

Flavio Caroli

Vasco Bendini

Penso ormai che l'equazione Bendini-oscurità, assorta a quasi inderogabile « topos » critico, non sia così monoliticamente vera come la forza d'inerzia ci induce a credere. D'accordo sull'introversione, sulla rarità della sua tastiera sentimentale. Inoppugnabile l'ermetismo delle fasi di ricerca più avanzata; la tentazione di verificare quasi tangibilmente le concrezioni della fantasia che Bendini ha condotto a chiarezza di coscienza e di espressione, e quelle che invece per una sorta di astuta irresoluzione ha lasciato allo stato suggestivo di abbozzo, è fortissima. Ma non vedo perché le sue tele informali — agre, selezionate e instabili finché si vuole — siano più « difficili » dei tentativi variamente accordati di mille neofiti della pittura di materia; così come non vedo ostacoli a intendere l'austera, funebre (e piuttosto esplicita) desolazione dei giacigli-sudari esposti alla Biennale del '72.

Più che indiscriminatamente « difficile » (cioè oscuro, impenetrabile e *fumiste*) il lavoro di Bendini è complesso, poliedrico, inquieto: a me ricorda una goccia di mercurio che si sfalda al tatto. Di fatto, Bendini è fra i pochissimi della sua generazione che, dopo aver creduto radicalmente nell'informale, non siano rimasti insensibili alla congiuntura « oggettuale » dopo il '64. Non scopro oggi che la pluralità di moventi e di interessi, per la fortuna critica di un artista (salvo risarcimenti parziali, che a Bendini, in verità, non sono mancati), è un autentico handicap. Ancora pochi mesi fa Moravia ripeteva che « ogni vero artista ha una sola corda al proprio arco »: come dire che una monotonia più o meno sublime è l'unico crisma che certifichi profondità e serietà di ricerca. C'è di che riflettere. Ammesso che la « molla » basilica di ogni personalità sia abbastanza omogenea, chi può veramente decidere i limiti entro i quali è plausibile che un individuo dirami le proprie indagini?

Anche nella più deterministica delle ipotesi, concorrono, molti e mal ponderabili elementi. Le contingenze storiche: non dimentichiamo che Morandi, artista « monotono » per eccellenza, nel difficile decennio fra il '10 e il '20, ha cambiato stile cinque volte; condizionamenti di generazione: non a caso la figura di Bendini si colloca fra la cosiddetta generazione di mezzo dell'informale e i giovani che in un modo o nell'altro hanno accettato la Pop Art, come precisava esattamente Calvesi; le più varie ed imprevedibili oscillazioni individuali: letture, conoscenze, il proprio concreto ambiente di lavoro.

In ogni caso, è un fatto che la mancanza di un cliché clamoroso — e tanto meglio se questo cliché invero obbiettivamente gli ideali del proprio tempo — ha confinato nei secoli artisti indubbiamente grandi in posizione di rincalzo. Fra l'altro, c'è da pensare che il vezzo di accollare ogni colpa alla tirannia specialistica della società dei consumi sia una scorciatoia veramente troppo facile. Tutti identifichiamo immediatamente Tiziano; al nome di Lorenzo Lotto (artista grandissimo) finiremo sempre per ripetere « bizzarro », « complesso », e così via. Credo sia dovere del critico, in questi casi, ancorché illustrare punto per punto la serietà delle fasi di ricerca, dichiarare esplicitamente il merito assoluto anche di una sola intuizione dell'artista. Fissato un suo « punto limite » di qualità (opinabile e relativo, ma preciso) si potrà pretendere di segnalarne la figura globale a un'attenzione priva di sussiego.

Ora, io credo che gli apici più originali di Bendini coincidano con i momenti di più intensa concentrazione sui poli complementari, ma distinti, della sua personalità. Vale a dire: la

I think by this time that the equation Bendini-obscurety, risen to an almost intransgressible critical 'topos', is not as true in a monolithic sense as the force of inertia leads us to believe. We agree on introversion, on the rareness of his sentimental keyboard. Also on the incontestable hermetic aspect of the most advanced phases of his research. But I do not see why his abstract-expressionist-acid canvases, however selected and unstable, should be more 'difficult' than the variously accorded attempts of the thousand neophytes of 'matter' painting; just as I do not see any obstacle in understanding the austere, funereal desolation of the sudaria-pallets exhibited at the last Biennale.

More than indiscriminately 'difficult', Bendini's work is complex, polyhedral, disquieting: it reminds you of mercury that breaks up when touched. In fact, Bendini is among the very few of his generation who, after having radically believed in abstract expressionism, were not indifferent to the 'objectual' conjuncture that came after 1964. It is not just recently that I have discovered that the plurality of motives and interests is a real handicap as far as the critical fortune of an artist is concerned. It is a fact that the lack of a noisy cliché has confined doubtlessly important artists into supporting positions over the centuries. Among other things, we must realize that the habit to lay all blame on the specialistic tyranny of the consumer goods society, is a shortcut really made too easy.

I believe that the most original peaks of Bendini's work coincide with the moments of more intense concentration on the complementary though distinct poles of his personality. That is, the lyric-intimistic-decadent thread that led him, among the very first in Italy, to prefigure a substantially protoabstract-expressionistic nonhomogeneity of spaces, between '51 and '53, and then to nobly bear that very wave of abstract expressionism; as well as that subtlety in intellectual analysis, that mental-ratiocinative extroversion which allowed him to give a truly qualified answer to the spreading 'objectual' situation between '65 and '68.

I will not insist on that first distant triennium nor on the subsequent abstract-expressionist season, because it is probably the artist's best known phase. It is sufficient to remember that Bendini, by starting from a cultural base derived in a strict sense from Virgilio Guidi, along with an understandable (though less obvious than it seems even in Bologna) injection of a Giorgio Morandi influence, he touched such an 'inner' and free painterly zone that is prefigured a kind of 'gestural' painting although less peremptory naturally, than Franz Kline's.

I will try instead, to interpret his not easy emotive mental processes starting from 1965. To begin with, I remember that the 1964 summer months, when the American Pop Art 'coup' took place at the Venice Biennale, were decisive ones for the Italian painters. I think Bendini was struck by the possibility of a physical intervention in the very object of creation as well as by problems involved in it, more than by the great popular icon; substantially then, more by Jim Dine than by Lichtenstein. For him, the American 'object' was an incentive to carry out a really penetrating and European intuitive analysis on the mental, emotive relationships between the artist and the art object. Bendini tackled analytically and figuratively (this was the novelty, at least in 'objectual' terms) the problem of the possible (or impossible) surmounting in art, of the traditional dialectics between the ego and the nonego.

In fact, Bendini did not immediately abandon the painted space. In a little known group of canvases from '65, not only did the artist force the issue of his own personal imaginative and operative qualities concerning the subject, but he seemed to test in extremis the very potentialities intrinsic in the 'painting' tool in order to reproduce — through the subjective way of intellect and human memory — objectivity. In other words, he wanted to verify if and how much the filter of subjectivity allows objectivity in the work, that is reality, to pass. I would like to make clear that those pictures heavy with questions more than with answers touched, tangentially a brilliance of painting and a totally modern richness of timbres.



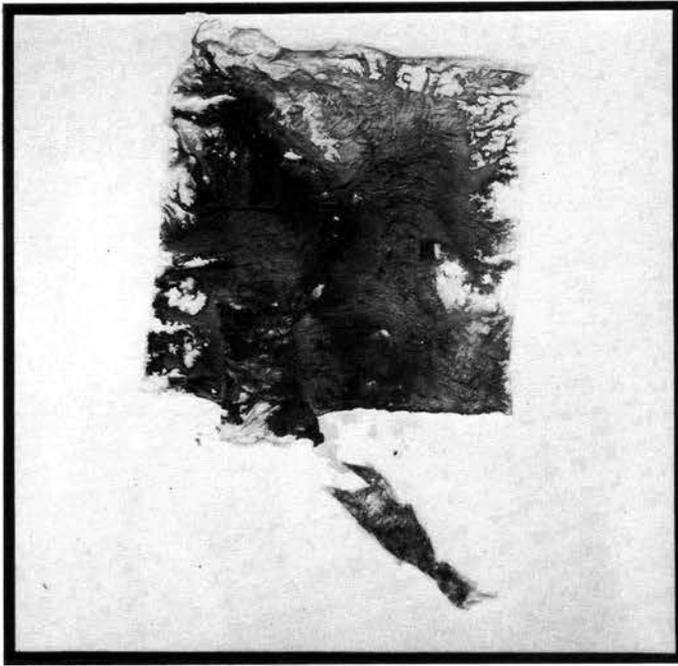
Vasco Bendini, *Come è*, 1966.

Stuoia di cocco, due seggiole di legno, telaio di legno, microfono, specchio, ciré, scotch. La sedia è una sedia qualsiasi, così la specchiera, così la stuoia. Tali oggetti non assurgono a valore, non fanno parte di un blocco plastico, non concorrono a determinare un'immagine coordinata, né sono gli elementi di un'immagine che lo spettatore può costruirsi a suo piacere. Sono meri strumenti di un'operazione che è demandata al fruitore; il loro collegamento è nel processo fruitivo. Ci si siede; lo specchio ai piedi restituisce la nostra immagine; il microfono, la nostra voce. Quest'opera non vuole che produca una parentesi nel flusso della nostra esperienza e della nostra attività percettiva, costringendola a riversarsi sull'unico oggetto che ne è sempre escluso: noi stessi.

corda lirico-intimistica-decadente, che lo condusse fra i primissimi in Italia a prefigurare una non-omogeneità di spazi sostanzialmente protoinformale, fra il '51 e il '53, e a reggere poi nobilmente l'ondata informale stessa; e la finezza di analisi intellettuale, l'estroversione di specie mentale-raziocinante, che gli consentì una risposta veramente qualificata (fra le più qualificate in Italia) alla dilagante situazione « oggettuale » fra il '65 e il '68.

Non insisterò su quel primo lontano triennio e sulla successiva stagione informale, perché è la fase probabilmente meglio nota dell'artista, ed è stata illuminata criticamente a suo tempo

Once he had decisively passed to the 'object', Bendini supported in an original way, the level of the most brilliant Italian inventions. At the 1973 Rome Quadriennale, his « Chair » was among the most serious, meditated, reflective things. The idea of a problematic, specular aspect of the image (whoever sits down receives in return from a loud-speaker, his voice as well as his image from a mirror), that is, of a work-nonwork which, not being able to interpret (possess) reality, giving it back in a specular way, is in fact, as far as concerns Bendini, the dubitative reverse of the whipping and exhibitionistic wing beating of Pistoletto's « Mirrors ».



Vasco Bendini, *Un certo giorno*, 1972, opera esposta alla XXXIV Biennale di Venezia. Foto Giacomelli.

da numerosi interventi di Arcangeli, di Barilli, di Calvesi e di altri esponenti della critica più qualificata. Basterà ricordare che Bendini, partendo da basi di cultura in senso stretto guidiane, con una comprensibile (ma meno ovvia di quel che sembri, anche a Bologna) iniezione di morandismo, vi toccò una zona di pittura talmente « interna » e libera — non soltanto anomala rispetto all'enorme mole di postcubismo e di realismo egemone nella situazione italiana — da prefigurare una sorta di gestualità, meno perentoria naturalmente, alla Kline.

Tenterò invece di interpretare i suoi non facili processi emotivi mentali a decorrere dal '65. Ricordo anzitutto che i mesi dell'estate 1964, quando avvenne il « golpe » americano della Pop Art alla Biennale, per i pittori italiani furono decisivi. Bendini rimase colpito, penso, più che dalla grande icona popolare, dalla possibilità di un intervento fisico nell'oggetto stesso della creazione, e dai problemi in esso connessi: sostanzialmente, dunque, più da Jim Dine che da Lichtenstein. L'« oggetto » americano gli fu di stimolo per una analisi intuitiva davvero penetrante ed europea (voglio dire sostenuta da letture filosofiche fenomenologico-esistenziali di marca anglo-francese, e pagata in una tristezza, direi proprio in uno squallore esecutivo lontano mille miglia dall'estroversione sfolgorante e tecnologica degli americani) sui rapporti mentali emotivi fra l'artista e l'oggetto dell'arte; fra il creatore-demiurgo che pretende di riprodurre le « cose », e le cose stesse che rifiutano di farsi possedere, cioè dipingere, perché vivono con ogni buon diritto un loro vita autonoma.

In breve, Bendini si pose analiticamente e figurativamente (questa la novità, almeno in termini « oggettuali ») il problema del possibile (o impossibile) superamento, in arte, della dialettica tradizionale fra l'Io e il Non-io. Una tendenza abbastanza diffusa ad approfondire questa angolazione analitica d'indagine stava del resto prendendo piede anche in letteratura. Non erano lontani gli anni della « Noia » di Moravia; ricordate il pittore che distrugge la tela, perché sente l'impossibilità metafisica di un rapporto con la realtà, e tanto più con una realtà mediata com'è quella dell'opera d'arte?

Di fatto, Bendini non abbandonò immediatamente lo spazio dipinto. In un gruppo di tele malnote del '65 (interpretate a suo tempo da Argan, e il cui nucleo problematico inclinava già



Vasco Bendini, *Cabina solare*, 1965 (particolare).

As for the sudaria at the Biennale, their interpretation was partly misunderstood precisely because we were used to seeing Bendini as experimentalist (although Bendini has never been experimentalist to the bitter end). Someone in the lobby mentioned Burri's name: in short, we were not expecting a 'still' abstract-expressionist Bendini. It seems to me that his operation, after all, could not have been simpler. Even those who were suspicious will have to admit that certainly, Bendini is not lacking subtlety or inquiry: therefore, an inconsiderate, weak, foolishly repetitive attempt has to be excluded. Bendini has simply and consciously accepted the risk implicit in his own rather desperate psychological conjuncture by appealing to the only 'existential' language concretely known by that generation which seriously believed in abstract expressionism.

Anyway, those sudaria are not just a refined retrospective homage to his own past. Generally speaking, I am convinced that those couple of years between '67 and '68 spent at Studio Bentivoglio, discussing the first texts of an avant-garde which already was leaning toward the 'behavioral', with the visionary but productive fervor of someone little and ill-informed, allowed him to draw profound consequences between the existential gestural aspect of abstract expressionism and the 'event' or the existential symbol of what was to become known as 'arte povera'. In particular, I have already, though cautiously, mentioned a possible relationship with the white 'bits of woman' by Pascali.

In conclusion, especially concerning the smaller paintings, perhaps it is not out of line to suggest a comparison also with Manzoni's « White » works. Bendini could possibly have taken from them the elementary spatial scansion, the simple rhythm of the band positioned in the center of the canvas. It is just a modest contribution of course, and above all it is a marginal note. But it could help to understand that 'something' which removes these paintings both from behavioral art and from abstract expressionism; that something which makes of Bendini one of the figures in all Italian art most reflectively extended between tradition and the avant-garde.

Translation: Eve Rockert

Flavio Caroli

largamente in questa direzione) l'artista non solo mise alle strette le proprie personali qualità immaginative esecutive sul motivo; ma parve saggiare in extremis le potenzialità stesse intrinseche allo strumento «pittura» per riprodurre — col tramite soggettivo dell'intelletto e della memoria umana — l'oggettività. In altre e grossolane parole: volle verificare se e quanto il filtro della soggettività lasci passare, nell'opera, l'oggettività, cioè la realtà. Di passata, vorrei precisare che quei quadri gravidi di domande più che di risposte toccavano tangenzialmente uno splendore di pittura, una ricchezza di timbri modernissima; colori fosforescenti, acrilici, luci al neon, da far l'invidia di molte tavolozze cosiddette moderne della «Nuova Figurazione».

Passato decisamente all'«oggetto», Bendini rese poi originariamente il livello delle più brillanti invenzioni italiane. Alla Quadriennale del 1973, la sua «Sedia» era fra le cose più serie, meditate, riflessive. L'idea di una problematica specularità d'immagine (chi si siede riceve di ritorno la propria voce da un altoparlante, e la propria effigie da uno specchio), cioè di un'opera-non-opera che non potendo interpretare (possedere) la realtà non fa che restituirla specularmente, è in fondo, in Bendini, il risvolto dubitativo del colpo d'ala sferzante ed esibizionista degli «Specchi» di Pistoletto.

Quanto ai sudari della Biennale, si è in parte equivocato sulla loro interpretazione proprio perché abituati a un Bendini sperimentista (ma Bendini non è mai stato sperimentista ad oltranza). Penso valga la pena di ragionare con assoluta franchezza. In corridoio, è corso il nome di Burri: non ci si aspettava, insomma, un Bendini «ancora» informale. A me pare che la sua operazione — condotta con l'abituale coerenza, spregiudicatezza e imprevedibilità, ma anche con grande finezza, con un «passaggio in più», sarei per dire — non potesse essere, dopo tutto, più semplice. Anche i diffidenti ammetteranno che a Bendini non fa sicuramente difetto acribia e sottigliezza d'indagine: è pertanto da escludere un tentativo sconsiderato, debole, sciocamente ripetitivo. No: Bendini ha semplicemente e coscientemente accettato i rischi impliciti nella propria congiuntura psicologica abbastanza disperata, facendo appello all'unico linguaggio «esistenziale» che concretamente conosca la generazione di quanti hanno creduto seriamente nell'informale. Tutto qui. Confermando a sé stesso, caso mai, che non si può vivere eternamente sulle barricate, né di solo pensiero; e che tanto vale fare di necessità virtù, accettando le ragioni, inevitabili ormai fino alla noia, della propria personalità.

Del resto, in quei sudari, non c'è soltanto un raffinato omaggio retrospettivo al proprio passato. Sono convinto, in generale, che il paio d'anni fra il '67 e il '68 trascorsi allo Studio Bentivoglio discutendo i primi testi di un'avanguardia che inclinava già al «comportamento», col fervore visionario ma produttivo di chi è poco e male informato, gli abbia permesso di tirare conseguenze profonde fra la gestualità esistenziale dell'informale e l'«evento» o il simbolo esistenziale di quella che stava per configurarsi come «arte povera»: conseguenze mature a generale chiarezza critica solo parecchi mesi più tardi. In particolare, ho già fatto accenno, con circospezione, a un possibile rapporto con i «pezzi di donna» bianchi di Pascali. Mi conforta, anzitutto, la stima e la frequentazione umana fra i due artisti; e non trovo irragionevole, in definitiva, la possibilità di una elaborazione d'occhio, da parte del bolognese, della dilata e gonfiante partitura formale del collega romano.

Infine, soprattutto per i quadri piccoli, non è forse fuor di tema suggerire un confronto anche con i «Bianchi» di Manzoni. Bendini potrebbe averne assunto la elementare scansione spaziale, il ritmo semplice della benda accampata al centro della tela. Non è che un modesto contributo, naturalmente, e soprattutto è una nota marginale. Ma potrebbe servire per rendersi ragione del «qualcosa» che allontana questi quadri così dal comportamento come dall'informale; quel qualcosa che fa di Bendini una delle figure più riflessivamente protese fra tradizione e avanguardia di tutta l'arte italiana.

Flavio Caroli

AI NUOVI ABBONATI O A CHI RINNOVA L'ABBONAMENTO A DATA:

OMAGGIO DI UNA DELLE SEGUENTI EDIZIONI:

John Baldessari
THROWING THREE BALLS
IN AIR TO GET A STRAIGHT LINE/ Best of thirty-six attempts. Libro-opera di un giovane artista americano. 13 tavole a colori. Tiratura 2000 esemplari.
Giampaolo Prearo/Galleria Toselli Editori.

Pasquale A. Jannini
GLI ANNI APOLLINAIRE
340 pagine, 414 illustrazioni.
Rilegato. Gabriele Mazzotta Editore.

Herbert Read
ARTE E ALIENAZIONE
Il ruolo dell'artista nella società
Introduzione di Guido Morpurgo Tagliabue
180 pagine di testo e 40 pagine con 53 illustrazioni fuori testo. Rilegato. Gabriele Mazzotta Editore.

LA SCIENZA E L'ARTE
Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici a cura di UGO VOLLI
con contributi di Birgid Rauen, Kurd Alsleben, Umberto Eco, Ernesto Garcia Camarero, Xavier Rubert de Ventos
212 pagine, 80 illustrazioni.
Gabriele Mazzotta Editore.

Nuovo abbonamento (a partire dal n° 11):

£. 8.500 (quattro numeri)
£. 16.500 (otto numeri)