

Maurizio Bottarelli

Disperdere il limite

a cura di Pasquale Fameli

13.06 - 29.09.2023



10
2013
2023

CUBO
Condividere Cultura

Maurizio Bottarelli

Disperdere il limite

To disperse the boundary

a cura di/edited by Pasquale Fameli

13.06 - 29.09.2023



CUBO
Condividere Cultura

Unipol
GRUPPO

Maurizio Bottarelli Disperdere il limite
Maurizio Bottarelli To disperse the boundary

Fig. 1
Maurizio Bottarelli, *Testa*, 1962
tecnica mista su tavola/*mixed technique on board*, 170x160 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori



Ritorno allo spazio romantico

Pasquale Fameli

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»¹. 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 (fig. 1) 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 poetici e formativi destinati a maturare e a precisarsi sempre più nel corso del tempo.

¹C. Cerritelli, *Maurizio Bottarelli. La pittura come esperienza del disagio esistenziale*, «Titolo», 17, 2019, p. 23.

Return to romantic space

Pasquale Fameli

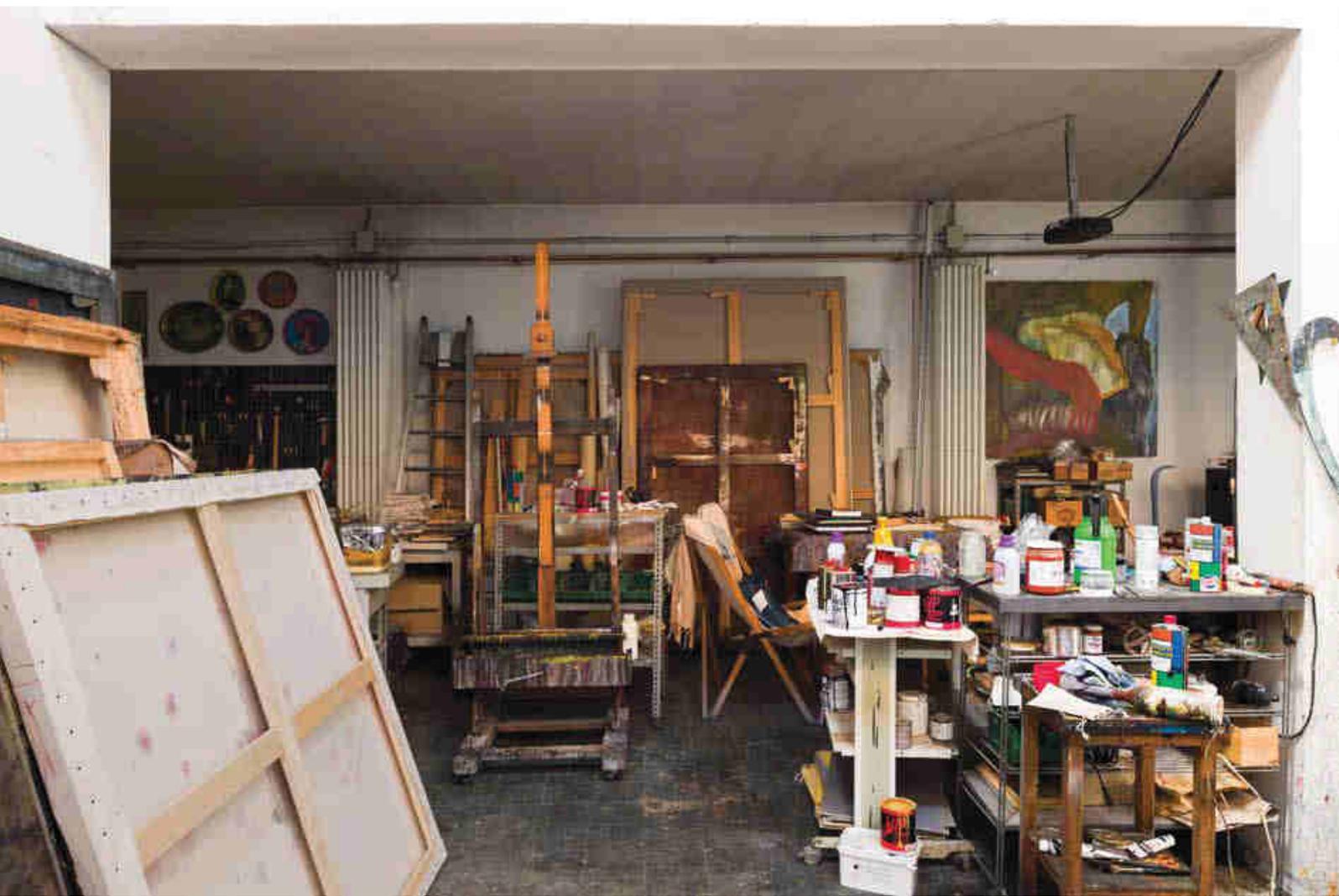
The corpus of works donated by Maurizio Bottarelli to the Unipol Group's artistic heritage recapitulates the most representative stages of his creative path and provides an opportunity to highlight the artist's relationship with the evolution of city, national and international art.

These relationships, however, should not be understood in terms of an alignment, of a falling in line with the trends of the moment, but in terms of a problematic laterality, of encounters marked by divergence, if not outright opposition to current fashions.

These alternations gradually radicalise over time, leading to the fertile reopening of a 'romantic space' adjacent to the informal one, in the spirit of a relationship very dear to Francesco Arcangeli, with whom the artist had an intense professional and friendly relationship in the last years of the critic's life. Signs and memories of this relationship re-emerge over time, leading the artist to increasingly perceive his works as emanations of a way of being, as modulations of the self through an open space that shatters phenomenal appearances and disperses all boundaries.

Bottarelli's entire output stems from 'a profound reflection on the human condition, with existential implications perceived as the trajectory of the awareness of being alive, the root of an identity that is hard to define'. The head, the nude and the landscape emerge within his path as the best themes for developing this reflection. However, the most original factor is the interconnections, the reciprocal relationships the artist establishes between these themes to make them consistently interchangeable. The *Testa* (Head) of 1962 (fig. 1) marks an ideal starting point because of its chronological placement and because it provides a possible key to interpreting all his later work. It contains already condensed poetic and formative factors destined to mature and become increasingly specific.

¹C. Cerritelli, *Maurizio Bottarelli. La pittura come esperienza del disagio esistenziale*, 'Title' 17, 2019, p. 23



Veduta dello studio dell'artista / A view of the artist's studio - Credit ph. Vincenzo Ruocco

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 Filippi², 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 figurali³. 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»⁴.

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 (figg. 2, 3) realizzate a tecnica mista con carta catramata: immagini logore e corrose, brandelli imperfetti di identità imprecise 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»⁵.

² Si veda in merito *Il Gruppo del Battibecco. Bologna 1962*, a cura di P. Fameli, Danilo Montanari, Ravenna 2022.

³ Come rileva W. Guadagnini, *Delle somiglianze e delle differenze tra due pittori*, in Id., *Maurizio Bottarelli. Variazioni sul nudo. Pirro Cuniberti. Paesi figure favole*, Galleria Forni, Bologna 1997, p. 7.

⁴ P. G. Castagnoli, s.t., in *Maurizio Bottarelli, Compositori*, Bologna 1994.

⁵ M. Scolaro, *Il disagio della civiltà* (2012), in *Maurizio Bottarelli. L'irrinunciabile ostinazione nella pittura*, a cura di S. Malossini, Assemblée Legislativa Regione Emilia-Romagna, Bologna 2018, p. 55.

Exhibited in June of the same year at the first group exhibition of the Battibecco, a studio in the street of the same name where Bottarelli worked for almost a year with Alberto Colliva and Franco Filippi², this *Testa* shows the close-up of a subject wracked by existential torment, following the themes and moods of the European Informal movement. Indeed, the work prompts immediate references to Jean Dubuffet, Jean Fautrier and the closer Pirro Cuniberti, with whom he had a direct and regular human and professional relationship in those years. The generational difference between the two artists initially appears irrelevant when comparing their respective works from the early 1960s due to a more pressing need: to disentangle themselves from the naturalistic slant of the Informal to experiment with new figurative possibilities³. It was at this juncture that Bottarelli 'begins to feel the problem of painting as an inescapable conflict between that which vision would, still, like to entrust to the figure's responsibility and the resistance of a historically conditioned language to validate this translation⁴.

Compared to those of his teachers near and far, this *Testa* stretches on the surface as if about to disintegrate at any moment: cheeks, cheekbones, forehead, and jaw are bound by precarious seams, marked in pencil, or by sinewy incisions in the material's thickness. This blind, swollen face, exhausted by existential torment, loses volume and expands on the surface until occupying it almost entirely. The head is a theme that Bottarelli reiterates over time, as the two *Teste* of 2012 (figs. 2, 3) made in mixed media with tar paper also show: worn and corroded images, imperfect shreds of unspecified identities that still bear the burden of unspoken existential bewilderment. But the size of all these paintings, excessive in terms of the conventions of portraiture, suggests that each head 'is first and foremost a place' and, more precisely, 'a complete topography of suffering'⁵.

² See in this regard *The Battibecco Group*. Bologna 1962, edited by P. Fameli, Danilo Montanari, Ravenna 2022

³ As W. Guadagnini, *Delle somiglianze e delle differenze tra due pittori*, in Id., *Maurizio Bottarelli. Variazioni sul nudo. Pirro Cuniberti. Paesi figure favole*, Galleria Forni, Bologna 1997, p. 7.

⁴ P. G. Castagnoli, s.t., in *Maurizio Bottarelli*, Compositori, Bologna 1994.

⁵ M. Scolaro, *Il disagio della civiltà* (2012), in *Maurizio Bottarelli. L'irrinunciabile ostinazione nella pittura*, edited by S. Malossini, Assemblea Legislativa Regione Emilia-Romagna, Bologna 2018, p. 55.



Fig. 2

Maurizio Bottarelli, *Testa*, 2012 tecnica mista con carta catramata su tela/*mixed media with tar paper on canvas*, 160x160 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipo/*Unipo Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 3

Maurizio Bottarelli, *Testa*, 2012 tecnica mista con carta catramata su tela/*mixed media with tar paper on canvas*, 160x160 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipo/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori





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»⁶. 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»⁷: un tormento che affiora anche dal *Nudo* del 1963/1964 (fig. 4), sviluppo volutamente incompiuto, prematuro, di una figura aliena, nata dalla fecondazione del nucleo informale, che giace supina su un oggetto imprecisato.

According to Claudio Cerritelli, with Bottarelli, the head becomes 'a place of mental tensions that expand by occupying the surface in a bewildered and visionary way, in an atmosphere of hallucinated suspension between mark and form, body and light, matter and space'. It is from the motif of the head that Bottarelli directly extracts that of the landscape, understood not as a representation of natural scenery, but as a generative process, a field of the physical changes of matter, a 'concrete exploration of the subject within its perimeter'⁶. Thus we can see that the *Testa* of 1962 is already all about landscape, because of the open, frayed volumes like clods of earth or ploughed plots of land: irregular masses in an organic, mobile space, corrupted by the very tremors of matter, determined by the restless scanning of the planes. Indeed, in the more mature phase of Bottarelli's journey, we can see how the landscape takes on the value of an existential metaphor, an emanation of the conflict between the individual and the world initially entrusted to the theme of the head.

The alternation of sedimentation and stratification processes from which Bottarelli's images spring thus produces, as Arcangeli notes, 'the indirect but overpowering mark of an ideal torment'⁷: a torment that also emerges from the *Nudo* of 1963/1964 (fig. 4), a deliberately unfinished, immature development of an alien figure born from the fertilisation of the informal nucleus, lying supine on an unspecified object.

⁶ C. Cerritelli, *Testamentari* (2015), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 60.
⁷ F. Arcangeli, s.f., in *Maurizio Bottarelli*, Galleria delle Ore, Milano 1969.

⁶ C. Cerritelli, *Testamentari* (2015), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 60.
⁷ F. Arcangeli, s.f., in *Maurizio Bottarelli*, Galleria delle Ore, Milan 1969.

Fig. 4
Maurizio Bottarelli, *Nudo*, 1963-64 tecnica mista su tavola/mixed media on board, 100x120 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/Unipol Group Artistic Heritage
Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 5
Maurizio Bottarelli, *Nudo*, 1996
tecnica mista su tavola/*mixed media on board*, 200x270 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori



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 nazionale⁸.

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 fisionomie⁹. 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 (fig. 5), una figura rattrappita che cerca di fuggire dall'angusto spazio assegnatole.

This work stands at the beginning of a necessary path, that of the 'possibilities of relationship' theorised on the threshold of the 1960s by Enrico Crispolti and supported by other leading critics of his generation, such as Renato Barilli, Maurizio Calvesi and Roberto Tassi, to name but a few. Bologna itself hosted one of the most significant institutional exhibitions focusing on this issue: *Nuove prospettive della pittura italiana*, at Palazzo Re Enzo in June 1962. This involved these and other critics in a debate that was crucial for the updating of Italian contemporary painting⁸. This is an evolutionary phase within the Informal itself, a return to 'storytelling' that sees the re-admittance of phenomenal appearances in dense and muted or abstract and essential spaces: renewed organic morphologies re-emerge from the material magma, coagulate and congeal until they assume unspecified physiognomies⁹. Bottarelli's *Nudo*, consisting of polished anatomies, purged of material accretions and frozen in a clean design, stands at the apex of this line of research. It is a body at once monstrous and elegant, modelled under the influence of Francis Bacon and Graham Sutherland, both clearly visible in the double solo exhibition at the La Loggia gallery in Bologna in February 1963. The toned organicism of the two British masters suggested to Bottarelli, as to other Italian painters of his generation, some of the least traumatic solutions for re-articulating nuclei into figures and recovering the communicative functions of sign and form. Alongside the head, the theme of the nude also allows Bottarelli to address the critical nature of the existential condition, distilled this time in an ambiguous subject incapable of acquiring a defined identity. It is a solution that recurs several times in the artist's career, as we can also see in the *Nudo* of 1996 (fig. 5), a shrunken figure trying to escape from the narrow space assigned to it.

⁸ Si veda *Nuove prospettive della pittura italiana*, Alfa, Bologna 1962.

⁹ Si veda in merito R. Barilli, *Dall'assemblage' allo spazio prospettico*, «Il Verrini», 12, 1963, p. 85.

⁸ See *Nuove prospettive della pittura italiana*, Alfa, Bologna 1962.

⁹ See in this regard R. Barilli, *Dall'assemblage' allo spazio prospettico*, «Il Verrini», 12, 1963, p. 85.



Maurizio Bottarelli, *Nudo*, 1964 tecnica mista su tavola/*mixed technique on board*, 150x183 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori

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»¹⁰.

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* (fig. 6) 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 (fig. 7), 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*.

¹⁰ F. Arcangeli, s.f., cit.

The passage from the post-informal organicism of the 1960s to the terser 'membranes' of the 1970s does not mark a deviation or a fracture within Bottarelli's path but, on the contrary, a coherent transformation, correlated with the need for a dialogue with recently emerging analytical research. It is no coincidence that the artist himself participated in the exhibition *Un futuro possibile. Nuova pittura*, curated by Giorgio Cortenova at the Palazzo dei Diamanti in Ferrara in 1973, one of the most historically significant events for the emergence of analytical painting, and in the group show *Pittura Museo Città*, curated by Giovanni Maria Accame and Pier Giovanni Castagnoli at the Galleria d'Arte Moderna in Bologna in 1975 to present the artist's analytical research.

However, Bottarelli's inclusion within this context was far from given. Unlike his colleagues, the artist does not pose analytical problems, that is, he does not limit himself to verifying and exhibiting the technical processes of painting but rather radicalises the investigation into organic form that he had begun years earlier.

From the mid-1960s onwards, Bottarelli broadened his figurative quest with deconstructing processes that generate incongruous anatomical couplings scored with tendons, arteries and nerves profiled by finely sketched concepts. They are voluminous, bulging anatomies caught in the dark, 'disturbed by patches of light eerie in their tension'¹⁰.

The canvases of the early 1970s bear these same elements. However, this time observed from very close up, subjected to a lens-like sweep that focuses on the folds and crevices of an underground, molecular reality, imperceptible to the naked eye. We can see this in the *Senza titolo* (fig. 6), undated but from around 1971: a luminous opening in the centre of a bundle of bruised muscles reveals a reality that is not the physical reality of the painted surface but a figurative reality, however indecipherable from such a close viewpoint.

The *Senza titolo* of 1972 (fig. 7), jokingly christened 'Nero' by Arcangeli, is one of the finest examples of this phase. It is perhaps the most representative work, considering that the critic himself wanted to exhibit it at the Italian Pavilion of the Venice Biennale of the same year, dedicated to the alternation between *Opera o comportamento* (Work or behaviour).

¹⁰ F. Arcangeli, s.f., cit.

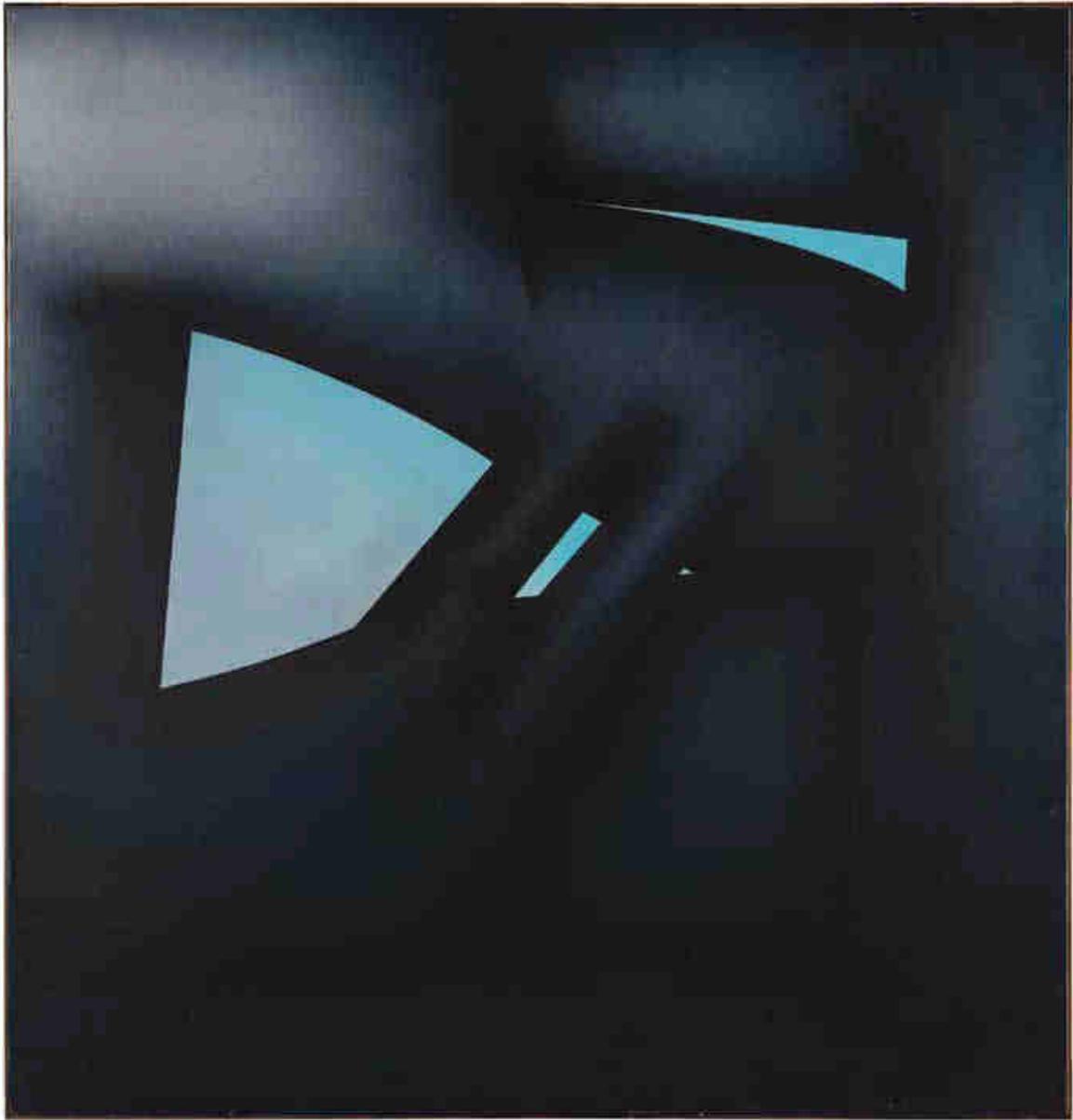


Fig. 6
Maurizio Bottarelli, *Senza titolo*, 1972
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x190 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/ *Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori





Fig. 7
Maurizio Bottarelli, **Senza titolo (Nerone)**, 1972
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x400 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol
/Unipol Group Artistic Heritage
Credit ph. Vincenzo Ruocco

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 volerò¹¹.

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 simionti 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 rispondono invece i due *Senza titolo* del 1977 (figg. 8, 9), 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 descrizione pittorica per via di levare, comporta strappi, stilette, bruciature, ferite subito cicatrizzate, disciplinate con un po' di crudeltà dentro l'ordine della superficie¹².

¹¹ F. Arcangeli, *Lettera a Fumagalli*, in *Bottarelli Devalle Roncati Satta*, Galleria delle Ore, Milano 1972.

¹² G. Romano, s.t. (1986), in *Maurizio Bottarelli*, cit., pp. 31-32.

Arcangeli's later decision to include his favourite artists of the Informal generation in his section then set 'Nero' on a different narrative path. However, it is Arcangeli himself who gives one of the most interesting hints for analysing this and other sister works, imagining the artist describing his work as follows:

inside my garage on Via Emilia, the walls are black and menacing, but in a dream they can become tender, as tender as love. A breath touches her, seeping into the solid black spectre by the light filtering sharply through the interstices. It is an airport light. If I make it out of the mechanical warren enclosing me, I think I will fly¹¹.

In Arcangeli's reading, Bottarelli's works thus appear as passages of a cold and rough interior, so closed and dark as to force close-up views of its surfaces, made possible by the accidental penetration of artificial light. And perhaps it is the scarcity of light that induces the artist to enlarge the details of this space, his studio, which, in the inventiveness of painting, soften like organic bodies, like symbionts camouflaged on the walls. Once again, there is a hybridisation between figure and space, like that between head and landscape in the early 1960s: a fusion that makes the two units indistinguishable to metaphorise the osmosis between individual and world. However, the two *Senza titolo* from 1977 (figs. 8, 9), respond to the need for a more rational organisation of space, for which the guidance provided in this passage by Giovanni Romano is effective:

I think we can all agree that Bottarelli's work has never disavowed the old axiom that painting is a narrative transcription of seeing; certain irregular, beautiful waves of seething colour on the edges of the paintings or certain lines of visual horizon crossing the canvases, as if engraved by a fluorescent crystal, are there to remind us we are looking at a spectacle through a frame or a mirror. [...] The narrating voice (the hand that paints) is out of sight and leaves nothing but minimal marks on the canvas. His is a pictorial de-writing by way of removing, involving tears, stings, burns, and wounds that are immediately healed, disciplined with a bit of cruelty within the surface order¹².

¹¹ F. Arcangeli, *Lettera a Fumagalli*, in *Bottarelli Devalle Roncati Satta*, Galleria delle Ore, Milano 1972.

¹² G. Romano, s.t. (1986), in *Maurizio Bottarelli*, cit., pp. 31-32.

Veduta dello studio dell'artista/
A view of the artist's studio.
Credit ph. Vincenzo Ruocco







Fig. 8
Maurizio Bottarelli, *Senza titolo* (dittico), 1977
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x400 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritag* - Credit ph. Flavio Pescatori





Fig. 9
Maurizio Bottarelli, **Senza titolo**, 1977
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x300 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori

I simbiotici, 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 simbiotici 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 (figg. 10, 11), 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.

Fig. 10
Maurizio Bottarelli, *Senza titolo*, 1986
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 120x120 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori





The symbionts, the alien bodies of the previous canvases, abandon their previously occupied spaces, revealing their structures. These are cold, industrial, severely constructed spaces: minimalist sets punctuated by thin, indestructible electrified bars, placed perhaps after the symbionts' expulsion to prevent their return. The definition of 'mechanical warren' that Arcangeli had used a few years earlier to describe Bottarelli's studio is fully confirmed in these images. They are still portions of a space observed from close up, studied in their structural values that, highlighted by the artist, pointing out an insurmountable limit against which to beat, a sort of existential 'wall, like those of Antoni Tàpies, which alludes to the physical finitude of each individual. This sense of transience also escapes from the two *Senza titolo* of 1986 (figs. 10, 11), still walls, but this time peeling, imperfect, caught in darkness no longer that of a dimly lit interior but of a solitary night walk. These are eroded, crumbling surfaces, even closer to those of Tàpies, on which the random marks of bored passers-by and the persistent ones of passing time have accumulated.

Fig. 11
Maurizio Bottarelli, *Senza titolo*, 1986
tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 120x120 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/Unipol Group Artistic Heritage
Credit ph. Flavio Pescatori

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»¹³. 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»¹⁴. 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 illimitato», ossia la rivelazione di infinite aperture e diramazioni che rideterminano la coscienza come «un luogo imprecisato e senza confini, proprio perché infinitamente sorgivo»¹⁵.

¹³ E. Pontiggia, *La visione e il limite* (1989), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 39.

¹⁴ F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, «Paragone», 271, 1972, p. 12.

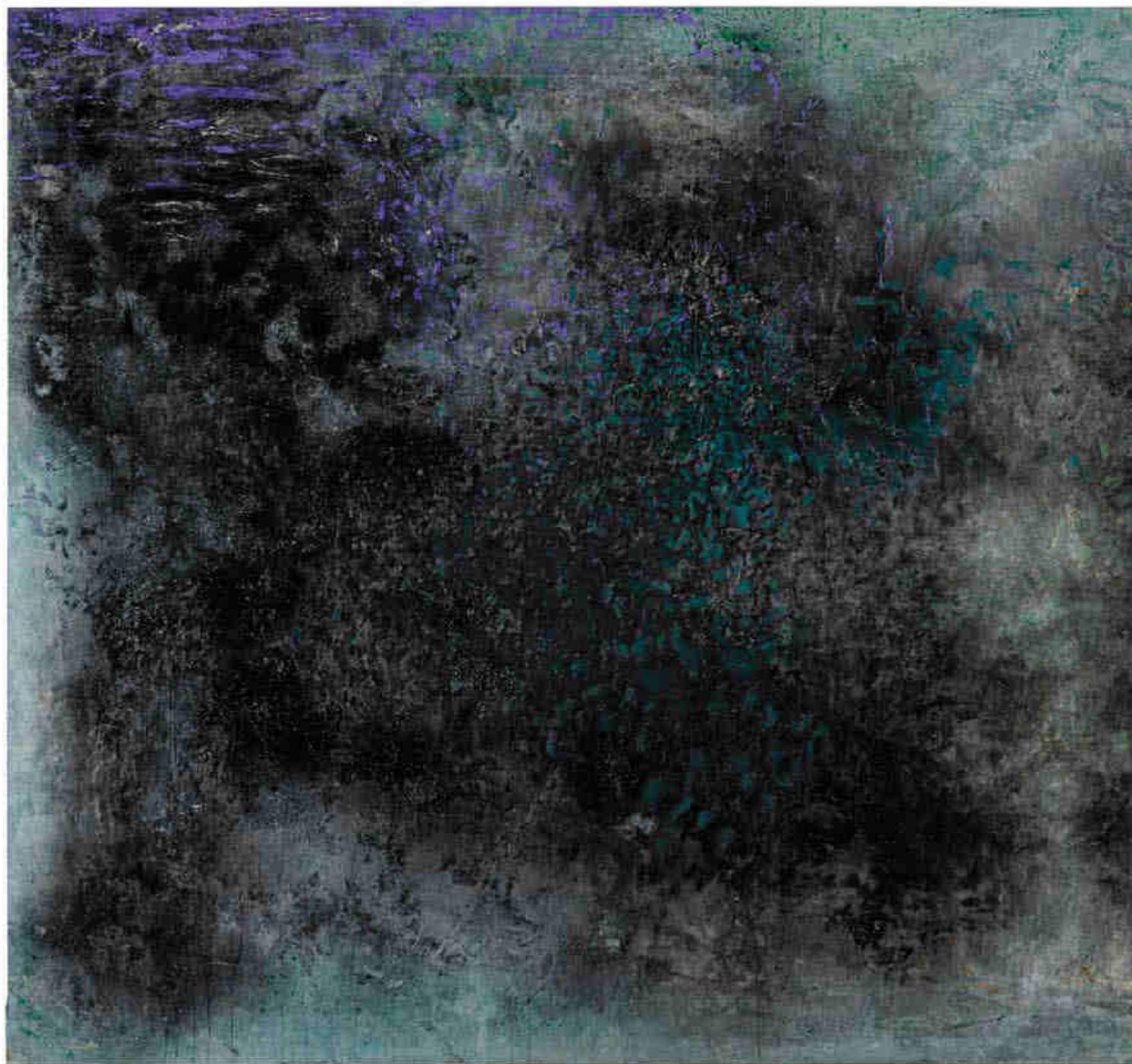
¹⁵ F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, «Paragone», XXIII, 271, 1972, p. 12.

Here, we again see the difficulty light has in cancelling out darkness, fully revealing the outlines and contours of things, and granting us only 'the intelligence of shadows'. As Elena Pontiggia notes, 'the canvas is charged with subterranean marks, as if shot through with electricity [...]. The canvas, again, emanates poisonous, perverse radiation. And then it softens: it suggests a lighter declension, a poignant moment'¹³. This is a critical process because it marks the crucial point of the entire mature phase of Bottarelli's work: a return to the landscape understood as an existential metaphor and the reopening of a romantic space, intended to reaffirm the dramatic nature of the subjective condition confronted with the forces of nature. In 1972 (a crucial year in the relationship between the critic and the younger artist), Arcangeli identified the coordinates of romantic space, highlighting the ambiguous and indefinite character of William Turner's images because of the loss of all worldly certainty. The critic portrays Romantic space as 'a space that can risk investigation, and intuition in images, of the immensity of the universe no longer centred on man himself precisely because, at the same time, it presupposes an unlimited inner exploration'¹⁴. Turner destroys Renaissance space through swirling motions and material disintegration, producing a space of tumult and dissolution that, according to Arcangeli, would find its ideal development in the Informal. Indeed, in the expansive saturation of Turner's material, what the critic calls the 'discovery of an unlimitedness' takes place, that is, the revelation of infinite openings and ramifications that redefine consciousness as 'an unspecified place with no boundaries, precisely because it is infinitely emergent'¹⁵.

¹³ E. Pontiggia, *La visione e il limite* (1989), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 39.

¹⁴ F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, «Paragone», 271, 1972, p. 12.

¹⁵ F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, «Paragone», XXIII, 271, 1972, p. 12.



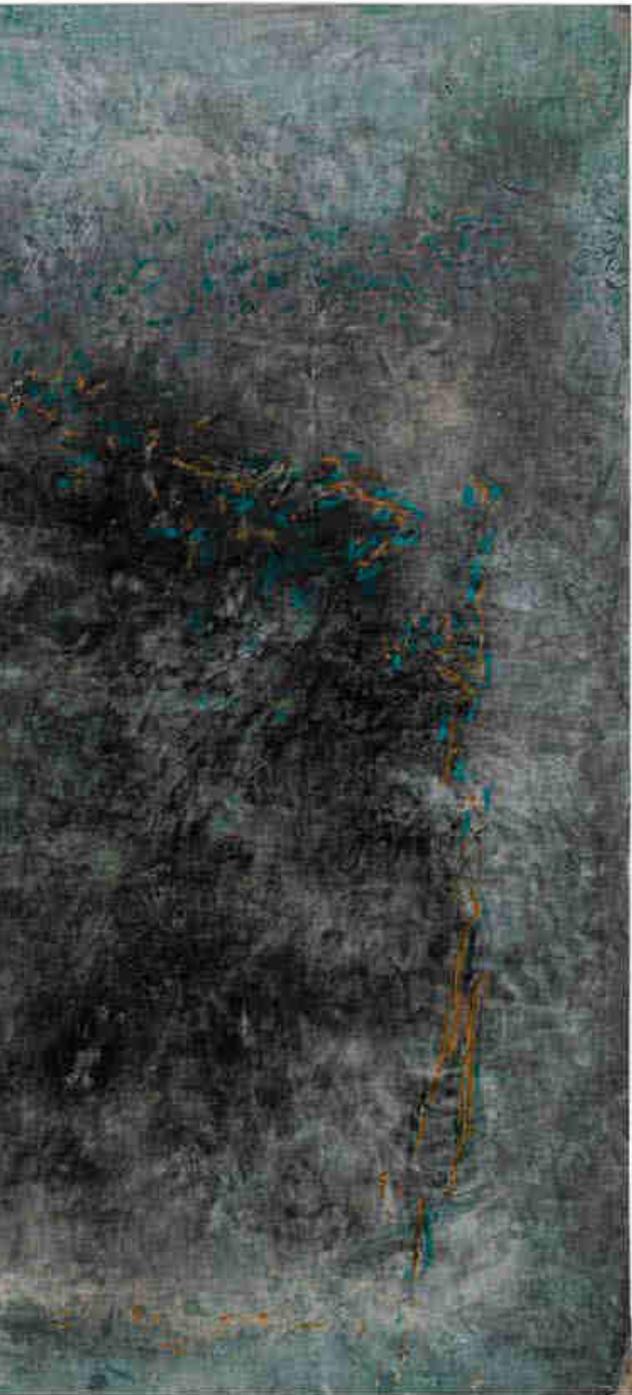


Fig. 12

Maurizio Bottarelli, *Paesaggio islandese*, 1991

tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x300 cm

Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*

Credit ph. Flavio Pescatori

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»¹⁶.

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»¹⁷. Opere come *Paesaggio islandese* (1991, fig. 12), *Immagine da immagine chiave* (1992, fig. 13), *Paesaggio australiano* (2003, fig. 14), insieme a *Tasmania* (2005, fig. 15), *Spiaggia nera a Mokau* (2007, fig. 16), *Paesaggio Norvegese* e due *Norway* (2010, figg. 17, 18, 19) 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.

Fig. 13
Maurizio Bottarelli, *Immagine da immagine chiave*, 1992
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 190x190 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol
/Unipol Group Artistic Heritage
Credit ph. Flavio Pescatori

¹⁶ G. M. Accame, *La pittura, il segno* (1982), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 26.

¹⁷ *Maurizio Bottarelli. In bilico tra veduta e visione*, curata da Fabrizio D'Amico, CUBO Unipol, Bologna 2017.



This conception of space, a metaphor for an existential condition reconnected to its Romantic roots, re-emerges forcefully in Bottarelli's more mature landscapes, in which we can clearly discern a return to Turner and, at times, to the 'empathic' naturalism of Gustave Courbet, another great Archangelian love. The artist arrived at these solutions in the late 1970s and early 1980s by moving 'from a framework within which precise structures and spaces with defined margins were delineated to a broader and less structured drafting approach'¹⁶. These images appear to emulate the slow and continuous tension of orogenesis or the atmospheric processes of condensation and rarefaction. The material, with its porosity and effervescence, clings to the surface of the canvas, generating images that are suspended, illusive and revelatory at the same time, poised 'between sight and vision'¹⁷. Works such as *Paesaggio islandese* (1991, fig. 12), *Immagine da immagine chiave* (1992, fig. 13), *Paesaggio australiano* (2003, fig. 14), along with *Tasmania* (2005, fig. 15), *Spiaggia nera a Mokau* (2007, fig. 16), *Norwegian Landscape and two Norway* (2010, figs. 17, 18, 19) record the immediacy of an emotional subversion, the jolt of a secret energy in unstoppable motion. This energy generates pictorial impressions that metaphorise the restless power of natural forces: surf, fog, turbulence and ice ages are rendered abstractly, so we can feel their effects as erosions or landslides on the surface. It is as if phenomena such as the formation of rocky reliefs or the concentration of masses of water perpetuate their modifying and changing action in the virtuality of an image denied all spatial and temporal connotations.

¹⁶ G. M. Accame, *La pittura, il segno* (1982), in *Maurizio Bottarelli*, cit., p. 26.

¹⁷ *Maurizio Bottarelli. In bilico tra veduta e visione*, curated by di Fabrizio D'Amico, CUBO Unipol, Bologna 2017.



Fig. 14

Maurizio Bottarelli, *Paesaggio australiano*, 2003
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 220x250 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 15
Maurizio Bottarelli, **S.T.** (serie Tasmania), 2005
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 180x200 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage* - Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 16

Maurizio Bottarelli, *Spiaggia nera a Mokau*, 2007

tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x180 cm

Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage* - Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 17

Maurizio Bottarelli, *Paesaggio Norvegese*, 2010
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 200x180 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage* - Credit ph. Flavio Pescatori

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 Rothko¹⁸. 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 somnesso, capace di arare vaste aree di materia informe.

¹⁸ M. Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, a cura di R. Venturi, Donzelli, Roma 2006, p. 180.

There is, therefore, a rethinking of the pictorial process as a karstic phenomenon based on the free circulation of flows of matter, capable of shattering all certainty of form. The images oscillate between precipitation and dissolution, exhibiting their molecular structure and revealing their latent chemical activity. There is certainly a relationship with Informalism and Abstract Expressionism: the vast dimensions of the painted surfaces, the grappling with the canvas, an open confrontation with himself and the world. "Dramas you take part in directly," as Mark Rothko¹⁸ put it. But the act that generates the images is not the circumvolved and excited one of *action painting*. It is a calmer, looser and more subdued act, able to plough through vast areas of formless matter.

¹⁸ M. Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, edited by R. Venturi, Donzelli, Roma 2006, p. 180.





Fig. 18
Maurizio Bottarelli, *Norway*, 2009-2010
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 180x250 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage*
Credit ph. Flavio Pescatori



Fig. 19
Maurizio Bottarelli, Norway, 2010
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas, 180x250 cm*
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage* - Credit ph. Flavio Pescatori

Fa eccezione l'*Omaggio a Garcia Lorca* (1998, fig. 20), 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»¹⁹. 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.

¹⁹ F. D'Amico, *La discrasia di Maurizio Bottarelli* (2015), in *Maurizio Bottarelli*, cit., pp. 58-59.

An exception is the *Omaggio a Garcia Lorca* (1998, fig. 20), in which Fabrizio D'Amico refers to the late Monet (another grand passion of Arcangeli's) for his 'fires of matter in turmoil'. However, an affinity between the two artists also lies in their mutual 'need to travel and paint distant lands', for example, Norway, 'a remote land to which Monet could only go, to his regret, once; and where Bottarelli returned instead, to learn and forget better'¹⁹. However, Scotland, Australia and many other countries have aroused in the Bolognese artist a new sense of the sublime, milder and more subdued than the historical one. Bottarelli thus returns to the great masters of modern naturalism but free of any nostalgia. The central problem in his research is to fix the unpredictability of nature in the physical structure of matter, dispersing all boundaries between form and process.

¹⁹ F. D'Amico, *La discrasia di Maurizio Bottarelli* (2015), in *Maurizio Bottarelli*, cit., pp. 58-59.

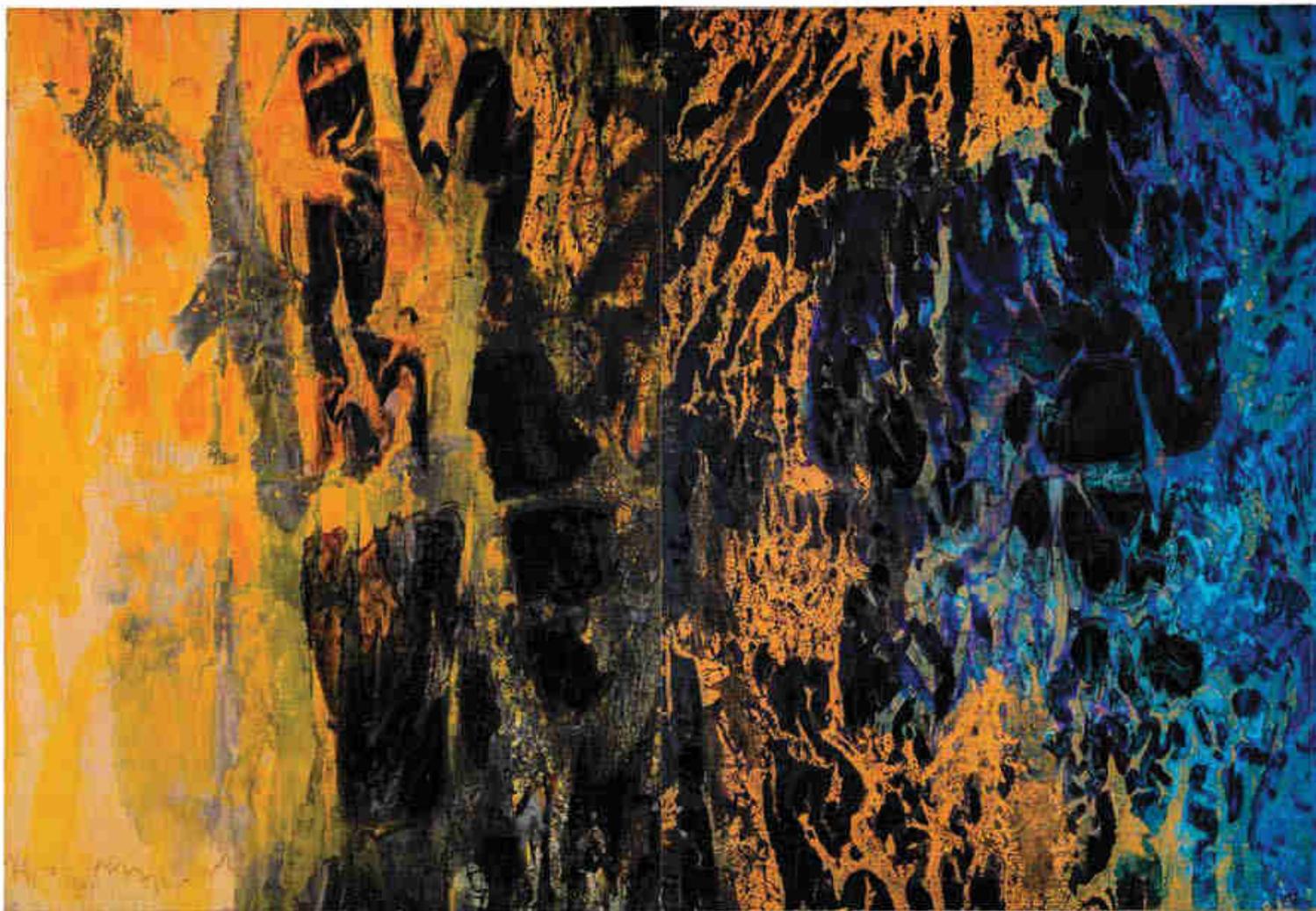
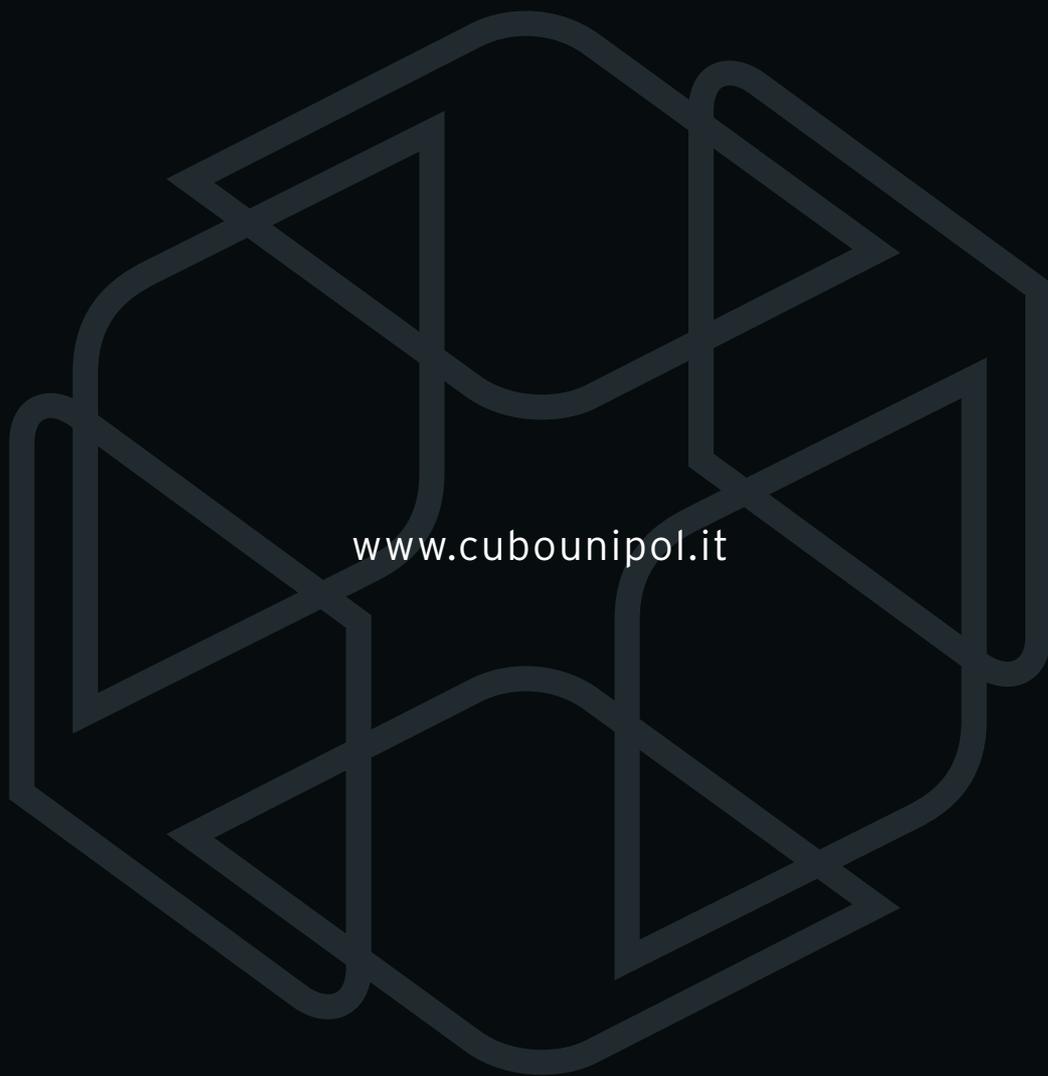




Fig. 20

Maurizio Bottarelli, *Omaggio a Garcia Lorca*, 1998
tecnica mista su tela/*mixed media on canvas*, 250x720 cm (4 tele/4 canvas 250x180 cm).
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/*Unipol Group Artistic Heritage* - Credit ph. Flavio Pescatori



www.cubounipol.it

I nostri luoghi



CUBO in Porta Europa
Piazza Vieira de Mello, 3 e 5 - Bologna

www.cubounipol.it Tel. 051.507.6060



CUBO in Torre Unipol
Via Larga, 8 - Bologna

[YouTube](#) [Facebook](#) [Instagram](#) | [App CUBO](#)



CUBO
Condividere Cultura

Unipol
GRUPPO