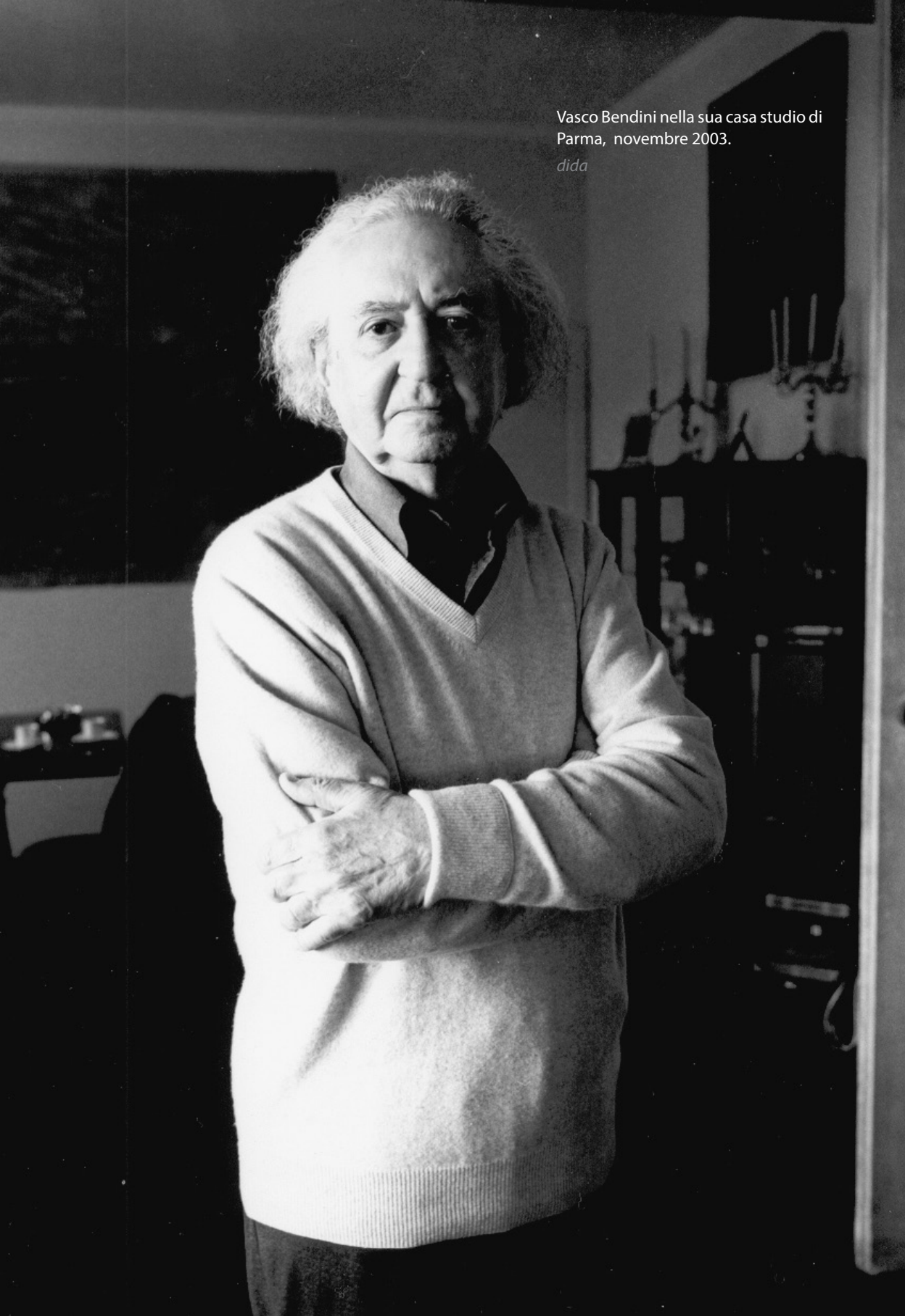


Vasco Bendini nella sua casa studio di Parma, novembre 2003.

dida

L'ultima officina di Vasco Bendini (1999-2014)

L'ultima officina di Vasco Bendini (1999-2014)

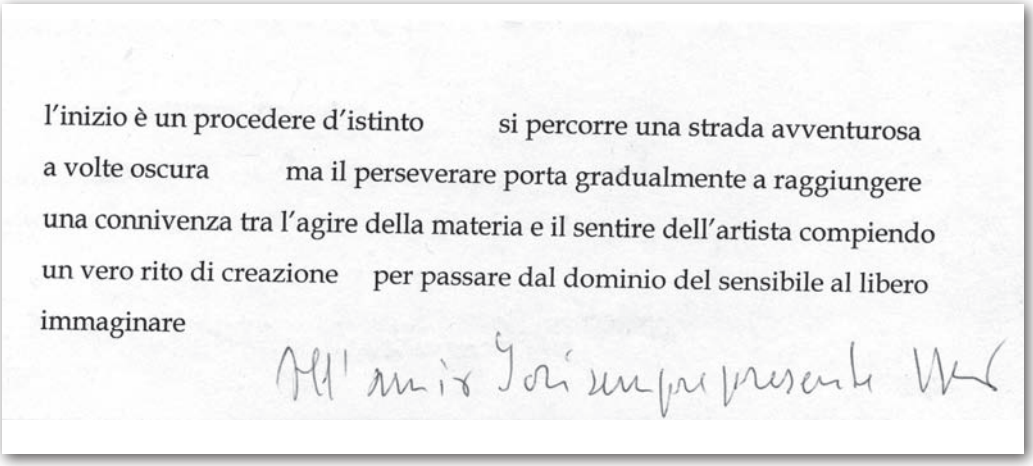
e io mi annullo o meglio mi affermo nel mio traspormi ...
in qualcosa di diverso

Vasco Bendini, *Lettera con accordi*,
Monte Università Parma Editore, 2003

1. Era il marzo del 2001 quando incontrai per la prima volta Vasco Bendini nella sua spaziosa e luminosa casa-studio di Parma, in viale Mentana al civico 142. Due anni prima aveva lasciato una Roma sempre più caotica per ritornare nella regione natia, lui che, nato a Bologna nel 1922, vi aveva vissuto fino ai primi anni Settanta respirandone l'aria così ricca di stimoli dell'ultimo naturalismo di Francesco Arcangeli. Vi aveva anche frequentato l'Accademia d'arte, allievo di Virgilio Guidi e di Giorgio Morandi. Del primo ricordava le lunghe conversazioni sulla pittura, del secondo soprattutto i silenzi e l'austero proporsi, così assonanti con il monacale fare artistico del grande maestro bolognese. Da lui aveva in certo qual modo assorbiti pure un austero distacco, un ordine rigoroso nell'articolazione del pensiero, un deciso tratto nell'agire e una maniacale necessità di pulizia degli strumenti del dipingere una volta terminata la seduta di lavoro. E come Morandi, Bendini intendeva il dipingere al pari di un impegno quotidiano da assolvere attraverso un contatto quasi sim-

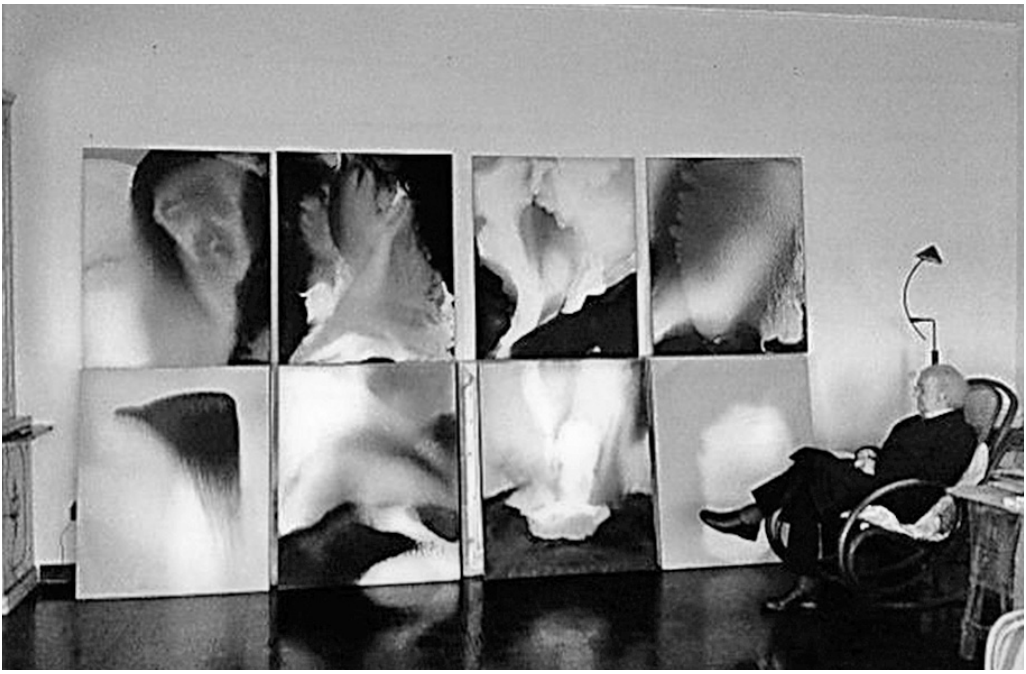
biotico con la materia pittorica. Ma in realtà si trattava di un dialogo continuo e serrato con il colore e con la sua essenza materica, diluita o meno che fosse, un dialogo silenzioso vissuto nell'isolamento pressoché assoluto entro le quattro pareti dello studio. Nessuno, ad eccezione di Marcella, poteva assistere a questi incontri epifanici mattutini con la creazione. Tutto però in fondo consisteva in una sorta di empatia con l'opera per 'accogliere' l'immagine che si andava formando sulla tela, tenuta orizzontale e via via inclinata secondo le diverse direzioni, a favorire appunto l'attesa immagine. Era proprio in questa fase che Bendini seguiva una specie di processo automatico di ricerca, nel passaggio dal dominio del sensibile alla libera creazione, come una volta ebbe a scrivere in un amicale appunto dattiloscritto donatomi:

l'inizio è un procedere d'istinto si percorre una strada avventurosa a volte oscura ma il perseverare porta gradualmente a raggiungere una connivenza tra l'agire della materia e il sentire dell'artista compiendo un vero rito di creazione per passare dal dominio del sensibile al libero immaginare


l'inizio è un procedere d'istinto si percorre una strada avventurosa
a volte oscura ma il perseverare porta gradualmente a raggiungere
una connivenza tra l'agire della materia e il sentire dell'artista compiendo
un vero rito di creazione per passare dal dominio del sensibile al libero
immaginare

Vasco Bendini nel suo studio di Parma (2004).

dida



Vasco Bendini sul dondolo, studio di Parma (2012).

dida

Vasco in tenuta da lavoro nella sua casa studio di Parma, luglio 2010.

dida

2. Era nel tardo pomeriggio, dopo alcune ore dedicate alla lettura (tra cui di frequente i testi dell'amato Camus) che Vasco mi riceveva e mi mostrava con il suo fare burbero i nuovi quadri dipinti, richiedendo giudizi e impressioni. A me pareva di sostenere il ruolo di uno scolaretto interrogato dal maestro, uno scolaretto che dovesse comunque prima di ogni altra cosa dar voce al proprio sentimento nel confronto con l'immagine presente sulla tela. Era infatti, secondo Vasco, la 'liberazione' di un sentimento, in pieno accordo al pensiero di Longhi e Arcangeli, l'obbligata strada maestra da percorrere per giungere a un motivato giudizio di valore nei riguardi dell'opera in esame. Solo dopo, magari, si sarebbe discusso insieme dei 'fatti teorici' che gli studiosi ritengono essere alla base della formazione dell'immagine, come quella volta in cui insieme pensammo al concetto di immagine espresso da Elias Canetti: "una via verso la realtà [...] passa attraverso le immagini [...]. Le immagini sono reti, quel che vi appare è la pesca che rimane. Qualcosa scivola via e qualcosa va a male, ma uno riprova, le reti le portiamo con noi, le gettiamo e, via via che pescano, diventano più forti. È importante però che queste immagini esistano anche al di fuori della persona [...]. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte, e non uno solo di noi, ma chiunque [...]"[1]. Se dunque il pittore è per elezione deputato alla 'cattura' delle immagini attraverso la pertinente metafora della rete, è a chiunque di noi che spetta poi il compito di interrogarle dopo averle incontrate lungo il proprio cammino

1. Canetti, E., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)* Adelphi Edizioni, Milano, 1982, pp. 121, 122

e dopo averne distillato un possibile anelito di realtà. Per Canetti, ad esempio, è stato l'impatto fortemente emotivo con alcuni quadri di Brueghel e di Rembrandt a fargli acquisire nuovi e preziosi brandelli di realtà "e ogni volta [per lui] è stato un dono, un dono perenne"[2].

Va inteso comunque che per 'realtà' non si deve certo pensare a una semplice trasposizione mimetica di quanto ci circonda, ma soprattutto alla manifestazione figurata, nel nostro spirito, di oggetti, idee, passioni e sentimenti. L'immagine ricercata non registrerà dunque una testimonianza in chiave 'fotografica', ma potrà (o meglio, dovrà) contemporaneamente aprirsi agli spazi cosmici dell'immaginazione metafisica (quelli che tanto straniamento produssero in Pascal), alle lacerazioni nascoste dell'esistenza (come in Bacon), ai turbamenti che accompagnano fatalmente il percorso di ogni individuo (come in Munch). Ma dovrà anche immergersi nella materia (come in Fautrier), nei segni febbrili della psiche (come in Wols), nelle grandi campiture di colore che registrano la temperatura dell'animo (come in Rothko). Poichè *reale*, ce lo ricorda ancora Canetti, "diventa soltanto ciò che riconosciamo perchè già lo abbiamo vissuto"[3], ed esso - proprio perchè vissuto con tutte le sfumature della sua pienezza esistenziale - può assumere la forma di infinite e diverse immagini. Bendini, molto attento agli sviluppi scientifici della fisica del Novecento - e soprattutto alla 'rivoluzione' avvenuta nelle prime tre decadi del XX secolo - pensava, in ragione di questi fondamentali avvenimen-

2. Ibidem, p. 124.
3. Ibidem, p. 126.

ti, che l'artista dovesse necessariamente rivedere la genesi stessa dell'immagine e l'essenza della 'materia', dovendo alla fine denunciare una scomparsa di quest'ultima come fatto tangibile legato alle cose. Questo penso sia stato il motivo principale che lo spinse ad affermare provocatoriamente in più occasioni che "il mondo come rappresentazione era [in fondo] un inganno"[4], e dunque a farlo aderire senza indugi al movimento dell'informale come suo profondo modo di essere e di vivere. E questa tanto ferrea adesione, protrattasi nel tempo, penso sia stata una delle spinte decisive a farlo dipingere fin oltre la soglia dei novant'anni, con una freschezza e profondità di pensiero e con una qualità pittorica che pochi altri artisti, non solo della sua generazione, possono oggi vantare.

3. Dei suoi ultimi anni di attività - fin dunque all'estate del 2014 - qualche altro aspetto merita tuttavia di essere preso in esame. Innanzitutto il rapporto che Bendini ha avuto con il colore e la sua consistenza materica nel processo di formazione dell'immagine. Vale la pena, in particolare, capire se in questo rapporto si possa intravedere la presenza di un 'levare' più che di un 'aggiungere', di un mantenere 'magra' la stesura del colore e la struttura dell'immagine più che di un operare 'grasso', dando cioè grande valore alla corposità della materia pittorica, quasi ricercandone una specie di recondita e autonoma verità racchiusa nella sua stessa consistenza. In un aureo - seppur poco noto - saggio del 1963, Francesco Orlando ha tracciato un indimenticabile profilo di

4. Bendini, V., *Lettera con accordi*, Op. cit., p. 18.

Tomasi di Lampedusa e degli ultimi quattro anni della sua vita. Non solo vi si può leggere della complessa genesi del *Gattopardo*, ma pure delle predilezioni culturali e delle infinite letture dello scrittore siciliano. Soprattutto vi si può leggere di una sua singolare classificazione degli scrittori (e delle loro opere) in due grandi categorie: quelle appunto dei 'magri' e dei 'grassi'. Per Lampedusa "i «grassi» esprimono tutti gli aspetti e tutte le sfumature di quanto vanno dicendo; sottraggono al lettore la responsabilità di dedurre e sviluppare lui stesso a partire dalle loro parole, perchè tutto risulta già dedotto e sviluppato in esse. I «magri» invece vanno letti addossandosi di buona voglia questa allettante responsabilità; il senso delle loro pagine succinte domanda segretamente di essere integrato dalla collaborazione del lettore; in loro il non detto è più succoso del detto e non è meno preciso, perchè un'arte sapiente ed allusiva avvia infallibilmente ad esso il lettore perspicace"[5]. La classificazione di Tomasi di Lampedusa presuppone un aspetto fondamentale nel nostro approccio all'opera d'arte e poco importa che si tratti di un testo o di un'opera pittorica: la questione di come queste opere possano esprimere una loro intrinseca (nascosta o silente) verità, una loro potenzialità nel darci la possibilità di una più vasta conoscenza della realtà. In questa ricerca lo scrittore siciliano sembra prediligere in modo evidente la strada più diretta e meno tortuosa, quella cioè caratterizzata da un linguaggio 'magro', perchè in fondo egli sostiene che "la verità [...] non può o non deve

5. Orlando, F., *Ricordo di Lampedusa*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1963, pp. 50-52.

Vasco Bendini nel suo studio
di Parma, 2004

dida

Ezio Raimondi, Ivo Iori e Vasco Bendini a Bologna, Librerie Coop, 17 novembre 2010.
dida

stare *nelle* parole, bensì *dietro* le parole, in un retroterra di sottintesi ed allusioni che voce, gesto ed espressione del viso manifestano assai meglio del verbo"[6]. Dunque, per Lampedusa, ecco infondo i punti da prediligere e perseguire: "secchezza, sobrietà, indiretta evocazione"[7].

Penso che specialmente negli ultimi splendidi anni del suo operare Bendini si sia ancor più avvicinato a questo ideale pensiero di Tomasi, a questa condivisa ricerca di una potenziale verità che l'opera d'arte può trasmetterci. Infatti secchezza, sobrietà, indiretta evocazione sono gli elementi che troviamo ben presenti nella sua ultima pittura: 'magra', di poca consistenza materica, di colori sapientemente diluiti per farli meglio 'scivolare' sulla tela, per meglio raggiungere tutte le 'sfumature' cercate e necessarie a dare profondità di contenuto all'opera. Perchè - non dimentichiamolo - Vasco aveva fatto suo, ed amava, un celebre distico di Paul Verlaine:

Car nous voulons la nuance encore
pas la coleur, rien que la nuance

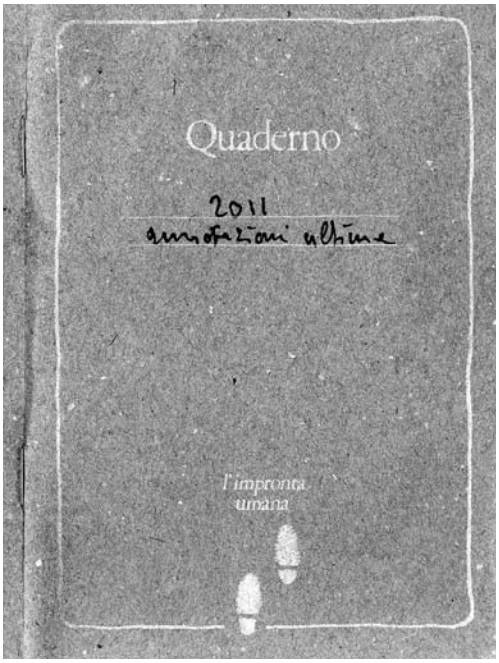
Non colore, dunque, ma 'nient'altro che sfumatura'!

Era soprattutto la *nuance*, la sfumatura, il punto da ricercare con secchezza e sobrietà per meglio raggiungere una profonda verità dell'immagine; un'evocazione a cui il colore smagrito nella sua matericità doveva fare da contraltare, producendo la 'sfumatura', come se la verità potesse stare non *nel* colore, ma *dietro* il colore. Non si doveva operare insomma per 'macchia' e con 'alte paste'

6. Ibidem, p. 48.
7. Ibidem, p. 88.

pittoriche come nel caso di alcuni maestri dell'informale, nella cui opera registriamo campiture di colore nette e ben contornate. In Bendini è la sfumatura così raggiunta l'elemento che amplia in modo sorprendente gli orizzonti dell'immagine, facendole acquisire una dimensione di maggior profondotà espressiva e di evidente spiritualità. Ritroviamo pertanto ancora oggi del tutto pertinente il giudizio che Roberto Tassi espresse anni fa[8] intravedendo nell'opera di Bendini e nelle sue "immagini di sottili trasparenze" una "segreta ricerca di assoluto", attraversata da una "dinamica spirituale" in grado di dare lo 'spirituale' nell'esistenziale'. Con ciò non si vuol tuttavia sostenere che il colore nell'ultima produzione di Bendini sia una presenza di secondo piano: esso rimane comunque un elemento centrale, ma, ripetiamolo, la sua particolare 'magrezza' arricchisce soprattutto le sfumature, che ci impongono una sorta di sospeso raccoglimento di fronte all'opera. È 'la silenziosa potenza della pittura' - quella che avvertiva Delacroix, se ben ricordo - ad agire su di noi, esprimendo la verità che un'opera pittorica può svelare, per quanto - non dimentichiamolo - "fra gli innumerevoli enigmi insolubili del mondo, quello della creazione [artistica] rimane per sempre il più profondo e il più misterioso"[9]. E difficile risulta individuare ciò che in arte ha più valore e che non si può spiegare, quella cosa - diceva Hugh Vereker, lo scrittore a cui Henry James ha dato la parola in *La figura nel tappeto* - che il critico, al

8. Tassi, R., *Vasco Bendini*, "Palatina", n. 18, Parma 1961.
9. Zweig, S., *Il mistero della creazione artistica*, "Sintomi", Pagine d'Arte, 2017, p. 7.



Uno degli ultimi "accordi" di Vasco Bendini, 2011.
dida

- un battito rompe la pausa
è l'ora dell'abbandono
il ruolo di suggeritore è della
materia

pari di noi tutti, deve comunque ricercare[10].

4. Bendini ha sempre annotato durante la sua lunga vita le impressioni che gli giungevano dalle sue numerosissime letture e dalle sue sperimentazioni pittoriche. Con la sua scrittura minuta e nervosa raccoglieva questi 'accordi' (così spesso li definiva) in piccoli quaderni. In una pagina di uno degli ultimi, del 2011, si legge questo pensiero rivelatore:

un battito rompe la pausa
è l'ora dell'abbandono
il ruolo di suggeritore è della
materia.

10. James, H., *La figura nel tappeto*, Sellerio, Palermo, 2002, p. 56.

Vasco Bendini firma una sua opera,
Parma, 24 ottobre 2010.
dida

In questo segreto 'haiku', la materia viene intesa ancora una volta come una specie di catalizzatore capace di avviare il processo di formazione dell'immagine. Un semplice battito, tra abbandono e superamento della pausa, può portarci verso la soglia di una rivelazione di verità. È anche per questa ragione che nell'opera di questo grande artista spesso l'immagine ci appare come 'sospesa' in un pendolarismo tra stasi e movimento, rivelatrice di qualcosa che potrà accadere allorquando varcheremo quella soglia. Come se l'immagine ci invitasse cioè a superare l'arco ad essa sovrastante, conducendoci in uno spazio metafico svelato dall'artista:

per l'arco spezzato
della soglia,
ne [abbiamo] ritrovato
la pietra che mancava[11].

In fondo, la pittura di Bendini, qui messa in assonanza con i versi di un poeta a lui caro, non è che il ritrovamento di questa pietra mancante, il metaforico viatico che ci immette nell'arte vitale e senza tempo di questo 'grande solitario del nostro Novecento'[12].

11. Bonnefoy, Y., *Nell'insidia della soglia*, Einaudi, Torino, 1990, p. 105.
12. D'Amico, F., *Addio Vasco Bendini grande solitario del nostro Novecento*, "la Repubblica", 1 febbraio 2015, p. 55.