



Il disagio della civiltà
Maurizio

Bottarelli

Opere 1962-2012

introduzione e cura di Michela Scolaro

MARCO CAMMELLI

PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE DEL MONTE

È con una mostra di concezione e di contenuti del tutto nuovi che la Fondazione è orgogliosa di presentarsi all'appuntamento con la ripresa della stagione espositiva e culturale di Bologna. Rispetto alle precedenti rassegne, infatti, tese alla riscoperta di maestri attivi nei decenni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, un'età difficile eppure, come si è potuto dimostrare, ricca di istanze creative e di vero fervore intellettuale; quella oggi proposta sotto il titolo impegnativo di *Il disagio della civiltà*, offre una selezione di opere di un artista contemporaneo, Maurizio Bottarelli, nato a Fidenza nel 1943 ma bolognese d'elezione da sempre. Se la città stessa, la formazione presso la sua Accademia di Belle Arti e il confron-

to con la grande personalità di Francesco Arcangeli, garantiscono la continuità e la coerenza con il percorso culturale sviluppato dalla Fondazione del Monte in questi ultimi anni di attività espositiva, la novità costituita da questa mostra è che si compone di opere che non sono solo il risultato di una ricerca in itinere, di un vero e proprio *work in progress*, ma che sono state realizzate precisamente per questa occasione e per essere offerte alla visione in questi spazi, all'interno di un inedito discorso critico. Si tratta di una quindicina di *teste* di dimensioni monumentali che riprendono, approfondiscono e ampliano il tema dell'uomo, della figura, affrontato da Bottarelli all'inizio della sua carriera e poi abbandonato, per privilegia-

re l'ambito della pittura di paesaggio nel quale, si può dire, ha poi trascorso l'intera sua esistenza artistica. Queste grandi opere, che sono il risultato degli ultimi mesi di un appassionato e intenso lavoro, costituiscono, quindi, un *unicum* all'interno della sua produzione e la generosa offerta di un aspetto sconosciuto della sua personalità creativa, posto in rapporto dialettico, all'interno della mostra, con le precedenti realizzazioni. Sono la proposta di un "viaggio" diverso, intorno all'uomo questa volta, che giunge a integrare i tanti compiuti dall'artista e testimoniati dalle vedute ben note ai numerosi estimatori dell'arte di Maurizio Bottarelli, che oggi, grazie a questa occasione, comprende e regala un'ulteriore prospettiva.



l'uomo sfugge alla propria testa come il condannato alla prigione¹
Georges Batailles

Il disagio della civiltà

MICHELA SCOLARO

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 infuo-

cato 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.

¹ G. Bataille, *La conjuration sacrée* (1936), in *Ceuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970-1979, pp. 443-445 (tr. it. *La congiura sacra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 5-6).

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. È 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. È ricorso a Fautrier e ai suoi *Otages*, Bottarelli, alle *têtes brutales* di Dubuffet e 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 eliminare. 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: impraticabile, 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 procedeva 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 1969², 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. 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?

2 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.

- 3 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. [...]”.
- 4 Paul Valéry, *Ebauche d’un serpent*:
“... Venez à moi, race étourdie !
Je suis debout et dégourdie,
Pareille à la nécessité !

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 cœur 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 !...”
- 5 Michel Foucault, *op. cit.*

- 6 Wilhelm Worringer,
Astrazione e empatia, (1908), ed. it. Torino, Einaudi.
- 7 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”.
- 8 R. Larsen, *Le mappe dei miei sogni*, Milano, Mondadori, 2010.
- 9 G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*, Skira, Genève, 1955.

“Le utopie sono spazi privi di un luogo reale”, insegnava Michel 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”³.

Più a suo agio nella dimensione inquietante di Bottarelli, Paolo Fossati⁴ sottolinea 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. 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*⁵, che in quelle opere della seconda metà degli anni Settanta, si esibisce anche nel segno ritrovato. Non il vuoto, non l’assenza, garantisce 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? ⁶ Dalla finestra socchiusa all’aperto non mancava che un passo, quello dall’utopia alla eterotopia.

“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* [...]”⁷.

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 lavorata di quelle grandi tele, articolate in dittici e in trittici, quando non organizzate in serie, rievocanti terre favolose, memorie 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 roman-

tico che si affida confidente all’abbraccio della natura. Niente di più distante da quel fenomeno di empatia che Worringer⁸ 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’animo⁹ ... 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, simile 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 preconscious 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.

- 10 A. Leroi- Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965, e *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, A. Michel, Paris, 1964 [trad.it. Einaudi, Torino, 1977].
- 11 G. Didi-Hubermann, *Il volto e la terra*, in *Il volto, il ritratto, la maschera*, a cura di E. Baiocco, Siena, 2000.
- 12 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, (1929), ed. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1971
- 13 Luogo misto, spiega Foucault che è “...un utopia perché è un luogo senza luogo. Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irreali 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 [...]”
- 14 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, (1929), ed. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1971.
- 15 cfr. pagina seguente

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. 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 discioglie proposte di senso”¹⁰. Anche l'antropologia parla dell'uomo e delle sue modalità di rappresentarsi in relazione allo spazio, che occupa e che rende significante modificandolo, e alla terra, sulla quale ha vissuto e che dovrà ospitarlo/raffigurarlo 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”¹¹. “A Lascaux, ciò che, nella profondità del-

la 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-Gourhan¹², 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

[...]”¹³. 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 stilizzate e colori codificati. 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?”¹⁴

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 le 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 Bottarelli ha realizzato in queste serie, una completa topografia della sofferenza. Tanto più crudele quanto, in fondo, inattesa. È il risultato al quale alludeva Francis Bacon, che mirava a realizzare un ritratto che fosse come il sahara, mobile e indeterminato, somigliante ma pronto a disperdersi nello spazio circostante. A metà tra le utopie e le eterotopie di Foucault, come lo specchio¹⁵, 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 garanzia 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.

È 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. 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 iden-

tità, 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 avvilirsi 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, così 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 inevitabili, 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 attornita 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 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 rifugiandosi 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 le teste di cui si tratta, 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.

- 15 Luogo misto, spiega Foucault che è “...un utopia perché è un luogo senza luogo. Nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealista 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 [...]”.

Testa, 1962 - *tecnica mista su legno*, cm 27x24



Dipinti







Nascondi chi sono,
e aiutami a trovare la maschera più adatta alle mie intenzioni.
William Shakespeare





Sono il mostro che si cela sotto la maschera del mostro.
Dylan Dog

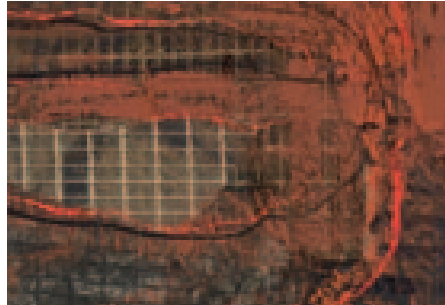




L'arte è una maschera della realtà.
Gottfried Semper



Testa, 2012 - *tecnica mista su tela*, cm 160x160



L'uomo non deve guardarsi in faccia.
Chi ha inventato lo specchio ha avvelenato l'anima.
Fernando Pessoa



Testa, 2012 - *recinica mista su tela*, cm 160x160



Nati così, in mezzo a tutto questo, tra facce di gesso che ghignano
e la Signora Morte che se la ride.

Charles Bukowski





Su tutte le facce che incontra, imprime i vecchi calchi,
per ognuna trova la maschera che si adatta di più
Italo Calvino



Testa, 2012 - tecnica mista su tela, cm 160x160



Non dal volto si conosce l'uomo, ma dalla maschera.
Karen Blixen



Testa, 2012 - tecnica mista su tela, cm 160x160



Lungo il tuo cammino
incontrerai ogni giorno milioni di maschere e pochi volti.
Haruki Murakami



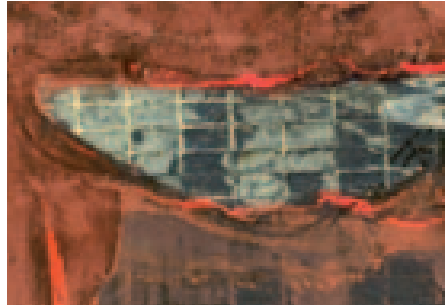
Testa, 2012 - tecnica mista su tela, cm 160x160



Si svende la propria capacità di sentire e in cambio si indossa una maschera.
Jim Morrison

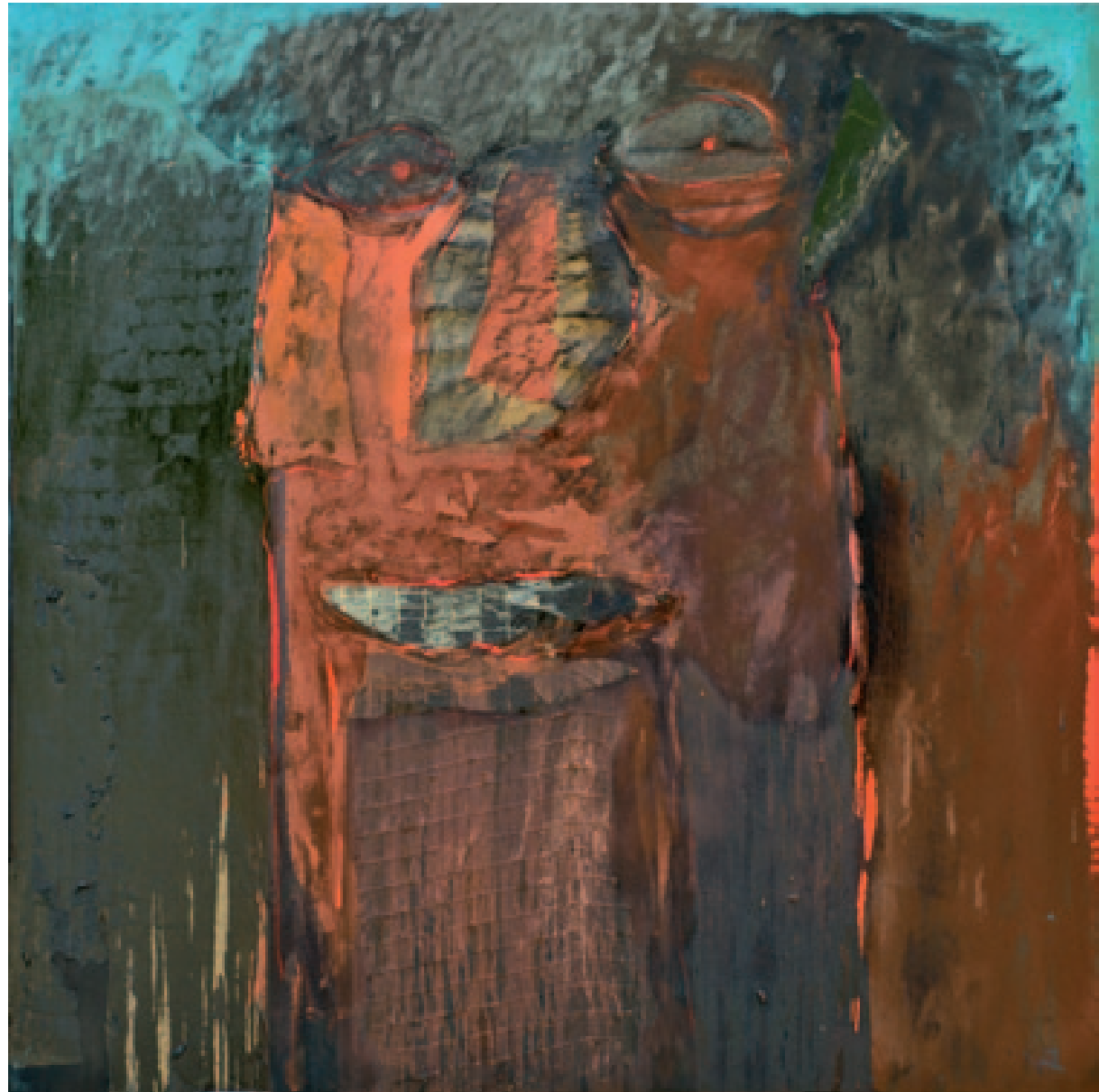


Testa, 2012 - tecnica mista su tela, cm 160x160



Devo fabbricarmi un sorriso, frapporre qualcosa tra il mondo e me,
camuffare le mie ferite, imparare insomma a usare la maschera.

Emil Cioran



Testa, 2012 - tecnica mista su tela, cm 160x160



Il bene e il male sono questioni di abitudine,
il temporaneo si prolunga e la maschera, a lungo andare, diventa il volto.
Marguerite Yourcenar





Il mondo è un vasto teatro in cui ognuno interpreta la sua parte
con la maschera sul naso.
Albert Camus





Una luce monocromatica ed accecante che svelava la maschera,
piuttosto che il vero aspetto.

Gregory Corso

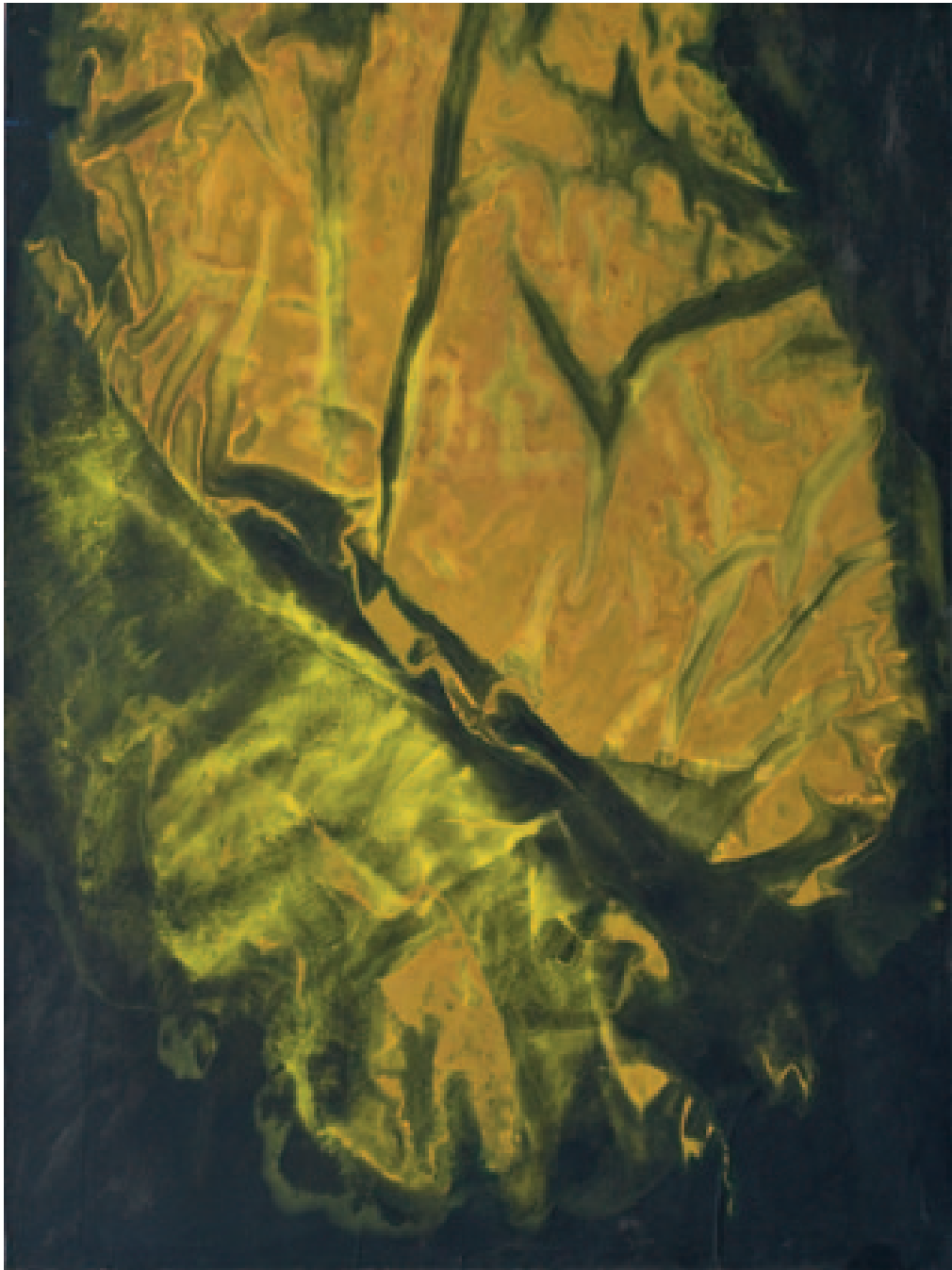




Il volto di un uomo è la sua autobiografia.
Oscar Wilde



Figura, 2000 - *tecnica mista su tela*, cm 200x150



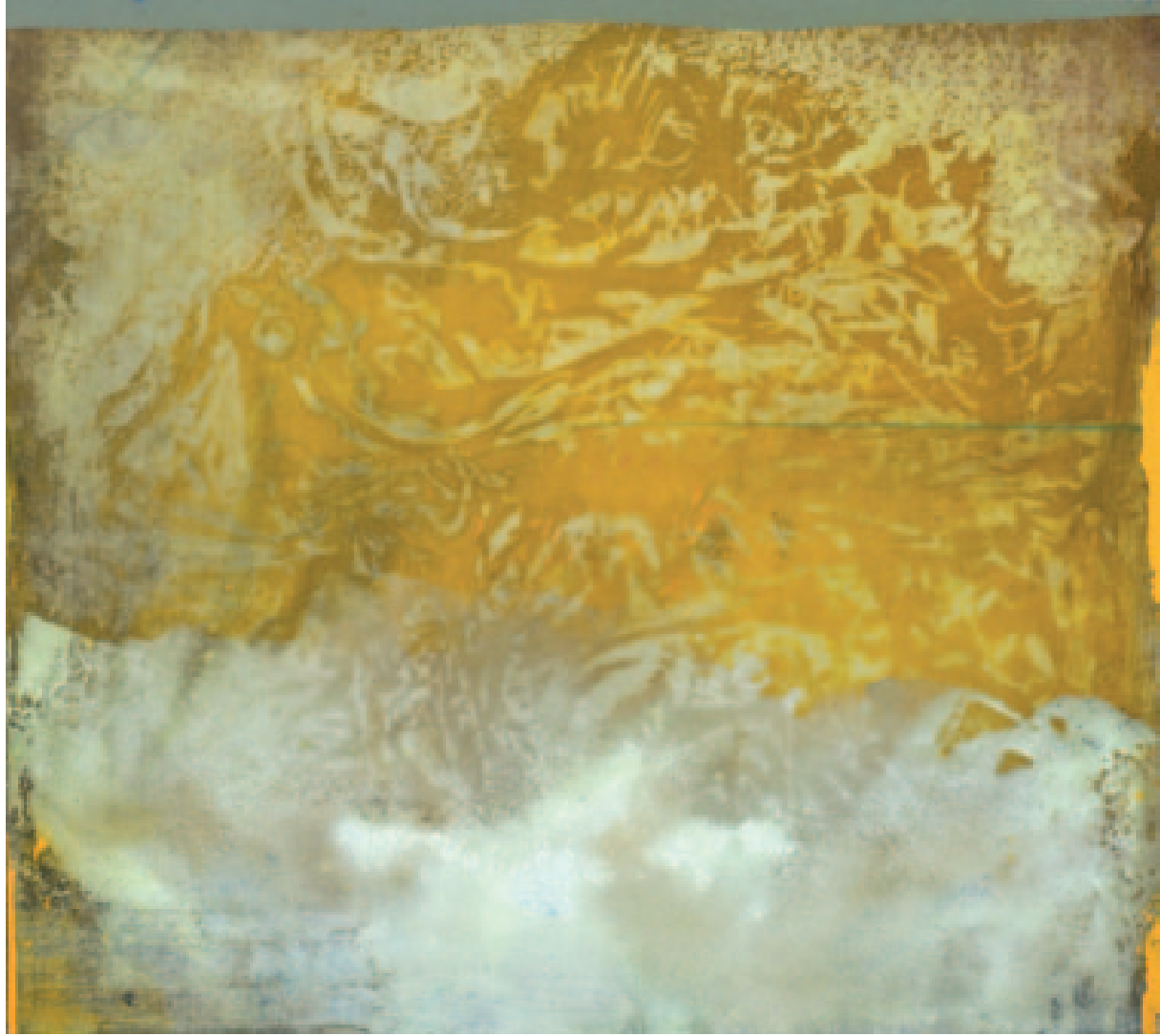
Australia, 2003 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200

Australia, 2003 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200



Australia, 2003 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200

Nero, 2006 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200

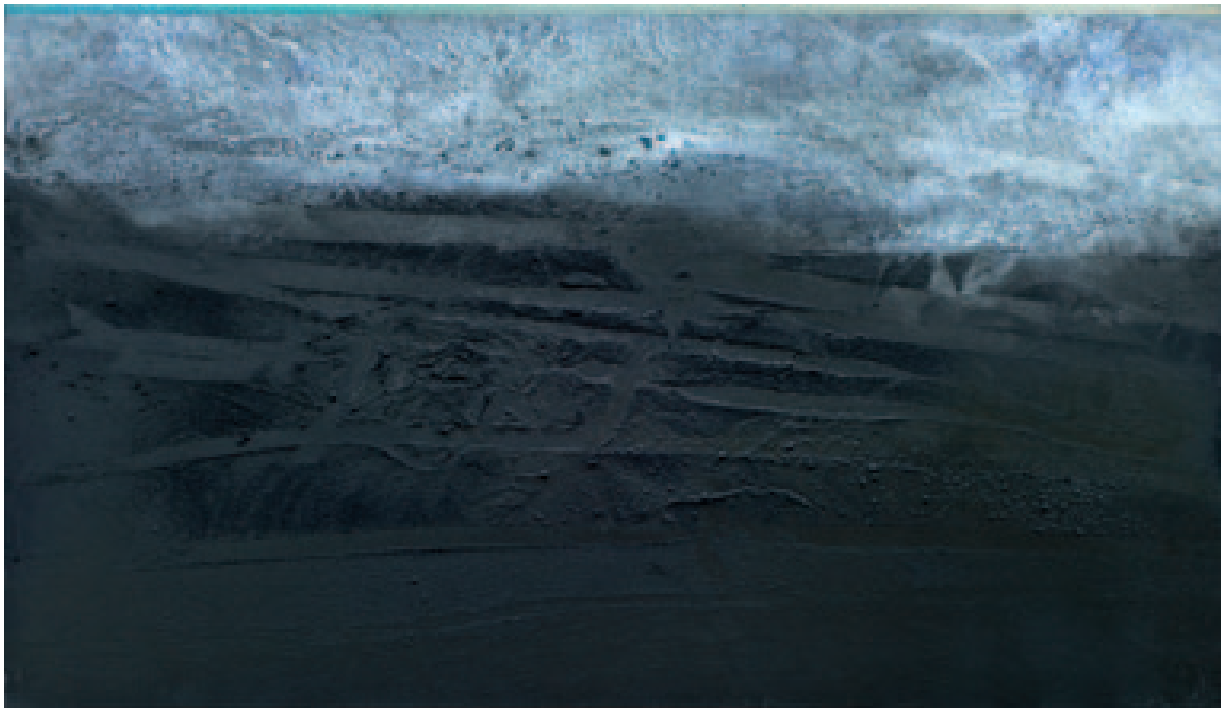


Giallo, 2006 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200

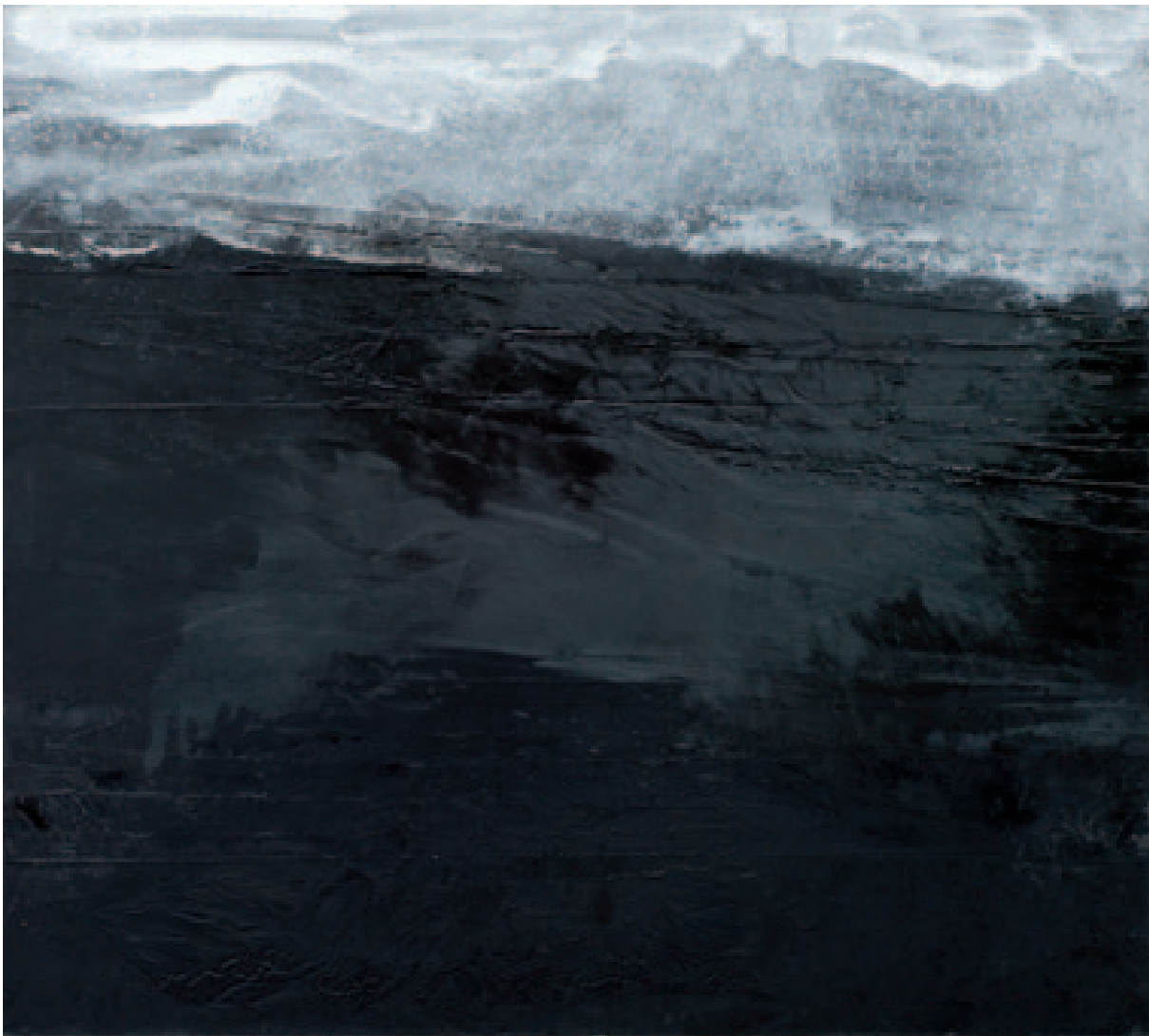
Spiaggia nera a Mokau, 2007 - *tecnica mista su tela*, cm 110x190



Spiaggia nera a Mokau, 2007 - *tecnica mista su tela*, cm 110x190



Spiaggia nera a Mokau, 2007 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200



Spiaggia nera a Mokau, 2007 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200

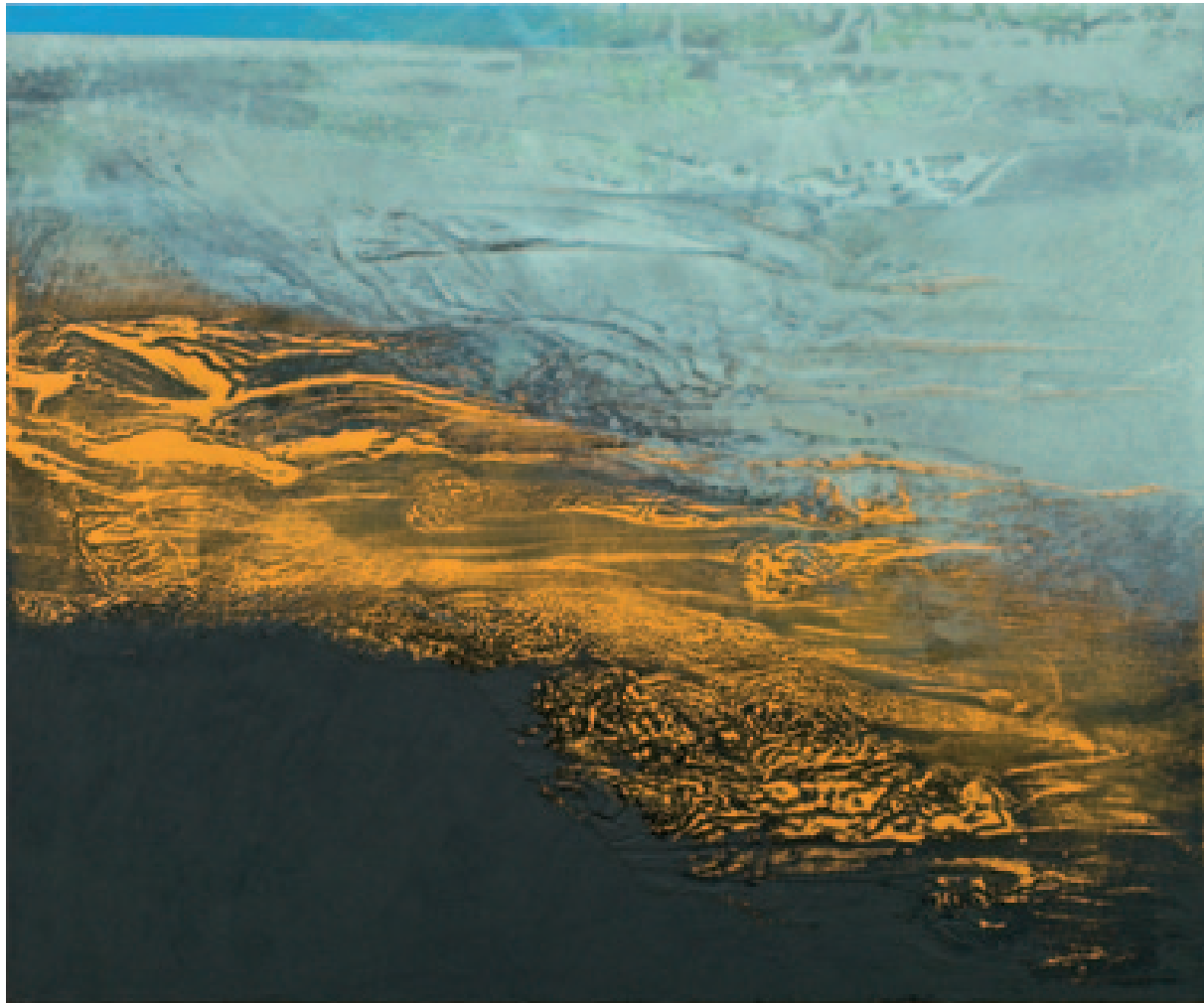


Paesaggio norvegese, 2010 - *tecnica mista su tela*, cm 180x250



Paesaggio norvegese, 2010 - *tecnica mista su tela*, cm 180x250

Paesaggio norvegese, 2010 - *tecnica mista su tela*, cm 180x200



Paesaggio, 2012 - *tecnica mista su tela*, cm 100x120

Paesaggio, 2012 - *tecnica mista su tela*, cm 100x120



Paesaggio, 2012 - *tecnica mista su tela*, cm 90x120



Note biografiche

Maurizio Bottarelli

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, 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.

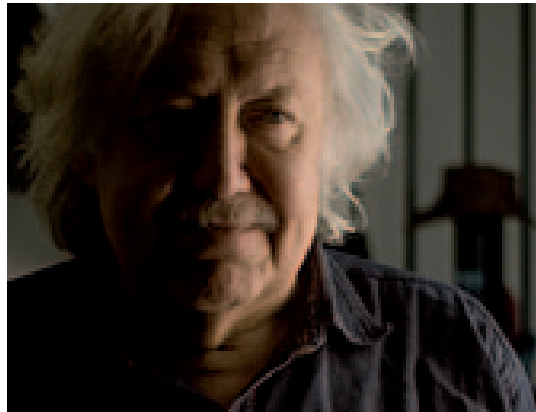
Nel 2004 è invitato dal dipartimento Art Practice della Università di Berkeley e contemporaneamente tiene, con la collaborazione dell'Italian Studies della UCB, una conferenza sul proprio lavoro all'Istituto Italiano di Cultura di San Francisco.

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.



MOSTRA E CATALOGO A CURA DI MICHELA SCOLARO

Un ringraziamento particolare
è per i collezionisti che, con i loro prestiti,
hanno reso possibile questa mostra.

Un ringraziamento ad Angela Peluso.

Progetto espositivo e Organizzazione generale	Adelfo Zaccanti
Progetto grafico del catalogo e della mostra	Kuni Design Strategy, Bologna - www.kuni.it
Allestimenti	Neon Stile, Bologna
	Colorando di Fanti Alessandro
Ufficio Stampa	Daniela Rispoli
Comunicazione	Gesti di Carta, Bologna
Stampa Catalogo	Grafiche dell'Artiere, Bologna - www.graficartiere.com
Referenze fotografiche	Andrea Santucci
Assicurazione	QZ srl, studio di consulenza assicurativa