini e il Pistocchi, si tingerà dei colori inquieti dell'Utopia. Eccetera.

Vorremmo fermare qui il nostro brevissimo accenno di «discorso» su delle presunte costanti dell'arte emiliana (e romagnola) sia perché vorremmo evitare di fare della critica non si sa bene se «geografica» o «antropologica» spicciola (alla Taine?), applicata, oltre a tutto, ad una regione culturalmente meno omogenea di quanto possa sembrare, sia perché la vocazione internazionale dell'arte contemporanea sembra contraddire a qualsiasi sopravvivenza di una cultura specifica delle «piccole patrie». Ma. Ma, appunto. Forse la vocazione internazionale o addirittura sovranazionale delle avanguardie storiche o, *tout court*, dell'arte contemporanea, è soltanto un mito. Uno dei tanti miti modernisti su cui si regge la Modernità.

Chi scrive, per ragioni anagrafiche ha qualche familiarità con i temi connessi con la contrapposizione delle culture nazionali alla cultura sovranazionale. Di più: proprio nell'ambito di quella architettura moderna di cui normalmente ci occupiamo, c'è l'episodio singolare della *Wagnerschule*, alias Scuola di Otto Wagner, che, tra la fine del secolo scorso e l'inizio di questo, incarna il tentativo di creare, al declino dell'impero asburgico, un linguaggio architettonico appunto sovranazionale ed «imperiale», efficace a Trieste come a Praga.

Crollati gli imperi e le illusioni totalizzanti, permane sufficientemente viva l'esigenza e l'opportunità di far capo - quanto meno - a quel concetto di «area culturale» in grado di condensare i motivi, le tipologie, le inclinazioni costanti della produzione artistica di determinate zone geografiche, più o meno circoscritte. Più o meno circoscritte, si diceva, ché, in fondo, e ritornando, com'è giusto, a quella Padania da cui eravamo partiti; la lombarda Mantova, città di confine, è partecipe culturalmente, per certi versi, degli umori emiliani, mentre l'emiliana Ferrara, sede di una corte non meno sofisticata di quella mantovana, in pieno Rinascimento, con il piano urbanistico di Biagio Rossetti, sembra smentire le ragioni «naturalistiche» ed «espressive» care ad Arcangeli, ai cui interessi, del resto mal si attagliano anche i silenzi della pittura metafisica, pur nata appunto a Ferrara. Ma si sa: in terra di Emilia la storia dell'arte non ha tenuto in gran conto i fatti dell'architettura. I quali, del resto, nella stagione del Movimento moderno in quella regione non hanno trovato un terreno troppo propizio. E qui ci fermiamo per non andare ancora di più fuori tema. Dopo tutto in queste note dobbiamo occuparci di un argomento molto specifico: l'opera di un giovane pittore bolognese, Maurizio Bottarelli. Si capirà più in là, spero, il senso di questo lungo preambolo.

Qualche anno fa, nel 1976, Maurizio Calvesi aprì un saggio sull'opera di un pittore bolognese di alta qualità, ma di scarsa circolazione come Sergio Romiti, sottolineando l'isolamento di quell'artista a Bologna e l'anacronismo del suo lavoro. Noi oggi, apriremo questo nostro saggio sulla pittura di Maurizio Bottarelli sottolineandone la convinta, tenace e persino gloriosa inattualità. Dunque, se l'oggetto delle nostre considerazioni viene postulato come inattuale, le nostre considerazioni potranno a loro volta essere, o quanto meno sembrare, inattuali. Ma non ce ne lamenteremo. I tempi non sembrano

propizi ad una pittura di qualità come quella di Bottarelli, che, nata già deviante (anche per ragioni di calendario) da qualche ramo del naturalismo padano, oggi, nel pieno di un truculento recupero dell'immagine, percorre una via «astratta» singolare. E qui il lessico del commentatore si fa in parte insufficiente, in parte obsoleto, ai limiti dell'ingenuità. Sia per l'apparente contrapposizione tra pittura d'immagine, figurativa, insomma, e pittura astratta, sia perché la «via astratta» cui ci riferiamo discende da quella cosiddetta «nuova astrazione» che, ovunque, si praticava meno di una decina di anni fa. Non solo. Il commentatore si chiede anche quanto sia opportuna una ricostruzione totalizzante dell'itinerario di Bottarelli, come se la storia di un artista si basasse sempre su un procedere coerente, omogeneo, senza salti, rotture, lacerazioni, correzioni. Ma sappiamo che quella della «ricostruzione coerente di una vicenda creativa» è una sorta di coazione per ogni criticante dabbene. Il quale criticante o critico, appunto, difficilmente riesce a non soggiacere all'impulso di cercare, per ogni fatto, un bell'antefatto; e, quel che è peggio, difficilmente riesce a non trovarlo. Se la scelta dei «compagni di strada» di un autore ha un senso, le origini naturalistiche e padane della pittura di Bottarelli sono confermate dai chiari nomi di una critica certamente padana e di vocazione prevalentemente e «storicamente» naturalistica: Arcangeli, Emiliani, Tassi, Castagnoli, che arricchiscono la bibliografia dell'artista. In tempi recenti sono stati Paolo Fossati, critico certamente non padano e Giovanni M. Accame a compiere la lettura più problematica ed aderente alle nuove, complesse prove di Maurizio Bottarelli.

Abbiamo parlato, a proposito della pittura di Bottarelli, di un recupero dell'immagine e di una vocazione sostanzialmente astratta. E' questo il nodo centrale da cui partire. E non è detto che tale nodo debba essere sciolto, ché le virtù poetiche

dell'ossimòro non vanno didascalizzate oltre il necessario. Certo: molti anni fa si parlava di «naturalismo astratto», ma il senso di un'attribuzione di qualche discendenza naturalistica alla pittura di Bottarelli non va inteso alla lettera. E' vero che l'artista bolognese è bastantemente «anziano» per avere conosciuto direttamente il lavoro di Bendini, di un Mandelli, di un Romiti o quello del lombardo Morlotti. Tuttavia si vede immediatamente che il naturalismo di Bottarelli, alla metà degli anni sessanta era molto organico e «biologico», e, invece, poco «vegetale». Per non dire di quanto riusciva ad essere, se ciò è possibile, «costruttivo». Gli antichi grovigli, gli antichi contorcimenti di ex-forme cari alla pittura di Bottarelli alla fine degli anni sessanta erano, e non soltanto metaforicamente, il punto di condensazione di quelle forze, di quelle tensioni che poi avrebbero innervato di sé il quadro, proliferando non già come formazione neoplastica ma come struttura a suo modo geometrica di un possibile paesaggio astratto, di qualche surrealità non identificata. Siamo volando, forse. Ma la volontà costruttiva dei quadri del '70 è innegabile, ad onta delle ombreggiature e degli artifici percettività messi in atto per mantenere in vita l'ambiguità dell'«imitazione realistica di modelli inesistenti».

A questo punto, la coazione a ricostruire l'itinerario di Bottarelli in chiave totalizzante, coerente, insomma, incomincia a manifestarsi. Viene infatti la voglia di intendere i quadri della metà degli anni Settanta come conseguenza di quelli di cinque o sei anni prima. Qualche indizio autorizzerebbe, parzialmente, un'interpretazione di questo tipo, ma cercheremo di seguire un'altra strada.

E infatti, alla metà degli anni Settanta, alla pittura neo-estrattista, in Italia si poteva giungere da diverse esperienze. Anche da naturalismi lombardi ed emiliani. A questa derivazione si devono alcuni equivoci su taluni pittori, anche di

ottimo livello, che meno di una decina di anni fa, continuando a lavorare più o meno come avevano sempre lavorato si trovarono - forza del destino e del mercato automaticamente rubricati nel filone più aggiornato.

Bottarelli fortunatamente, non si è aggiornato ed anche un proficuo soggiorno inglese non gli ha tolto il piacere del rischio. Rischioso era il voler far convivere gli antichi prelievi, l'antica pittura, in qualche modo legata all'immagine, e le nuove soluzioni tutte giocate sul «campo» e sul «colore», secondo quanto suggeriva una certa, cosiddetta formula americana del *colour field*. Per non dire della attenzione tutta europea e tutta italiana, spesso sedicente e non meno spesso vanamente ossessiva, rivolta a non meglio identificati aspetti della processualità pittorica, del «fare» la pittura, appunto. Diciamo subito che Bottarelli mentre molti suoi colleghi si titillavano con esercitazioni spesso di molta apparenza e di poca sostanza o, peggio, di sostanza banale, aveva intravvisto come, dietro alla vita delle forme codificate, dietro agli stereotipi del gusto si potessero individuare istanze più alte e ben poco disciplinari... E così il piacere del rischio si era ben presto trasformato nell'indagine severa e sistematica di una zona, non si sa se del pensiero o della sensibilità, in cui antinomie difficili del reale trovavano una sorta di compendio metaforico. Invece di fondersi in una più alta istanza dialettica le antinomie venivano esibite senza alcuna falsa pietà: fili in tensione, reali o dipinti, tra due zone diverse del quadro, interventi geometrici (o apparentemente geometrici) giustapposti a superfici segnate dalla materia pittorica. Per trovare qualche affinità, e certamente non elettiva si deve cercare non tra le opere dei puri pittori di allora, ma fra quelle di un esponente della cultura del progetto, né pittore né scultore né architetto, come Gianfranco Pardi. Idea peregrina. evidentemente. Ma la consonanza fra certe opere di Bottarelli e certe opere di

Pardi non va individuata nei fili - fili di Bottarelli che starebbero per i cavi d'acciaio di Pardi - ma, invece, nella rinuncia a trovare consolatorie sintesi degli opposti, a ricreare immagini totalizzanti di una realtà che vive solo nel frammento. Bottarelli sa che ormai la Grande Forma è soltanto un'illusione o un ricordo. Egli sa, inoltre - e questa è già coscienza storica - che anche il concetto di astrazione e dunque l'idea di un'arte astratta è pura convenzione. No, qui la teoria dell'*Einführung* c'entra poco. C'entra piuttosto la coscienza del fatto che la pittura astratta, nuova o vecchia che sia, sta sempre per qualche altra cosa. Così il paesaggio astratto diventa il Paesaggio dell'Anima. I paradossi dell'intelligenza diventano i paradossi e le avventure di ciò che dà vita ai quadri. Guardare per credere le opere di un pittore sottovalutato e grandissimo come Giuseppe Capogrossi. E non per scoprire i meccanismi ripetitivi del Segno, ma le grandi avventure, i grandi romanzi scritti e descritti dalle varie incarnazioni di quel Segno. Chi ha qualche familiarità con la musica - e Maurizio Bottarelli ne ha - capirà che quanto stiamo dicendo della pittura di Capogrossi (ma c'è sempre Bottarelli sullo sfondo, per chi sa rinunciare alla referenzialità immediata del discorso) non è troppo diverso da quello che si potrebbe dire, *mutatis mutandis*, di certa musica pianistica, avventurosa e appena un po' descrittiva, del vecchio Carl Maria von Weber. Il primo Ottocento di Weber, naturalmente, è ancora lontano dal mondo del Frammento che, come ogni lettore di rotocalco sa, è cosa nostra, novecentesca, avanguardistica, viennese ... Sono soprattutto i quadri realizzati negli ultimi due anni a costituire le prove più lucide, complesse e sottili di Maurizio Bottarelli. Già la manipolazione del supporto - la carta spessa e bianca che viene applicata alla tela - suggerisce, con efficacia, qualche idea ambigua, ché lo stesso fondo finisce con lo sdoppiarsi in due versioni qualitativamente diverse.

Senza contare che le parti dipinte lasciano affiorare qua e là il colore naturale della carta. Le stesse ambiguità che riguardano il supporto vengono poi riecheggiate da quella che un tardo semiologo potrebbe definire la «sostanza dell'espressione» del quadro, e che un commentatore ingenuo e poco aggiornato potrebbe definire, e sia pure adoperando delle virgolette tuttofare, il «soggetto» del quadro medesimo. Bottarelli, nelle sue nuove opere non ha cancellato completamente le tracce del suo passato (lacerti di immagini senza referenti precisi, linee, tiranti) e, in un certo senso, le ha «emarginate» e ricontestualizzate facendo assumere loro una nuova funzione. E chi ricorda certi quadri di Jules Olitski, capirà il senso di quanto stiamo dicendo. Tale funzione è legata strettamente alle ragioni del supporto. Infatti, fungendo da «struttura seconda», da cripto-struttura del quadro, senza emergere troppo dal fondo, i vecchi segni sembrano fare parte del fondo stesso. E' il vecchio gioco della pittura di Bottarelli che non ci dice mai bene da che parte sta, perché stare soltanto da una parte, ovvero scegliere, è già una limitazione, come credo abbia detto (giustamente) Gide.

Negli ultimi, felicissimi quadri di Bottarelli si manifesta una sorta di «coscienza poetica della fisicità» della pittura, che lega indissolubilmente i procedimenti tecnici all'intensità del risultato. Le grandi tele di Bottarelli hanno la delicatezza opaca di un intonaco su cui non la pittura si sia depositata ma la memoria, la stratificazione di pitture trascorse ed incompiute. Di esse colpisce la misura del non finito, la misura quasi casuale e privata di un dipingere che va assumendo sembianze di scrittura provvisoria, fatta con la matita a pastello più che con gli strumenti della pittura grande.

I quadri di Bottarelli non sarebbero dispiaciuti all'Eugenio Montale autore di tanti delicati e pungenti disegni, appena un po' colorati, sempre giocati sul filo dell'understatement, fra

detto e non detto. E sono appunto la provvisorietà imponente, la dubbiosa asimmetria, il sostanziale pessimismo a rendere queste opere antieroidiche di Maurizio Bottarelli un autentico monumento alla condizione difficile del fare pittura o, addirittura, del fare arte oggi.

**Giovanni Maria Accame** *“La pittura, il segno”* 1982. Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

La consuetudine con le opere, il vederle compiersi gradualmente, conoscere non solo la versione realizzata ma anche le ipotesi rimaste occulte, sospese, averne discusso, avere assistito a modifiche, ripensamenti, innovazioni. Conoscere i materiali, la loro provenienza e il perché del loro uso. Sapere come è organizzato lo studio, lo spazio fisico entro cui le opere si fanno e in cui si muove chi le fa, significa avere una conoscenza che, già prima di predisporre ad una lettura critica, è all'interno di quelle stesse opere. Una conoscenza che non può, né del resto vorrebbe, rimuovere quanto ha appreso e dunque sa di non potersi collocare solo di fronte a queste tele perché molto di esse già gli appartiene. Quando, oltre sei anni fa, scrissi per Bottarelli, avevo certamente una più breve anche se intensa frequentazione col suo lavoro, ma ciò che mi sembrò giusto rilevare erano i rapporti tra quanto faceva e le tensioni riscontrabili in quegli anni sia sul piano sociale che culturale. (“il segno sociale si riversa e si traduce nel linguaggio dei segni ...non si tratta qui di rappresentare, ma di portare all'interno della specificità dell'arte e quindi con le soluzioni di linguaggio che le sono proprie, le dissonanze verificabili al suo esterno”). Tanto

più era importante dire questo per un artista assolutamente intransigente verso ogni suggestione episodica e la cui coerenza evolutiva potrebbe anche apparire come distacco dagli accadimenti contemporanei.

L'attuale pittura di Bottarelli mi conferma queste osservazioni. Certo va subito chiarito come il recepire episodi ed indicazioni della cultura contemporanea non significa automaticamente adottare le modalità espressive che transitano di volta in volta come dominanti. E' vero però che quanto accaduto all'interno di questa pittura non è certo estraneo a situazioni attuali nel più vasto campo della conoscenza. Senza rigidi parallelismi ovviamente, senza forzature, ma con coincidenze indicative. Il mutamento che distingue il lavoro di Bottarelli in questi ultimi anni è un progressivo scambio delle parti tra gli elementi un tempo emergenti e la vibrante pittura di fondo. Linee, tiranti, immagini di strutture tubolari, sono sempre più affondati entro una fitta matassa di segni. Presenze assorbite e trasformate ora in assenze, forse in qualche modo sostituite dall'incrocio dei fogli, dalle giunture delle carte che sono incollate sulla tela e costituiscono ora l'unica traccia di una misurazione dello spazio che è anche rivelazione di uno stato materiale e mentale. Il foglio cioè si lega strettamente al segno che lo percorre e più spesso lo scalfisce, così il segno che ha acquisito gradualmente una propria autonomia, è un appunto, l'immagine di un pensiero che trova in questo supporto una ideale rispondenza.

Il passaggio è dunque da un impianto entro cui si delineavano strutture precise e spazi dai margini definiti ad una stesura del respiro più vasto e meno strutturato. A un modello dominato prevalentemente da invarianti si è sostituita una visione che indica nella variabilità del segno e del suo organizzarsi una diversa condotta operativa. Questa diversa impostazione del lavoro trova riscontri in una mutata concezione del sapere. Lo

sgretolarsi dei fondamenti, il parcellizzarsi della conoscenza, il distinguersi sempre più vivo e puntuale degli ambiti locali, trova in questa pittura alcune risposdenze. Le diverse attenzioni e curiosità intellettuali di Bottarelli non possono del resto non lasciare traccia, così come si fa traccia evidente quel filtro, quel passaggio da un tempo mondano di accadimenti quotidiani ad un tempo interno, psicologico, che Bottarelli ricostruisce in studio e vive in profondo e tormentato rapporto con la propria pittura. Una pittura che, ad eccezione dei lavori dell'ottantuno, dove le matite e i gessi colorati allentano la tensione con una folata di freschezza, con un ritmo sostenuto ma disteso, in queste opere più recenti si è al contrario manifestata come emarginazione di ogni materia colorata e di ogni stesura più specificatamente pittorica. Un lavoro dunque sulla pittura condotto con lacerazioni intellettuali che erano e sono, immediatamente, lacerazioni operative.

Emerge così una più spiccata propensione alla gestualità, un gesto che non si compiace però mai di sé, non si pone in scena, non agita drammaticamente la propria inquietudine, ma la conduce a movimenti più sotterranei, più scavati. Il segno non rimane sulla superficie ma tende ad affondarsi, la carta, lacerandosi lo incorpora e quasi lo ricopre. In questi spessori tra tela e carta, sui sottili confini tra foglio e foglio, Bottarelli muove le sue tracce in fermento, ne segue andamenti, li abbandona, li riprende, Forse il travaglio del fare pittura, del suo essere nella pittura, trova in questi quadri una tensione non raggiunta prima, una tensione che rivela delle difficoltà oggettive che sono dell'artista, del suo intendere e condurre il lavoro, ma che sono anche nostre e qui ritroviamo.

Si coglie in queste opere un rapporto particolarmente dialogato, non si avverte la presenza di un progetto, di una preordinazione di intenti; si sente invece il diretto fluire di un colloquio impostato sulla persistenza della discontinuità,

sulla simultaneità delle voci, sull'instabilità in quanto figura di ciò che continuamente muta. Ecco, forse proprio su questa labilità del segno, sulla sua presenza estesa ma imprevedibile, Bottarelli è riuscito a trovare una felicità di scrittura che gli permette di risolvere quella tensione che pure è all'origine di questi lavori. Sono quadri in questo senso che vanno guardati da due distanze, e se quella di maggiore intervallo permette di seguire l'andamento complessivo, la grande partitura, è nella distanza ravvicinata che il segno si rivela sovente come scalfitura, agendo appunto per segnare piuttosto che disegnare. Se la velocità, la rapidità di esecuzione è nella singola traccia, non lo è certo nella sua propagazione, che invece risente e rivela l'inquietudine che la sospinge.

Una pittura, quella di quest'ultimo anno, che si afferma come tale pur nella scarsa presenza di molti dei suoi più appariscenti attributi. Ma la scommessa, ed è di quelle che più sollecitano Bottarelli, sta proprio nel proporre le pulsazioni più scandite e martellanti del fare pittura nella sua assoluta rarefazione. Emerge così nel gesto, non ammorbidito dal fluire di materie colorate, il senso più riposto del rapporto fra l'artista e la superficie, una superficie qui spesso suggerita come parete, vero e proprio muro che si fa luogo di risonanza di uno spazio interiore, momento di transito di un'intima vibrazione che si compie nel proprio apparire.

**Giovanni Romano** 1986. Galleria Documenta Torino. Galleria Sanluca, Bologna.

Le discussioni sul moderno sono scese a livelli così bassi che vi si ritorna con qualche disagio, ma i vizi contratti in gioventù

sono i più recidivi e la tentazione si fa troppo forte quando un incontro pittorico comporta, sin dalle prime battute, il discorso sulla qualità. Credo che anche oggi il livello qualitativo rivesta un ruolo necessario, ma è il caso di intendersi su che cosa si voglia evocare con un simile concetto. Perizia tecnica, attenta selezione nel repertorio di attualità, scarnita eleganza della formula figurativa, ragioni umane di una testimonianza personale convergono a comporre i segni della qualità, e bisogna riconoscere che sono rari a incontrarsi nel panorama circostante.

Fino a quando l'equivoca illusione dell'avanguardia ha fatto da modello di riferimento i giochi erano facili, per quanto inconcludenti (una eterna fuga in avanti), ma il sorprendente successo del postmoderno ha ormai cambiato le carte in tavola, persino più radicalmente di quanto si potesse immaginare: la fuga in avanti è stata sostituita da un guardingo surplace e nessuno più si sente tranquillo nell'usare il termine "avanguardia"; se mai gli si riserva una nuova fortuna di definizione storicizzante, alla pari di romanico, gotico, manierismo e via così. Appare comunque certo che agli intempestivi promotori di mostre sugli ultimi decenni non è più venuto in mente di coniar titoli che coinvolgessero le presunte "avanguardie" di quegli anni. "Tendenza" è termine più neutrale e spendibile senza sospetti di gusto rétro (che possono rovinare la carriera di un critico, mentre non fanno più paura agli artisti).

Dopo la frenata degli operatori e le conseguenti incertezze dei commentatori accreditati, che ruolo svolge oggi il consumo dei prodotti artistici, cioè il mercato nella sua più ampia eccezione? Proprio in questi giorni, a Parigi, il caso consente una verifica di alto livello, che assume aspetti emblematici. Nel quadro della gara dimostrativa tra i musei della città e quelli dello stato il Musée d'Art Moderne espone i maestri più vicini a noi

della collezione Thyssen, mentre al Grand Palais le Galeries Nationales ospitano una scelta degli acquisti condotti negli ultimi anni, compresi quelli nel contemporaneo: il confronto tra le due selezioni viene naturale e credo valga anche al di là della occasione contingente. La mostra della collezione più esclusiva d'Europa si apre con un Degas vertiginoso e si chiude con esempi scelti da Kitaj, di Lucien Freud e di Bacon. L'altezzoso collezionista ha dunque privilegiato, nei modernissimi, gli eredi più inquieti della grande tradizione europea, sia dal punto di vista formale che tecnico, giudicandoli tra i pochi degni di stare alla pari con i grandi del Novecento, da Picasso a Hopper. È una selezione provocatoria, che esclude di necessità le esplorazioni alternative di Klee e privilegia un autorevole umanesimo (anche il più nevroticamente solenne), ma nella sua sprezzante unilateralità schernisce il vigente pompierismo dissimulato e ne evidenzia le contraddizioni e le confusioni, non solo ideologiche.

Nessuno dei nomi cari al Thyssen compare tra gli acquisti per i musei francesi negli ultimi anni, e lo scarso compenso a tanta indifferenza per la miglior cultura di tradizione è una felice prova grafica di Hockney che rifà il verso a Picasso (si sospetta che sia stato piuttosto il bel ritratto di quest'ultimo a motivarne l'acquisto). Per quanto riguarda invece la maggioranza delle acquisizioni per i musei francesi si rientra nell'ovvio dell'avanguardia corrente, con forti preferenze per i pittori di casa (ahimè), per alcuni italiani, più o meno d'obbligo, e qualche nuovo "espressionista" tedesco. Messi insieme nei disadorni saloni del Grand Palais tutti questi prodotti del mercato comune d'arte contemporanea rivelano il loro velleitario far grande senza aver mai conosciuto grandi orizzonti, così che, per colmo di ironia, in quelle stesse sale trionfano due meravigliose sculture delle Isole Salomone, silenziose ed intense. Picasso avrebbe molto apprezzato

questa gag dell'allestitore (non si sa quanto malevolo o incosciente), ma escludo che i suoi nipoti oggi condividano l'apprezzamento. Questione di tempi e di cultura certamente, come sempre tutto va letto "in relazione", tanto più che la gag opposta, quella di inserire nelle sale degli acquisti settecenteschi una poltroncina sfondata di Robert Malaval non ottiene lo stesso effetto: ha l'aria di una imperdonabile dimenticanza, non di una *trouvaille* surreale.

Ho detto di come siano proprio le opere maggiori a risultare meno apprezzabili nelle sale del Grand Palais, e l'affermarsi della dimensione gigantesca nella produzione di avanguardia sarebbe interessante da seguire passo per passo; Guernica "docet" certamente, e accanto tutti ricordano la pittura per architetti americani degli anni Cinquanta, ma in Europa il formato mastodontico evoca piuttosto i grandi quadri dei Salons ufficiali, i capolavori dei musei di regime, la produzione apertamente sovvenzionata. È un'ottica contraria alle ragioni più profonde dell'avanguardia storica, ma che purtroppo torna gradita agli artisti in libertà dei nostri giorni, decoratori di una architettura che ormai si nega ("docent", in questo caso, le vicende ultime del Pompidou). Da qualche tempo è finito l'idillio tra l'architettura moderna e le variabili dipendenti sotto specie di ornato, e la crisi di una disciplina trainante, almeno ai tempi dei più coraggiosi progetti di ristrutturazione metropolitana e di progettazione territoriale, ha lasciato allo scoperto la pittura e la scultura ricondotte a cercare in se stesse le ragioni della propria sopravvivenza: ragioni di tradizione soprattutto, se risulta sempre più minacciosamente vero che la produzione figurativa non riesce a sfuggire a un suo destino residuale, come un artigianato tipico in via di estinzione. Di qui la necessità di valori figurativi destinati almeno alla tutela culturale, più che di spensierati sperimentalismi giustificati dalla ridondanza dello sciovinismo nazionale.

Queste riflessioni vengono oggi dedicate a Mimmo Bottarelli perché il suo itinerario figurativo ha attraversato gli ultimi quindici anni con una così coraggiosa e coerente autonomia da meritare un riconoscimento non solo di occasione. Chi ha visto sul nascere i suoi quadri maggiori, a partire dagli anni Settanta, non è mai stato sfiorato da sospetti di pompierismo, né di banale codismo secondo l'aria del momento. Il registro di insieme è stato costantemente di una vibrante tensione dolorosa, costretta dentro le regole di un mestiere e di un'immagine che non consentivano margini alla casualità. Le grandi tele di Bottarelli dichiaravano ragioni proprie di sostenuto impianto architettonico in funzione di una visione moderna per secchezza di taglio e civile riserva espressiva. L'arte e la vita non si sono mai confuse, perdonandosi a vicenda scivolote fisiologiche, ed è questo onesto bisogno di costituire un autonomo filtro figurativo tra le proprie esperienze e il modo di comunicarle che ha tutelato il fruitore da immeritate condanne a monologhi incontinenti; piuttosto gli è stato riservato il ruolo di comprimario in un dialogo per linguaggi articolati da logiche grammaticali e da elaborate sintassi figurative. Un itinerario di qualità insomma, secondo i caratteri essenziali che ho elencato all'inizio.

"Vive e lavora a Londra e a Bologna", così si legge di Mimmo Bottarelli sul catalogo di una mostra milanese del 1971; c'è qualche esibizionismo in quella affermazione, ma c'è anche una personale verità. Bottarelli riconosce nelle proprie frequentazioni londinesi un'autentica maturazione, ed è in effetti la educazione bolognese è meno evidente in lui che in altri della sua età. Parlo in particolare del gruppo costituitosi intorno ai "dialoghi di Palazzo Bentivoglio" come chiamerei, con ironia affettuosa, una serie di estenuanti dibattiti notturni in via Belle Arti a Bologna, negli stanzoni del nobile palazzo occupato da studi di pittori legati da comuni

esperienze di accademia. Bottarelli non era dei più ciarlieri, ma qualche battuta sulla necessità di non chiudersi nella cinta dei viali bolognesi se la lasciava scappare, spesso travolto dalle bordate altrui di una sfrenata ideologia, assai patetica nel ricordo, a più di dieci anni di distanza. Era del resto una stagione sovraccarica di fragori ideologici e non è detto che ce ne siamo liberati nel modo migliore. Comunque in quell'embrione di scuola bolognese Bottarelli veniva a trovarsi sul versante più rigoroso dei pittori-pittori, eredi di certe esperienze informali ben assestate a Bologna.

Non è difficile immaginare che cosa potesse voler dire, nel maggio 1971, l'affermazione più proiettiva "vive e lavora a Londra e a Bologna". È del 1968 il padiglione inglese alla Biennale di Venezia con Phillip King e Bridget Riley, si possono sfogliare ancora oggi con ammirazione i numeri di "Studio International" per gli anni 1968-1970, ed è disponibile, in qualche biblioteca specializzata, un tipico documento d'epoca come il catalogo della donazione Mc Alpine alla Tate Gallery, nella primavera del 1971: sessanta sculture di Annesley, Bolus, King, Scott, Tucker, Turnbull e Witkin. Sono i momenti più alti e conclusivi di un'esperienza figurativa storica per Londra, soprattutto per i frequentatori della Saint-Martin's School, dove avevano insegnato Anthony Caro e Richard Smith.

Non voglio dire che Bottarelli debba molto a quel gruppo di maestri, ma credo che il mito della Saint-Martin's School abbia agito sulla sua intelligenza per certi aspetti di pulizia formale che in Italia non era dato sperimentare, per la stessa immagine che fornivano di sé quegli artisti un poco professorali: in grado di laurearsi in materie umanistiche, di tener corsi universitari, di scrivere saggi critici e di prestare orecchio ad esperienze musicali. Non era il modello d'artista che potesse riconoscersi nei protagonisti dell'informale né

funzionava a ridosso dei nostri maestri di arte povera, ultima romantica reincarnazione della Bohème. L'artista come professionista impeccabile poteva invece rientrare nelle vocazioni di Bottarelli che, giovanissimo, aveva collezionato importanti premi di grafica e che, già nelle prime apparizioni pubbliche, aveva dimostrato di coltivare un concetto molto alto e poco spettacolare del proprio mestiere. Si confrontino anche solo le opere della sua mostra milanese nel gennaio 1969 con il confuso campionario di una grande esposizione di tendenza bolognese come *Il tempo dell'immagine* (estate 1967) e proviamoci a ricordare che è della primavera del 1971 la mostra milanese *Aspetti dell'Informale*, quasi una risposta a una provocazione torinese dell'anno prima, la mostra *Conceptual art – Arte povera - Land art*.

Non erano anni facili per orientare chi fosse nato nel 1943, come Bottarelli, e risulta oggi involontariamente presago, oltre che un po' petulante, il biglietto d'auguri che la galleria Sperone inviava agli amici nel dicembre 1971: "Il presidente, i direttori, amministratori, delegati, raddomanti, consiglieri della Galleria Sperone, comunicano che la situazione è relativamente tranquilla. Ma, l'inquietudine degli artisti, le superstizioni cosmiche, l'instabilità della borsa, le mutazioni biologiche, il dilagare dell'eresia, creano una linea di imponderabilità. Pertanto questa organizzazione continua a lavorare anche di notte per affinare le proprie qualità". L'imponderabilità di quegli anni a Bologna era già emersa nella mostra *Gennaio 1970* e poteva venir voglia in effetti di vivere e lavorare a Londra, fuori di quel gran calderone (per altro, a Parigi, il Musée d'Art Moderne era stato chiuso "pour cause d'inutilité" già il 13 maggio 1968).

Ci siamo dimenticati troppo presto di una grande confusione sotto i cieli, mentre sarebbe necessario giudicare la generazione degli attuali quarantenni sempre sullo sfondo

dei micidiali e rocamboleschi confronti di allora, misurandone coerenza e crisi sulla temperatura alta di quelle stagioni nell'Italia settentrionale. Di qui il giudizio positivo che meritano in assoluto i quadri di Bottarelli, dal 1970 in avanti, e anche il suo difficile itinerario come persona. Ognuno dei suoi estimatori nutre ovviamente delle preferenze, ma non è di questo che vorrei parlare, anche se potrebbe essere un tema seducente il confronto tra stile del pittore e stile del critico, con momenti di particolare consonanza, quando il critico riesce a passare dalla descrizione delle opere a quella lettura più profonda e rianimatrice che si avvicina all'esecuzione musicale.

Non vorrei essere frainteso parlando in eccesso di coerenza, quando siamo ancora troppo abituati a seguire artisti sempre tentati dalla "mossa del cavallo", imprevedibili e codisti non meno di quanto amino esserlo i critici di tendenza. Forse è un vizio dello storico dell'arte antica quello di amare i pittori che si possono riconoscere a distanza di anni, che costituirebbero insomma un bell'esercizio di attribuzione ove se ne perdessero le firme e i documenti anagrafici. Vedo in questa sotterranea omogeneità di percorso, compresa la costanza delle frequentazioni di luoghi e di persone, il segno di qualcosa di cui far tesoro al di là dei tempi, che non si vuole svendere nel dialogo con il pubblico, che si desidera anzi, per quanto inconsciamente, tutelare. Su quel margine di persistenza e di coraggiosa fedeltà alle proprie ragioni si appunta il giudizio del critico e dello storico, per quella parte morale del giudizio stesso che si tenta troppo disinvoltamente di escludere dai sintomi di qualità: si intende ovviamente quanto attiene a una morale di costume nel contesto sociale, almeno per chi considera patologico il comportamento dissociale. Qui interviene una delle grossolane contraddizioni del nostro vivere l'esperienza e la stessa cultura figurativa di oggi. Dove sono le ragioni e le giustificazioni sociali di

un'attività e di una disciplina che chiediamo alla società nel suo insieme di assistere e sovvenzionare? So bene purtroppo che molti protagonisti della cultura figurativa attuale considerano la loro attività didattica come un imbarazzante secondo lavoro, imposto da miserabili esigenze di sopravvivenza, non dalle nobili (?!) ragioni dell'Arte, mentre per me è naturale considerare il tramando di cultura un compito sociale. Riconosco nei comportamenti e nelle opere di Bottarelli una analoga convinzione, per l'ambizione a un impossibile stile di vita "*cool and uninvolved*", per la miracolosa sperimentazione tecnica.

Siamo così arrivati alla serie di opere oggi in mostra che il percorso unitario di Bottarelli ci invita a leggere come sviluppo e approfondimento (direi soprattutto approfondimento) delle riflessioni sull'Informale iniziate con i dipinti del 1980-1981. Purtroppo la definizione "riflessioni sull'Informale" suona un poco riduttiva, ma non c'è altro modo di dire, per ora, e occorrerà piegarsi proprio partendo dalle opere. Credo siamo tutti d'accordo che il lavoro di Bottarelli non ha mai sconfessato il vecchio assioma che la pittura sia trascrizione narrativa del vedere; certe irregolari, bellissime ondate di colore ribollente sui bordi dei dipinti, o certe linee di orizzonte ottico che attraversano le tele, come incise da un cristallo fluorescente, sono lì a ricordarci che stiamo guardando a uno spettacolo attraverso una cornice a una specola. L'evento sarà descritto dal pittore con mezzi tecnici e scelte compositive che sono solo sue e che selezionano, del vedere comune, aspetti che si vogliono isolare come particolarmente significativi; significativi per il pittore e forse anche per noi, se riusciamo a sintonizzarci (il reciproco avvicinamento tocca per metà a ciascuno dei due protagonisti dell'incontro). La voce narrante (la mano che dipinge) è fuori dalla scena e non lascia che segni di minimo spessore sulla tela; la sua è



una de-scrittura pittorica per via di levare, comporta strappi, stilette, bruciature, ferite subito cicatrizzate, disciplinate con un po' di crudeltà dentro l'ordine della superficie. Strano modo di rivisitare l'Informale, che ha per lo più spinto gli artisti a un generoso e scomposto corpo-a-corpo con la tela; un modo altamente mentale e di una figuratività senza scorie. L'immagine di un accadimento magmatico non è di necessità grevemente naturale essa stessa, anzi evita le sbavature per mettere a fuoco più appropriatamente l'evento. La descrizione di una cosmogonia non squaderna l'universo, ne sceglie un'angolatura particolare, lo sfioccare lento dell'ultimo giornale incenerito, il soffocare del rimbombo lontano, tanto meno rassicurante quanto più avvertiamo la sua forza attutita dalla distanza.

Bottarelli si ingegna di evitare gli effetti diretti di pittura a corpo, l'immagine rinvia ad altro, è metafora e non materia: un informale sublimato. La tragica impotenza dei sentimenti diventa il terso sigillo del pessimismo sullo sfondo splendidamente sbarrato delle tele: una profondità marina impraticabile, un abisso seducente e minaccioso su cui si sono sovrapposti guizzi scenografici incidentali, piogge silenziose, scritture perdute e di assoluta elezione. Forse la chiusura alla speranza si è fatta anche più integrale, riducendosi ormai al minimo quelle siderali aperture di luce che di quando in quando animavano i dipinti più antichi di Bottarelli.

Nessuna fuga è consentita, ma lo spettacolo notturno è così fascinoso, così dolce il trascorrere del tempo, ritmato da un pigro trascorrere come di nuvole, da lasciare incantati. Scarti, sussulti, improvvise accensioni della pittura diventano il meraviglioso baluginare del cielo nero dopo l'abbaglio dei fuochi d'artificio: una sfibrante e lenta allucinazione piuttosto che una drammatica deflagrazione, con qualcosa di musicale, una tentazione fortissima verso un riposato cedimento. Forse

leggo forzando un po' troppo questi dipinti, ma confesso che non ne avverto in primo luogo la drammaticità, che pur è stata per molto tempo la linea portante della poesia di Bottarelli. L'immagine ha qualcosa di magico: per manipolazioni e torture raffinatissime Bottarelli compone una seducente fata morgana. Non sarà questo uno dei compiti dell'invenzione figurativa assistita da un supremo dominio tecnico? Quello di saper esorcizzare le ferite personali attraverso un'accattivante traduzione per immagini. Sforiamo qui il tema classico del piacere catartico della tragedia, e ci siamo forse troppo allontanati da Bottarelli, ma non sarà ancora uno dei segni della qualità il saper evocare gli estremi radicali dell'esperienza estetica?

Credo che una lettura eccessivamente drammatizzante dei dipinti di Bottarelli sia smentita anche dalle opere di minori dimensioni, che mi piace giudicare prove in caratteri minuti delle grandi descrizioni sinfoniche, senza perderne in intensità, anzi se mai guadagnando un carattere di grazia più insinuante. La stessa incorniciatura all'antica scelta del pittore per le sue opere in ottavo evoca un loro prezioso destino museale, come delicati saggi di una fantastica calligrafia orientale, fragili frammenti di preziosi sciamiti medievali. Chi era riuscito finora a rievocare e a lenire, con accorgimenti pittorici impeccabili, le lacerazioni psicologiche che l'informale aveva lasciato aperte?

**Dario Trento** 1986. Galleria Documenta Torino. Galleria Sanluca, Bologna.

È facile ora che, a chi è andato in studio a visitarlo negli ultimi mesi, Bottarelli abbia ripetuto un suo discorso abituale: come sia impossibile fare pittura dopo che tutto è già stato sperimentato e quando, per ogni procedimento messo in atto in un dipinto, emerge subito nella memoria l'opera precedente nel quale è già stato realizzato. L'artista dichiara addirittura la propria incapacità a ripetere punte di qualità da lui stesso già raggiunte. Certo, è un'ossessione comune in questi anni negli artisti, costretti a giocare la partita di un'ulteriorità che spesso è rimasta imperativo categorico fine a se stesso, dogma ultimo dell'arte. Ma è anche un problema tremendamente concreto di questo momento per Bottarelli, e le sue tele lo rilevano.

Fra l'una e l'altra non c'è lo svolgimento di un discorso chiaro e distinto, e c'è il rifiuto testardo della narrazione, sia pure delle passioni: gli elementi della sintassi sono lasciati in evidenza, ma la loro unione è mantenuta volutamente nello spazio compresente della pittura. Per questo in ogni tela gli esiti sono diversi. Talvolta gli strumenti del discorso restano vistosamente separati, distanti, quasi a ferirsi reciprocamente, mentre altre volte arrivano a fondersi in partiture finissime.

La messa in gioco passionale è tutt'altro che estranea alla pittura di Bottarelli. I suoi dipinti sono campi di battaglia dove i materiali sono in rapporto di lotta, tensione, prevaricazione. Questa è la ragione prima della loro vicenda sulla tela. Poi, quando il conflitto è terminato (dopo molte sedute) comincia per loro una fase ulteriore, che io immagino catartica e pacificante. È il momento nel quale gli strappi sulla tela vengono ricomposti, le carte rimaste sollevate sono incollate, i buchi fissati, la superficie compattata e levigata con velature e vernici, perfino con colpi di ferro da stiro, e altri diabolici

trucchi d'artista. E ancora: stesure piatte di colore, di tutta diversa matericità e temperatura ai bordi, un altro tipo di pittura, quello di dogma e metodo cartesiani che forma una delle anime dell'arte di questo secolo.

C'è sempre un rapporto stretto tra individuo e forme, tra "vita" e "arte". Ma le forme hanno leggi ben precise e i contenuti privati vengono filtrati attraverso di esse. Ogni quadro ha addirittura un avvio progettuale. Lo si vede nel rapporto stabilito tra la sua forma, la scansione che viene stabilita al suo interno, e le vicende che essa provoca. È la storia necessaria ad ogni dipinto, che talvolta può restare leggibile in filigrana, ma che comunque deve essere alla fine risolta, superata, travasata nell'autonomia e indifferenza dell'opera.

Perciò ogni quadro di Bottarelli è frutto di due tempi e temperature di esecuzione, che sono anche due direzioni autonome, coerenti e convergenti nello spazio fisico del dipinto. Una prima fase con un minimo di avvio progettuale si fa via via registrazione pulsionale, accadimento, racconto, apertura. La seconda è sutura, ricomposizione dentro le autonome leggi della forma. Il primo stadio è un crescendo che arriva fino a un culmine. Da esso parte una discesa "maniacale", sistematica, fino alla chiusura di tutta la vicenda dentro un ordine chiaramente scandito. Solo così si realizza il discorso e mestiere di pittura che Bottarelli esige da sé.

Ben cosciente di cosa sia una cultura di crisi, non gli interessa la sperimentazione fine a se stessa e non gli basta il frammento. Crede testardamente alla pittura come lingua intera. È una scommessa che ottiene ben pochi riconoscimenti nelle poetiche e politiche correnti e una posizione che l'artista paga colle sue incertezze, il senso di svuotamento alla fine di ogni quadro, l'incertezza sul cammino di volta in volta da intraprendere.

Quali sono i risultati? Esaminiamoli in alcuni dipinti. Il primo di

una nuova serie, estate 1984 contiene un ordito teso che dal centro si spande verso i bordi. In esso gioca funzionalmente il formato quadrato della tela. Da questo dipinto si è rotto nella pittura di Bottarelli un equilibrio che aveva sempre governato, finora, le sedimentazioni sulla tela. Gesto ed espressione si erano sempre scanditi sulla scansione bidimensionale imposta dal quadro, accettando anche punte di accentuazione drammatica, ma solo a precise cadute ritmiche. Nei quadri bianchi del 1982 (esposti nel gennaio-febbraio 1983 a Ferrara) tutti questi elementi si traducevano in una cifra, un segno, che si muoveva ritmicamente da un lato all'altro della tela, suggerendo una lettura temporale, musicale.

Su questa prima base si aggiunge una messa a fuoco, un consolidamento: la tela acquista una precisa scansione interna, di solito con sottolineature dove i fogli di carta incollati sulla tela si congiungono, e ai suoi bordi vengono disposti dei margini freddi di colore come peso, materia colata. In questi quadri anche i tagli di lama che feriscono le superfici dei fogli diventano come colpi di punta di diamante sul vetro, ferite appena percettibili di un fluire estatico, abbandonato, che distilla stati di luce silenziosa e vibrante. Restano anche, soprattutto nei primi esemplari di questa serie, residui del precedente armamentario tecnico che faceva da emblema alla pittura di Bottarelli, le sbarre e le corde in tensione che erano cassa di risonanza metaforica sulla tela della stessa pittura che vi stava depositata.

Tra il 1983 e il 1984 a questa serie si sono aggiunti i quadri più drammatici, a fondo non più bianco ma rosso, e dove l'elemento ritmico, il segno era tracciato in nero, il più delle volte direttamente sulla tela. Così già tramite i materiali il discorso dell'artista si faceva molto più impegnativo e definito. Il rosso metteva in campo una nota drammatica e sorda. Talvolta essa è stata riportata a un indifferente equilibrio. Allora

c'è come una sordina, un'attenzione al silenzio, vago richiamo al sublime. Forse sono questi gli esiti che l'artista preferisce. Altre volte il contenuto drammatico non filtra completamente nella decantazione.

Tutto questo fa parte della fisiologia della pittura di Bottarelli perché i dipinti completamente decantati come quelli che mantengono ancora le loro scorie e tossine nascono dallo stesso malessere.

Coi dipinti scuri di quest'anno i rapporti tra passione e forma hanno perduto alcuni mezzi di filtraggio. L'artista si muove in maggiore precarietà. Con quest'ultimo quadro si sono rovesciati di nuovo i rapporti. Non più segni neri su base rossa ma i pochi segni che restano sono pigmenti rossi su magma scuro, buio. E il gesto sul quadro si è fatto circolare, vortice rallentato, unito. Bottarelli ha rinunciato a uno dei punti di forza del suo linguaggio figurativo, il segno ritmico, e così gli spazi, i rapporti di grandezza, la successione dei segni, i tagli, gli strappi, le mancanze, le macchie di colore, le ripassature, le integrazioni... sono giocate su un terreno più rischioso. Non per questo l'artista rinuncia al secondo tempo della sua pittura, dove pratica la sutura delle ferite, argina i debordamenti, liscia gli spessori, riconduce il quadro ad esistenza autonoma.

Per il secondo quadro, questa volta verticale, estate-autunno 1984, vorrei partire dalla superba partitura dei colori depositati sui pochi brandelli di carta rimasti. Questi pochi azzurri che brillano come da un cristallino notturno estivo, le punte di giallo acido e spento, il rosso abbassato dalla velatura e gli altri minuti baluginii di un notturno non atmosferico e però ancora così silente e, alla fine, calmo. Anche perché sulle materie e i colori che formano la complessa partitura di questo dipinto l'artista ha steso un collante di cera che attutisce le lacerazioni e compatta ancora una volta la superficie pittorica, la riporta a unità formale. È il secondo tempo di questo quadro. Così

questo dipinto, come un lied di Schumann, proprio attraverso le sue materie dolorose, trasmette alla fine una sua calma felicità.

Altre tele sono invece ancora un discorso aperto, stridente, e non fanno che ribadire la difficoltà della posizione attuale di Bottarelli, esposta senza certezze alla ricerca di un compito per la pittura che sembra non più richiesto. Si muovono tra la mancanza di progetto e l'esigenza di verifiche radicali. Disegnano sentieri nuovi.

Allontanandomi dai dipinti vorrei proporre un'ultima riflessione sull'arte di Mimmo per via figurata. Mi capitò di vedere la sua mostra di Ferrara verso fine febbraio 1983. Quelle tele mi restarono a lungo nella memoria ponendomi parecchi interrogativi. Mentre nelle settimane successive rimasticavo quei ricordi mi capitò di risalire in una passeggiata il corso di un fiume durante una delle limpidissime giornate che annunciano la primavera. Nell'atmosfera cristallina la luce cadeva come dentro una scatola e i rumori e i gesti riuscivano attutiti come in una sordina. Ma lo spettacolo più affascinante era offerto dal fiume, ancora limaccioso per le piogge dei giorni precedenti ma che tuttavia, sulla superficie dove si riflettevano il cielo e le sponde, formava uno specchio luminosissimo. L'acqua più abbondante del solito formava una corrente ripida e possente che trasmetteva il senso della sua forza. Ma sulla sua superficie la luce disegnava una pellicola d'oro. Essa apparteneva al fiume come al paesaggio circostante, anzi era la soglia di comunicazione tra i due mondi così diversi. Era la cima del corso limaccioso del fiume e allo stesso tempo una delle superfici dell'universo statico e cristallino scandito sopra dal sole. Quella sottile pellicola teneva quindi insieme "due mondi": quello fluido e magmatico e quello cartesiano.

L'immagine di quel pomeriggio si è legata al ricordo dei quadri di Bottarelli visti a Ferrara. In alcuni di essi mi aveva

incuriosito la presenza di lustrini che l'artista aveva messo come ultima "patina". Essa faceva un curioso contrasto con il portato drammatico, energetico, materico dei segni, tagli, strappi e colori che affioravano da sotto e dava come ultima trasparente copertura. Era soglia tutt'altro che inessenziale, superbamente pittorica, tra il dramma che aveva portato a quell'accumulo sul quadro e il suo esterno, lo spazio nel quale il quadro diventa oggetto riconoscibile e fruibile, e si incontra con noi.

Il paragone naturalistico che propongo porta con sé rischi interpretativi fuorvianti. Ma ha il vantaggio di fornire un paradigma sufficientemente ampio per questi dipinti, il loro collocarsi con sicurezza e autorità nello spazio fisico e culturale insieme nel quale li incontriamo. Il loro ricomporre gesti, segni e materie nell'esperienza inconfondibile della pittura. Quindi il riferire ogni cosa tendenzialmente a una soglia fisica e immateriale insieme, mentale, la bidimensionalità reale e teorica della pittura, referente di tutti i passaggi: dal personale dell'artista-le sue passioni, la sua storia-al fare figurativo via via fino a noi tramite la presenza fisica, attuale dei dipinti limite a partire dal quale avviene la loro fruizione.

**Pier Giovanni Castagnoli** 1987. Museo Butti Viggiù

Sono almeno dieci anni che Bottarelli va prestando sostanza di immaginazione ad un identico ossessivo pensiero: affrontare gli interrogativi posti dalla consapevolezza della condizione residuale che minaccia l'esperienza pittorica contemporanea quale occasione estrema per rintracciare, all'interno di tale esplorazione e in virtù d'essa, i modi e le forme di una possibile

sopravvivenza della propria pratica pittorica.

In questo interrogarsi sui destini della pittura non vi è, di conseguenza, la volontà o il bisogno di reperire giustificazioni in ordine sistemico, vi è piuttosto l'esigenza di trovare una legittimazione, sia pure problematica, "nelle cose": una legittimazione, vale a dire, di natura esistenziale fondata sull'acquisizione del valore di necessità della propria, personale esperienza. Bottarelli, in sostanza, si chiede se si possa ancora dipingere, pur sapendo che la risposta è, per quanto lo riguarda, già data nell'esigenza stessa di porre la domanda e tuttavia egli accetta di reiterarla continuamente, instancabilmente, quale giustificazione di un secondo e, ben più decisivo interrogativo, riguardante il come dipingere: un interrogativo per sua natura direttamente aperto sul fare, proiettato sul terreno della concreta esperienza, perciò in grado di agire, attivandoli, sui dinamismi operativi.

Anche i rapporti che la pittura di Bottarelli intrattiene con il presente delle ricerche risultano condizionati da questo suo interrogarsi, in quanto esso rende il confronto con l'attualità dell'esperienza contemporanea estremamente complesso e problematico, non tanto per la difficoltà di intenderla nelle sue ragioni, quanto per l'impedimento a "comprenderla" nella pratica di una personale esperienza, riportandola alla misura dei gesti e consuetudini operative orientati da una inclinazione ideativa fortemente tributaria nei confronti dell'assunto fondamentale della poetica dell'autore.

Anche la coerenza del percorso di Bottarelli va ricondotto alla persistenza di questo centro di ispirazione e a quella continua interrogazione tenuta aperta dall'artista. Non vi è stacco infatti in alcun momento della sua storia, nel corso di questo ultimo decennio, e il suo percorso di pittore si snoda per passaggi inanellati secondo modi e strategie estremamente conseguenti.

E' come se ogni nuova acquisizione maturasse non soltanto in rapporto a quanto precede ma si proiettasse verso ciò che segue, quasi servisse insomma a giustificare il passo successivo, a lasciargli spazio, a garantirne la possibilità.

Il forte connotato esistenziale della pittura di Bottarelli deriva proprio da questa inquieta, talvolta drammatica preoccupazione ben leggibile nei dipinti di assicurarsi i termini e le condizioni per l'agire ulteriore: preoccupazione che coinvolge l'esigenza costante di non smarrire i legami con il proprio passato, sentita come condizione essenziale per poter pensare in termini di autenticità il proprio futuro, che in quella storia trova la propria condanna e la propria speranza. Perciò giorno dopo giorno Bottarelli ha cercato di assorbire quanto precedentemente realizzato nell'esigenza di un nuovo risultato; ma il passato, venendo a perdere a posteriori la ragione cogente della necessità si presentava ogni volta, non più sotto forma di organismo coerente e realizzato ma come repertorio di gesti isolati, di segni "astratti", di tecniche irrelate. Egli non poteva, di conseguenza, che assumere, dell'esperienza passata, altro che lacerti e frammenti e, insieme ad essi, far risaltare la nostalgia di una unità perduta, di una conquista smarrita. Ma al tempo stesso quei frammenti, ridotti alla funzione di appoggi e di "pre-testi" per ricomporre un nuovo disegno, divenivano strumenti coattivi di verifica e di lettura critica delle scelte precedentemente compiute.

Lungo questi anni, la pittura di Bottarelli, ha perciò sempre vissuto il proprio presente come nostalgia di un passato che le era appartenuto e come inquieta attesa di un futuro che potesse darle senso e spiegazione, rimanendo tuttavia "cieca", drammaticamente "cieca", di fronte al suo presente operare.

Cieca, si intende, quanto a certezze nei confronti dei propri risultati, ma ricca della veggenza assicurata dalla sensibilità,

dalla cultura, dalla tensione ideativa, dalla sapienza del mestiere.

**Walter Guadagnini** 1988. Galleria del Falconiere, Ancona

"Esisteva una sorta di *Etica della forma* che conduceva ad un lavoro infinito ... Per questa via ci si allontana dalle condizioni naturali o ingenua della Letteratura, e si giunge insensibilmente a confondere la composizione di un'opera della mente, che è cosa finita, con la vita della mente stessa, che è potenza di trasformazione, sempre in atto. Si arriva al lavoro per il lavoro. Agli occhi di questi appassionati di inquietudine e di perfezione, un'opera non è mai *compiuta* – parola che per loro non ha alcun senso, - ma *abbandonata*; e questo abbandono, che la dà alle fiamme o al pubblico (sia esso l'effetto del tedio o dell'obbligo di consegna), è per loro una specie di incidente paragonabile all'interruzione di una riflessione, che la stanchezza, un fastidio, o qualche sensazione vengano ad annullare": credo che pochi artisti possano intendere e concordare profondamente come Maurizio Bottarelli con questa lucida riflessione di Paul Valéry sul "mestiere" d'artista, su quanto avviene in uno studio dal momento in cui in esso entra una tela bianca, vergine, fino al momento in cui da esso esce un'opera d'arte, un quadro.

In effetti, i tempi lunghi della pittura di Bottarelli, che sono insieme i tempi della riflessione e dell'azione, i tempi del segno e della sua cancellazione, del collaggio e dello strappo, del colore e della velatura, si giustificano anche nella ricerca di una conclusione sempre differita, sempre scostata un passo più in là, nel prossimo gesto da aggiungere o da

sottrarre. Sorge allora spontanea la richiesta del perché di un tale atteggiamento, di una così perdurante necessità di avere l'opera davanti agli occhi per poterla forse modificare, certo per pensarla, oggi, in un momento artistico incline piuttosto alla velocità, quando non alla sciattezza d'esecuzione, e in un pittore che nasce in un clima ancora fortemente intriso di cultura informale, seppure declinata in una area particolare come la padania arcangeliana. La risposta è rinvenibile proprio in quell'*Etica della forma* citata da Valéry come atteggiamento abbandonato dai più già negli anni Trenta. Etica: etico è il modo di Bottarelli di porsi dinnanzi all'opera interrogandosi sulle ragioni stesse del fare pittura, del continuare a compiere su di una tela una serie di gesti, di movimenti che daranno vita ad un'immagine e poi ad un'altra e ad un'altra ancora. Ed etico è anche il ridurre sempre più l'impatto primo che il pubblico può avere con questa pittura, il rifiutarsi sempre più ad una visione affrettata, che legga l'effetto e non la sostanza, e l'avvicinarsi, lento ma costante, ad un degré zero della pittura non raggiunto però attraverso le sottrazioni ma, e qui sta uno dei luoghi centrali della pittura di Bottarelli, attraverso il richiamo sulla superficie di tutti i possibili elementi del proprio linguaggio, portati ad una rarefazione estrema, e per questo liricissima. Etico è, appunto, il controllo severo della forma.

La forma: nelle opere di Bottarelli si legge in maniera piuttosto esplicita un dualismo, quasi uno scontro tra un impulso volto alla definizione, ad uno stream of consciousness grafico che agita, muove sismograficamente la tela, ed un impulso volto invece ad una rigida partizione spaziale del campo d'azione, dello spazio dipinto. E se pure si legge come iniziale quell'impulso quasi aformale, in realtà è primario quello strutturale, semplificato dalle assi portanti che suddividono la superficie, individuando la verticale e l'orizzontale, mimano un centro (inesistente in realtà), danno forma prima allo spazio.

Ho sentito più volte amici invitare Bottarelli ad abbandonare queste ortogonali, a lasciare libero campo allo svolgersi dei segni, dei graffi, dei colori; ma ho anche sempre pensato che quanti nei sacchi di Burri vedevano solo sangue sudore e lacrime, s'impedissero la visione dell'ampio magistero formale che a quelle violente rappresentazioni sottostava, magistero che solo può giustificare le opere odierne dell'artista umbro. L'etica della forma sta anche qui.

Non semplici appoggi, quindi, ma necessità di scansione, ancor più leggibile oggi che queste linee si sono fatte più discrete, si sono quasi fuse con la materia del quadro, segno tra altri segni, ma con diversa funzione, quasi, s'è concessa la citazione letteraria, siepe di leopardiana memoria, occlusione da cui nasce il pensiero dell'infinito (mai finestra, voglio dire). Il crescere della pittura nel gesto, nella materia, nel colore, nello strappo, nel segno è poi, in Bottarelli, essenzialmente drammatico. Non è possibile definire altrimenti, senza togliere qualcosa al complesso di queste azioni, lo svolgersi di quei momenti che vedono la tela intridersi di colori, il farsi percorso dei colori sulla superficie, solo parzialmente controllato dall'artista, il crescere ed il distaccarsi delle materie; lo stratificare l'incidere il velare; il segnare il graffiare il colorire; lo staccarsi il vedere il ritornare. E' dramma perché è pittura che, mentre cresce, sa d'essere, ma non sa come essere, come sarà. E' dramma perché, se abbiamo bene inteso la pittura di Bottarelli e la poetica di Valéry, è condizionata dall'Etica della forma (che conduce ad un lavoro infinito).

Quando il dipinto viene abbandonato, restano tre casi ancora degni d'una menzione, d'un accenno che travalichi quell'analisi dei presupposti cui ci si è finora dediti e comporti una risposta sul risultato, così come può essere percepito sulla parete. Il primo caso è già posto in queste stesse pagine da Fabrizio D'Amico quando evidenzia l'anelare del pittore verso la figura,

ed è in effetti una tensione che non poteva sfuggire a chi segue da vicino il percorso di Bottarelli: quindi, mi limiterei solo ad aggiungere alle parole di D'Amico la sensazione che questa figura si venga materializzando in particolare nel paesaggio, o meglio nella possibilità, intravista ma non detta, di unpaesaggio inteso non come realtà fenomenica riproposta sulla superficie ma come grande tema, come riferimento culturale di una pittura grande (Monet e Pollok, per dirne solo due) che sempre più fa da riferimento alla vicenda artistica di Bottarelli. (Anche se, prevedo, Bottarelli si "accontenterà" ancora piuttosto a lungo di questi suoi paesaggi interiori).

Il secondo caso, altrettanto evidente, è quello della apparente uniformità dei dipinti che l'artista espone ogni qualvolta allestisce una mostra personale, che è sintomo di omogeneità, certo, e di coerenza d'un percorso ma è anche, e di più, la testimonianza di quel lavoro continuo intorno alla forma che produce una serie di varianti minime, le più significative, intorno ad un tema, che dimostrano quel costante seguire l'idea, non astratta, terribilmente concreta, di non finito, di un unico, grande lavoro che si concreta in frammenti, essi pure conchiusi, ma mai definiti. (Tra l'altro non ci si dovrebbe scostare molto dal vero pensando a questo come ad uno dei motivi della prelidizione di Bottarelli per il grande formato).

Infine, il colore. Quei pochi, straordinari punti d'azzurro, di splendente pasta colorata che s'imprimono, a cascata, appena accennati, oppure addensati a fare grumo di luce, incastonati a far brillare la superficie, distillati d'una sapienza che sa d'antico; gli altri, i bruni, i neri che si svelano lentamente perché lentamente stesi, misteriosi nella loro profondità, nel loro chiamare a sé lo spettatore, invitarlo ad accostarsi, ad entrare forse. Il colore avoca a sé il diritto al non detto, al mistero, alla stupafazione. (Eppure anche esso, in Bottarelli, assume precise, e controllatissime valenze costruttive: i

quadri bianchi, i quadri rossi, ora i neri, ciascuno con diversi rapporti di segno, gesto, immagine).

Per Bottarelli, ancora da Valéry: "Non amo che il lavoro del lavoro: gli inizi mi infastidiscono, e sospetto perfettibile qualunque cosa venga di getto. Lo spontaneo, anche se eccellente, anche se incantevole, non mi sembra mai abbastanza *mio*".

**Elena Pontiggia** "La visione e il limite", 1989. Galleria delle Ore, Milano.

Osservo gli universi notturni di Maurizio Bottarelli e capisco che per lui (per noi) la pittura è un esercizio socratico: tutto quello che sappiamo è che non sappiamo nulla. La pittura è lo specchio che ci rivela la nostra condizione di non-conoscenza, e dunque il nostro stato di afasia. Che cosa ci dicono questi dipinti smagriti, al di là dello splendore nero e viola che si dissipa lento davanti ai nostri occhi, al di là di questi svenimenti del colore, che viene meno e si rianima sulla tela (ma sempre nel breve intervallo fra tonalità d'inchiostro e tonalità serali, fra oscurità e oscurità, perché qui la luce non nasce dalle tinte chiare, ma è piuttosto una gradazione vellutata del buio?). Che cosa ci dicono dunque questi quadrati, o rettangoli, di materia evaporata e un tempo rigogliosa, in cui ci aggiriamo a fatica cercando di vedere, e in cui al massimo ci è concessa l'intelligenza delle ombre, come quando in una stanza che inizialmente ci sembrava senza luce, riusciamo infine a distinguere i contorni degli

oggetti, le sagome opache delle cose? Certo, forse potremmo accontentarci di questo («State contenti, umana gente, al quia» dice Dante): potremmo accontentarci del piacere che ci dà questa pittura introversa e malinconica, che continuamente si rinnova pur avendo scelto per sé, evangelicamente, una porta stretta. Strettissima. Potremmo cioè fermarci a contemplare il trascolorare dei viola e dei blu, e di tutte le loro infinite, seducenti gradazioni. Potrebbe bastarci la bellezza di una materia che si sgretola sotto i nostri occhi, e si fa lisa, e poi trasparente, e poi arroventata, lasciando solo la traccia della sua fertilità. La tela si carica di segni sotterranei, come se fosse percorsa dall'elettricità (quell'elettricità che i catechismi di una volta ponevano a esempio di Dio: non si vede, ma esiste). La tela, ancora, emana radiazioni velenose, perverse. E poi si addolcisce: suggerisce una declinazione più leggera, un momento di commozione. Compaiono allora sfumature tiepide, che tentano perfino una rosa, un azzurro. Ecco, dicevamo, sarebbe già molto poterci fermare all'apparenza: l'ombra onnivora ha inghiottito materia e colore, ha messo in disordine gli addendi. Ma non può impedire - nemmeno il pittore può impedirlo - che qualche presenza si posi sulla tela: un demone triangolare di Coppo di Marcovaldo, una casa, magari un albero.

E tuttavia l'essenziale della pittura di Bottarelli non è tanto questo: il gioco dei segni, l'esperienza della materia, la tessitura e la cancellazione della superficie. L'essenziale è un'esigenza mentale, filosofica, che rende amara la liricità e insoddisfatta la grazia delle opere.

Ogni quadro si origina dalla sensualità dello sguardo e approda allo scetticismo della mente. Tra il piacere della visione e il disincanto della consapevolezza, lo spazio è sottile, breve. Lì si colloca l'arte.

Tutta la pittura di Bottarelli è la cronaca di una passionalità

ferita, di una accensione (visiva, sentimentale) soffocata. Per questo i suoi dipinti, che derivano ma sono ormai molto lontani dall'esistenzialismo dell'informale, pongono soprattutto una domanda gnoseologica. E danno, a questa domanda, una risposta negativa.

Quella che chiamiamo conoscenza è un equivoco, un'illusione. La parola non definisce il suo oggetto, ma lo distrugge. Così l'arte. Perché vedere significa non vedere.

La pittura è l'intervallo rapido che si stabilisce tra il contatto con la materia, e il suo immediato negarsi. Rimangono, sulla tela, tutti i preparativi per l'incontro con l'oggetto: una speranza descrittiva, un desiderio pagano di luce, colore, sapore. Ma l'incontro si interrompe nell'attimo stesso in cui avviene. Come gli abbracci di Ulisse nei Campi Elisi.

Si chiama Senza titolo questo ciclo di opere. Potrebbe chiamarsi Senza nome. Non c'è in esso una tragicità nichilista. Piuttosto un mite pessimismo, di chi sa che il tutto non esiste, e che il poco è già qualcosa.

Così i vapori sulfurei, le fiamme mentali di questa pittura, nata per la totalità, si appagano di un'eloquenza laconica. Avrebbero assecondato una vocazione barocca, le opere di Bottarelli, in altri tempi. Oggi hanno il loro più alto fascino in una sorvegliata castigatezza. Offrono al nostro sguardo la struggente nobiltà del limite.

**Mario Lavagetto** *“Gli ultimi nudi di Maurizio Bottarelli”* 1997. Galleria Mazzocchi, Parma.

“On doit toujours s'excuser de parler peinture” ha detto una volta Paul Valéry. Quelle scuse dovrebbero essere tanto più energiche e dettagliate se a farlo, se a concedersi una licenza tanto arrischiata, è qualcuno che non può vantare altro titolo se non quello di frequentare una regione limitrofa e di avere percorso in alcune occasioni, ma sempre in modo non sistematico, i confini delle arti figurative; senza altro alibi, in questa circostanza, che un'attenzione ripetuta all'itinerario di Maurizio Bottarelli di cui mi è accaduto di vedere i primi lavori quasi trent'anni or sono: grandi quadri scuri, prevalentemente monocromi, interrotti da fessure, tagli, lacerazioni praticate con precisione chirurgica. Ricordo che la mia prima impressione fu di trovarmi di fronte a un mondo drasticamente controllato, raggelato ad arte e tuttavia attraversato da tensioni fortissime: non un solo gesto era stato speso a vuoto; non c'era traccia di retoriche accattivanti; non ammiccamento; non una concessione. Viceversa una ostinata e tangibile reticenza ad abbandonarsi all'avventura dell'esecuzione; una volontà precisa di “eliminare progressivamente – come aveva visto benissimo Roberto Tassi – ogni compiacimento pittorico, ogni, sia pur piccola, ridondanza, ogni sbavatura di sentimento o luce tonale o indugio lirico”.

Se conserviamo memoria del clima di quegli anni (i primi anni settanta) era evidente anche al primo impatto quello che una lunga frequentazione non avrebbe fatto che confermare: per Bottarelli il “nuovo” non era, e non sarebbe mai stato in seguito, “il più recente” (secondo i canoni del “mercato di massa” stigmatizzati da Rosenberg) ma solo quello che una intenzione lucida e ostinata avrebbe consentito di “riconoscere” e do “riusare” alla lettera di “ripetere” con immutabile fedeltà

a quelle premesse. Aprendosi la strada faticosamente, e a tentoni, in un universo in cui tutto il “dipingibile” (nel senso in cui Roland Barthes parla di “scrivibile”) sembrava essere già stato dipinto; in cui la “citazione” appariva come un destino obbligato e in cui non c'era opera che non nascesse imprigionata, assediata, messa in contumacia da tutto quanto circondava le sue origini più remote e la sua gestazione. Una simile consapevolezza, raggiunta con tempestiva lucidità, ha lasciato un'impronta riconoscibile nel lavoro di Bottarelli e ne ha condizionato le strategie. Nel 1983 Paolo Fossati, presentando una mostra a Palazzo dei Diamanti, dove Bottarelli esponeva una serie di grandi opere, in cui un vertiginoso susseguirsi di segni aveva disseminato sulla carta le tracce di una lingua perduta o ancora inarticolata, si chiedeva: cosa fa Bottarelli? Cosa ci mostra?: “Un continuo accumulare, intrecciare, tornare sui propri passi, cancellare, scrivere, annotare, con tempi e ritorni, chiose e riscritture; un corpo che si muove di continuo entro tempi diversi e spazi variamente intonati, dal battito iniziale di una emotività poi articolata e irraggiata infinitamente, all'estrema sospensione di senso di una partitura musicalmente sottile ed intrigante”.

Ho insistito su queste premesse perché mi appaiono indispensabili a capire il successivo lavoro di Bottarelli e, soprattutto, a partire dagli anni ottanta, la sua rivisitazione dell'informale. In apparenza l'approccio, il gesto inaugurale che decide il destino della singola opera sembra ripetuto in modo quasi letterale e, tuttavia, con una immediata e inconfondibile presa di distanza: quel “modo di fare” risulta ancora praticabile, solo minandone dall'interno alcuni dei tratti fondamentali. La materia viene perentoriamente impoverita, spogliata, come se scopo di Bottarelli fosse quello di offrirsi lo spettacolo di una deriva, di mettere in opera una preliminare sottrazione di energia al fine di allestire uno spazio più “freddo”

e nuovamente praticabile. Sarebbe tuttavia un errore pensare che questa specie di decostruzione dell'informale, compiuta per linee interne, abbia messo al bando quelle presenze fantasmatiche, quelle “apparizioni” che, fin dalle prime prove, erano apparse ad Arcangeli come un contrassegno del lavoro di Bottarelli. Basta passare in rassegna alcune delle grandi tecniche miste che si susseguono a partire dalla metà degli anni ottanta per accorgersi di come, da un'opera all'altra, ci sia un nucleo ossessivo che si ripete, si ribadisce, resiste alle congiunture e, oltre la diversità dei motivi – e delle “serie” in cui si organizzano –, si ripropone come una sorta di “ombelico onirico”, di punto in cui la singola opera si congiunge a quello che Freud chiamava “l'insondabile e l'ignoto”. Grandi quadri notturni dove, nel sovrapporsi e implicarsi dei blu, degli azzurri, dei viola, dei rossi e dei verdi a volte sembra rapprendersi provvisoriamente una forma (o un avanzo di forma) che rigalleggia e che si perde prima di avere raggiunto una identità definibile; o “paesaggi” e “paesaggi d'Islanda” dove il modificarsi dei colori, l'occasionale apparizione di un titolo e l'implicita referenzialità che ne deriva rimandano a una sommessa mimesi naturalistica.

Bottarelli è un pittore di riprese: dipinge in “serie” e a quelle “serie” ritorna, talvolta contaminandole con splendida invenzione. I suoi primi “nudi” risalgono al 1963 e nascono, come egli stesso ricorda, da un “trauma” che lascia tracce lampanti. Una volta Marcel Proust ha detto che gli scrittori e i pittori originali procedono come gli oculisti. “Il trattamento che effettuano con la loro pittura, con la loro prosa, non è sempre gradevole. Quando è finito, chi lo ha attuato ci dice: ora guardate. Ed ecco il mondo (che non è stato creato una volta per tutte, ma ogni volta che è sopraggiunto un artista originale) ci appare completamente diverso da quello che conoscevamo”.

L'oculista e il trauma in quel caso portavano il nome di Francis Bacon, che agisce così in profondità, e con tanta forza, da strappare a Bottarelli una serie di opere “alla maniera di ...”. Come era inevitabile: perché ci sono artisti (e Bacon è tra questi) che sembrano non lasciare scampo; non ammettono un rapporto libero ed esercitano una fascinazione così intensa da obbligare o a rimuoverli o a cadere nella loro orbita. Il corpo, sui fogli o sulle tele che Bottarelli disegna e dipinge in quel periodo, è sottoposto a violentissime torsioni: si stira, si avvita, si rattrappisce, diventa un relitto anatomico, il sacco che contiene il grido e la violenza nascosta, il testimone di una tragica residualità. E tuttavia questo insistito e disarmato guardare attraverso gli occhiali che Bacon gli ha messo a disposizione se, nell'immediato, doveva spingere Bottarelli in una strada senza uscita, era destinato col tempo – una volta che le altre esperienze avessero consentito di allontanare quel trauma e di metabolizzarlo – a dare i suoi frutti. Così quando Bottarelli torna a guardare alla figura, di quelle lontane esperienze è rimasto solo un ricordo a tratti percepibile, a tratti nascosto e che tuttavia sembra alimentare ancora il modo in cui il corpo viene utilizzato e fuso nel paesaggio. Se guardiamo i quadri degli ultimi anni, e in particolare quelli che vengono esposti in questa mostra e che costituiscono, io credo, uno degli esiti più maturi – forse il più maturo – del percorso creativo di Bottarelli; se osserviamo i grandi sfondi e riconosciamo in essi una evoluzione delle serie informali che si sono succedute negli anni; e se osserviamo il modo in cui il corpo viene utilizzato e dislocato con sapienza di regia, difficilmente – io credo – potremo non vedere che in queste opere la contaminazione di paesaggio e figura dà vita a una inedita e originalissima sintesi di “modi di fare”. La linea che circonda i corpi appare come una zona di cambio, come l'epicentro della tensione drammatica, che attraversa

e sostiene l'opera. Bottarelli la enfatizza, con un tratto forte, marcato, a volte amplificato da un segno giallo che è quasi l'impronta di una improvvisa invasione di luce e che sembra evocare la fenomenologia di un percorso creativo, di una “messa in scena” dove la figura è l'epifania paradossale di una forma nata dalla sua negazione.

**Valerio Dehò** “*Viaggio al centro del paesaggio*” 2002. Monash University Prato

L'artista-viaggiatore vede quello che si nasconde al centro della Natura cioè al centro del Paesaggio. Esserci e vedere sono la stessa cosa per chi fa dell'arte non solo un punto di vista, ma anche una pratica esistenziale, una teoria del vivere. Così Bottarelli senza farsi distogliere da contingenze seducenti o da facili semplificazioni, segue senza mediazioni un suo percorso sentimentale che parte dall'emozione per arrivare allo sguardo interiore. Irlanda, California o Australia sono alcune delle coordinate del viaggiare pigro ed egocentrico proprio di un artista che ha già trovato il suo onfalos. Capita così che quest'Australia bruciata, ricolma di terre rosse come la ruggine che avvolge la carena di una nave che ha troppo navigato, appare come una distesa con scarsi confini. Anzi forse quel tenero azzurro che delimita in qualche modo il segno dell'orizzonte, è un omaggio alla stupore, non possiede ancora il senso di uno sguardo liberato dalla gravità. Bottarelli guarda la terra con amore da artista e gravità da agronomo. Guarda e soppesa con lo sguardo polvere, sassi, fenditure, apparenti forme in trasformazione, ma solide come idee. Ha sempre dipinto paesaggi e continuerà a farlo, ma

paesaggi che sono incontri ravvicinati con se stesso, che non sono interscambiabili con immagini e fotografie. Con lo sguardo analizza la composizione del suolo e in studio ne traduce la sostanza in pittura. In questo modo i paesaggi australiani diventano di tutti perché l'artista li muta in materia. Se volete vedere l'Australia vi conviene viaggiare o rivolgervi all'Ufficio del Turismo. Qui si fa arte, si conosce qualcosa che non si sa ancora, qualcosa che appartiene alla terra di nessuno tra io e l'Universo. Il viaggio al centro del paesaggio è questo: un punto di provvisorio equilibrio prima di rimettersi in movimento. Ma è anche uno scavo, un sondare il terreno per cercare una traccia del sé. Anche Benjamin parlò del valore della metafora come sentimento della scoperta, come possibilità di conoscere senza smarrirsi.

Ogni viaggio è un ritorno. Bottarelli torna sempre alla pittura perché non saprebbe in qualche altro luogo andare. E questa volta la pittura si chiama Australia che è un posto che si trova ai nostri antipodi e che pure attraverso queste opere sentiamo così vicino. Il mondo imploso e globalizzato ha bisogno ancora e sempre dell'arte per essere restituito alla sua interezza e alla sua diversità.

**Flaminio Gualdoni** “*Personal Mountains*” 2002. Galleria Vinciana, Milano.

Quanta natura sia passata, nel senso antico della partecipazione, e del rifiltrare anche romantico del rapporto d'affetti e di mente con il paesaggio, entro le trame migliori della pittura non oggettiva italiana, è detto dalla maturità fervida di Maurizio Bottarelli. Il quale da sempre, in realtà, operava nelle

materie, con le materie, a distillarne - la citazione musicale sia consentita proprio perché Bottarelli è da sempre pittore *en musicien* - i propri *Imaginary Landscapes* e *Personal Mountains*, ovvero paesaggi d'anima dalla vitalità brulicante, dalle energie raprese, dalle meraviglie d'un biomorfismo introverso a comportamento del colore. Oggi, mutato è solo il suo rapporto con gli inneschi sensibili, più aperta e rilassata la disponibilità ad accogliere l'*altro*, il *motif*, come attore di un più articolato, ma meno ferocemente serrato, flusso emotivo. A ciò ha contribuito, certo, la misura diversa del naturale che Bottarelli è andato negli anni maturando, pellegrino tra l'Islanda e le Highlands, la California e, ora, l'orizzonte australiano, come un *voyageur* di luoghi in realtà presenti tutti nella sua affondata interiorità, cui occorre solo l'occasione del riconoscersi; e che non si tratti di mero esotismo, è detto da una serie formidabile di pastelli nati, anni fa, a Zocca, sul nostrano Appennino di Modena. Ebbene, la forzatura del congegno convenzionale d'orizzonte - intendo della serie di protocolli che il non rappresentativo ha sovrapposto a quelli del rappresentare: orizzonte non visivo: ma non meno cogente - ha proceduto nel tempo ultimo di Bottarelli attraverso il recupero della condizione sorgiva dell'orizzontale portante, vera stringa spaziale cui appoggiare, in uno scalarsi di armoniche trovato per tensione intuitiva, la sostanza nuova del colore.

Il colore, sì, la sua qualità, è lo snodo cruciale in cui questi dipinti di Bottarelli s'azzardano e si risolvono. Meno gregario dei furori freddi della pazienza, meno preoccupato d'un dover essere assortamente calcolato, il colore si ritrova con forza di tono sonante, sia il rosso crescente dall'ocra, sia l'impervio celeste evocante quello della strepitosa “irrealtà” liciniana. Altri viaggi attendono Bottarelli, altre serie folte e intense ci attendiamo da lui.

**Vittoria Coen** *“Tasmania Emozione e regola”* 2006. Rocca di Bazzano

Che una battaglia artistica contro il predominio della forma sia stata combattuta per qualche decennio con esiti alterni, e che la distruzione totale della forma non fosse, d'altra parte, realizzabile, è provato dalle vicende delle tante esperienze informali che sono state vissute negli anni di quello che consideriamo l'informale storico, facendo però attenzione alla molteplicità delle sue manifestazioni.

Tensioni drammatiche, ansia di liberazione dai vincoli diventati costruttivi dopo che si era spento lo spirito che aveva animato movimenti come il Cubismo, il Futurismo, il Costruttivismo, spingevano a cercare nuovi percorsi, in Europa e fuori, aperti all'esterno come all'interno dall'emotività personale, una volta stabilito che l'esterno stesso non doveva essere considerato come regola e sistema.

Il referente, dunque, accettato in misura maggiore o minore, entra nell'indagine dell'artista, che ne cerca l'elemento nascosto immergendosi nel non immediatamente visibile ma non certo trascendente né impenetrabile, una sorta di caccia al tesoro che sfiora la soglia dell'indeterminato. Il punto è, però, tenersi lontani da ipotetiche cosmologie, da indagini ambiziose che presumerebbero l'esistenza di un sistema al quale non si fa, invece, nessun riferimento.

L'artista introduce, allora, nei percorsi labirintici in cui si immette, una presenza forte, la sua, quella della tecnica, del rapporto operativo che ha bisogno, innanzi tutto, della materia e del colore. Il colore sostituisce altri strumenti, con le sue infinite variazioni, sorretto dagli interventi della pasta materia che, incidendo decisamente sugli effetti, segnala la condizione psicologica dell'artista e non obbliga a letture troppo ortodosse.

Il colore, dunque, la materia anche, e non ultimo il gesto. Nella pittura di Bottarelli non c'è la gestualità dell'Action Painting, non l'aggressione dello spazio, quel furore che qualcuno volle poi leggere come manierismo. Ma il gesto è comunque un fatto intenzionale, un rapporto con le partiture, perché è proprio il gesto a svegliare, ad innervare i segni, senza oltrepassare e sconfessare la tela, dandole anzi uno statuto proprio, come quando l'artista introduce riquadri intermedi e spezza la composizione, che resta comunque composizione, dove però la massa cromatica esclude posizioni privilegiate.

Nell'addensarsi e rarefarsi dei segni si legge sempre il movimento, un vento che li disordina e li aggroviglia, dà loro in qualche caso una sorprendente spazialità plastica (penso ai polittici). La pittura di Bottarelli è essenzialmente segnica. Le macchie di colore si confondono con tracce sottili che poi, ad un tratto, si complicano, acquistano dinamismo non per la presenza di pennellate brusche, ma piuttosto per un rapporto intimo interno dei singoli segni fra loro, che vanno a disporsi insieme fino a proporre qualche cosa di simile ad una forma. Il rarefarsi delle linee nel centro del dipinto, per esempio, può condurre ad immaginare dimensioni non certo geometriche né, al contrario, organicistiche, né, credo, con un preciso intento rappresentativo, ma con una convincente sommessità allusiva.

Questo tipo di lettura implica, a sua volta, il contributo interpretativo di chi guarda l'opera, la legge con i suoi occhi, con le sue propensioni, con la sua cultura, seguendo così, in modo personale, indicazioni che l'artista vi ha introdotto, disseminate o cautamente dosate. E tanto meglio se i segni restano nell'ambiguità, tanto meglio per il risultato estetico.

Certo questa pittura non intende aggredire l'ambiente come è stato fatto nei casi più estremi dell'esplosione informale. Allora si trattava di conquistare lo spazio, dentro e fuori del

quadro, verticalmente e orizzontalmente. La tecnica serviva a questo, a ricominciare da capo. Se non si chiude in se stesso in una lettura puramente esistenziale degli aspetti fenomenici più evidenti, l'artista non conduce nemmeno il processo dell'apertura fino a darsi totalmente alle apparenze. Non è necessaria l'esperienza dello speleologo per scoprire nella pittura di Bottarelli infiniti segni segreti. E non parlerei di tracce, come potrebbe essere più facile, ma proprio di segni. In questi percorsi emergono passioni vivaci alimentate dalle luci e dalle ombre di paesaggi, per esempio, quelli dell'Australia. Strutture interne albeggiano nei colori caldi del bruno, cose insinuate nell'intrico delle linee, dove il quadro sembrerebbe fermarsi e invece promette che c'è dell'altro e che il discorso continua oltre l'ombra e dietro la luce, e ricompone le sillabe di una biografia che insiste per essere decifrata.

Attivare lo spazio, questo era dunque il punto, non con le cose reali ma con “le cose che sono realmente”, per usare un'espressione brechtiana che è ovviamente riferita al realismo, ma non mi sembra fuori luogo in queste intersezioni di frammenti illuminati. Accelerare e decelerare ritmi porta ad evitare qualsiasi compromesso con norme descrittive. Se le relazioni hanno, fortunatamente, un'ininterrotta mobilità, l'alternarsi di espansione e contrazione di linee e colore creerà un vitalismo nella simultaneità che mi sembra molto fertile e che si legge certe volte quasi all'improvviso in uno scatto del pennello.

Non si può, allora, fare a meno di parlare di composizione meditata. Comporre è avviare la pittura, in questo caso, dall'interno verso l'esterno, da un centro che non è certamente topografico alla periferia che non è, a sua volta, un termine. Se parliamo di un sospetto di “caos”, non bisogna dimenticare che esso non è disordine ma potenzialità dove l'iniziale assenza di forma nasconde solo provvisoriamente le

innumerevoli concretizzazioni di cui è capace.

Nel campo pittorico di Bottarelli si rileva un particolare equilibrio. Si salda un certo, ineliminabile margine di casualità con la vigilanza dell'artista che ha il potere di fermare, frenare, e di ricondurre opportunamente al ritmo voluto. C'è un improvviso addensamento del colore, che poi si attenua e lascia intravedere minuscoli agglomerati che sembrerebbero forme e che siamo tentati di identificare con frammenti di realtà familiari alle nostre esperienze. Poi, invece, di colpo, l'inatteso paesaggio, emozione di un vissuto fantastico di fronte al quale ci troviamo disarmati perché sembra appartenere a tutt'altra stagione.

Le stagioni di Bottarelli sono, d'altra parte, collegate fra loro così strettamente che si è portati, io credo, più a rilevarne la sostanziale continuità che le differenze. Se, infatti, osservando il suo lavoro di anni, la costanza, un'aria che si respira appena si leggono quei colori e quella materia, fra i numerosi artisti di cui la critica abitualmente popola la cerchia delle sue sintonie, mi sembra di poter scegliere la figura di Fautrier, è perché Bottarelli è sempre in compagnia dei tanti modi dell'essere che non possono venire sacrificati e dissolti. Lo stesso Marc Tobey ha detto che è inaccettabile un'arte che non abbia alcun rapporto con la vita.

Dei soggetti trattati in passato e ripresi con lo stesso entusiasmo, i nudi affiorano tra i densi verdi, i viola, i blu, i neri degli Anni Novanta, come presenze ineliminabili, segni dell'esistenza. E sono tornati gli alberi, non chiaramente identificabili, poiché niente è più lontano dalla pittura di Bottarelli del gusto dell'aneddoto. Ancora il caldo sapore della ruggine, e una vitalità forte e l'urgenza di immergersi in emozioni vissute in terre lontane, nei compositi paesaggi australiani, davvero di altri mondi. L'albero di Bottarelli non è parte di un paesaggio, è una realtà personale, così come

quando delinea sagome femminili, corpi nello spazio. Figure umane e alberi si infiammano, si lasciano abbracciare da particelle di colore tra i vuoti e i pieni, senza luoghi precisi. Li vedo piuttosto apparire negli occhi della memoria. Emozione e regola rappresentano il linguaggio dell'artista.

E nella memoria più recente affiora il paesaggio della Tasmania, che sulle tele assume i toni di grigi e di verdi ghiacciati e raccolti in una luce diffusa raggiunta dopo un insistente ricerca dell'effetto desiderato. La roccia, l'acqua, quella linea dell'orizzonte cara all'artista tanto da diventare una parte inscindibile dall'intera composizione, tutto assume un tono particolare. Il colore si schiarisce, la terra rossa diventa quasi bianca, fino a che Bottarelli non si convince della totale trasfigurazione nel ricordo della natura. E' una natura che ha assunto il ruolo della distanza, dunque, dopo che l'artista ha lasciato quei luoghi e quelle temperature calde e umide per riappropriarsene nel suo studio. E' raccontata, nell'opera, la distanza necessaria a non creare una sterile competizione con la natura che rimane, per sempre, uno spunto, un'occasione da cui partire. E' importante, per meglio comprendere questa pittura, accostarsi in modo consapevole, poiché quest'esperienza artistica possa essere un'esperienza universale, al di là degli steccati delle mode del momento, che ci vorrebbero tutti allineati sul binario del neopop, del virtuale e della schizofrenica complessità postmoderna.

**Massimo Ferretti** *“Al Contrario di Protogene”* 2010. San Giovanni in Monte Bologna. Galerie Pia-Anna Bomer, Lucerna

1. Un ricordo di una quindicina di anni fa. Camminavamo lungo un bosco dalle parti di Sappada, in un tardo pomeriggio estivo. Qualcuno, rivolgendosi a Bottarelli, indicò il riflesso luminoso che filtrava instabile fra gli alberi: “guarda, Mimmo, che bel tema per il pittore di una volta; chissà quanto ci avrebbe studiato per restituirlo”. “Ah, non mi ci far pensare, è proprio quello che mi fa rabbia: non doverlo più fare”. Il tono dell'apostrofe era amichevolmente ironico, anche auto-ironico. Quello della risposta no. Il discorso si chiuse lì, ma mi sembrò che avesse aperto una lacerazione – casuale, minima e tuttavia vera – sulla coscienza che Bottarelli ha sempre avuto della propria condizione di pittore: una coscienza spesso preoccupata, ma ferma. All'improvviso erano emerse due cose.

La difficoltà/necessità di misurarsi, in modi diversi e in una situazione tanto mutata, con quello che era stato il “motivo”, il più immediato nodo fra sensazione naturale e pittura. Il ricordo di quel brevissimo scambio di battute riaffiorò infatti qualche anno dopo, davanti ai lavori della fine degli anni Ottanta consapevolmente dichiarati dal titolo “Paesaggio”, dove la memoria dell'ultimo Monet diventava a tratti anche dichiarato omaggio. E poi davanti ai più tardi “Paesaggi d'Islanda”. Ed è riaffiorato ancora vedendo le palme disegnate in California e a Bologna, fra il 1998 e il '99: immediata premessa dei dipinti qui esposti, un po' difforme ma necessaria. Si tratta insomma del primo seme della storia di Bottarelli, della sua radice nel clima informale bolognese ed arcangeliano.

Ma in quel barlume di confessione di tanti anni fa c'era anche l'idea precisa, per quanto dubitosa (perché ormai priva di un suo sistema istituito), di quella che comunque rimane la parte

del pittore. Della Pittura come fatto che ha un proprio luogo entro cui compiersi: la tela inchiodata sul telaio. E dunque impone una misura riflessiva tale da escludere soluzioni puramente gestuali, in una sorta di contrappeso all'altra primissima radice.

2. Fra le presentazioni in catalogo di Bottarelli, trovo queste righe di Gianni Romano che ora sento anche per me ammonitrici: “forse è un vizio dello storico dell'arte antica quello di amare i pittori che si possono riconoscere a distanza di anni, che costituirebbero insomma un bell'esercizio di attribuzione ove se ne perdessero le firme e i documenti anagrafici”. Mi piacerebbe far vedere come questa affermazione possa essere utilmente estesa e che, proprio partendo da biografie stilistiche in apparenza tanto più instabili come quelle recenti, lo storico d'arte antica imparerà ad usare meglio, con maggiori sfumature di probabilità e negli oggettivi limiti, quel suo irrinunciabile strumento di conoscenza; ma non è cosa per questa occasione. Ora interessa la riconoscibilità a distanza di anni di un pittore come Bottarelli.

Abituato a fare i conti con gli artisti attraverso il controllo attributivo, ho voluto mettere in fila i cataloghi delle mostre di Bottarelli che avevo a portata di mano segnando le date su *post-it* attaccati in corrispondenza di qualche riproduzione (com'è difficile ritrovare in riproduzione il ricordo vivo di queste opere: la ragione è nella quarta di queste semplici considerazioni). Se tutto il lavoro di Bottarelli si riducesse a questi pochi dipinti, non so se ogni “conoscitore” si troverebbe a suo agio. Solo chi va sotto l'apparenza degli stilemi ed oltre la pura progressione del calendario, sapendo vedere le più interne e vere ragioni figurative, riuscirebbe ad applicare al nostro caso le procedure familiari allo storico dell'arte antica. Intanto, la grande coerenza pittorica di Bottarelli è comunemente riconosciuta.

D'altra parte – continuo a servirmi del mio mestiere come possibili cartine di tornasole – lo storico dell'arte abituato a ricostruire su poche opere una vicenda fatta d'intrecci storici, d'influenze e di relazioni culturali, si trova poi in difficoltà a far corrispondere la storia di Bottarelli alle più generali coordinate della cronistoria artistica recente. E tuttavia non è per niente vantaggioso il caso del “contemporaneista” che abbia già predisposto tutti i suoi registri classificatori. Perché?

Proviamo a rispondere con una domanda. Chi è l'artista coerente? Chi cerca in tutti i suoi lavori, in modi anche assai diversi e via via “superati”, di risolvere un medesimo nucleo di ipotesi poetiche o chi mette innanzitutto in gioco la sua precedente esperienza e lo fa quasi con un certo distacco, con qualche salto rispetto alla concatenazione lineare del tempo? E' più facile ricondurre Bottarelli a questo secondo tipo, evidentemente.

Siamo arrivati al punto che premeva affermare: la sua pittura ha una forte ragione autobiografica. Non nel senso di una rinnovata fusione fra arte e vita, di una centralità soggettiva. L'autobiografia è della pittura. Che è sempre in grado di ripensare se stessa, di riprendere a distanza di tempo temi e problemi che già avevano trovato una loro soluzione.

3. Nelle “riflessioni sull'informale” (Romano) di Bottarelli, o in questa sua personale “decostuzione dell'informale” (Lavagetto), il gesto pittorico appare decisamente allentato. Non c'è l'istinto inconscio della mano che s'immerge nella materia, ma non capita neppure l'esatto contrario.

Mi pare lecito rammentare quella pagina dell'*Elogio* della mano dove Focillon riprende certi snodi essenziali del terzo capitolo della *Vie de Formes*, quello che rimane forse il più alto e vivo. Si accenna ad un vecchio progetto: “scrivere un trattato sull'incidente” in arte, parlare delle “risorse del caso”. E subito Focillon precisa che “siamo agli antipodi



dell'automatismo e del meccanicismo, e non meno lontani dagli abili procedimenti della ragione". Infatti "nel lavoro di una macchina in cui tutto si ripete, tutto si concatena, l'incidente costruisce una contraddizione esplosiva". Invece, "sotto la mano di Hokusai, l'incidente è una forma sconosciuta della vita, un incontro tra forse oscure e un disegno preveggen- te". E' ovvio: Bottarelli si muove in un quadro epocale che non ha destinato l'artista a risolvere l'impossibile mimesi pittorica della schiuma alla bocca del cane, come nella leggenda del greco Protogene, che scagliò la spugna sul dipinto, nel punto maledettamente insolubile. E Plinio il Vecchio aggiunge: "in quel dipinto il caso creò la natura" (*fecitque in pictura fortuna naturam*). Per chi ha aperto gli occhi alla pittura nello stesso momento in cui l'informale cominciava a declinare. Il caso è diventato parte necessaria del mestiere di pittore. Ammucchiare provvisoriamente dei chiodi in una zona della tela e versarci sopra del colore, in modo che filtri con irregolarità sulla superficie così screziata, come ora fa Bottarelli, significa accettare un certo margine di casualità. Serve anche a riproporre in termini mutati ed adeguati il nesso fra "caso" e "natura", visto che quel rosso rugginoso, quelle irregolarità e quei tagli aperti vogliono evocare qualcosa che sappia di un mondo industriale già passato. Ma il punto risolutivo è quello che veniva colto da Focillon quando ripensava in forma moderna il vecchio mito umanistico dell'immagine fatta a caso, spostando l'attenzione sull'incidente, come la macchia d'inchiostro caduta dalla penna del disegnatore e presto ricondotta "entro la logica interna che organizza" il mondo delle forme. Sicché il lavoro di Bottarelli sta nel riportare entro la costruzione del dipinto gli imprevedibili margini della fattualità pittorica, nel ricondurre il caso materico alla natura visiva della pittura. E difatti: mentre il colore può filtrare fra gli interstizi dei chiodi o venire versato direttamente dal barattolo, altre

parti del dipinto, come le giunture rettilinee, sono protette in corso d'opera con adesivi interinali. L'esito non è però quello di contrapporre, semplicemente, organico ed inorganico. 4. Ogni dipinto di Bottarelli si dà entro un'imprescindibile estensione di campo. La considerazione potrà sembrare ovvia, degna di un qualsiasi Bignani della Gestalttheorie. Ma quello che è particolare di Bottarelli è il modo di rimettere continuamente in gioco le zone marginali della tela, veri punti di tensione e di coagulo. Secondo la stessa logica, la superficie dei dipinti è stata spesso attraversata da interni elementi d'intelaiatura. Sono state, verso la metà degli anni Settanta, le corde tese, improntate da un alone d'ombra o marcate di luce (quel più energico valore di segno fu presto abbandonato, non l'idea di purezza). E poi i solchi esatti di colore che s'incrociavano sui campi neri sfrangiati, interpendosi o continuandosi nel rosso su rosso degli sfondi. E poi ancora le attaccature discoste dei riquadri di carta riportati su tela. Neppure nel momento per così dire monetario, questo senso di un'inscenatura visiva che è obbligata a dichiarare il suo modo di costituirsi è mai venuto meno, con i tagli rettangolari che interrompevano l'unità della tela. O meglio, che ne arginavano ogni possibile inerzia. Questo modo particolare di dichiarare il luogo della pittura, determinandone la costruzione dall'interno, per forza di colore ed alternanze di tessitura pittorica, riemerge ora in maniera nuova nella serie di tele che è esposta in San Giovanni in Monte. Riemerge anche attraverso le frange pittoriche laterali, più calde, spesse e strigliate con regolarità rettilinea. Sembrano suggerire una lieve oscillazione dell'asse verticale all'interno della tela, come se s'intendesse ricostruire con mezzi pittorici il campo dato alla pittura. E' un procedimento legato alle grandi dimensioni, dove meglio cresce la tensione che si scarica lungo i tracciati d'intelaiatura. O che nelle tele

accostate nei tre grandi dittici di questa mostra fa affiorare l'incerto statuto materiale del punto di sutura (segno o limite naturale, apparizione o assenza). Ma questo stesso principio che organizza il caos della materia, al contrario di quanto capitò a Protogene, si rinnova negli studi, nei lavori di minore formato di questi giorni particolarmente fortunati. Basta che la serie si ricomponga sulla parete. La compositività dell'insieme scatta allora fra le rette e gli angoli in cui i singoli pezzi si incontrano.

Alla luce delle ragioni "autobiografiche" della pittura di Bottarelli e dei suoi (anche) discontinui ritorni di memoria, non sorprende che questa più forte espressività dei margini (che è poi una lenta ruminazione di Rothko, forse anche di Newman) affiori dopo le carte vetrate del periodo attorno al '93 ed i nudi di tre o quattro anni fa. E' la conferma che essi non segnarono, per Bottarelli, una fase di dubbio sulla propria condizione generazionale. Affioravano sui letti sfatti di colore, quei nudi. Come una voce umana che entri in una partitura tutta strumentale, senza articolare significati, ma solo con la forza del suo riconoscibile richiamo fisico, subito sigillato da altri suoni.

<sup>1</sup> G. Bataille, *La conjuration sacrée* (1936), in *OEuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970-1979, pp. 443-445 (tr. it. *La congiura sacra*, nel volume dallo stesso titolo, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 5-6).

Michela Scolaro

*"l'uomo sfugge alla propria testa come il condannato alla prigione"*<sup>1</sup>

Georges Batailles

Nella preistoria di Maurizio Bottarelli c'erano le figure. Imprigionate dalla solitudine o l'una dall'altra. Violentate nelle forme e soffocate dalla materia. Intorno, spazi senza aria e senza luce, con il ricordo, forse di un abbraccio lontano, privo di calore e di nostalgia. E c'erano le teste. Il dettaglio volentieri mancante all'intero elevato a protagonista assoluto. La storia poi, lasciato l'io, lasciato l'altro, l'ingannevole sicurezza dello studio, si è svolta altrove. Si è smarrita e ritrovata nel paesaggio. Tra i vapori dell'Islanda e le nebbie scozzesi, a confondere i verdi e i viola, più cupi ora e più eterei, sulle rive ghiacciate della Norvegia o su quelle nere della nuova Zelanda, nel deserto infuocato dell'Australia o nel blu scintillante della California. Sarebbe decisamente un piacere seguire Bottarelli, di quadro in quadro, lungo i trent'anni del suo peregrinare. Affidarsi all'ekphrasis col conforto della lirica romantica, Friedrich e Turner i numi tutelari ben presenti agli occhi e al cuore. E ancora qualche Monet, quello vecchio e cieco, l'universo intero e le mani per sempre intrise di colore. Non fosse altro che per rendere un segreto omaggio all'ascensione notturna, all'ora mistica sulla pietra magica di Uluru, che illude di assistere al sorgere del primo mattino del mondo.

Ma qui il gioco è più pericoloso e meno poetico. E' stato tenace, Bottarelli, nella fuga. Tanto più accorto da metterla in atto senza parere. In questo, si può dire, un vero erede di Morandi. Irriducibile ed elusivo, come il già antico caposcuola

bolognese, egualmente sotto mentite ma molto più affabili spoglie. Che hanno, peraltro, funzionato benissimo fino a qui, fino ad ora. Quando, dopo tanti orizzonti, tanti paesi, scaduto un alibi via l'altro, attraversato lo spazio per abolire il tempo, si è trattato, comunque, di ritornare. E certo, intimamente sapeva che prima o poi, varcata quella porta, avrebbe trovato ad attenderlo, immemori e pazienti, sotto lo spiovente dalla luce sempre incantevole, gli stessi interrogativi che aveva lasciato aleggiare, sospesi, senza risposte.

Non esiste figura che non ponga una questione identitaria. Ed è questa, in primo luogo, la natura della domanda alla quale Bottarelli ha evitato di rispondere. Nel primo e nel secondo tempo della storia. In passato l'ha elusa travestendola nell'espressione più risentita. E' stato volto esemplare diventato denuncia, il soggetto ampliato e allontanato, trasformato in genere di portata universale. Nessun ritratto, non io, non tu. Alcun interprete o protagonista. La condizione umana, non l'uomo. La vittima, un'intera categoria, non un nome. La tragedia senza rimedio dell'essere. Aggravata di volta in volta dalla violenza dell'altro, del simile, del contesto e delle strutture imperfette che, nel corso dei secoli, quella stessa vittima si è creata intorno. Dal disagio irrimediabile della civiltà. E' ricorso a Fautrier e ai suoi Otages, Bottarelli, alle têtes brutales di Dubuffet, e fino alle immagini contorte di Francis Bacon. Dall'effetto più sconvolgente, allora, in quegli anni Sessanta ansiosi di illuminazione e veloci a bruciare nel disincanto, di quanto sia possibile realizzare oggi. A ben vedere, a qualche decennio di distanza, quell'urlo rappreso in figura era proprio l'opera di un ulteriore "maestro del sospetto", fosse possibile aggiungere un artista ai teorici di Paul Ricoeur, quanto di più utile per sovvertire senza scoprirsi troppo, un modello già inevitabile per dare forma attuale a ciò che rimaneva dell'umano e continuare a evitare il confronto

con l'individuo.

Ma anche da Bologna provenivano suggerimenti sui quali riflettere, tanto più che a formularli era la singolare perentorietà di Francesco Arcangeli, fatta di necessità di coinvolgere per convinzione, di passione da condividere. Di vita comunque feconda, anche nella sofferenza, da partecipare. Invitava gli artisti a volgere ancora lo sguardo intorno con fiducia. A tentare un nuovo accordo con lo spazio, i luoghi, la natura, la cornice del vivere e dell'agire e con il tempo, la storia, le radici, l'identità remota e profonda, recuperata all'oggi dalla memoria e fissata col sentimento in immagini. Credeva, l'interprete più lucido e poetico di un'intera generazione, schiacciata da padri troppo autorevoli, dalla guerra e dalle sue dolorose conseguenze, che conservare l'immagine assicurasse all'arte di poter continuare ad assolvere il suo ruolo originario, la sua imprescindibile funzione comunicativa, ma, soprattutto, la confermasse nel suo essere insostituibile specchio della coscienza, "luogo da occupare, da contestare" magari, comunque impossibile da eludere. Tanto più che tale persistente carattere garantiva ancora all'uomo il suo beneficio, non sempre pacifico, ma indiscutibilmente offerto. Gli artisti di Arcangeli, passato e mai superato il trauma dell'incomprensione di Morandi, erano gli interpreti di quell'ultimo, generoso e già, in fondo, anacronistico, tentativo: impossibile, in realtà, scorgere ancora l'infinito in un muro verde, fosse anche la parete vegetale "con un po' d'angoscia", di un Morlotti o di un Mandelli, o concentrare il tempo fino a sospenderlo, nel più lungo e malinconico dei crepuscoli nietzschiani. Il contemporaneo è veloce ad accumulare tremore e polvere sulle nature morte evanescenti di Bendini o a su quelle scompigliate di Moreni. Parlava di natura e di naturalismo Arcangeli. E di valori, dispiace ammetterlo, assolutamente non up-to-date. Per quanto tra Informale ed

esistenzialismo il secondo Novecento ne avesse elaborato una variante straordinaria, ricca di declinazioni significative e, perfino, di struggente bellezza.

Bottarelli, classe 1943, artista diplomato da un lustro, nei primi anni Settanta era a Londra. Davanti alle sue opere, in una presentazione redatta nel 1969 <sup>2</sup>, Arcangeli risulta a un tempo affascinato e a disagio. Sostanzialmente estraneo alla dimensione creativa dalla quale provenivano, preferiva lasciarne il commento al più giovane Andrea Emiliani, in prestito al contemporaneo per amicizia e stima, per rivolgere il discorso critico al contesto che le avrebbe accolte, nel quale riscontrava attiva un'attitudine ideologica dannosa. Il suo impegno di intellettuale, di letterato e di uomo di cultura, era a tutela dell'arte, in generale, della pittura e dell'immagine, in difesa di quell'artista giovane, che apprezzava e non capiva fino in fondo, e in nome del tormento ideale che, invece, condivideva fin troppo e ne contrassegnava, a suo avviso, l'operare. Nelle tele di quei mesi Maurizio Bottarelli aveva composto, con l'abilità tecnica che avrebbe sempre sottolineato con giusto orgoglio, calibrate strutture interne, architetture complicate di arterie, vasi, tendini e nervi. Flessibili incastri a raccordare organi predisposti per funzionamenti futuri. Che avranno luogo altrove e in altri tempi. Qui nel laboratorio dell'ingegnere cyber, non accade nulla. La visione è ravvicinata e frontale, ha annullato lo spazio e portato direttamente all'interno del meccanismo. Non c'è sangue, né linfa. Alcuna traccia di vita. Un'evidenza che rende tanto meno convincenti i riferimenti a fenomeni di crescita fisiologica, sia pur devianti, degenerati, invasivi e alieni come "tumori", per quanto provenienti dallo stesso artista.

<sup>2</sup> Per la personale alla Galleria delle Ore di Milano, via Fiori chiari, 1B. Andrea Emiliani lo avrebbe presentato ancora nella mostra, allestita presso la stessa galleria nel maggio del 1971.

Che mostra, invece, come all'umano troppo umano delle teste, abbia fatto seguito la perfezione silenziosa dell'inorganico. Agli impasti densi, al colore sovrapposto in hautes pâtes da incidere, da ferire col segno, o al contrario da lasciar fluire in liquide colature, si sono sostituite stesure piatte e uniformi, chiuse entro confini rigorosi, irrevocabilmente definiti. In quei non-luoghi da fantascienza, sotto a quel lume artificiale, in quell'atmosfera irrespirabile, quanto a lungo era possibile rimanere?

*"Le utopie sono spazi privi di un luogo reale", insegnava Michela Foucault. "sono luoghi che intrattengono con lo spazio reale della società, un rapporto d' analogia diretta o rovesciata. Si tratta della società stessa perfezionata, oppure del contrario [...] ma, in ogni caso [...] costituiscono degli spazi fondamentalmente ed essenzialmente irreali"*<sup>3</sup>.

Più a suo agio nella dimensione inquietante di Bottarelli, Paolo Fossati<sup>4</sup> sottolineava con l'evocazione della scena teatrale, non solo il carattere 'artificiale' di quei luoghi ma la distanza mantenuta dall'artista rispetto al suo soggetto. Un'indicazione tanto più importante in quanto rilevava un'attitudine ad essere altro, ad essere altrove, che era già allora qualcosa di più profondo e significativo: un vero e proprio tratto identitario, che, correttamente considerato, restituisce di Bottarelli un'immagine molto diversa da quella immediatamente apparente.

<sup>3</sup> Michel Foucault, Spazi altri. I luoghi delle eterotopie, a cura di S. Vaccaro, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011. Queste le premesse fornite dallo studioso, per rimuovere i preconcetti erronei secondo i quali le coordinate esistenziali elementari, sarebbero unitarie, progressive e lineari: "Lo spazio nel quale viviamo, dal quale siamo chiamati fuori da noi stessi, nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita, del nostro tempo e della nostra storia, questo spazio che ci rode e ci corrode, è [...] uno spazio eterogeneo. [...]".

<sup>4</sup> Presentazione alla mostra presso la galleria San Luca di Bologna, 1978.

Da come preferisce, e ha sempre preferito, lasciar credere di essere. Intanto nei pochi anni intercorsi tra la presentazione di Arcangeli e quella di Fossati, sono cambiate molte cose ... un'incrinatura pare aver compromesso il vuoto ermetico del laboratorio. Complici gli amati espressionisti astratti, Barnett Newman, in primo luogo ma anche Ad Reinhardt e l'ineffabile Mark Rothko, dei quali Bottarelli ben comprendeva l'ansia di assoluto, il colore, dapprima attenuato nel timbro, costretto entro i contorni delle forme, è dilagato quanto meno sui bordi delle tele. E ha riconquistato, con la libertà di scorrere, la sua potenza. La forza di cui parlava Derrida ne L'écriture et la différence<sup>5</sup>, che in quelle opere della seconda metà degli anni Settanta, si esibisce anche nel segno ritrovato. Non il vuoto, non l'assenza, garantiscono la purezza del non essere. Piuttosto, continuare a evitare l'umano, cosa che Bottarelli, perfetto interprete dei versi di Paul Valéry, ha imparato a fare benissimo. D'altra parte non appartiene alla "race étourdie" che si lascia ingannare dal fulgore del sole, che nasconde la morte sotto un velo leggero d'azzurro e d'oro?<sup>6</sup>

Dalla finestra socchiusa all'aperto non mancava che un passo. Quello dall'utopia alla eterotopia.

Soleil, soleil !... Faute éclatante !  
Toi qui masques la mort, Soleil,  
Sous l'azur et l'or d'une tente  
Où les fleurs tiennent leur conseil;  
Par d'impénétrables délices,  
Toi, le plus fier de mes complices,  
Et de mes pièges le plus haut,  
Tu gardes le coeur de connaître  
Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du Non-être !

[...]

Comme las de son pur spectacle,  
Dieu lui-même a rompu l'obstacle  
De sa parfaite éternité;  
Il se fit Celui qui dissipe  
En conséquences, son Principe,  
En étoiles, son Unité.  
Cieux, son erreur ! Temps, sa ruine !  
Et l'abîme animal, béant !...  
Quelle chute dans l'origine  
Étincelle au lieu de néant !...”

*“Ci sono anche, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali [...] vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti[...] questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, le eterotopie [...]”*.

<sup>5</sup> Citato da Paolo Fossati: “La forma affascina quando non si ha più la forza di comprendere la forza nel suo interno”.

<sup>6</sup> Paul Valéry, Ebauche d'un serpent:

“... Venez à moi, race étourdie !  
Je suis debout et dégoûrée,  
Pareille à la nécessité !

<sup>7</sup> Michel Foucault, op. cit.

<sup>8</sup> Wilhelm Worringer, Astrazione e empatia, (1908), ed. it. Torino, Einaudi.

Poteva mai essere il paesaggio, la dimensione reale, effettivamente localizzabile, la soluzione di Bottarelli per evadere definitivamente da quel freddo funesto, da quell'atmosfera di morgue abbandonata? L'ultima puntata della storia è affidata ad opere innumerevoli, scalate d'anno in anno, e pare depongano a favore di quell'ipotesi.

Eppure, qualcosa non convince. Le superfici sempre più sapientemente lavorate di quelle grandi tele, articolate in dittici e in trittici, quando non organizzate in serie, rievocanti terre favolose, memori ancora dell'antica attività vulcanica o più giovani, appena emerse, acque ribollenti e distese oceaniche, ospitano incrinature e dubbi che non sono solo delle carte ripiegate e strappate, intrise di colla e sabbia, limatura di ferro e vetro... Bottarelli non è il pittore romantico che si affida confidente all'abbraccio della natura. Niente di più distante da quel fenomeno di empatia che Worringer<sup>8</sup> attribuiva alle età più fortunate, capaci di rispecchiarsi in ciò che le circonda, di sentirsi parte di un tutto, elementi integrati in un'armonia che è moto spontaneo rappresentare in forme somiglianti e riconoscibili.

Non c'è accordo tra la terra e il passo all'origine delle opere più note e apprezzate del genere più a lungo frequentato da Bottarelli. Nulla che ricordi la pagina famosa di Frédéric Amiel, sul paesaggio stato d'animo<sup>9</sup> ... piuttosto, al contrario, il senso di un approdo concluso ai margini, dopo un lungo e perdurante esilio, di uno sguardo che rimane estraneo, irrimediabilmente altro, mosso e destinato a un inevitabile altrove. E non è moltiplicando gli scorci, complicando le prospettive, alzando o abbassando la linea dell'orizzonte che si annullano le distanze. Che si cattura l'identità effettiva di un luogo, lo si conosce e possiede davvero. Arrivando finalmente a essere parte della bellezza ammirata e ricreata sulla tela. Ha impiegato molto tempo e attraversato molto spazio Maurizio Bottarelli prima di

arrendersi e riconoscere che non è il sublime che guarisce la sofferenza della mancanza, somigli o meno alla nostalgia. E non era all'esterno che avrebbe trovato la dimensione, il luogo che andava cercando.

Già dall'inizio del secolo la psicanalisi aveva impiegato metafore geografiche, spaziali, per rappresentare gli ambiti psicologici che andava progressivamente individuando. Sigmund Freud nella sua ricerca era giunto a definire i contorni di una vera e propria “topografia dell'essere”, fatta di sistemi: l'inconscio, il preconsciouso e la coscienza, articolati l'uno sull'altro, come strati geologici sovrapposti, e di istanze, l'Es, l'Io e il Super-io, regioni contigue, variamente attive, in conflitto o meno, al prevalere di Eros o di Thanatos. Ragionare sull'uomo, in fondo, è come aggirarsi su terre incognite.

E così ricrearne, fissarne i tratti sulla carta o sulla tela, non è operazione dissimile dal redigere una mappa. Come quelle che, magnifico scienziato dodicenne, elaborava Tecumseh Sparrow Spivet: “[...] fin dall'età neolitica l'uomo aveva inciso le proprie rappresentazioni sulle pareti delle caverne, sull'argilla, sulle pergamene, sugli alberi, sui piatti da portata, sui tovaglioli, perfino sulla propria pelle – e tutto allo scopo di ricordare dove siamo stati, dove vogliamo andare, dove dovremmo andare.

<sup>9</sup> Henri Frédéric Amiel, Diario intimo, ed. it. Ravenna, Angelo Longo, 2000. Il celebre brano è datato: Lancy, 31 ottobre 1852: “...Un paesaggio qualsiasi è uno stato dell'anima, e chi legge nell'uno e nell'altra è meravigliato di trovare la similitudine in ogni particolare. La vera poesia è più vera della scienza, perché è sintetica e coglie fin dal principio ciò che la combinazione di tutte le scienze potrà al più raggiungere alfine come risultato. L'anima della natura è divinata dal poeta ; il sapiente non fa che accumulare i materiali per la sua dimostrazione. L'uno resta nell'insieme, l'altro vive in una regione particolare. L'uno è concreto, l'altro astratto. L'anima del mondo è più aperta e intelligibile dell'anima individuale; ha più spazio, più tempo e più forza per la sua manifestazione”.

Un profondo impulso, radicato in ognuno di noi, ci spinge a estrapolare indicazioni, coordinate e istruzioni dal magma informe della nostra mente per servircene nella vita reale. Fin da quando avevo scarabocchiato quella mappa sulla possibilità di stringere la mano a Dio, avevo imparato che la rappresentazione non deve essere confusa con la realtà, ma anche che, in un certo senso, lo scarto è ciò che rende le rappresentazioni così significative [...]”. Perché “una mappa non si limita a fotografare l’esistente, ma formula e dischiude proposte di senso”<sup>10</sup>.

Anche l’antropologia parla dell’uomo e delle sue modalità di rappresentarsi in relazione allo spazio, che occupa e che rende significativa modificandolo, e alla terra, sulla quale ha vissuto e che dovrà ospitarlo/raffigurarla quando non sarà più presente. Nel mirabile saggio sulle pitture murali di Lascaux, pionieristico a livello disciplinare e insuperabile a livello letterario, Georges Batailles giungeva alla conclusione che la nascita dell’arte avvenne “nell’assenza più radicale del volto umano”<sup>11</sup>.

“A Lascaux, ciò che, nella profondità della terra, ci sconvolge e ci trasfigura, è la visione dell’estrema lontananza. Questo messaggio, del resto, è aggravato da un’estraneità inumana. A Lascaux assistiamo a una sorta di girotondo una cavalcata animale, che si sussegue sulle pareti. Ma una simile animalità è al contempo, per noi, il primo segno, il segno cieco e tuttavia sensibile della nostra presenza nell’universo [...] Le tracce che, molti millenni or sono, questi uomini ci hanno lasciato della loro umanità, si limitano – quasi esclusivamente - a delle rappresentazioni animali. Con una sorta di felicità insperata, questi uomini di Lascaux resero sensibile il fatto che in quanto uomini ci somigliavano, ma lo hanno fatto lasciandoci l’immagine dell’animalità che abbandonavano. [...] ciò che ci lascia attoniti è che la cancellazione dell’uomo davanti

all’animale - e proprio dell’uomo che diviene umano – è la più grande che possiamo immaginare”.

Scoperte successive, di siti ancora più antichi di quelli che aveva potuto prendere in esame lo studioso, hanno confermato l’ipotesi già avanzata da Leroi-Gourhan<sup>12</sup>, che l’uomo, in realtà, in quelle prime figurazioni ci fosse, solo non fosse rappresentato in maniera mimetica. Segni ricorrenti in determinate posizioni, grafismi di colore e orientamento particolare, “suggeriscono così che l’astrazione – il lavoro non-iconico del campo delimitato e della sua messa in scansione formale – precederebbe ogni tentativo mimetico [...]”<sup>13</sup>. Esattamente come spiegato da Worringer, i più antichi progenitori testimoniavano la loro presenza sui luoghi in cui conducevano la loro esistenza, commemoravano la scomparsa dei loro simili rievocandoli tramite forme e colori stilizzati. Un’attitudine che era reazione a un senso di profondo disagio, di estrema precarietà e di pericolo. La risposta dell’uomo che distoglie lo sguardo dal mondo ostile che lo circonda, impossibile da prevedere, da motivare e da controllare, per ricreare in uno spazio certo, a sua dimensione, un ritmo finalmente accordato col suo respiro. Una bellezza – o, quanto meno, una misura – accostabile e confortante, il più possibile distante dalle insidie mortali sorte dalla noia eterna o dall’indifferenza del funesto demiurgo. Nel suo saggio di psicologia dello stile lo studioso tedesco rilevava, altresì, la singolare coincidenza del ricorso all’astrazione da parte dei primi e degli ultimi uomini, dei suoi contemporanei giovani impegnati nelle sperimentazioni più audaci. Da lì a pochi mesi sarebbero apparsi il quadrato nero su fondo bianco e poi quello bianco appena rilevato sul bianco. Sarebbero stati i tempi di Kandinskij e poi di Mondrian e del grado zero della pittura. Di nuovo, finalmente, la tabula rasa, il nulla. Dal quale, eventualmente, ricominciare. A fronte del disagio della civiltà

che – a dispetto di tutte le conquiste della scienza e della tecnica – l’uomo del Novecento subiva come mai prima ...

“Gli uomini adesso hanno esteso talmente il proprio potere sulle forze naturali, che giovandosi di esse sarebbe facile sterminarsi a vicenda, fino all’ultimo uomo. Lo sanno, donde buona parte della loro presente inquietudine, infelicità apprensione. E ora c’è da aspettarsi che l’altra delle due “potenze celesti”, l’Eros eterno, farà uno sforzo per affermarsi nella lotta con il suo avversario altrettanto immortale. Ma chi può prevedere se avrà successo e quale sarà l’esito?”<sup>14</sup>

Impossibile non scorgere la vicinanza tra le grandi teste di questi ultimi mesi di perturbato quanto intenso lavoro e i paesaggi realizzati da Bottarelli negli ultimi decenni di attività. A prescindere dal soggetto, dalle emergenze antropomorfe che sarebbe facile scorgere nell’articolazione delle pieghe, nelle ombre approfondite dagli strati sovrapposti di materia dei paesaggi - pigmento, carta, colla, solvente e ancora vernice -, rinnovando l’esercizio della fantasia, il gioco per nulla infantile che invitava a praticare il sommo da Vinci, guardando le nuvole o le macchie sul muro ..., siano figure siano vedute sono stesse superfici sofferte, i medesimi campi di colore aggrediti dai segni, solcati dalla grafite, smentiti o ribaditi dalla pasta morbida d’olio del pastello. E non si tratta solo di tecnica, quanto, proprio, della visione che ne è all’origine. Basterebbe la dimensione a confermare che il volto sorto davanti all’artista, per ‘colpa’ di questa mostra a suo dire, ma era un appuntamento che rimandava da quasi cinquant’anni, è innanzi tutto un luogo. E che l’artista ha realizzato in queste serie, una completa topografia della sofferenza. Tanto più intensa quanto, infondo, inattesa. E’ un risultato al quale alludeva Francis Bacon, che mirava a realizzare un ritratto che fosse come il saharà, mobile e indeterminato, somigliante ma pronto a disperdersi ... A metà tra le utopie e le eterotopie

di Foucault, come lo specchio<sup>15</sup>, reale e irreali al contempo.

E proprio come accade scivolando davanti a quel vetro lucido, il volto che attendeva Bottarelli nell’illusoria sicurezza dello studio, pretendeva non solo di essere visto ma perfino di guardare ... impossibile in questo caso controllare il gioco, essere l’unico padrone della visione, a riprova dell’estraneità del tutto non romantica del paesaggista rispetto al suo soggetto ... della completa mancanza di relazione empatica con quegli scorci, amatissimi magari, ma inesorabilmente distanti, e chissà se la trascrizione musicale è riuscita, almeno nel corso della sua durata, ad avvicinarli.

E perché, poi, avvicinarli, lasciarsi avvolgere e travolgere da quei magnifici deliri degli elementi? Perché accettare di entrare a far parte di quel moto incessante, del loro cieco e indifferente – è il caso di dirlo – obbedire a leggi fisiche di composizione, trasformazione e disgregazione della materia; perché sfidare il fuoco, quando è possibile ammirare la spaventosa bellezza dell’incendio nella sicurezza della lontananza? Di fronte alla più coinvolgente delle vedute, Bottarelli lo sa bene, basta un passo indietro per evitare l’abisso, per non rischiare di cedere alla suggestione rischiosa del suo richiamo. O distogliere lo sguardo un attimo prima che l’abisso cominci, a sua volta, secondo la dinamica rivelata da Friedrich Nietzsche, a guardare. E si elimina qualsiasi problema. A partire da quello più angoscioso, che implica proprio la questione del rapporto, col proprio simile e con se stesso, il problema che, infine, dopo i suoi lunghi e fecondi détours, Bottarelli ha deciso di affrontare.

E’ risaputo che l’uomo che riflette su di sé medita, in realtà, sul mistero, sull’incognita della sua fine. Forse è per questo, che i volti di Bottarelli – che rispondono da subito al suo sguardo guardandolo – sono per lo più contratti in una smorfia di dolore. Esprimono tensione, rabbia, paura, forse.

Mostrano i denti stretti, resistono. Alla durezza di un pensiero finalmente obbligato a rivelarsi, a prendere forma compiuta visibile e comunicabile. Si oppongono alla crudele verità che l'unica risposta possibile sia quella, provvisoria per chi crede in qualcosa, del proprio venir meno. E così i volti di Bottarelli, pur senza nome, pur senza identità, si configurano esattamente per quel che sono sempre stati, fin dall'antichità dell'uomo, spingendolo a raffigurare a dispetto delle difficoltà e delle urgenze del vivere: ritratti, cioè fragili baluardi contro la morte. Fisionomie che giungono a diventare presenze per sopperire all'assenza. Nella modalità precaria e deperibile della creazione umana, che rimane, comunque, insieme alla memoria, l'unica consolazione concessa. Di questo era ben consapevole Francis Bacon, quando spiegava a coloro che chiedevano ragioni di quei volti raggelanti, stravolti e massacrati dalla violenza di quello stesso gesto che li aveva fatti emergere dal nulla: "Esprimere l'orrore non vuol dire avviliti nella tristezza, se mai significa prepararsi alla difesa". La stessa vitalità che impediva all'artista di sporgersi sull'abisso, lo allontana, forse, oggi, dal dubbio che l'altro raffigurato, che ha preteso di essere considerato fino a trovare forma e spazio monumentale sulla tela, corrisponda ancora una volta alla verità antica secondo la quale "ogni dipintore dipinge sé". E che il luogo del quale si tratta, davanti al quale il 'caso' lo ha infine condotto, attraversato tanto spazio, sia davvero, infine, lo specchio, tanto accuratamente eluso. Questo, allora, è all'origine di quelle espressioni cariche di stupore che attraversano a fatica i campi oscuri delle orbite. Di quell'interrogare sospeso, dalla ferita delle labbra dischiusa, rinviato a colui che succederà all'artista davanti al nulla dello specchio che non sa di osservare. Nella genealogia ideale degli autoritratti di Bottarelli, le sue teste, si affollano le presenze: agli amati Bacon e Dubuffet,

riferimenti così profondi da risultare ineludibili, occorre aggiungere ancora almeno quello più toccante e segreto di Antonin Artaud, lui il vero "suicidato della società", come ebbe a definire Vincent Van Gogh in un'analisi esemplare, il teorico del teatro della crudeltà, lo sperimentatore del peyote, del mescal, vertigini troppo brevi per incubi troppo intensi e persistenti. Il viaggiatore al paese dei Tarahumaras, un'altra ricerca di origine, di autenticità primigenia dell'essere, per scoprire se dagli sciamani potevano provenire le risposte che andava cercando. Basta fissarli una volta quei tratti contorti dalla sofferenza attonita della sua assenza di ragione, i veri volti dell'assurdo di cui si ragiona anche qui, per esser certi di non dimenticarli. Da quei primitivi, in fondo così invidiati perché sia pur nelle difficoltà, ritenuti vicini al cuore vero delle cose, alle modalità dell'essere più autentiche, con irripetibile immediatezza calate in figurazione, proviene anche il suggerimento della maschera, così perentoriamente richiamata dalle teste di Bottarelli. Impossibile non sottolineare almeno la loro funzione di sostituti umani. La loro capacità di occultare e difendere, di rievocare, di rendere presenti anche nell'assenza. E con la maschera, i feticci antropomorfi. Spesso spaventosi, materializzazione dei terrori più cupi che attanagliavano l'uomo già nella notte dei tempi, oggettivati, espressi, quindi, se non rimossi, quanto meno fisicamente controllabili grazie all'arte... Davanti ai "feticci" giganti di Bottarelli, vere e proprie personificazioni dell'angoscia, tornano in mente anche i burattini che Paul Klee, appassionato indagatore insieme a Kandinskij delle produzioni delle civiltà prime, dei manufatti risalenti "all'infanzia dell'uomo", l'unica età ritenuta realmente creativa, costruiva per il figlio Félix. Marionette davvero orribili e paurose, che ricordano come la rappresentazione dell'incubo abbia virtù catartiche e terapeutiche.

Più vicini, nello spazio oltreché nel tempo, sono almeno da evidenziare le suggestioni provenienti dalle teste stralunate di un'altra personalità il cui percorso si è incrociato a varie riprese e per diverse ragioni con quello di Bottarelli. Si stagliano sulle opere del 'regressivo consapevole', come si definiva, Mattia Moreni, l'ultimo 'ultimo naturalista' arcangeliano, il più sfuggente, il grande, misconosciuto interprete dell'arte informale europea, proveniente e rifugiatosi presto nelle sue terre di Romagna. Esibiscono bocche urlanti, fisionomie distorte, molle di metallo al posto delle orbite, se non ospitate nelle cavità temporali, i volti s/composti da questo eccentrico maestro, accompagnate volentieri da scritte, perché non basta un solo codice per esprimere la verità affidata in sintesi lapidaria, una volta per tutte, dalla pazzia lucidissima del Caligola di Albert Camus: "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux".

E questo basta, invece, a sospendere un elenco di rimandi che potrebbe anche utilmente durare a lungo, perché in quello che Paolo Fossati ha definito il "trovarobato" di Bottarelli, nel corso degli anni, si è accumulato davvero di tutto, a formare quel denso sedimento che farà, magari, un giorno, la gioia e la disperazione del più esperto archeologo dello spirito, oltre che dello storico dell'arte. Più importa, piuttosto, rilevare, che queste venti teste, queste figure, autoritratti, luoghi e persone, testimoniano che questa volta Maurizio Bottarelli ha compiuto davvero fino in fondo il suo viaggio, smarrendosi e ritrovandosi nella dimensione irrimediabile dell'essere. E ora, uguale e diverso, potrà, volendo, richiudersi la porta dello studio alle spalle e tornare finalmente libero ai suoi paesaggi, ben consapevole, oramai, non solo dei rischi ma anche del conforto che si può ottenere lasciandosi andare all'abbraccio di ciò che si ama e che si teme.

<sup>10</sup> R. Larsen, *Le mappe dei miei sogni*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>11</sup> G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955.

<sup>12</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazonod, Paris, 1965, e *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, A. Michel, Paris, 1964 [trad. it. Einaudi, Torino, 1977].

<sup>13</sup> G. Didi-Hubermann, *Il volto e la terra*, in *Il volto, il ritratto, la maschera*, a cura di E. Baiocco, Siena, 2000.

<sup>14</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà*, (1929), ed. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1971

<sup>15</sup> Luogo misto, spiega Foucault che è "... una utopia perché è un luogo senza luogo. Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente [...] un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di quello spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io [comincio] a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia [...]".

**Fabrizio D'Amico** "*La discrasia di Maurizio Bottarelli*" 2015. Assessorato alla Cultura. Palazzo delle Orsoline e Chiesa di San. Giorgio Fidenza

Dimenticare tanto. La griglia obbligante di gesti pensosamente enumerati. Le ipotesi caste e saggiamente esperite sulla tela. E quegli atti conosciuti in anticipo su un fare che diveniva soltanto corollario, quasi, della ipostasi mentale che stabiliva infine l'opera, accerchiandola di sapienze. Ha dovuto dimenticare tanto, Maurizio Bottarelli, per giungere a possedere la propria immagine: fatta di pittura e di lenti ragionari esercitati su di essa; ma allo stesso tempo di natura,

dei suoi profumi e colori, spesso della sua malinconia. Ha dovuto lasciarsi alle spalle, in particolare, la tentazione di quella che si voleva, gli anni della sua prima giovinezza, pittura di solo colore, e che si nominava analitica. Agita in realtà con declinazioni diverse e distanti dai molti che non vollero rinunciare a dipingere, nell'età governata dal concettuale (e furono allora così differenti i modi di approdo a quella comune intenzione che davvero, oggi, si può dubitare dell'opportunità di attribuire a quel modo un battesimo univoco).

Ricordo, di quegli anni – la metà degli ottanta – una sua mostra romana: vividamente, e con emozione. Si succedevano, sulle pareti della galleria, quadri della stessa dimensione, quadrata. Tutti invasi dal medesimo timbro scuro del fondo: su cui s'iscriveva, non del tutto nascosta nel corpo del colore, una griglia geometrizzante, percorsa qua e là da verdi freddi, metallici. Fin qui, una devozione quasi assoluta al clima severo della pittura-pittura. Poi, però, incongrua rispetto all'analicità tutta razionale del fondo, s'allargava sulla prima pelle di quelle tele una cascata d'un azzurro luminoso, deposto sulla superficie con una gioia imprudente: come volesse riscattare, quel colore azzardato e trepido, la troppa severità che lo conteneva. Come volesse incrinare, quell'azzurro festoso, con la propria casualità e irruenza, il rigore che ovunque l'assediava.

Qualche anno dopo, Walter Guadagnini ha scritto – in occasione d'una larga mostra al Pac di Ferrara, dove Bottarelli presentava i suoi recenti Paesaggi d'Islanda – forse proprio ripensando a quel momento cruciale di passaggio che la mostra di Roma rappresentava: *“È questo il dissidio che Bottarelli vive dalle origini, e che ancor oggi ne rende l'opera tanto più affascinante quanto meno essa sembra coinvolta nell'attualità: l'essere appieno – intimamente e non esteriormente – al centro della questione sul dipingere*

*'moderno', e non aderire ai tempi, oltre che ai modi, in cui tale questione emerge facendosi corrente, lingua comune, infine parola d'ordine e atteggiamento mondano”*. E in queste giuste parole stava anche il pieno riconoscimento della identità non con altre scambiabile della pittura di Bottarelli: della sua *'inattuale'* unicità.

Era un equilibrio difficile, questo suo oscillare fra adesione e repulsa del proprio tempo: un bilico slittante che però Bottarelli ha poi sempre conservato, stringendolo in mano come prezioso tesoro, suggerendo da quella discrasia dell'animo la linfa a lui necessaria per dipingere. Ne è uscita infine una pittura lontana dal mondo, dalla sua flagranza, dalla incombenza su di essa delle cose dell'esistenza; e insieme involta nella natura con cui si confronta, nella quale si rispecchia e si riconosce. *“Astratta”*, certo, quella pittura: per l'immanenza dell'oggi che sa allontanare da sé, come fosse un cilicio, ma al tempo stesso carica di sensi e di passioni; dolorosa talvolta, e talvolta – nel confrontarsi con smisurate vastità – *“romantica”*, persino.

Allora la memoria di Turner, di Friedrich, certo. Ma è forse per questo, per il dissidio che ne insidia il fare, che – come già altre volte non m'è parso improbabile supporre – di fronte alle sue tele maggiori (come è ad esempio, oggi in mostra, l'Omaggio a Garcia Lorca) si ripensa soprattutto a un padre della pittura moderna, al Monet ultimo: al rigoglio della natura attorno alla casa di Giverny – ai suoi incendi di materia in subbuglio dei roseti e dei salici piangenti, come alle infinite distese d'acqua delle più tarde ninfee. Né forse è per un caso che anche Bottarelli, come quel suo distante maestro di forme, abbia sentito il bisogno di viaggiare e dipingere in terre lontane; che sia tornato talvolta sulle sue orme, in quei luoghi remoti; e che abbia spesso raccolto il suo lavoro in cicli: quasi fossero, essi, un'eco puntuale delle *“serie”* con cui

Monet aveva allontanato da sé l'ingombro della realtà – che, ritornando sempre identica di tela in tela, vi smarriva infine ogni sua urgenza e intenzione di testimonianza – registrando al contempo lo scorrere del tempo sulle cose: della luce del mattino o della sera su di un gruppo di covoni di fieno, sulla facciata d'una cattedrale, su un filare di pioppi, o sull'acqua quieta della Senna.

Della pittura che vedeva crescergli attorno, Bottarelli ha trattenuto certamente meno. S'è detto della distanza che egli ha presto preso rispetto alla pittura analitica; e un'analoga separatezza lo distanziò presto dall'ultimo naturalismo arcangeliano (pur se proprio da Arcangeli ebbe una primissima pagina critica che Bottarelli continua ancora adesso a rileggere con gratitudine). Da quel maestro d'una generazione lo separava il coinvolgimento intero con la natura in cui voleva profondati gli artisti convocati nella *“situazione non improbabile”* che egli vedeva caratterizzare la migliore pittura padana. Forse qualcosa Bottarelli – giovanissimo – prese allora da Pirro Cuniberti; qualcosa tratterrà più a lungo di Bendini; qualcosa, forse, ascoltò del clima bolognese che faceva capo a Vacchi (e sembrano confermarlo le sue drammatiche Teste di oggi, con le quali egli ritorna su un modo già sondato all'avvio degli anni sessanta). Poi, nel prosieguo del tempo, sarà il solo Piero Ruggeri cui Bottarelli poté sentirsi prossimo: a quella sua natura in tumulto, in bilico – anch'essa – fra incendio, intrico e dimenticanza.

Più durevole è stato il debito contatto da Bottarelli con il primo *informel* francese dell'immediato dopoguerra (così distante dall'informale che dilagò nella pittura europea, ed italiana, sullo scadere degli anni cinquanta): con gli *Ôtages di Fautrier*, di cui trattenne quella loro capacità di coniugare assieme la terribilità del tema e la grazia dei segni allungati nel rosa, nel verde; con gli olii di Wols, quando su di essi un

segnare affannoso cominciò – nel '46, nel '47 – a imprimersi, raddomantico, in una materia segreta, cespitosa, e quasi malata. Di Dubuffet, soprattutto, di quelle sue teste solcate dal rovescio del pennello, e travolte da un ghigno dolente, ironico e amarissimo, che egli presentò alla galleria René Drouin di Parigi nell'ottobre del 1947, e che avvicinava alla pittura di paesaggio (*“non vedo come il viso di un uomo possa essere un paesaggio meno interessante di altri [...] Si può trascorrere una buona villeggiatura nel volto d'un signore, restarci un po'di tempo, far passeggiate e viaggi [...]”*).

La musica, allora, che da sempre Bottarelli frequenta come sponda necessaria dell'animo, gli è stata quotidianamente accanto. E ne ha vieppiù confermato l'approdo a una natura avvistata in luoghi aspri e immensi, e poi ricondotta bruscamente ad una più reticente misura - a conca e ricetta segreto dei moti dell'animo. Tutto ciò è salito a *'metro'* (pur eteronomo, e costantemente slittante) di una pittura che è dunque insieme pittura di visione e di ascetica purezza, coinvolta e distante. Così sono gli ultimi, splendidi dipinti della Norvegia – una terra remota alla quale Monet poté andare, con suo rammarico, una sola volta; e dove Bottarelli è invece tornato, per apprendere e dimenticare meglio.

Una terra alla quale è tornato a vederne ancora i ghiacci sconfinati, le luci lente e abbagliate. E sono venuti laghi, tempeste, gorgi di luce; spartiti da un orizzonte spoglio e muto, che spezza in due metà l'immagine, invasa in alto dalla luce piena e bianca del giorno, in basso dal bruno e dal nero della notte. Quadri poveri e sontuosi, aspri e commossi, che segnano certo un vertice di questa pittura.

**Claudio Cerritelli** *“Testamentari”* 2015. Galleria dell'Ariete, Bologna

Esistono alcune tele dei primi anni sessanta che Maurizio Bottarelli non ha mai tralasciato di tenere a mente, anche quando differenti sono stati i pronunciamenti della sua pittura, e più astratte si sono fatte le movenze del colore in relazione ai processi costruttivi dell'immagine.

Sono opere dove affiorano grandi nuclei figurali legati alla trasfigurazione di un'icona a lui cara come la “testa”, luogo di tensioni mentali che si dilatano occupando la superficie in modo stralunato e visionario, in un clima di allucinata sospensione tra segno e forma, corpo e luce, materia e spazio. In queste lontane “teste” del 1962, la deformazione dei tratti fisiognomici è portata al massimo grado di decomposta strutturazione della forma, espressione e figurazione si condensano negli spessori cromatici su cui i segni agiscono restituendo filamenti e fibre che tremano sottopelle.

Le facce si dilatano, le bocche si comprimono in serrate smorfie, i nasi si schiacciano fino a sparire del tutto, gli occhi diventano fessure impenetrabili che talvolta si dischiudono per far entrare un po' d'aria e di luce.

Se i riferimenti più volte riconosciuti dalla critica sono i volti evanescenti di Bendini, le densità stratificate di Fautrier, gli umori primordiali di Dubuffet o le distorsioni drammatiche di Bacon, è evidente che queste radici suggeriscono incrinature e lacerazioni del corpo cromatico, spingendo Bottarelli a mutare gli equilibri della forma figurata, fino a stravolgerne la fissità.

La memoria di queste immagini custodite nella protostoria dell'artista è nutrimento prezioso per il nuovo ciclo di “teste” che negli ultimi anni ha assunto un peso decisivo, in sintonia con le forme persistenti del paesaggio, altrettanto capaci

di interrogare l'identità della pittura, sospesa tra il sentire interiore e il disagio di riconoscersi nei miti effimeri della contemporaneità.

Profondamente immerso nel divenire inquieto del dipingere, Bottarelli vive il tempo presente come un'estensione immaginifica del vissuto, libero di riconsiderare le tracce fissate nel volgersi degli anni come segni non separabili dall'intera sua esperienza. Quest'atteggiamento si sviluppa al di là dei vincoli tematici, in quanto esprime una volontà radicale di stare nella pittura attraverso la pittura, in simbiosi con il colore come sostanza del mondo immaginativo, aspirazione mai appagata della sua personalità creativa.

Dunque, il tema figurale della “testa” è un'ossessione che non si placa, un pensiero che si rinnova nel corso della sua durata, una tentazione che prosegue attraverso ripetuti sguardi che indagano ciò che affiora e ciò che si cela nello spazio mutevole delle apparizioni. Protagonista dell'attuale stagione creativa, la “testa” è memoria del visibile che si eleva dalla concezione convenzionale del ritratto per farsi impronta, parvenza, reliquia, nucleo e fondamento di una visione empatica e meditativa del pittore in cammino verso la pittura. Il trattamento sospeso del colore genera fantasmi dell'inconscio che provengono dalle penombre del passato per tornare a vivere nell'orizzonte del presente, si tratta di pulsioni originarie vissute con ansia di sperimentare altre soglie figurali, altre trasfigurazioni dello stesso tema d'affezione.

Quest'orientamento emerge dopo che diverse scelte linguistiche hanno spinto Bottarelli a frequentare territori espressivi controversi, analitici ed emozionali, costruttivi e materici, senza mai consegnarsi a prevedibili soluzioni.

Così come nella serie precedente dei “nudi” (2006-2010) sono pressoché assenti i volti, talvolta solo accennati, e tutto si concentra sulle valenze icastiche della figura, in questo

“testamentario” ogni pensiero confluisce nelle alchimie cromatiche del figurare, agendo sulla forza disgregante della materia e sullo stupore delle sue trasmutazioni interne.

La grande opera che Bottarelli presenta in questa mostra è pensata come sintesi di un percorso strutturato sull'andamento corale di molteplici teste, allineate in una sequenza di ombre e bagliori, sembianze allusive e sofferte che dialogano tra di loro nel sistema del loro ampio articolarsi (cm. 180x450).

La composizione lascia vuoti alcuni settori del casellario, porzioni intonate agli umori della terra, spazi disabitati e incogniti, come se altre presenze potessero occuparli nel corso del tempo. Di fronte allo svuotamento simbolico della parte inferiore del grande schermo pittorico, è preferibile pensare che l'artista abbia voluto alludere alla dimensione del non-finito come valore interno al ritmico susseguirsi di ogni immagine in relazione con il tutto.

La disposizione parietale invita a contemplare il respiro dell'insieme prima che l'occhio possa iniziare a fronteggiare ogni “testa” per leggervi continue sorprese materiche, tratti segnici e macchie evanescenti, addensamenti ed erosioni, dal minimo dettaglio alla spoliatura di ogni riconoscibile elemento.

In questo scenario fantasmatico si rivelano tutte le componenti del sentire pittorico di Bottarelli, l'impronta e la cancellazione, la deformazione e la distorsione, l'alone e la sfumatura, la traccia informe e la fluidità espansiva, l'allusione figurale e il suo lento svanire.

Nel divenire topografico dell'opera emergono molteplici attributi della forma: arcaica, primordiale, metamorfica, larvale, rarefatta, ombrosa, comunque e sempre concreta esplorazione del soggetto all'interno del proprio perimetro.

Nuove fattezze sono determinate da slittamenti e dissolvenze che alterano gli equilibri di ogni testa: bocche segnate in

modo sempre diverso, talvolta dischiuse e mute, in molti casi annerite da pulviscoli e solchi di grafite.

Non diversamente sono trattati gli occhi, punti bianchi che bucano il nero, spesso dislocati ai margini, sguardi spiritati che non vedono, spalancati sul vuoto, smarriti o del tutto assenti. Inoltre, si possono osservare orbite infossate e tumefatte, zigomi prominenti o schiacciati, espressioni assortite e sorde a qualunque richiamo che non sia riconducibile a un senso di precarietà.

Si tratta di una scrittura pittorica legata a variazioni continue del registro espressivo, un ricercare ininterrotto che modifica il rapporto tra materia segno e colore, inventando differenti accordi luminosi, soprattutto sconfinamenti e distorsioni, movimenti anomali dentro i nuclei contorti di ogni testa.

Dall'insieme di questi dinamismi emergono sguardi allineati in un percorso concepito come inquadrature dentro il quadro, nel senso che l'opera è una e le immagini che la formano sono molteplici, dunque: totalità di istanti che si ripetono mostrando tante facce della stessa visione.

Bottarelli lascia trasparire forme oscillanti tra iconicità e astrazione, stati provvisori simili a plaghe che dilagano nel grigio, maculazioni e cicatrici dell'epidermide, soffi di luce e lembi di forme incompiute, segni inafferrabili che sfiorano i margini dell'invisibile.

In altri casi, si osservano espressioni dolenti e malinconiche, memorie ancestrali, spasmi d'agonia, bagliori lattiginosi, aloni d'ombra e luci diafane, valori che indicano il rovescio della forma, ciò che sta dietro e viene avanti.

Risonanze di vita anteriore avvolgono le teste nella luce del nero che tutto ingloba, remota oscurità che accoglie ogni frammento nel propagarsi della visione totale, drammaturgia espressiva dove ogni criptica sembianza rivela i segreti percorsi della pittura, l'impulso a inoltrarsi nel fondo del colore.

Altre suggestioni nascono dall'osservazione di altre teste del testamentario, le orbite sono simili a nascondigli, le narici si dileguano, i segni si allungano come pensieri obliqui che fanno nascere altri sguardi, mentre un senso d'enigma pervade tutto il vuoto, e per il lettore non c'è via di scampo.

Per quanto la scomparsa del volto possa assumere la massima evidenza, permane nello svuotamento del nero un magnetismo figurale capace ogni volta di rigenerarsi, anche solo con un graffio sfuggente, un lieve addensamento o un cenno di rosso che tocca la superficie, suscitando un diverso incanto.

E' nel colore delle tenebre che Bottarelli intercetta altre movenze del racconto compositivo, il ritmo si condensa e si dilata, evocando qualcosa d'immenso che sovrasta il fluire regolare delle figure che s'affacciano sul mondo.

Il bianco diviene opaco e muto per effetto dell'azione contrastante del nero, solo i graduali passaggi del grigio riescono a colmare gli opposti valori luminosi attraverso una gamma eterogenea di trasparenze chiaroscurali.

Il proposito è sempre di occultare e rivelare, assottigliare e modificare i toni cromatici lasciando trasparire la materia che si fa immagine visionaria, costruita per assonanze e differenze tra un suono e l'altro, con una qualità pittorica di rara finezza, del resto sempre costante nella ricerca di Bottarelli.

Per usare una definizione diversa delle teste, è possibile affidarsi alla chiave di lettura della "maschera senza volto" che Bottarelli preferisce usare per dichiarare -in modo ancora più evidente- la sparizione del volto a favore di una pura identità simbolica, in sostituzione dell'immagine di sé.

Le maschere risaltano come silenti effigi del tempo sospeso, hanno sguardi fissi e impenetrabili che aspirano ad allontanarsi dagli affanni del mondo per essere pure metafore della pittura che parla il linguaggio dell'ignoto.

Senza volto, le maschere vivono in uno spazio smisurato e irreale dove pittore e spettatore partecipano alla stessa avventura verso l'altrove, trasfigurazione dell'oltre come assenza di referenti, anelito a rompere le coordinate del tempo.

A questo punto, si potrebbe pensare a quest'opera come a un autoritratto immaginario costituito da molteplici varianti dello stesso pretesto figurale, se non fosse che il vero soggetto è ormai diventato per Bottarelli e lo è da molte stagioni il corpo stesso della pittura, inseparabile dai processi del pensare e del fare come atti compenetrati. Questa considerazione non impedisce di interpretare l'opera come autoritratto spazializzato attraverso molteplici espressioni, grande alfabeto delle passioni umane, complesso piano di ricerca identitaria, luogo di testimonianza del conflitto tra l'io e il suo dissolvimento.

Per questo è possibile immaginare la moltitudine di maschere messe in scena da Bottarelli come idoli interiori che si sottraggono all'invasione dei linguaggi di massa, confermando il valore dell'atto pittorico come insostituibile mezzo di rivelazione esistenziale, rappresentazione simbolica di un'identità plurale che si cela nelle variabili forme in cui si mostra.



*paesaggio islanda  
omaggio a Monet*

1991  
cm. 200x300



*Australia Uluru*

2002

cm. 130x200



*Australia Uluru*

---

2002  
cm. 180x200





*Australia Uluru*

---

2003  
cm. 180x200



*Australia Uluru*

2001  
cm. 110x190





*Tasmania*

---

2006

cm. 180x250



*Tasmania*

---

2006

cm. 180x250





*Tasmania*

---

2006

cm. 110x150





*Tasmania*

---

2006

cm. 110x150



*Tasmania*

---

2006  
cm. 110x190



*Tasmania*

---

2006

cm. 110x150





*Nuova Zelanda*

2008

cm. 180x250



*Nuova Zelanda*

2008

cm. 90x100



*Nuova Zelanda*

2008

cm. 110x190



*Nuova Zelanda*

2008

cm. 110x190





*Nuova Zelanda*

2008

cm. 180x250





*Nuova Zelanda*

2007

cm. 180x200



*Nuova Zelanda*

2008

cm. 90x100



*Nuova Zelanda*

2008

cm. 110x190



*Norvegia*

---

2010  
cm. 90x120





*Norvegia*

---

2010  
cm. 180x250



*Norvegia*

---

2012  
cm. 100x120



*Norvegia*

---

2012  
cm. 100x120





*Norvegia*

---

2012

cm. 180x200





*Norvegia*

---

2012  
cm. 180x250



*Norvegia*

---

2010

cm. 180x200



*Norvegia*

---

2012  
cm. 160x250



*Norvegia*

---

2012  
cm. 50x70







*Testa*

---

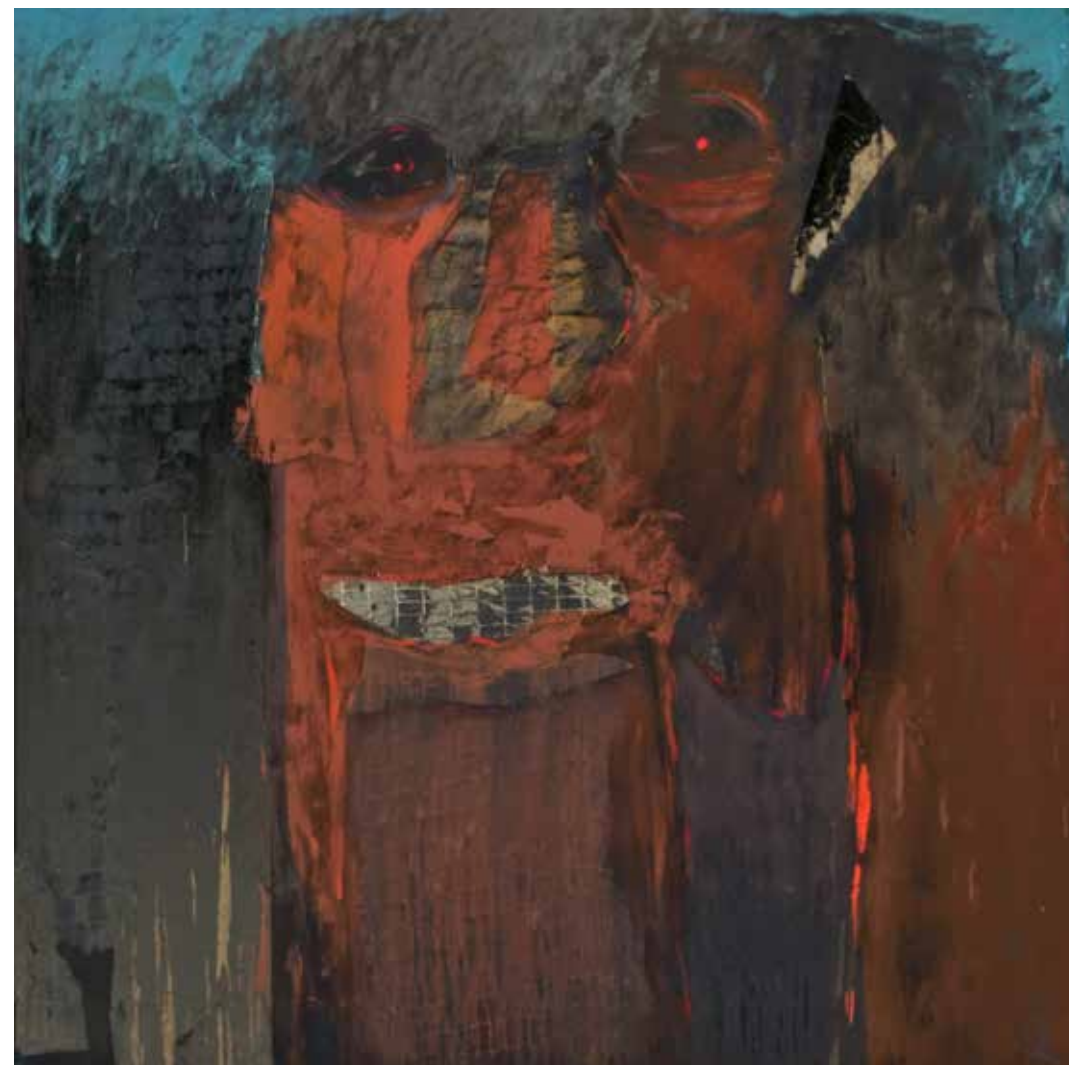
2012  
cm. 160x160



*Testa*

---

2012  
cm. 160x160



*Testa*

---

2012  
cm. 160x160





*Testa*

---

2012  
cm. 160x160



*Testa*

---

2012  
cm. 160x160



*Testa*

---

2012  
cm. 160x160





*Testa*

---

2012  
cm. 160x160



*Testa*

---

2014  
cm. 27x31

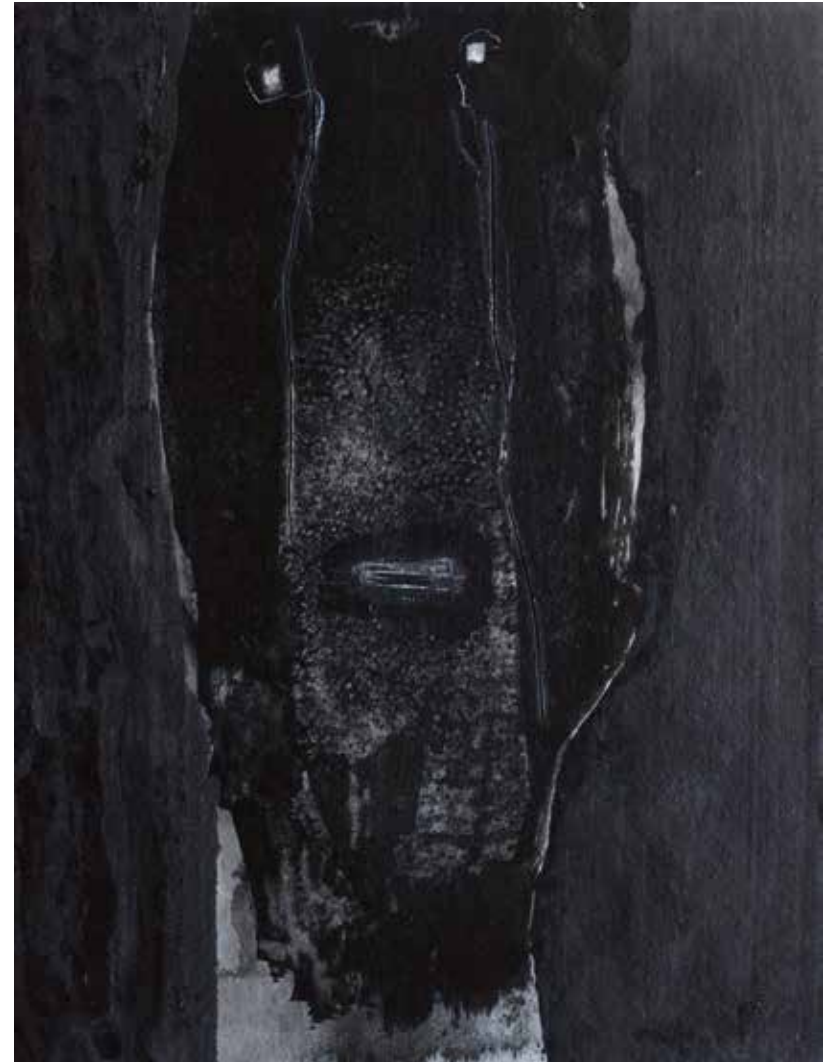




*Testa*

---

2014  
cm. 27x31



*Testa*

---

2014  
cm. 27x31



*Testa*

---

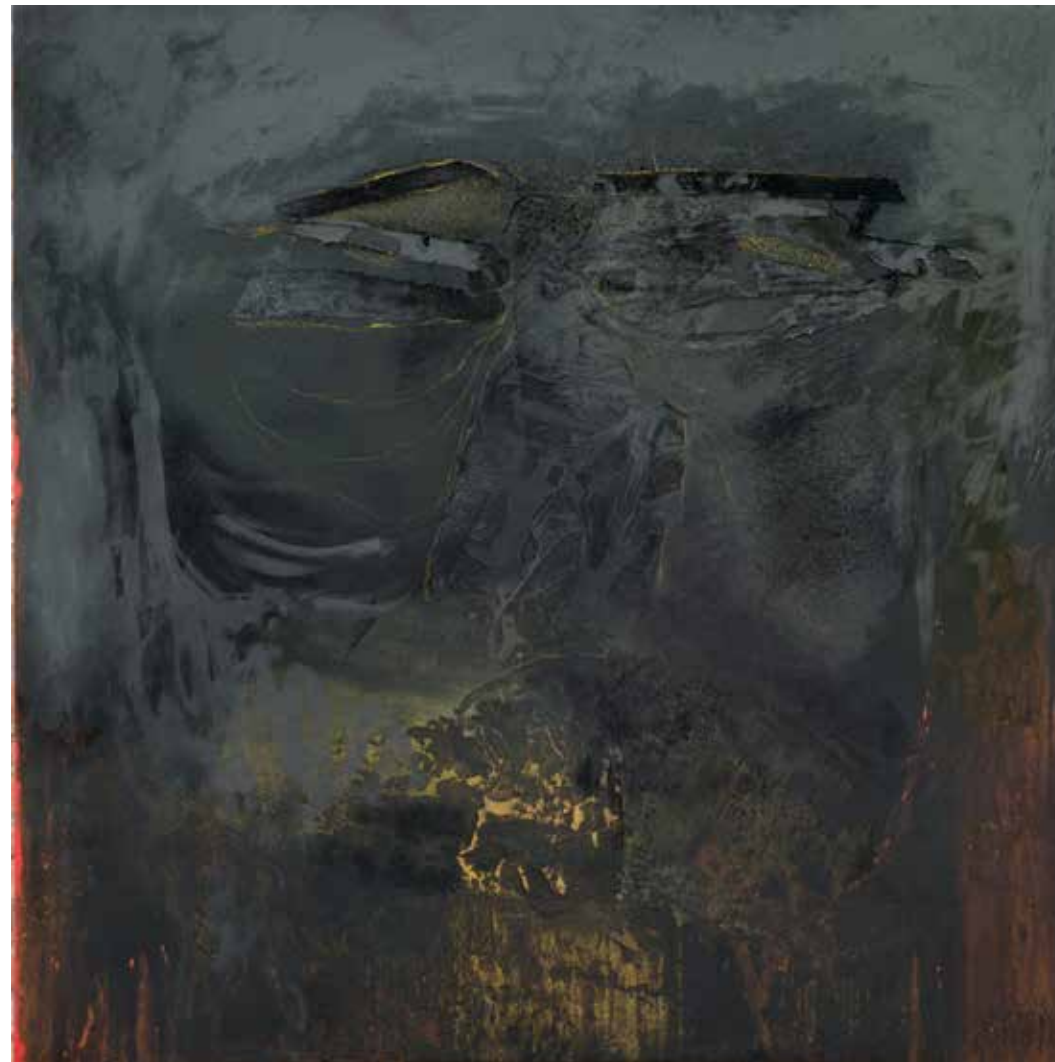
2014  
cm. 27x31



*Testa*

---

2014  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160





*Testa*

---

2015  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160





*Testa*

---

2015  
cm. 160x160



*Testa*

---

2015  
cm. 160x160





*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120





*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120





*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120



*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120

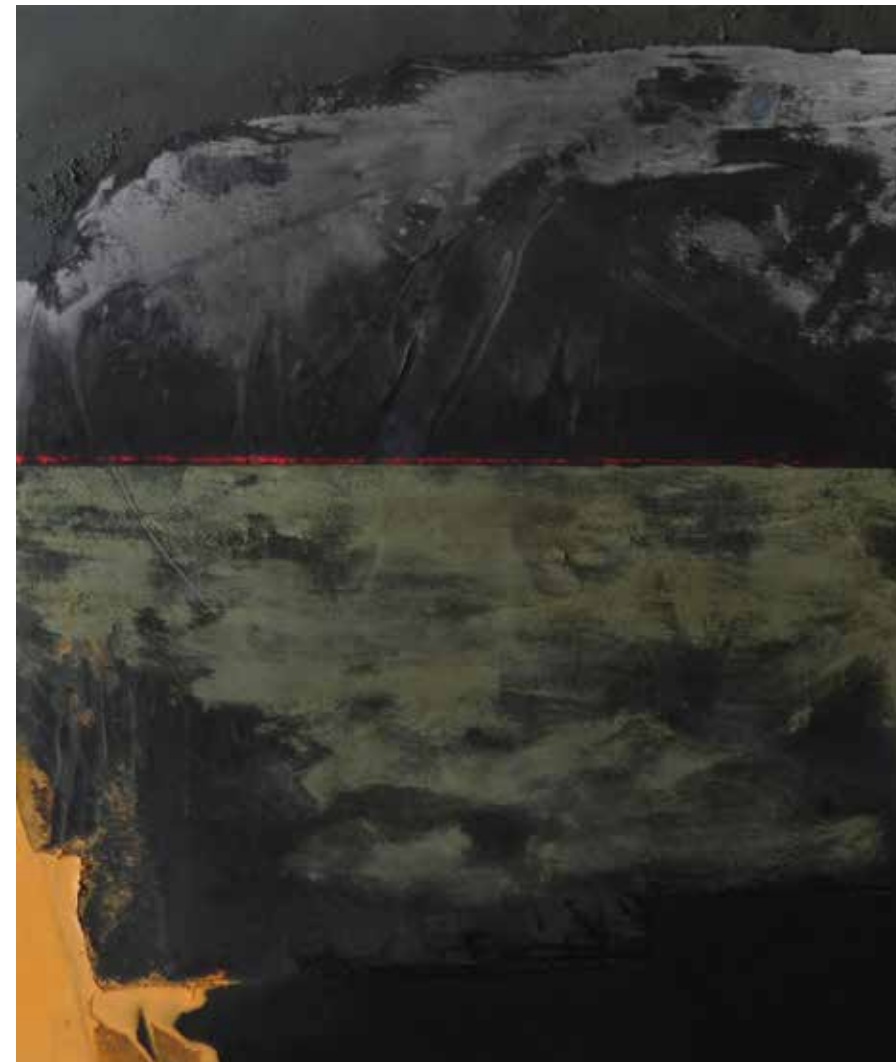


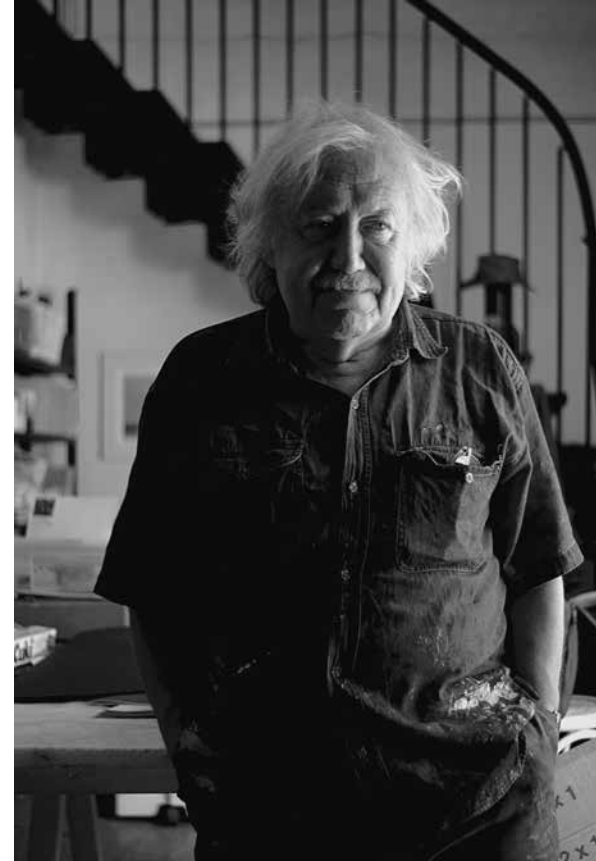
*Paesaggio*

---

2017

cm. 140x120





Maurizio Bottarelli è nato a Fidenza (Parma) nel 1943. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1965.

Dal 1969 insegna pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna e all'Accademia di Brera di Milano.

Soggiorna a Londra nel 1971/72 e nel 1975/76, grazie a una borsa di studio del British Council, insegna al Brighton Polytechnic e al Goldsmith College of Art.

Nel 1992 è in Austria su invito dell'Atelier Der Stadt im Salzburger Künstlerhaus.

Durante l'autunno del 1996 la E.A.P. (Education Abroad Program) lo invita per una serie di incontri presso le varie sedi dell'Università della California, Università dove nell'estate del 1998 insegna Painting presso l'Arts Studio della U.C.S.B. Santa Barbara.

Nel 2000 è stato invitato dalla Monash University in Australia, come Artist in Residence.

Nel 2004 è invitato dal dipartimento Art Practice della Università di Berkeley e contemporaneamente tiene, con la collaborazione dell'Italian Studies della UCB, una conferenza sul proprio lavoro all'Istituto Italiano di Cultura di San Francisco.

Dal Novembre del 2005 è Honorary Senior Research Fellow of the Department of Fine Arts della Monash University di Melbourne ed è stato inoltre invitato per il 2006/2007 con una mostra personale sul tema del rapporto tra paesaggio e musica presso la Victoria University di Wellington in Nuova Zelanda.

Dagli inizi degli anni sessanta è presente nel panorama artistico italiano ed estero con mostre personali e collettive.

### Mostre personali

- 1964 Galleria 2000, Bologna  
1968 Galleria Sanluca, Bologna  
1969 Galleria delle Ore, Milano  
1971 Galleria delle Ore, Milano  
1972 Galleria Sanluca, Bologna  
Galleria Correggio, Parma  
1973 Galleria delle Ore, Milano  
1974 Galleria Il Diagramma 32, Napoli  
1975 Studio Four, Londra (UK)  
1976 Galleria Sanluca, Bologna  
1977 Galleria L'Incontro, Imola  
1978 Galleria Morone 6, Milano  
Galleria Sanluca, Bologna  
Galleria Nuova 13, Alessandria  
1980 Galleria Grafica dei Greci, Roma  
1981 Galleria Il Sole, Bolzano  
1982 Galleria d'Arte La Bottega, Parma  
Galleria delle Ore, Milano  
1983 Sala d'Arte "Benvenuto Tisi",  
Palazzo dei Diamanti, Ferrara  
1984 Saletta Comunale d'Esposizione,  
Castel San Pietro Terme  
1985 Galleria Sanluca, Bologna  
1986 Galleria Documenta, Torino  
Studio Bonifacio, Genova  
1987 Queen's Hall, Istituto Italiano di Cultura,  
Edimburgo (Scotland)  
Galleria L'Incontro, Imola  
Museo Butti, Viggiù  
Galleria Sanluca, Bologna  
1988 Galleria Arco d'Alibert, Roma  
Galleria del Falconiere, Ancona  
1989 Galleria Mazzocchi, Parma  
Galleria delle Ore, Milano  
1990 Galleria Sanluca, Bologna  
Centro Mascarella, Bologna  
1991 Raccolta del Disegno Contemporaneo,  
Galleria Civica, Modena  
Town Hall, Kirkwall, (Scotland)  
1992 Galleria Sanluca, Bologna  
Baska Arte, Bologna  
1993 Civica Raccolta del Disegno,  
Padiglione d'Arte Contemporanea, Salò  
Palazzo Massari, Ferrara  
Galleria d'Arte Moderna, Bologna  
Pinacoteca Comunale, Ravenna  
1994 Galleria Mazzocchi, Parma  
1996 Galleria il Falconiere, Ancona  
1997 Galleria Mazzocchi, Parma  
Merging One Gallery, Santa Monica  
Los Angeles (USA)  
Gallery Blu, Palm Desert (USA)  
Galleria Forni (Bottarelli – Cuniberti),  
Bologna  
1998 Attività Visive, Assessorato alla Cultura,  
Nonantola  
Istituto Italiano di Cultura, Los Angeles  
(USA)  
1999 Galleria Mazzocchi, Parma  
Università' della California, Bologna  
2000 Studio Mascarella, Bologna  
L'albero della ruggine  
Università degli Studi, Bologna  
Faculty of Art and Design  
Monash University, Melbourne, (Australia)  
2001 Galleria Forni, Bologna  
2002 Galleria Vinciana, Milano  
Monash University, Prato  
Università degli Studi di Bologna,  
S. Giovanni in Monte, Bologna  
2004 L'Ariete Arte Contemporanea, Bologna  
2005 Palazzo Stella, Crespellano  
2006 Rocca di Bazzano, Bazzano  
Galerie Pia-Anna Borner, Lucerna (CH)  
Galleria Pieri, Cesena  
2008 Galleria Polin, Treviso  
Galerie Pia-Anna Borner, Lucerna (CH)  
2010 Galerie Pia-Anna Borner, Lucerna (CH)  
2011 Biblioteca Accademia di Belle Arti di  
Brera, Milano  
L'Ariete Arte Contemporanea, Bologna  
2012 Fondazione del Monte, Bologna  
2015 Assessorato alla Cultura Palazzo delle  
Orsoline e Chiesa di San Giorgio,  
Fidenza (PR)  
2017 L' Ariete Arte Contemporanea Bologna  
CUBO Centro Unipol Bologna  
2018 Maison & Objet Parigi  
Assemblea legislativa Regione Emilia-  
Romagna, Bologna



Simonetta Saliera <i>Presidente dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna</i>	pag.	7
Bottarelli, l'attesa e forse il ritorno, Sandro Malossini	pag	9
Antologia critica	pag.	11
<i>Opere</i>		
Paesaggi	pag.	63
Teste	pag.	121
Ritorno al paesaggio	pag.	163
Biografia	pag.	185



