**PASQUALE FAMELI**

**Curatore della mostra**

***Ritorno allo spazio romantico \****

Il corpus di opere donate da Maurizio Bottarelli al Patrimonio artistico del Gruppo Unipol riassume le tappe più rappresentative del suo percorso creativo e dà la possibilità di evidenziare le relazioni di volta in volta stabilite dall’artista con le evoluzioni dell’arte cittadina, nazionale e internazionale. Queste relazioni non vanno intese però nei termini di un allineamento, di un’adesione concessiva alle tendenze del momento, ma in quelli di una lateralità problematica, di confronti improntati alla divergenza, se non proprio all’opposizione alle mode vigenti. Sono alternanze che si radicalizzano via via nel tempo fino alla fertile riapertura di uno “spazio romantico” contiguo a quello informale, nel segno di una relazione molto cara a Francesco Arcangeli, con il quale l’artista ha intrattenuto un intenso rapporto professionale e amicale negli ultimi anni di vita del critico. Di questo rapporto riemergono nel corso del tempo segnali e ricordi che portano l’artista ad avvertire sempre più le proprie opere come emanazioni di un modo di essere, come modulazioni del sé attraverso uno spazio aperto che sbalza le apparenze fenomeniche e che disperde ogni limite.

Tutta la produzione di Bottarelli scaturisce da «una profonda riflessione sulla condizione umana, con implicazioni esistenziali avvertite come tramiti della coscienza di vivere, radice di una identità di difficile definizione». La testa, il nudo e il paesaggio si costituiscono all’interno del suo percorso come i temi più indicati per sviluppare questa riflessione; ma il fattore più originale sta nelle interconnessioni, nei rapporti di reciprocità che l’artista riesce a stabilire tra questi temi, tanto da renderli coerentemente intercambiabili. La *Testa* del 1962 segna un punto di partenza ideale non solo per la sua collocazione cronologica, ma anche perché fornisce una possibile chiave di lettura di tutto il suo lavoro successivo: in essa, infatti, sono già condensati fattori poietici e formativi destinati a maturare e a precisarsi sempre più nel corso del tempo. Esposta nel giugno dello stesso anno alla prima mostra di gruppo del Battibecco, atelier sito nella via omonima che lo stesso Bottarelli anima per quasi un anno insieme ad Alberto Colliva e Franco Filippi, questa *Testa* mostra il primo piano di un soggetto deformato dal tormento esistenziale, in accordo con i temi e gli umori dell’Informale europeo. L’opera sollecita infatti immediati rimandi a Jean Dubuffet, a Jean Fautrier e al più vicino Pirro Cuniberti, con il quale il confronto umano e professionale è in quegli anni diretto e assiduo. La differenza generazionale tra i due artisti appare inizialmente irrilevabile da un confronto tra le rispettive opere dei primi anni Sessanta in forza di una più pressante urgenza: districarsi dalla declinazione naturalistica dell’Informale cittadino per sperimentare nuove ipotesi figurali. È proprio all’uscita da questa congiuntura che Bottarelli «inizia a sentire il problema della pittura come un conflitto ineludibile tra ciò che la visione vorrebbe, ancora, consegnare alla responsabilità della figura e la resistenza di una lingua, storicamente condizionata, ad avvalorare tale traduzione». Rispetto a quelle dei suoi maestri vicini e lontani, infatti, questa *Testa* si stira sul piano come per disgregarsi da un momento all’altro: gote, zigomi, fronte e mandibola sono vincolati da cuciture precarie, segnate a matita, o da incisioni nervose sullo spessore della materia. È un volto cieco, tumefatto che, provato dal tormento esistenziale, perde di volume e si dilata sulla superficie fino a occuparla quasi per intero. Quello della testa è un tema che Bottarelli reitera nel tempo, come dimostrano anche le due *Teste* del 2012 realizzate a tecnica mista con carta catramata: immagini logore e corrose, brandelli imperfetti di identità imprecisate che ancora si fanno carico di mai taciute perplessità esistenziali. Ma le dimensioni di tutti questi dipinti, eccessive rispetto alle convezioni della ritrattistica, suggeriscono che ogni testa «è innanzitutto un luogo» e, più precisamente, «una completa topografia della sofferenza». Secondo Claudio Cerritelli, la testa diventa in Bottarelli «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». È infatti dal motivo della testa che Bottarelli estrae direttamente quello del paesaggio, inteso non certo come rappresentazione di uno scenario naturale, ma come processo generativo, campo dei mutamenti fisici della materia, «concreta esplorazione del soggetto all’interno del proprio perimetro». Si può notare così che la *Testa* del 1962 è già tutta un paesaggio, per i volumi aperti e sfrangiati come zolle di terra o appezzamenti di terreno solcati da arature: masse irregolari in uno spazio organico, mobile, corrotto dai tremori stessi della materia, determinato dalla scansione inquieta dei piani. Nella fase più matura del percorso di Bottarelli si può notare infatti come il paesaggio assuma la valenza di una metafora esistenziale, emanazione del conflitto tra individuo e mondo inizialmente affidato al tema della testa.

L’alternanza dei processi di sedimentazione e stratificazione dai quali scaturiscono le immagini di Bottarelli produce così, come rileva Arcangeli, «il contrassegno, indiretto, ma prepotente di un tormento ideale»: un tormento che affiora anche dal *Nudo* del 1964, sviluppo volutamente incompiuto, prematuro, di una figura aliena, nata dalla fecondazione del nucleo informale, che giace supina su un oggetto imprecisato. È un’opera che si pone all’imbocco di una via necessaria, quella delle “possibilità di relazione” teorizzate alle soglie degli anni Sessanta da Enrico Crispolti e sostenute da altri importanti critici della sua generazione quali Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Roberto Tassi, solo per citarne alcuni. Proprio Bologna ospita una delle più significative mostre istituzionali incentrate su questa problematica: *Nuove prospettive della pittura italiana*, ordinata a Palazzo Re Enzo nel giugno 1962, che coinvolge questi e altri critici in un dibattito fondamentale per l’aggiornamento della pittura coeva a livello nazionale. Si tratta di una fase evolutiva interna all’Informale stesso, un ritorno al “racconto” che vede la riammissione di apparenze fenomeniche in spazi densi e lutulenti oppure astratti ed essenziali: rinnovate morfologie organiche riemergono dai magmi materici, si coagulano e si rapprendono fino ad assumere imprecisate fisionomie. Il *Nudo* di Bottarelli, che consta di anatomie levigate, epurate dagli accidenti materici e congelate in un disegno netto, si pone al culmine di questa linea di ricerca. È un corpo mostruoso ed elegante al contempo, modellato sotto l’influsso di Francis Bacon e di Graham Sutherland, visti certamente nella doppia personale alla galleria La Loggia di Bologna nel febbraio del 1963. Gli organicismi rassodati dei due maestri inglesi suggeriscono a Bottarelli, come ad altri pittori italiani della sua generazione, soluzioni tra le meno traumatiche per riarticolare i nuclei in figure e recuperare le funzioni comunicative del segno e della forma. Insieme a quello della testa anche il tema del nudo permette a Bottarelli di affrontare la criticità della condizione esistenziale, distillata stavolta in un soggetto ambiguo, incapace di acquisire un’identità definita. È una soluzione che si ripropone a più riprese nel percorso dell’artista, come attesta anche il *Nudo* del 1996, una figura rattrappita che cerca di fuggire dall’angusto spazio assegnatole.

Il passaggio dagli organicismi postinformali degli anni Sessanta alle più terse “membrane” degli anni Settanta non segna una deviazione o una frattura all’interno del percorso di Bottarelli ma, al contrario, una trasformazione coerente, correlata all’esigenza di un confronto con le ricerche analitiche di recente emersione. Non a caso, lo stesso artista partecipa alla mostra *Un futuro possibile. Nuova pittura*, organizzata da Giorgio Cortenova a Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1973, uno degli eventi storicamente più significativi per l’affermazione della Pittura analitica, e alla collettiva *Pittura Museo Città*, curata da Giovanni Maria Accame e Pier Giovanni Castagnoli alla Galleria d’Arte Moderna di Bologna nel 1975 per presentare le ricerche analitiche cittadine. Ma l’inserimento di Bottarelli all’interno di questa congiuntura è tutt’altro che scontato: a differenza dei suoi colleghi, l’artista non si pone problemi di ordine analitico, non si limita cioè a verificare e a esibire i procedimenti tecnici della pittura, ma provvede a una radicalizzazione dell’indagine sulla forma organica iniziata anni prima. A partire dalla metà degli anni Sessanta Bottarelli estende la sua ricerca figurale attraverso processi destrutturanti che generano incongruenti innesti anatomici solcati da tiranti, arterie e nervi profilati per via di affilate definizioni disegnative. Sono anatomie voluminose e rigonfie colte al buio, «disturbate da tacche di luce inquietanti nella loro tensione». Le tele dei primi anni Settanta recano questi stessi elementi, ma osservati stavolta da molto vicino, sottoposti a una perlustrazione lenticolare che mette a fuoco le pieghe e le fessure di una realtà sotterranea, molecolare, impercettibile a occhio nudo. Lo si coglie perfettamente dal *Senza titolo* non datato ma risalente con buona approssimazione al 1971: un’apertura luminosa al centro di un fascio di muscoli lividi rivela una realtà che non è quella fisica della superficie dipinta, ma una realtà figurale, per quanto indecifrabile da un punto di vista così ravvicinato. Il *Senza titolo* del 1972, scherzosamente battezzato da Arcangeli il “Nerone”, è uno dei massimi esempi di questa fase, forse l’opera da ritenersi più rappresentativa, se si considera che lo stesso critico avrebbe voluto esporla al Padiglione Italia della Biennale di Venezia dello stesso anno, dedicato all’alternanza *Opera o comportamento*. La scelta presa in seguito da Arcangeli di portare, per la sua sezione, artisti a lui cari della generazione informale ha poi destinato il “Nerone” a una storia differente. Ma è lo stesso Arcangeli a dare uno spunto tra i più interessanti per analizzare questa e altre opere sorelle, immaginando l’artista descrivere il proprio lavoro in questo modo:

*dentro al mio garage sulla Via Emilia le pareti sono nere, minacciose, ma, nel sogno, possono diventare tenere, invischianti come l’amore. Le sfiora un alito, insinuato dentro al nero solido fantasma dalla luce che filtra netta dagli interstizi. È una luce d’aeroporto. Se ce la farò ad uscire dalla tana meccanica che mi chiude, credo che volerò.*

Nella lettura di Arcangeli le opere di Bottarelli appaiono quindi come brani di un interno freddo e scabro, talmente chiuso e buio da obbligare a visioni ravvicinate delle sue superfici, rese possibili dalla penetrazione accidentale di una luce artificiale. E forse è proprio la scarsità di luce a indurre l’artista a ingrandire i dettagli di questo spazio, il suo studio che, nell’invenzione della pittura, si ammorbidiscono come corpi organici, come simbionti mimetizzati sulle pareti. Ancora una volta si assiste dunque a un’ibridazione tra la figura e lo spazio, come quella tra testa e paesaggio dei primi anni Sessanta: una fusione che rende indistinguibili le due unità per metaforizzare l’osmosi tra individuo e mondo. Alla necessità di una più razionale organizzazione dello spazio rispondo invece i due *Senza titolo* del 1977, per i quali si rivelano efficaci le indicazioni fornite in questo brano da Giovanni Romano:

*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 o una specola. […] 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, stilettate, bruciature, ferite subito cicatrizzate, disciplinate con un po’ di crudeltà dentro l’ordine della superficie.*

I simbionti, i corpi alieni delle precedenti tele abbandonano gli spazi fino ad allora occupati rivelandone le strutture. Sono spazi freddi, industriali, dalla costruzione severa: scenografie minimali ritmate da sbarre elettrizzate, sottili e indistruttibili, affisse forse dopo la cacciata dei simbionti per evitarne il ritorno. La definizione di «tana meccanica» che Arcangeli aveva utilizzato pochi anni prima per descrivere lo studio di Bottarelli si conferma pienamente in queste immagini: sono ancora porzioni di uno spazio osservato da vicino, studiato nei suoi valori strutturali che, evidenziati dall’artista, indicano un limite invalicabile contro cui sbattere, una sorta di “muro” esistenziale, come quelli di Antoni Tàpies, che allude alla finitezza fisica di ogni individuo.

Questo senso di caducità trapela anche dai due *Senza titolo* del 1986, ancora dei muri, ma stavolta scrostati, imperfetti, colti in un buio che non è più quello di un interno poco illuminato ma quello di una solitaria passeggiata notturna. Sono superfici erose, sgretolate, ancora più vicine a quelle di Tàpies, sulle quali si sono accumulati i segni casuali di passanti annoiati e quelli assidui del tempo che scorre. Qui si ripropone ancora una volta la difficoltà della luce di annullare il buio, di rivelare pienamente le sagome e i contorni delle cose, concedendoci solo «l’intelligenza delle ombre». Come nota Elena Pontiggia, «la tela si carica di segni sotterranei, come se fosse percorsa dall’elettricità […]. La tela, ancora, emana radiazioni velenose, perverse. E poi si addolcisce: suggerisce una declinazione più leggera, un momento di commozione». È questo un processo molto importante, perché segna il punto chiave di tutta la fase matura della ricerca di Bottarelli: un ritorno al paesaggio inteso come metafora esistenziale e la riapertura di uno spazio romantico, volto a riaffermare la drammaticità della condizione soggettiva di fronte alle forze della natura. È Arcangeli a individuare nel 1972 (anno cruciale del rapporto tra il critico e il più giovane artista) le coordinate dello spazio romantico, evidenziando il carattere ambiguo e indefinito delle immagini di William Turner come conseguenza della perdita di ogni certezza mondana. Il critico descrive lo spazio romantico come «uno spazio che può arrischiare l’indagine, e l’intuizione in immagini, dell’immensità dell’universo non più autocentrata dall’uomo proprio perché, nello stesso tempo, presuppone una esplorazione interiore che non conosce limiti». Turner distrugge lo spazio rinascimentale attraverso moti vorticanti e sfaldamenti materici, producendo uno spazio di tumulti e dissoluzioni che, secondo Arcangeli, troverà nell’Informale il suo sviluppo ideale. Nella saturità espansiva della materia turneriana si compie infatti quella che il critico definisce la «scoperta d’un illimite», ossia la rivelazione di infinite aperture e diramazioni che rideterminano la coscienza come «un luogo imprecisato e senza confini, proprio perché infinitamente sorgivo».

Questa concezione dello spazio, metafora di una condizione esistenziale riconnessa alle sue radici romantiche, riemerge prepotentemente nei paesaggi più maturi di Bottarelli, nei quali si avverte in maniera lampante un ritorno a Turner e, talvolta, al naturalismo ‘empatico’ di Gustave Courbet, altro grande amore arcangeliano. L’artista giunge a queste soluzioni tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, mediante il passaggio «da un impianto entro cui si delineavano strutture precise e spazi dai margini definiti ad una stesura del respiro più vasto e meno strutturato». Tali immagini sembrano emulare la tensione lenta e continua dell’orogenesi o i processi atmosferici di condensazione e rarefazione. La materia, con le sue porosità e le sue effervescenze, aderisce alla superficie della tela generando immagini sospese, illusive e rivelative al contempo, poste «in bilico fra veduta e visione». Opere come *Paesaggio islandese* (1991), *Immagine da immagine chiave* (1992) e *Paesaggio australiano* (2003), insieme a *Tasmania* (2005), *Spiaggia nera a Mokau* (2007) e *Norway* (2010) registrano l’immediatezza di un’eversione emozionale, il sussulto di un’energia segreta in irrefrenabile movimento. Questa energia genera impressioni pittoriche che metaforizzano la potenza inquieta delle forze naturali: risacche, nebbie, turbolenze e glaciazioni sono rese per via astrattiva, così che i loro effetti siano avvertibili come erosioni o smottamenti della superficie. È come se fenomeni quali la formazione dei rilievi rocciosi o la concentrazione delle masse d’acqua perpetuassero la loro azione di modifica e mutamento nella virtualità di un’immagine negata a ogni connotazione spaziale e temporale. Si assiste perciò al ripensamento del processo pittorico come fenomeno carsico, basato sulla libera circolazione dei flussi di materia, capaci di sfaldare ogni impunita certezza di forma. Le immagini oscillano tra precipitazione e dissoluzione, esibendo la loro struttura molecolare e rivelando la loro attività chimica latente. C’è senz’altro un rapporto con l’Informale e con l’Espressionismo Astratto: le enormi dimensioni delle superfici dipinte, il corpo a corpo ingaggiato con la tela, un confronto aperto con sé stesso e con il mondo. «Drammi cui si prende parte in modo diretto», per dirla con Mark Rothko. Ma il gesto che genera le immagini non è quello circonvolto e concitato dell’*action painting*: si tratta infatti di un gesto più pacato, allentato e sommesso, capace di arare vaste aree di materia informe. Fa eccezione l’*Omaggio a Garcia Lorca* (1998), a proposito del quale Fabrizio D’Amico avanza un rimando all’ultimo Monet (altra grande passione di Arcangeli) per i suoi «incendi di materia in subbuglio». Ma un dato di affinità tra i due artisti sta anche nel comune «bisogno di viaggiare e dipingere terre lontane», per esempio la 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». Sono tuttavia la Scozia, l’Australia e tanti altri i paesi che hanno suscitato nell’artista bolognese un nuovo senso del sublime, più mite e stemperato rispetto a quello storico. Bottarelli conduce dunque un ritorno ai grandi maestri del naturalismo moderno, ma senza alcuna nostalgia: problema centrale nella sua ricerca è quello di fissare l’imprevedibilità della natura nella struttura fisica della materia, disperdendo ogni limite tra forma e processo.

**\* Dal catalogo edizioni CUBO Unipol**