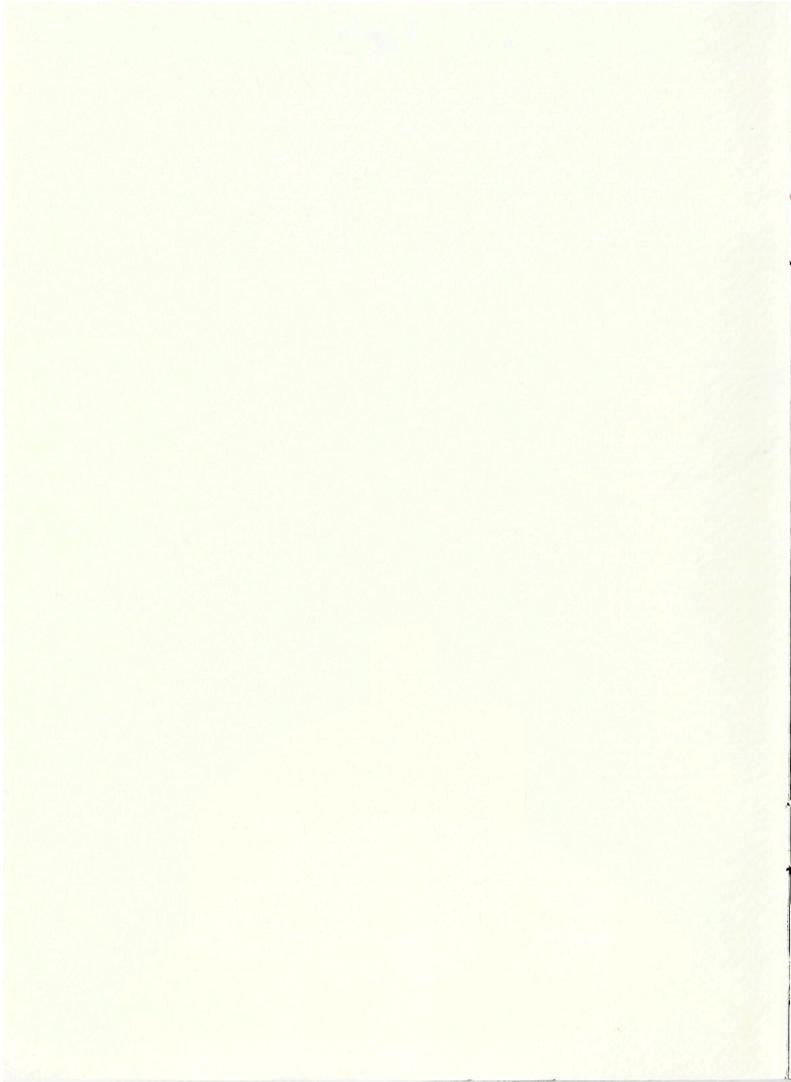


bottarelli

Catalogo N. <sup>214</sup>~~224~~ - nuova serie - 6-25 marzo 1982

EDIZIONI  
galleria  
— delle  
O R E



maurizio bottarelli

Inaugurazione sabato 6 marzo 1982 alle ore 18

Riuscite ad immaginare una pittura geometrica ed astratta nata in Emilia o in Romagna o, quanto meno, in una più generica Padánia? 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 irradierà 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 Padánia 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 tagliano 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 fermia-

mo 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 truciolento 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 ar-

tista 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'ossimoro non vanno discalizzate 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 lom-

bardo 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 neoplasticista ma come struttura a suo modo geometrica di un possibile paesaggio astratto, di qualche surrealità non identificata. Stiamo volando, forse. Ma la volontà costruttiva dei quadri del '70 è innegabile, ad onta delle ombreggiature e degli artifici percettivi 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 superficiali 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 lon-

tano dal mondo del Frammento che, come ogni lettore di rotocalco sa, è cosa nostra, novecentesca, avanguardistica, viennese...

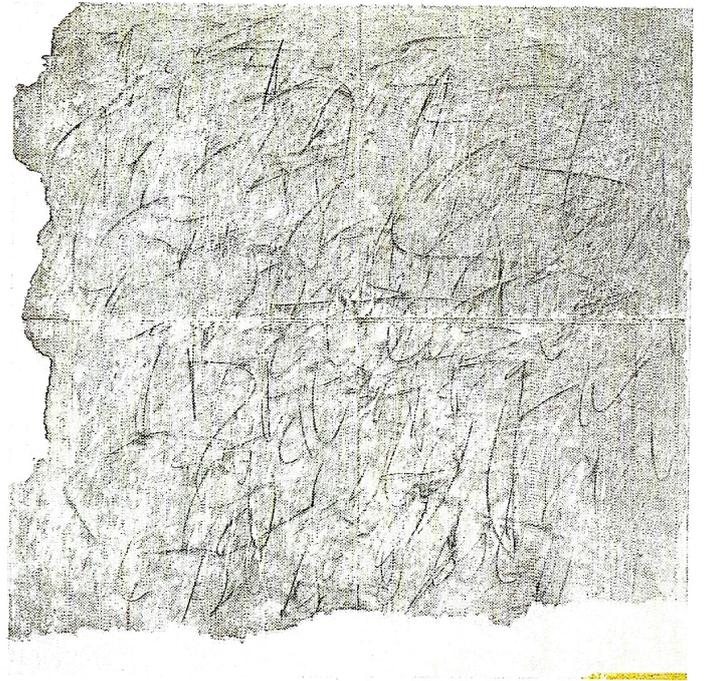
Sono soprattutto i quadri realizzati negli ultimi due anni a costituire le prove più lucide, complesse e sottili di Maurizio Bottarelli. Già la manipolazione del supporto — la carta spessa e bianca che viene applicata alla tela — suggerisce, con efficacia, qualche idea ambigua, ché lo stesso fondo finisce 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, per ché stare soltanto da una parte, ovvero scegliere, è già una limitazione, come credo abbia detto (giustamente) Gide.

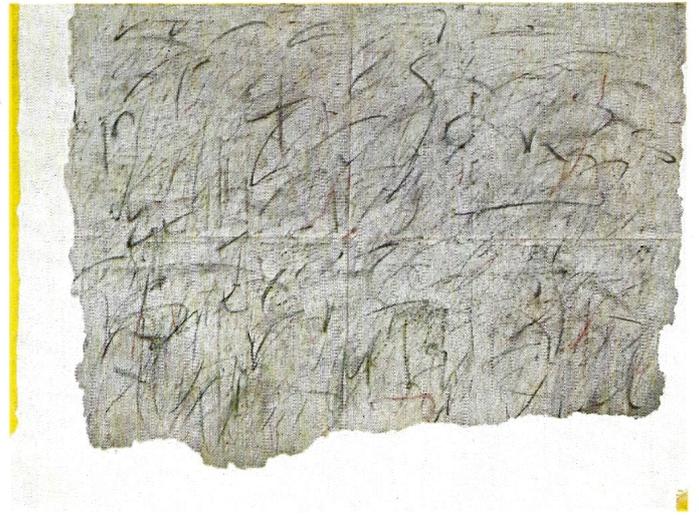
Negli ultimi, felicissimi quadri di Bottarelli si manifesta una sorta di «coscienza poetica della fisicità» della pittura, che lega indissolubilmente i procedimenti tecnici all'intensità del risultato. Le grandi tele di Bottarelli hanno la delicatezza opaca di un intonaco su cui non la pittura si sia depositata ma la memoria, la stratificazione di pitture trascorse ed incomplete. 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 antieristiche di Maurizio Bottarelli un autentico monumento alla condizione difficile del fare pittura o, addirittura, del fare arte oggi.

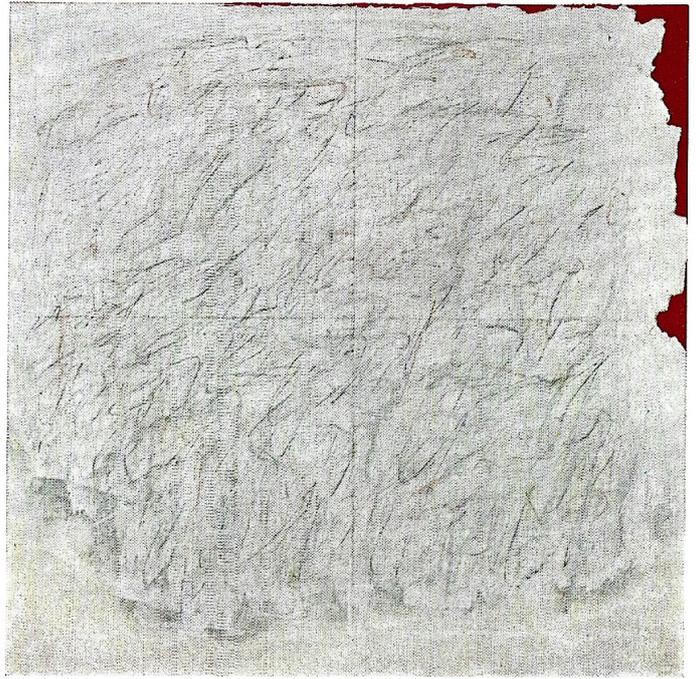
Gianni Contessi



*Olio acrilico collage 1981 cm. 150x150*



*Olio acrilico collage 1981 cm. 200x150*



*Olio acrilico collage 1981 cm. 150x150*

Maurizio Bottarelli è nato a Fidenza nel 1943. Dal 1968 insegna alla Accademia di Belle Arti di Bologna. Negli anni 1974-75 ha usufruito di una Borsa di Studio del British Council presso il Brighton Polytechnic e il Goldsmith College of Art di Londra. Attualmente vive e lavora a Bologna.

#### MOSTRE PERSONALI

- 1964 Galleria 2000, Bologna
- 1968 Galleria San Luca, Bologna
- 1969 Galleria delle Ore, Milano
- 1971 Galleria delle Ore, Milano
- 1972 Galleria San Luca, Bologna; Galleria Correggio, Parma
- 1973 Galleria delle Ore, Milano
- 1974 Galleria Il Diagramma, Napoli
- 1975 Studio Four, Londra
- 1976 Galleria San Luca, Bologna
- 1977 Galleria L'Incontro, Imola
- 1978 Galleria Morone, Milano; Galleria San Luca Bologna
- 1980 Galleria Grafica dei Greci, Roma
- 1981 Galleria Il Sole, Bolzano
- 1982 Galleria d'Arte la Bottega, Parma; Galleria delle Ore, Milano

#### ULTIME MOSTRE COLLETTIVE

- 1970 Summer Exhibition. Redfern Gallery, Londra
- 1971 Premio Michetti, Francavilla al Mare
- 1972 4 Pittori presentati da Francesco Arcangeli. Galleria delle Ore, Milano; Galleria San Luca, Bologna; IV Biennale Internazionale Morgan's Paint, Ravenna
- 1973 Un futuro possibile - Nuova Pittura. Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Biennale Città di Milano. Palazzo della Permanente, Milano; Mostra segnalati Bolaffi, Torino
- 1974 Premio Suzzara, Suzzara; 12 Giovani Pittori. Galleria delle Ore, Milano
- 1975 3 Pittori presentati da Pier Giovanni Castagnoli. Galleria Morone, Milano; Galleria La Piramide, Firenze; Galleria Rolandino, Bologna; Galleria Inquadrature 33, Firenze; Pittura Museo Città. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna
- 1976 Magazzino del Sale, Cervia; Galleria delle Ore, Milano
- 1977 Artisti Bolognesi. Teatro Gobetti, Torino
- 1979 Stanze del gioco. Pinacoteca Comunale, Ravenna
- 1980 Il paesaggio tra natura e artificio, S. Sofia
- 1981 Arte e critica 1981. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Sulla sua opera hanno scritto: G.M. Accame, F. Arcangeli, A. Baccilieri, R. Barilli, D. Bower, F. Caroli, P.G. Castagnoli, G. Cavazzini, C. Cerritelli, G. Contessi, G. Cortenova, G. D'Agata, A. Emiliani, S. Edwards, V. Fagone, P. Fossati, G. Guberti, L. Lambertini, G. Mascherpa, W. Packer, A.C. Quintavalle, G. Ruggeri, F. Solmi, C. Spadoni, R. Tassi, M. Vaisey, M. Venturoli, M. Vescovo, F. Vincitorio,