

Giulio Carlo Argan, 'Bendini. Opere eseguite nel 1965 delle serie Sentimento Come Storia e Senso Operante', in *Vasco Bendini*, catalogo della mostra, Galleria l'Attico, Roma, marzo 1966

La fase attuale della pittura di Bendini è, nella sua sostanza problematica, eccezionalmente lucida; perciò, nella situazione odierna alquanto agitata e confusa, è da prendere seriamente in esame. Dopo l'esperienza informale, compiuta per vie inconsuete e senza alcuna concessione alla moda, Bendini non si è posto il dilemma dell'apocalittico e dell'integrato. Sapendo di aver toccato un limite, non si è dedicato a recuperi inutili; poiché nulla poteva esserci al di là dell'esperienza compiuta che non avesse in essa i suoi motivi, ha intrapreso un'analisi metodologicamente precisa del processo della propria pittura. È arrivato alle conclusioni che vediamo e che, intanto, provano come la materia dell'informale non fosse affatto un termine oltre il quale nessuna ipotesi era più proponibile. Si è affacciato così al confine della quinta dimensione: la dimensione oltre l'esistenza e che si dà soltanto (né potrebbe darsi altrimenti) come ipotesi. La sperimentazione vale dunque nella misura in cui l'ipotesi può farsi fenomeno.

Già nella fase informale Bendini non aveva cessato di sondare la penetrabilità e la praticabilità della materia, cercando in essa una possibilità di esistenza che non si confondesse con quella della materia stessa; e aveva così ritrovato stratificazioni d'immagini, profondi percorsi segnici. Aveva seguito a disegnare dentro la materia: la sua grafica, molto abbondante in quegli anni, è la guida migliore per afferrare il senso della sua ricerca materica. Dopo essere riuscito a diradare, forare e oltrepassare il muro della materia, la prima domanda doveva necessariamente riguardare la dimensione, certamente non più esistenziale, che si apriva al di là e di cui non era dato sapere l'estensione. Tutto ciò che di essa sapeva, per la comune nozione, era che essa si presentava non più come sintesi, ma come *continuo* spazio-temporale. Cosciente dei

limiti del proprio campo d'esperienza, la pittura, e della necessità di dover stare ai dati concreti del problema, Bendini ha identificato quella spazialità ipotetica con la pura e semplice superficie della tela bianca. Per qualsiasi pittore, di qualsiasi epoca e cultura, la superficie del quadro da fare non è soltanto un supporto materiale, ma un primo dato problematico: pone il problema della propria bidimensionalità, di un'estensione piana solida e colorata che vale tuttavia, per convenzione simbolica, come virtualità, disponibilità, spazialità illimitata. E come il terreno su cui si dovrà costruire un edificio: solo un cattivo architetto si limiterebbe a considerarlo in rapporto alla capacità di sopportare il peso materiale dei muri. Da Cézanne in poi la storia dello spazio in pittura è, in parte, la storia della tela bianca e della sua presenza, non come tono di colore ma come frammento non dipinto, nel contesto. Nel caso di Bendini la tela bianca è qualcosa di raggiunto e trovato *dopo*, al di là di una materia disgregata, dissolta, scomparsa. Infatti non ha più alcuna forza portante; è uno schermo che raccoglie residui vaganti di immagini e neppure se ne appropria, perché la sua estensione è tutta al di là dei veli colorati e delle strisce applicate. Che sia schermo o diaframma è dimostrato dal fatto che il pittore ha bisogno di spostarla, di esporla secondo certe inclinazioni per permetterle di intercettare correnti di segni provenienti da un'emittente ancora sconosciuta e altrimenti irrilevabili. La ripartizione in dittici e trittici, in ante inclinate, in livelli diversi non ha infatti la funzione di scomporre, ma anzi di ristabilire, spostando gli schermi, l'unità o la continuità della proiezione. I termini "schermo" e "diaframma", ora provvisoriamente usati, si rivelano subito imprecisi: la tela bianca è infatti soltanto la *intercizione* di una profondità a prospettiva rovesciata che, sfuggendo, non si riduce ma dilata. La spazialità di questa pittura è, in realtà, una spazialità in espansione, come quella descritta dalla cosmologia moderna: ed è probabilmente per questo inevitabile interesse cosmologico e per questo passaggio da una

dimensione a un'altra che il riferimento storico più attendibile per questa fase della pittura di Bendini è Kandisky, nel periodo delle *Improvvisazioni* (1913-15). Più che di schermo o di diaframma, dunque, sarebbe giusto parlare di "soglia", di zona di trapasso, perché ciò che di fatto interessa l'artista è lo strato, d'un qualche spessore, in cui seguitano a presentarsi, per una durata imprecisabile, immagini che avevano un significato e un valore nella dimensione esistenziale. Dobbiamo riconoscere che siamo al margine dell'ambiguità metafisica o, quanto meno di un'ipotesi escatologica: non potrebbero essere, queste, le immagini della sbrigativa liquidazione dell'esperienza vissuta, non appena varcata la "soglia"? Non escludo che questa sia una delle componenti della poetica di Bendini; il titolo di un'opera, "Sentimento come storia", lo lascia supporre. Ma alla "soglia" il pittore si affaccia con limpida, laica fermezza: deciso a non registrare nulla che non si dia con evidenza fenomenica. Nulla che non sia ancora e magari per poco reale può impressionare la sensibilità dei suoi schermi, colorire i primi strati della nuova estensione. Analizzando i segni che appaiono sulle tele bianche non si può non riconoscerne l'origine mnemonica; provengono da esperienze passate, hanno depresso nel transito i significati che avevano nella dimensione dell'esistenza. Hanno origini molto diverse, ma questo non è più molto importante. Vi sono linee rette e oblique, parallele, divergenti, incrociate: sono indubbiamente i tratti di una costruzione prospettica a tre dimensioni, ma appaiono spezzati e deviati come il famoso bastone immerso nell'acqua. Vi sono frammenti di figurazione: una sedia, una finestra, sagome umane, squarci di cielo. Ma non invidio il giubilo, destinato a volgersi in pianto, dei propagandisti della "nuova figurazione": queste vane ombre di persone e di cose, portate fin qui dal capriccio di un'oscura corrente, non prenderanno mai corpo, dilegueranno più presto delle altre, perché la loro stessa natura fisica le rende, nella dimensione del non-esistente, infinitamente fragili e caduche. Vi sono infine macchie colorate che conservano e tramandano l'ultima

traccia di un impasto materico o di un'azione gestuale: ma priva di sostanza la materia, privo di forza il gesto. Anche i rapporti si invertono; il colore più brillante e luminoso è il nero, il cielo che si vede dalla finestra è al di qua della parete.

Già nella precedente pittura di Bendini Calvesi notava una tendenza alla labilità dell'immagine. Ora il tema della labilità diventa un principio, una chiave. Le stesure del colore sono magre, rade; aderiscono appena alla tela, come pellicole che potrebbero sollevarsi, e qualche volta accade. Si sente che le immagini nascono da una lacerazione, che si è prodotta non si saprebbe dire dove e quando, perché nell'opera non ce n'è il segno. Vien fatto di rammentare un gioco infantile: quelle decalcomanie che riuscivano sempre male, un pezzo della figura rimaneva sulla matrice, un altro si trasponeva sul foglio, sbilenco, scivolante sul velo dell'acqua. Il momento critico, in cui l'immagine si lacerava e non era più né qua né là, era il momento in cui si staccava la matrice dal foglio. Così rimangono sospese, né di qua né di là, le immagini di Bendini: i frammenti non potranno mai ricomporsi secondo note sintassi.

Dicendo che questa è una poetica della lacerazione o del distacco, tuttavia, non si fa che menzionare un'esperienza vissuta da tutti gli uomini del nostro tempo: quella che, nell'arte, ha condotto all'estremità irreversibile dell'informale. Bendini si è messo a cercare che cosa sia rimasto di là e che cosa sia passato di qua, e ha trovato soltanto frammenti. Una lacerazione storica non separa mai nettamente i valori scaduti dagli attuali, le epoche morte dalle vive, gli spazi chiusi dagli aperti. Tuttavia si è chiesto se le immagini della sua memoria avessero ancora tanta forza da impressionare la tela bianca, da sostenerla, da dare un senso finito alla sua spazialità virtuale, indefinita, tutta disponibile. In altri termini, ha voluto verificare se i relitti della memoria fossero ancora abbastanza vitali da alimentare e sviluppare l'attività dell'immaginazione. A questa domanda risponde affermativamente col trittico

intitolato “Senso operante”. Letto come va letto, da sinistra a destra, mostra un’immagine ancora confusamente carnale, palpitante brandello di memoria, a cui fa riscontro, oltre la pausa, una struttura geometrica che si va assestando in una lucida combinazione di coordinate ortogonali.

Il rapporto memoria-immaginazione, che costituisce il nucleo problematico dell’attuale ricerca di Bendini, implica evidentemente il tema della storia: interpretato in chiave fenomenologica, la più conforme al metodo di questa ricerca, è il tema della *Erlebnis*, che non si riduce all’immobilità del *So-sein* né basta, per se stessa, a dare all’avvenire la strutturalità di un progetto, ma si apre tuttavia a quella regione intermedia ch’è la regione degli *eide*, delle possibilità infinite, dell’immaginazione che prepara i materiali per le future scelte teleologiche. Se questa chiave di interpretazione è giusta, non più di ambiguità metafisica dovremo parlare, ma di sospensione di giudizio, di *epochè* husserliana.