

Francesco Arcangeli, *Vasco Bendini*, catalogo della mostra, Studio Bentivoglio, Bologna, 23 – 30 settembre 1967

Riaffermo un rapporto quindicinale con l'autore di cui scrivo, oggi, ancora una volta, e mi spiace di autocitarmi; ma non posso rinunciare allo scambio vero che ho avuto con Bendini. Da quello ricomincio, a ragione o a torto. «L'ansia di 'essere', e perciò la solitudine più alta anche nel momento della partecipazione più determinata alle cose e agli eventi che ci attorniano, di cui facciamo parte, che inevitabilmente contribuiamo a modificare, è forse la stigmata permanente e irriducibile della vita e dell'opera di Bendini. Non so se questa sua costituzione di fondo potrà avere, negli anni a venire, fortuna o sfortuna... Marxismo, fenomenologia, sociologia, stanno tessendoci attorno una rete ormai irrespirabile di schemi e di proposte. Verrà il giorno, è probabile, che non potremo muover passo che non sia catalogato, ipotizzato, devoluto infine al moloch dell'umana autostoricità, autocoscienza, autoprevidenza; e questa sarà la razionalità assoluta del vivere come sembra essere in gestazione. Un giovane e intelligente uomo di cultura, Umberto Eco, scrive, bontà sua: "Credo sia ancora permessa una *via cinese* alla critica letteraria". E poiché non si tratta di critica letteraria ma di vita, è inevitabile constatare, con qualche spavento, come, da un uomo non certo partitante per una visione dogmatica delle cose, ogni eventualità non sia vista se non in un presente-futuro; e come non sembrino esistere per lui, e apparentemente non essere tenuti più in alcun conto, i tramandi. Un tramando, per ipotesi, anarchico-religioso-sperimentale sembra tagliato fuori dalle cose 'che si credono ancora permesse'. Bene, caro amico Vasco, noi continueremo... a credere che valgano ancora le cose 'che non sono più permesse'.

...La tua lotta sarà ancora, in apparenza, una lotta con te stesso; ma come riscoperta, come scavo d'una comune radice umana che, vogliamo credere, non morirà.

Oggi, che qualcuno propone (per follia individua, ma nutrita, tuttavia, delle suggestioni dei tempi) la soppressione, sic et simpliciter, di quella malattia che è la coscienza, non prevedo troppe cose più indispensabili di quella che sarà la tua lotta, con te stesso e con la pittura: due poli che in te han quasi sempre coinciso».

Son passati cinque anni, ormai, Bendini mi ha risposto col silenzio, con la crisi, con opere nuove. Ha mostrato che qualche nuova isola si offre, sempre, a chi ha animo per lottare contro le onde. Non potevo prevedere i suoi movimenti, allora, ma volevo soltanto tracciargli una dimensione di continuità; non volevo certo, come si dice volgarmente, "incastrarlo". Le mie buone intenzioni son state superflue. Bendini ha camminato; ma, e questo riafferma l'intimità del legame con lui, secondo una dialettica che pensavo di conoscere, già allora: «È una dialettica di rivolta, ma implicita, tacita anche se intensa...».

Quando uno prende un telaio di legno, rigido e quadrato, col suo sostegno semplice, e appende entro il riquadro alto di destra, vuoto la scatola di cartone con la rossa lettera U, immette nello spazio esistenziale, morto e vivente, di ieri e di oggi, un elemento che l'avanguardia di mezzo secolo fa dichiarerebbe, probabilmente, "suprematista"; e, ad un tempo, quest'isolamento rigoroso, desolato, dell'"oggetto trovato" senza di cui non potrebbe rinnovarsi quella tensione al limite già ostinatamente e poeticamente esperita da Malevitch, colora in un modo del tutto singolare la poetica che fu, primamente, di Duchamp e dei Dada.

Ecco se non erro, le eredità moderne che confluiscono nelle attuali opere di Bendini. Si potrebbe dire, dunque, che vi convivono, e in alcuni episodî vedremo quanto felicemente, l'"operazione assoluto" e l'"operazione zero"; e, per dir meglio, vi è assicurata una decisa polarità fra l'ansia riaffermata di essere e la volontà disperata d'annullarsi; l'equilibrio potrà sembrare, in effetti, assurdo, problematico

per scelta di mezzi, precario, ma nondimeno resta, in via finale, forte della sua difficoltosa, azzardata estrazione. Il risultato mi si va sempre più chiarendo come originale nel senso più collaudato del termine, legato cioè a molte sollecitazioni culturali, oggi debordanti per mille canali, e, d'un subito, invece, autonomo, isolato in un suo primario e irraggiungibile silenzio. Suprematismo e Dada, come tradizione moderna, "Nouveau Réalisme" e "New Dada" come rapporto attuale; soprattutto New Dada. Ma, nel fatto, ancora Bendini. Infatti, pur nella similarità fondamentale di rovesciamento della dimensione del quadro come superficie dipinta nell'apertura della dimensione multipla della vita in confronto allo sperimentalismo spregiudicato, decadente ed ironico d'un Rauschenberg, al suo intercambio fra immagine fotografica, pittura, e appropriazione dello spazio guidato dalla scelta degli oggetti giocati nell'"assemblage". Bendini, dopo una fase quasi debordante e che, ad un tempo, sembra partenza e deriva, ha ripreso le sue redini, è tornato ad ossessionarci con la sua accanita presenza. L'oggetto di Bendini, se evita la degradazione che il tempo consuma sulle cose, evidente da Schwitters fino a Rauschenberg, altrettanto e anche più evita la nettezza autoritaria, la traumatizzante e brutale presenza dei "popists". Secondo un disegno che si fa sempre più chiaro nel suo operare, gli oggetti, e i rapporti che nascono dalla loro meditata convivenza, rifondono il loro significato fino a mutarsi in atti di coscienza concreti, e scanditi in un tono morale concentrato ed altero. Nulla a che fare, al di là di qualche materiale analogia, con lo spirito e l'uso, con il costume e l'invenzione brillantemente in corso a Roma, dove, fin dai primi movimenti tipici di Schifano, mi parve evidente l'atteggiamento "playboy", e dove un assoluto di natura sa subito di alte vacanze, un mare captato dalla geometria ci rammenta presto la piscina del divo, in villa. Si osserva questo, non per diminuire nulla, ma per qualificare, al confronto, la nudità degli accostamenti di Bendini, e il suo diverso tempo di ripensamento, nella coscienza, d'ogni mezzo di presentazione dell'opera.

Interessa notare, anche, come lo staccarsi di Bendini dalla sua fase più antica abbiamo avuto qualche passaggio esistenzialmente simile a quelli del New Dada. Fin dal '62, infatti, il suo vecchio "informale" (per dialettica fra lento accumulo o sfooltimento di materia profondamente insistente in se stesso, e specificamente europeo) era sfociato in una sorta di "pittura di gesto", di cui la *Strage di innocenti* (di quell'anno '62, appunto) era stato, e per dimensione e per accanimento, un episodio rilevante. Ma l'aver portato la sua introversione di fondo a una violenta dichiarazione di sé, quasi a scontro, o a sfida con gli altri, non risolveva il tentativo di aprirsi al mondo. A parte che su quella strada già si era camminato, a partire da Pollock, il rapporto non stava, in essenza, nel buttar violentemente se stessi alla ribalta della comunicazione, ma nella lotta per dimenticare se stessi; e niente può far dimenticare di sé quanto il perdersi negli oggetti. Ma la crisi del New Dada è perpetua, e si fa traguardo, ragione, totalità. Dice Rauschenberg: "Se mi chiedeste se voglia piacere o dispiacere, provocare o convincere e se mi deste ancora una dozzina di alternative sarei obbligato a dire che è esattamente tutto questo e tutto insieme. La metà delle mie ragioni sarebbe negativa e l'altra positiva. Ma lo sforzo di concentrare la mia energia su un messaggio mi limiterebbe e preferisco andare verso l'ignoto". Penso invece che, per Bendini, la crisi sia un luogo da attraversare, non da proporre come modello. La reazione alla sua lunga vita di indipendente pittore "informale" accadde attraverso gli strumenti d'una nuova geometria e, poi, con l'uso di nuove tecniche e nuovi materiali e, infine, di nuovi oggetti; ma, lo sappia egli o no, lo voglia egli o no, il suo procedere è alla riscoperta d'un nuovo messaggio. Nella crisi, la sua geometria fu violenta e rigida, ma lanciata attraverso la tela con un'incertezza totale sulla propria significazione assoluta; nei nuovi materiali era un agguato continuo, attrazioni, impulsi inordinati; e gli oggetti, infine, erano, non dirò casuali, ma certo improvvisamente padroni della coscienza, e perciò intercambiabili. È stata

una vera crisi (turbò anche me, togliendomi uno dei punti di riferimento del mio sistema esistenziale, quale era stata la presenza di Bendini “in un certo modo”) entro la più grande crisi di tutti. Quasi una contenuta follia, uno “sregolamento dei sensi”, ma non così “ragionato” come in Rimbaud; o, piuttosto, uno “sregolamento delle vecchie nozioni”, che più agevolmente andavano a fondo entro una mente che, in anni lontani, s’era nutrita d’un momento della nostra cultura, come quello vociano-lacerbiano, per eccellenza problematico, aperto, giocato, avventurista. Dirà il tempo se ho ragione o torto a pensar così sul significato di questa crisi. In ogni caso, ora che la fase critica, psicologicamente analoga, strumentalmente diversissima, s’è conclusa nelle opere di questi ultimi due anni, il rapporto con l’americano che di Rauschenberg e di Jasper Johns ha raccolto per certi aspetti l’identità, Jim Dine, mostra, per fortuna, la profonda diversità di Bendini. Dicendo “per fortuna”, tradisco probabilmente il mio attaccamento all’idea dell’artista come personalità espressiva; giusto o non giusto che sia, non mi posso travestire. Tutti i mezzi posso accettare, ma non accetto la massificazione all’origine dell’atto dell’artista; e, anche quando questa si configura in talenti, e in cervelli potenti e minacciosi come quello di un Andy Warhol, posso ammirare, ma non accetto. Bendini ne è lontano.

Salvo che nelle due varianti del *parallelo e pipedo*, che, a cominciar dal titolo, oscilla quasi ironicamente su basi malferme, e propone una improbabile geometria per gesta oggettuali ancora legate al New Dada, nelle opere del ’66, come la *Scatola U*, *Tavolozza*, e soprattutto, *A Johnson*, Bendini, per una strada ben diversa, e con risultati forse opposti, tocca l’autorità d’un vero “pop”. Più elegante la *Tavolozza*, dove il significato è ben diverso dalle *Palettes* di Jim Dine; mentre l’americano trova, e porta in pittura, “certe” tavolozze, Bendini fa di questo tema una proposta universale; quella che, insieme con la sua, è una tavolozza possibile oggi. Il frammento di tela, coperto di pochi palmi di pittura, una vera pittura informale

di qualche anno fa, penciola patetico sul legno di fondo, sopra la lamiera lucida e incurvata sul piano, mentre in alto la grande carta “cannetée” si inclina come un’ala in decollo. Si stabilisce così un instabile equilibrio fra una autorità di occupazione visuale degna di certi Burri e un senso mobile e vagamente “fumiste”, da sfiorare quasi Jasper Johns. L’opera è aperta, vasta, ariosamente ambigua, possibile di varie partenze per avventure diverse. Ma nell’opera *A Johnson*, tutto è austero, a denti stretti. Non so, davvero, se dal “Nouveau Réalisme” sia uscita un’opera accanita e senza mezzi termini come questa. In Bologna, dai tempi delle “cassette inutili” dipinte da Morandi nel 1918, passando forse dalla dura scansione delle *Piccole macellerie* di Romiti del 1948, non s’era più vista tanta altera premeditazione. Ma, per la coloritura personale dell’autore, è, ancora una volta, una dialettica rivoltosa; più esplicita, ora, ma sempre nell’intensità del silenzio. È, oltre che una protesta, un autoritratto. Forse ancora, trasposto, un “volto” di Bendini.

Rasato a zero ai limiti, struttura ossea e spaziale magra e ineliminabile, iride bianca che vi fissa sottilmente, sguardo rosso e intenso nutrito di silenzio, d’angoscia, di fiamma che ha bruciato per lunghi anni, e ch’era ormai insopportabile reprimere in sé: così protesta ancora un individuo, che ha patito, pensato, internamente accusato. Io lo chiamo, così per dire, “la ghiottina”. Potrebbe avere accanto, e quello non danneggerebbe questo, anzi, un volto, ossessivo fino all’allucinazione, “presentato non rappresentato” (come si dice oggi), dell’anno 1953. Ma come può un individuo farsi protesta? obbietteranno subito i tecnologi della rivoluzione. E come può, rispondo io, una protesta non farsi anche, e prima di tutto, individuo?

L’autorità d’una nuova epica, presente in quest’opera, non massifica il suo significato. Qui è la sua forza.

Che poi questo telaio-bandiera riceva dimensione dall’essere facciata d’una architettura ben calcolata di legni, in una sorta di talentosa operazione spaziale, e che lo si possa leggere senza perdita d’intensità sotto più angoli, e

sarà sempre tagliente ed esatto, articolato e pungente; che poi, anche, sul bianco delle pareti che lo accolgono esso proietta ombre che moltiplicano spazi non meno efficienti e vivo, tutto questo non toglie, a mio parere, che sarebbe incongruo interpretare l'opera, e questa mostra, secondo i principi del problema, già profilatosi in America nel 1960, dell'arte d'ambiente, o dell'"environment". Il problema è, ora, sul tavolo anche in Italia, anzitutto nella bella mostra di Foligno: dove si è accompagnato, in parte per opera di alcuni artisti, soprattutto romani, in parte per decisione e commissione della critica. Senza nessuna intenzione maligna, non posso non constatare tuttavia (la *camera nera* di Fontana è importante, ma è sola...) che il ritardo batte sui soliti sei-sette anni. Il fatto è che l'informazione non basta, occorre la scelta; e le scelte si fanno qua da noi, ancora, a posteriori e in ritardo, perché, nel momento dell'informazione, mancano alle spalle dell'artista e del critico i "propellenti". Esistono i missili, mancano i "propellenti", che invece l'ambiente primario (in questo caso, gli Stati Uniti) possiede per eccellenza; e un missile fermo non è più un missile, è, nel senso tradizionale del termine, un'opera d'arte.

Ma a noi (a me voglio dire) preme, basta, sembra importante, che in una terra oggi inevitabilmente povera, in ogni senso, di strutture primarie com'è l'Italia (credo, da Galileo in poi), ci siano veri "rilanci": ché forse, lo ripeto dopo quasi dieci anni che ebbi a scriverlo, di avanguardia che corrispondesse davvero all'antico spessore del mondo italiano, c'è stata quella di Boccioni e quella, almeno per qualche anno, di Burri. Fontana, avanguardia, è altra cosa. Un "rilancio" dunque, forte, determinato, individuo: padrone dei suoi mezzi, lucido, pressante, ossessivo. Ma non interessato, in partenza, dell'"environment". La mostra di Bendini non è, in sostanza, ambiente; è un luogo dove un gruppo di opere può assumere, per la forza dei singoli elementi, una collocazione spaziale opportuna o necessaria; ma è anzitutto, un arduo itinerario, un campo di azione e reazione intense. È un luogo, ancora, di meditazione più

che di azione, e mi pare questo, oggi, il suo massimo valore intrinseco. Chi entra, non è coinvolto in un “happening”, in un evento, ma è sottoposto ad un’azione di choc, a una reazione di scontro, di ripulsa e di raptus, di giudizio infine. Così è possibile, ancora, un valere espressivo, e individuo (e sociale ad un tempo) di queste opere. Proprio un senso che contraddice quanto è stato scritto or ora: «Environment. Uno spazio ambiente, che disprezza l’uomo spettatore (il satellite del pianeta arte) e accetta l’uomo-attore. Un settore collegato alle “strutture nello spazio”, soltanto che al movimento centripeto si alterna la forza centrifuga. Uno spazio tra arte e vita, nel modo magico della platea, ai limiti della proposta di azione giocosa: dove gioco e teatro sono appunto gli ultimi barlumi di una (ancora possibile) idea “sociale” dell’arte». Bontà di questi profeti del fatto compiuto! Vi lasciano intendere che i barlumi di certe luci li manovrano loro; ma vorremmo vederli, se girasse qualche pesante chiavetta, al gioco col valore sociale o non sociale dell’arte... Bendini, resiste su un’altra barricata e sogna, allucinato, la sua rivolta. Se non c’è posto per gli “happenings” della rivolta di fatto, ecco ancora il silenzio, il lavoro, e una dedica.

Nel 1967 la riaffermazione autorevole della sua persona si scioglie in una comunicazione più aperta; ma, ora, non più contraddittoria nelle sue motivazioni, non più inceppata da azioni e reazioni alienanti, come è accaduto, talvolta, tra il ’65 e il ’66. La comunicazione si fa abbordabile nella *Calza Gialla*, una diversione elegante, direi; ma sale di quota nel *Quadro per Momi*, dove sul libro candido delle due tele, un’animazione rapida e vivace di tagli e controtagli impalca una struttura di domande e di risposte, su cui mani si aprono e ricadono come bocche aperte alla parola. La “parola” prima della “lingua”, la circostanza prima della struttura, qui è ancora la riaffermazione di radice esistenziale, geografica non spaziale, storica non temporale d’una condizione vissuta: così, problemi che Bendini ha affrontato giorno per giorno in letture e meditazioni, ecco si risolvono in eloquio forte, moderno, libero.

Questo eloquio si scatena nella lunga sequenza *La mano di Vasco*: la “presentazione” di queste mani scatta con la forza delle nuove tecniche, su un’immagine grossa e potentemente semplice, che è stata Arp Léger Stuart Davis, e che contraddice, a prima vista, quanto di Bendini sapevamo finora. La sequenza si può leggere da destra a sinistra, dallo spazio rado al tumulto, o da sinistra a destra, dall’ingorgo sonante al silenzio. Ma la necessità (mi pare una necessità) della lettura temporale ci restituisce alla dimensione profonda dell’autore: queste mani aperte, grosse come se portassero guanti, si protendono sbarrano invocano, ricadono entro sacche, si controtagliano in diverso colore, paion recise o inerti; in realtà, nella massima estroversione visuale toccata finora da Bendini, ancora parlano di una resistenza interiore. *La mano di Vasco* ha operato violente amputazioni; perché, risorgendo a nuova e diversa vita, ancora parli il “profondo” in altri linguaggi, ma ricondotti via via alla base d’un temperamento geloso, intatto anche nelle più arrischiate aperture. Mani recise, strage di innocenti, volti, rossi drappi: un itinerario di presenze assidue assortite brucianti integre. Attraverso questo cammino, la mano di Vasco ha ripristinato, nel “fare”, l’“eseguire”. Io sono con Harold Rosenberg: «Quando il fare sostituisce l’eseguire, i valori pittorici possono dipendere completamente dal pubblico, così come avviene nei trattenimenti dei “night clubs”. Esiste, tuttavia, un aspetto dell’arte che si difende dal verdetto dell’applauso. Alludo all’attività dell’artista, la quale negli atti della creazione ha un valore distinto da quello dell’oggetto in cui si conclude. In tali atti, si può pervenire a dimensioni di esperienza che non sono mai del tutto accessibili allo spettatore, compreso l’artista stesso quando è spettatore. Per toccare l’opera egli deve sforzarsi di arrivare a essa attraverso un atto creativo che è soltanto suo».

La mano di Vasco, opera e mostra, ha agito ancora secondo quell’“atto creativo”; perché essa non si muove, non vive,

senza l'occhio, il cuore, la mente di Vasco; ma, anzitutto,
amaramente, irriducibilmente, artista.