

Renato Barilli

*Il percorso di Vasco Bendini*

Vasco Bendini, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'arte moderna, Bologna, novembre 1978

I quasi trent'anni di attività di Vasco Bendini documentati da questa mostra costituiscono la carriera esemplare di quello che vorrei definire un artista votato fino in fondo alla causa dell'informalità. Uso di proposito un termine così insolito per indicare con esso almeno tre tempi ben distinti di svolgimento, dei quali soltanto uno, il primo, si identifica con l'Informale propriamente detto, o Informale storico: una fase, del resto, di cui stiamo riscoprendo tutta l'importanza di vero e proprio baricentro delle vicende di questa seconda metà di secolo già tanto avanzata; e constatiamo anche, dentro di essa, tutto il peso che vi ebbe la partecipazione personale di Bendini.

Ma l'informalità è qualcosa di più vasto, e una spinta "aperta", una tensione che va oltre il preciso e delimitato assetto dell'Informale storico, tanto da risorgere, ma in termini assai mutati, verso il '66-'67 in quel complesso di esperienze che si è ormai convenuto di definire con l'etichetta di Informale "freddo": una esplosione che supera i vecchi confini del quadra e del dipinto, fino ad acquisire le rive del continente ben altrimenti vasto dell'animazione estetica e del comportamento. Di quel decisivo sfondamento Bendini fu tra i protagonisti in prima linea, riuscendo così a cucire in modo esemplare le due fasi successive dell'informalità, la fase per così dire intracutanea della redazione pittorica, e l'altra successiva dell'invasione spaziale. Ma egli non ha poi mancato di presagire i limiti di quella stessa fase di espansione fisica, e dopo il capo degli anni '70 si è dato allora a tracciare una come sempre esemplare parabola di segno contrario, di implosione, di ravvicinamento e riaddensamento dei materiali usati prima, quasi in analogia con quel fenomeno cosmico che porta le galassie a restar vittime di un collasso e convergere al centro, dando luogo ai tanto suggestivi, per noi profani, "buchi neri".

L'importanza dell'Informale storico fu di prendere un congedo definitivo dal clima di ricerca delle essenze chiuse e rigide già proprio di tutta la prima metà del nostro secolo. Esempio in proposito il modo secondo cui Bendini, all'inizio degli anni '50, si attacca ai modelli tipici di due maestri di casa nostra, Morandi e Guidi: nature morte per il primo, marine e soprattutto volti per il secondo. Trattati dal giovane artista non ancora trentenne, questi temi si aprono, nel senso che scalastrano e disarticolano le loro giunture; e soprattutto, vengono letti in chiave di magrezza, perdendo ogni pretesa di plasticità, risultando invece tradotti

in segno stenografico, volutamente provvisorio, scoperta-mente gestuale. E questo un processo di trascrizione in chiave accelerata e fenomenica che viene messo in atto contemporaneamente da tanti altri artisti, in Italia e fuori, sull'una e sull'altra riva dell'Atlantico. Per l'Italia si può pensare alle accelerazioni e riduzioni segniche compiute da un Capogrossi (partito anche lui dal morandismo) o da un Vedova, senza dimenticare Spazialisti e Nucleari; per la zona nordamericana si può risalire addirittura ai grafismi feroci del primo Pollock, o alle "scritture bianche" di Tobey e a tutto il capitolo relativo al recupero degli ideogrammi, con quel tanto di magico e di mistico che quei caratteri rappresentato alla nostra sensibilità occidentale.

E infatti anche di Bendini si può dire che nei primissimi anni '50 egli "scrive" il tema del volto o delle marine: pochi segni disarticolati e oscillanti, che oltretutto lasciano scoperta e evidente la mano che li traccia, con tutte le possibili caratteristiche quasi di calligrafia, con gli ingrossamenti o le attenuazioni delle aste, a seconda che siano ascendenti o discendenti. Il motivo figurativo diviene una gabbia aerea e porosa, pronta a calamitare al suo interno i fenomeni più vari e cangianti. Prende inizio quella che ebbi a definire una dialettica tra "struttura" e "testura". Nei maestri del '900 c'è solo il primo dei due termini, tutto in essi è struttura, e questa cura direttamente le misure e le vie del proprio manifestarsi. Nell'informale andrà invece prevalendo la testura, ovvero l'ordito dei fenomeni. Ma d'altra parte, per non perdersi nel loro mare, e pur indispensabile avere una guida, un criterio che sappia selezionarli e ripartirli, o ancora prima stimolarli, stanarli fuori. Il tema del volto per lunghi anni avrà nell'arte di Bendini una simile funzione, di struttura leggera, quasi invisibile, o meglio, visibile solo per i fenomeni che riesce a coagulare lungo la sua traiettoria: così come le linee di forza di un campo elettromagnetico si visualizzano solo per il depositarsi della limatura di ferro; o come il passaggio a grande altezza di un reattore è tradito dalla scia di vapori ionizzati.

Infatti ciò che distingue già in partenza il fenomenismo di Bendini, e dunque la sua partecipazione all'informalità, e la volontà di porsi molto al limite, nella zona dove i nostri sensi devono affinarsi e farsi quasi medianici, telepatici: dallo stato solido a quello dei gas via via più rarefatti; dal visibile alla fascia delle radiazioni tanto sottili da non essere quasi più percepibili coi sensi. E il riferimento, ancora ingenuo e naturalistico, al volto può allora allargarsi a proporzioni più generali, divenire la tensione tra uno schermo e le apparizioni che esso in parte riesce a inquadrare, ma che in parte gli sfuggono. Una "struttura" che insegue esalazioni sfuggenti, che intrattiene con esse una lotta tenace,

correndo sempre il rischio di esserne scavalcata; così come lo schermo di una lastra radiografica trattiene le radiazioni, ma nello stesso tempo ne è oltrepassata; o come la sfera di cristallo e ogni altra superficie trasparente in uso presso i cultori di arti magiche sono a un tratto animate da presenze misteriche, pronte tuttavia a dileguarsi. Nulla di simile al rapporto ovvio e banale che si stabilisce tra la cosa e l'immagine specchiante, quando l'illusione è lineare e di primo grado.

Ma ritornando al filo degli svolgimenti concreti, questa dialettica dell'apparire/sparire si attenua per un momento (anni dal '54 al '56) sotto la pressione dell' "ultimo naturalismo" di Arcangeli, quando cioè il critico e l'artista credono per qualche tempo che la terra promessa dell'Informale possa essere l'ambito dei fenomeni vegetali, l'enigma della funzione clorofilliana. La natura sembra, per un breve periodo, l'opportuno termine di riferimento nella marcia verso l'informalità. Ma appunto e solo un breve momento, perché dopo gli Ultimi naturalisti Arcangeli scrive Una situazione non improbabile, ove comprende che occorre fare i conti con un ampio fronte internazionale. Dietro la natura si spalanca la voragine della materia e del suo correlato, la gestualità dell'artista che si vuole sintonizzare su di essa. Così pure Bendini scorge di dover fare i conti con i grandi Informali europei, e con Wols in primo luogo. Gli ultimi anni '50 lo vedono mettere a punto con una sottigliezza estrema la dialettica tra la struttura e la testura, lo schermo e l'apparizione, il volto e la sua funzione calamitante. Nessuno più di lui sa ricorrere a una strumentazione varia e inesauribile, ora densa di pasta, ora liquida e a fior di pelle: cagliature, smangiature, erosioni, impiallicciature di falde larghe, colate scabre e radenti. Il volto riemerge sempre uguale e sempre diverso, così come anche un campo elettromagnetico riesce ad addensare la limatura di ferro in un'infinita di configurazioni. Ma la grande stagione dell'Informale storico, verso il giro di boa del 1960, accenna a una stanchezza crescente, ovvero dimostra di aver sondato tutte le possibilità interne e di doversi ormai limitare a uno sterile esercizio di varianti. Inoltre preme in forze una nuova generazione, che come sempre succede e portatrice di altre esigenze. Bendini dapprima sembra voler giocare la carta della difesa eroica: affermare appunto con più forza, con l'estremismo di un combattente accanito non convinto di deporre le armi, la sua fede nel fenomenismo informale. E del resto questo atto di fede ha la sua ragion d'essere: non dimentichiamo che gli anni '60 si presentano con indicazioni non di rado divergenti e ambigue; ormai, sappiamo che bisogna distinguere, anche al loro interno, tra una prima e una seconda meta. Bendini, per esempio, non può aderire al "nuovo corso" se questo

significa il ritorno a un bisogno di ordine geometrico e razionale (come avviene grosso modo nel filone delle ricerche optical, "programmate", gestaltiche); e neppure lo può accettare se esso significa porre l'accento sul versante Pop, sul recupero delle icone, delle figure. Nessuno e congenitamente più avverso di Bendini alla figura, dato che al contrario egli crede che le cose e i corpi siano pronti a esalare in energia, tendano per così dire a uno stato volatile. Ecco perché fino al '65 è lecito nutrire l'impressione che egli sia uno dei non rari artisti rimasti attardati in un testardo, per quanto eroico e valente, esercizio dell'Informale, vittime di limiti generazionali.

La svolta si situa quando, in quello stesso anno, Bendini intuisce che può trarre partito dalle nuove indicazioni, se però si rivolge non già a quelle di specie popoptical, per lui infrequentabili, bensì alle altre, apparentemente più arretrate ma piene invece di un lievito futuro, del New-Dada. Rauschenberg e Johns infatti hanno insegnato a prender atto della presenza "in carne e ossa" delle cose, del materiale plastico "come e", nella sua artificialità; ma nello stesso tempo non si sono arresi passivamente ad esso, non hanno rinunciato a investirlo di una carica di psichismo, che poi, tradotto in termini visivi, corrisponde a un'impetuosa aggressione cromatica e gestuale ancora di stampo informale. Inoltre la loro è stata anche una via di mezzo tra lo stare dentro la superficie e l'uscirne fuori.

Bendini ne comprende la lezione con qualche ritardo (chi però l'aveva capita e seguita, in Italia, con più prontezza?), ma si rifà presto per la passione che mette nel seguire la nuova strada. Nel '65 infatti egli realizza due Trittici e un Polittico di ben nove pezzi, tutti di grandi dimensioni, ove siamo di nuovo al motivo della disarticolazione.

Quindici anni prima egli aveva disarticolato, come si è detto sopra, gli schemi chiusi della pittura del Novecento. Ora mediante la tangibilità di un sistema di fettucce, che non si collegano, non si chiudono nelle rispettive giunture, egli fa saltare la gabbia del quadro; anche se per il momento è solo un'esplosione simbolica, o solo un primo passo verso la "realtà", dato che resiste pur sempre, in definitiva, il formato del telaio. Ma evidentemente le sue solite presenze fenomeniche e medianiche si sono gonfiate, premono in forze, tanto da scardinare, almeno come gesto simbolico, una prima cintura di contenzione.

E del resto i tempi scorrono in fretta: ben presto cioè egli si affranca da ogni residuo di virtualità illusoria e colloca i suoi oggetti in uno spazio reale, compiendo quel salto che i New-Dada, Rauschenberg e Johns, non hanno quasi mai compiuto. E anche per l'Italia il '66-'67 di questi aggregati plastici è molto precoce, dato che non sarebbe giusto porli

sullo stesso piano delle forme plastiche partorite sul filo delle meditazioni di arte cinetica o seriale o neo-costruttivista. Qui gli oggetti sono comuni e banali. "Come è" appare in proposito un titolo quanto mai indicativo, meglio se accompagnato dalla relativa scheda ove dovrebbe comparire, in termini convenzionali, l'etichettatura di "tecnica mista"; ma la cosa suona quasi irrisoria tanto siamo lontani dalle normali "tecniche miste". Questo gruppo infatti risulta composto, come è detto diligentemente appunto nella scheda, da una "stuoia, due sedie di legno con cellophane, ciré, scotch, registratore". E ben inteso, c'è un grande assente, in questa nomenclatura, non vi si parla cioè della presenza-assenza umana chiamata ad animare tali materiali, a investirli di un'onda psichica, a trascinarli nel giro di un "comportamento". Per queste varie ragioni mi pare calzante e inevitabile il paragone, che ho già avuto più volte l'occasione di proporre, con un coetaneo di Bendini, reduce come lui dall'avventura informale, ma destinato a raggiungere, sfociando nel comportamentismo, una decisiva risonanza: Joseph Beuys. O per ritornare alla situazione italiana, converrebbe impostare il raffronto con un terzo reduce dalla stagione informale, Mario Merz, pure lui avviato a divenire un protagonista della nuova informality "fredda". Senza contare che in quel biennio '66-'67 Bendini fonde le sue energie, le sue esperienze e ricerche con quelle di un gruppo di giovani dell'ultima generazione, raccolti nell'episodio effimero ma significativo del bolognese "Studio Bentivoglio", uno dei più certi anticipi del "nuovo corso". In particolare tra Bendini e il membro di quel raggruppamento fornito di maggior talento e spinta, Pier Paolo Calzolari, si compie un tramando, quasi un cambio di staffetta assai significativo, e assai istruttivo per quanto riguarda i rapporti tra generazioni diverse, la partita di dare e avere che esse impostano reciprocamente. Una volta attinto questo ambito di esperienze "reali", in uno spazio a tre dimensioni, Bendini sembra svolgere due serie distinte, o diciamo meglio che può essere un nostro accorgimento espositivo operare una simile distinzione. Da un lato, egli ci dà tutta una serie di oggetti isolati e minuti. I titoli sono tautologici, dicono cioè le cose stesse in cui si risolve l'opera: Cestino, Ciotola, Cucchiaino, ecc.; ma non dicono lo strato di effetti sensibili che si condensa su quegli oggetti, il manicotto di psichismo che li investe. Al solito, come ogni altro elemento strutturale, come i volti e gli schermi nelle opere precedenti di Bendini, essi funzionano da polo calamitante per attrarre a se, raccogliere, cagliare certe cariche sensibili altrimenti impalpabili. O addirittura ultrasensibili, metapsichiche: si veda in particolare A memoria di gesso, con quell'impronta di mani, come di un ectoplasma che si sia degnato di

lasciare una traccia diretta del proprio passaggio. E infatti, in concreto, questi oggettini sono stati, per così dire, mantecati nell'immersione in qualche materia "morbida" e vischiosa: cera o colla, ritrovando anche per questo verso un legame con l'esperienza di Beuys, o ponendosi in sintonia con l'unico fenomeno di arte "povera" avanti lettera già allora esistente, vale a dire la Funk Art californiana.

L'altra serie potrebbe essere in un certo senso l'inverso di questa prima: se qui, come si è visto, l'elemento concreto e strutturale sta dentro, costituisce una specie di nocciolo che si espone a un trattamento esterno, a un bagno galvanoplastico di sensibilità, nell'altra esso tenta di agire da contenitore, o da elemento strutturale secondo un'eccezione più precisa del termine. Ma ben inteso non ce la fa, non riesce a trattenere, a racchiudere l'energia diffusa. Sotto tale aspetto riprende a scorrere il collegamento col New-Dada, dato che molti lavori consistono proprio nella contestazione, nello sfascio della tradizionale intelaiatura (tipico A Johnson): cornici vuote che si affannano a inseguire lo spazio, a tentare di delimitarlo, di stringerlo; ma in tal modo ostentano il loro fallimento: come cercare di contenere tra le quattro mura di una stanza un fantasma; il quale poi si diverte a colpire d'improvviso stampando in ritaglio (come con una pressa tranciante) l'impronta ingigantita della propria mano (La mano di Vasco). Oppure la struttura si adatta a una funzione più sottile, che non consiste nell'esibire scopertamente il fallimento, lo sfascio delle proprie giunture, quanto piuttosto nel fornire un contenitore apparentemente asettico e neutro. E il punto di più coraggiosa disarticolazione cui giunge Bendini, rinunciando del tutto ai valori plastici dell'oggetto. Una rinuncia cui, già lo si ricordava sopra, non giungono mai i New-Dada e neanche i Nouveaux-Realistes; caso mai, occorrerebbe fare riferimento a quei due neo-dadaisti molto sui generis, molto più rigorosi di ogni altro nel proseguimento della lezione duchampiana, che furono Klein e Manzoni. Al primo viene da pensare inevitabilmente in presenza di un'opera del '67 come Cabina solare, eretta ovviamente per captare un'energia ormai spintasi agli ultimi gradi della rarefazione, oltre i limiti del visibile; mentre il secondo può essere ricordato in riferimento a un altro di questi contenitori asettici e anestetici, proposto questa volta Per una essudazione totale, e dunque come atto di omaggio alle secrezioni quanto mai fisiche e concrete del nostro corpo. Tuttavia, non è un caso che anche quando Bendini entra in un simile ordine di idee di riscatto corporale, punta pur sempre sulle manifestazioni fisiologiche più pronte a prendere la via della liquidità, o meglio ancora dell'esalazione aerea. Inoltre il carattere neutro e strumentale di questi aggeggi, privi di valore estetico in se e per se,

implica l'intervento della dimensione comportamentale, esige cioè che l'artista-operatore, o altra persona da lui delegata, o un volonteroso rappresentante del pubblico, si presti in qualità di attore, ovvero, per dirla con l'intraducibile parola inglese, dia luogo a una performance. Anni 1967-'69: quando appunto Bendini propone queste sue performances, si tratta di un "genere" non corrente, nella prassi artistica nostrana, e neppure su scala mondiale si può dire che sia molto coltivato. Forse, ancora una volta, il solito Beuys... Vincendo una naturale ritrosia, l'artista si presenta in prima persona, pur con una *mise* che lo rituffa subito nell'anonimia, trattandosi di una irreprensibile tuta nera da mimo (Il mio spazio; Io, e io ora). Ma non sempre si ha la performance dell'operatore umano; in qualche altro caso, è messa in atto, per così dire, una performance di elementi inanimate dunque un'arte cinetica, si dovrebbe dire alla lettera, se non fosse che questa etichetta è legata all'impiego di pesanti "macchinette", rigide e segmentate, il che è quanto di più distante ci possa essere dagli intenti di Bendini. La cinese che lo può interessare, e semmai, al solito, il sottile soffio di certi gas e fluidi invisibili, rispetto ai quali i corpi solidi svolgono un ruolo subordinato di docili rivelatori. Si veda La memoria, ove alcuni frammenti policromi volteggiano e così evidenziano correnti ascensionali altrimenti inavvertibili. In fondo, anche gli elementi pittorici usati da Bendini in tutto il suo curriculum precedente non erano altro che detectors, spie del passaggio di forze poste oltre la soglia del sensibile. Ma giunto alla svolta del 1970 Bendini rifà i conti con se stesso, con tutta la sua storia precedente, e avverte un potente richiamo generazionale. Dobbiamo essere pieni di rispetto per questa misteriosa logica generazionale, quasi un equivalente della legge genetica esteso all'ambito della produzione culturale. Ogni generazione ha un proprio destino, o in termini più neutri, un proprio baricentro; è lecito a qualche membro particolarmente dinamico e insofferente di spingersi un po' fuori dal raggio d'azione consentito, forzare gli equilibri, ma non oltre un certo punto, dopodiché scatta un movimento di compenso o di risucchio verso il centro. Ora la generazione di Bendini, o dell'Informale storico, è nata e cresciuta accettando i pregi e i limiti della virtualità, dell'illusorietà della superficie. Ha presagito la possibilità di sfondare quella barriera, e in qualche caso ha portato a ciò contributi decisivi. Oltre il caso di Bendini, si pensi anche a Dubuffet e a tutte le ricerche spaziali dell'Hourloupe, spintesi fino alle proporzioni mastodontiche dell'edificio e del monumento; o si pensi anche all'episodio, benché assai poco divulgato, delle gigantesche angurie plastiche di Moreni; ma in anni più recenti anche questi artisti avvertono il richiamo della

superficie e del suo difficile fascino. E così pure Bendini: dopo l'esplosione in fuori, l'implosione in dentro, il riaddensarsi dei frammenti. Del resto, questi movimenti di diastole e di sistole sono quasi una trama organica che sottende l'intera produzione culturale, e quindi hanno dalla loro parte una specie di inevitabilità e di necessità. Non si tratta però di un meccanico fare e disfare, o di un puro e semplice ritorno al punto di partenza: l'oscillazione pendolare "in dentro", il recupero della superficie reca con se la consapevolezza frattanto acquisita dell'uso di nuovi materiali, e insomma e forte di un ardimento sconosciuto alle fasi dell'Informale classico. Si sente che l'opera ora offertaci, benché ridotta al piano, e ancora gonfia di una quantità d'azione, soltanto provvisoriamente schiacciata, ma pronta a riesplodere, a emanare di nuovo una sua profondità. Si potrebbe parlare di una qualità performativa miniaturizzata e ridotta in scatola, o tracciata come con un procedimento cartografico. Ne fanno fede, appunto, i materiali "poveri" aggregati alle tele di Bendini "dopo il '70", invariabilmente posti in buon equilibrio con quelli di tradizionale origine pittorica, il gusto Funk per i rifiuti, che aveva contrassegnato gli anni '66-'67 svolgendosi in una intensa serie di oggettini "investiti" dalla più densa affettività, viene mantenuto tuttora, e forse anche potenziato: ritroviamo così gli stessi cellophane, le colate preziose di cera, i chicchi di caffè e le foglie di te, gli "oggetti trovati" sul tipo dei contenitori di uova; e lembi di stoffe contorte e spiegazzate, quasi che fosse lo strato della pasta pittorica a contorcersi e divincolarsi. Sarebbe inutile, sbagliato invocare a questo proposito il nome di Burri, perché la predomina su tutto il severo senso della pagina, della composizione, vale a dire uno spirito di chiusura. Qui invece siamo al fissaggio molto provvisorio di un momento di azione, a un sondaggio, quasi a un rilevamento condotto sulle correnti (fisiche, psichiche, metapsichiche) che circolano e che atteggiano a loro piacimento i materiali plastici. Ogni lavoro di questo ciclo si continua nei vicini piuttosto che chiudersi in una sua magnificenza distaccata. Il pendolo continua la sua corsa verso il capolinea dell'implosione, vale a dire, verso una sempre più radicale virtualità e immaterialità di ritorno. Se cioè tra il '70 e il '74 abbiamo le opere che ho tentato di descrivere poco sopra, ove elementi "concreti" in oggetto convivono con altri di superficie, in seguito Bendini ritenta, come era stato ai suoi inizi, le vie di un'arte esclusivamente intracutanea, a fior di pelle; anzi, se possibile ancor più liquida e rarefatta di quanto non sia mai avvenuto negli anni '50. Ma l'occhio allenato continua a scorgere i segni del passaggio attraverso la fase tridimensionale. Infatti la superficie, anche se non infranta a livello materiale, è però



contraddetta a livello interno. Nei lavori recenti compare invariabilmente una frattura, una sbarra, una faglia a solcare lo spazio, a incrinarlo, determinando la convivenza di universi distinti, e spezzando insomma l'ipotesi di una superficie continua. Là un nuovo recupero del motivo neo-dadaista dell'asticciola, della fettuccia, di cui ora però resta solo la traccia dopo l'asporto: una scorticazione o abrasione, quasi l'ombra, il referto radiografico dell'elemento strutturale. Esso forse è stato depresso per un momento sul quadro, ma per venirvi subito logorato e corrosivo dalla pressione dei gas, dei liquidi dissolventi. Eppure anche se a prezzo del proprio sacrificio, è riuscito ad adempiere alla funzione strutturale, e a ripartire, guidare, contenere la piena esuberante dei fluidi; o anche solo di rivelarne per l'ennesima volta le tensioni. La struttura, come sempre, alle prese con la testura: forse più spesso travolta che dominatrice, ma anche in questo caso, capace comunque di "rivelare", di testimoniare le forze invisibili scatenate dall'arte di Bendini.

(Translation by Lexis, Florence)