
PITTURA PER UN MONDO CREPUSCOLARE

In un'arte italiana contemporanea dominata da movimenti e cerchie fortemente mediatizzati, la voce di Vittorio Bellini fa sentire la sua differenza. L'artista che fu l'allievo dell'Accademia Carrara di Bergamo, non fa parte di quelli che si forgiavano un linguaggio nelle turbolenze della prima gioventù e si accontentano in seguito di gestirne al meglio le risorse. Nato da una "necessità interiore" per parlare come Kandinsky, l'atto di dipingere, come lo concepisce Bellini, è al tempo stesso meditazione e approfondimento di sé. Ha senso ai suoi occhi soltanto se si inserisce in un modo di vivere il tempo, accordandosi con le lentezze inevitabili di una maturazione intellettuale e alle avventure di una ricerca attenta ai casi dell'esistenza. Siamo lontani infatti dalle esigenze dell'industria culturale e da un certo mercato dell'arte. Bellini vuole ignorare le mode e i compromessi.

Cambiare il modo di dipingere va sempre per lui di pari passo con le trasformazioni del suo Essere-al-mondo; e solo le esperienze facenti eco ai conflitti e ai dibattiti che forgiavano l'epoca possono condurcelo.

È così che negli anni Ottanta è portato, come egli stesso dice, ad abbandonare lo stile romantico e poetico che aveva sino ad allora sviluppato: compiti urgenti si annunciavano in questo tormentato fine secolo, e reclamavano da parte dell'artista un impegno all'altezza degli avvenimenti. Gli incontri che fece allora sono su questo punto decisivi. Si tratta, innanzi tutto, per rispettare la cronologia (benché non possa rendere in nessun caso giustizia alla complessità del vissuto) della frequentazione dei pittori russi, Glazunov in particolare, con i quali ebbe spesso l'occasione di esporre. La vitalità di questa pittura in un paese che stava affondando, lo commosse e l'interrogò. Non si possono comprendere le opere recenti dell'artista bergamasco senza un riferimento al lirismo potente della pittura russa che aveva scoperto durante i viaggi nell'ex Unione Sovietica. Ma è l'uomo, e non soltanto l'artista, ad essere interpellato negli ultimi anni Ottanta dall'irruzione drammatica della grande Storia nella vita dei popoli. Bellini lo riconosce: il suo tocco si è caricato della veemenza della passione; la sua pittura si è data una forte materialità che ha trovato se stessa oltre all'esaltazione nella violenza e nella durezza dei colori: occorre esprimere le angosce e le sofferenze di un'umanità precipitata nelle convulsioni che accompagnano i cambiamenti d'epoca. Il ciclo di opere, intitolato la "Via Crucis di Vertova" al quale lavora nel momento in cui l'Europa s'impegna in mutamenti tanto profondi da oscurarne l'avvenire, potrebbe essere a quel riguardo considerato come il Manifesto di questa nuova pittura. Il grande poeta e critico d'arte milanese Giovanni Testori che presentò questo ciclo nel 1989 e accordò il suo sostegno amichevole al modo di procedere dell'artista, non si è lasciato trarre in inganno. Mettendosi all'ascolto della miseria del mondo, l'arte di Bellini ha acquisito una dimensione metafisica, se non addirittura teologica. Giacché, se si tratta della questione del destino doloroso dei popoli ad un certo momento della loro storia, è anche, dal riferimento alla figura del Cristo e con la magia di un nuovo linguaggio, la condizione esistenziale dell'uomo ferito nella sua carne e abbandonato da Dio che queste opere mettono in scena, condizione che secondo il poeta e, mi sembra, l'artista può per l'appunto scoprirsi a noi nel suo carattere ontologico soltanto durante grandi crisi sociali e politiche in cui si partorisce lo smarrimento.

Questa particolare sensibilità all'indigenza umana ci dona oggi opere di rara intensità drammatica. Un espressionismo certo, ma del nostro tempo, un espressionismo a misura di un tempo che è "fuor dei cardini", cioè oscuro, quasi disperato. La figura del Cristo è stata posta fuori campo e i visi deliquescenti di cui ho parlato in un testo precedente, (Vittorio Bellini, La dissoluzione dell'essere, 1994) si sono cancellati davanti a temi più tradizionali. Eppure segni che indicano che il proposito non è cambiato sono numerosi. Così ne va della materia pittorica che, in quanto tale, mobilita lo sguardo e gli impone la sua presenza aggressiva. Negli impasti, composizioni grumose e colate che

autorizzano l'utilizzo dell'olio e di una pittura a smalto, si indovina l'esistenza di una forza che tende a dissolvere le forme. É così che, dai suoi eccessi e dai suoi imprevisti, la materia, regno dell'eterogeneo, lotta contro l'omogeneo ed il concetto. Come dice Georges Bataille, la materia è *"ciò che il crimine rappresenta in rapporto alla legge"*. Di questa potenza selvaggia della materia, fortemente connotata, Bellini sa liberarne gli effetti sovversivi per gettare il terrore nell'occhio dello spettatore che scopre allora che la pura visualità è soltanto un'illusione e che la ricomparsa dell'elemento tattile è minaccia di un ritorno al caos delle origini.

Così trattata, la materia può diventare ora metafora di un mondo nel quale le cose faticano a mantenere le loro identità, e la mente, alienatasi da se stessa, a soddisfare il suo bisogno di ordine, di chiarezza e di assoluto. Le opere espressioniste di Bellini offrono, letteralmente parlando, corpo all'idea di una umanità alla deriva. Né l'Astrazione geometrica né l'Informale potrebbero raggiungere questo risultato: la prima, perché con la sua cultura della linea e della tinta piatta partecipa alla menzogna sullo stato presente del mondo; meglio: porta il suo aiuto alla rimozione della verità nutrendo l'illusione idealista di un'armonia che, in realtà, è scomparsa. Quanto all'Informale, come lo mostra Yves-Alain Bois, la sua logica emerge già nel modo di procedere di Leonardo da Vinci scoprendo figure impreviste nelle crepe dei vecchi muri: trattasi di mettere fine allo scandalo dell'indifferenziato dando a vedere, dal miracolo della proiezione, un'identità ed un senso, là dove la materia non fa altro che esporsi nella sua terrificante negatività. Malgrado le loro divergenze d'altronde, i due movimenti artistici hanno in comune il fatto di impegnare la forma in un'impresa di sublimazione del reale.

É proprio ciò che rifiuta l'Espressionismo di Bellini. Nelle sue opere non c'è redenzione possibile. La materia che si scatena, aprendo l'anima agli abissi, ne è la prova. E lo stesso è per i colori che avvolgono i paesaggi e le nature morte di una luce temporalesca. Qualunque sia la tela considerata, il riferimento ai tre colori fondamentali si vuole esplicito. É che sostengono, con l'equilibrio della composizione, l'unità dell'opera. Ma questi non si incontrano mai allo stato puro. Bellini non vuole idealizzarli; sarebbe trasformarli in entità fittizie e svuotarli del loro potere di suggestione. Li preferisce offuscati, come già sfiorati dalla notte che si avvicina. Sono dei viola oppressivi, dei porpora in cui si annuncia una fine del mondo, dei gialli verdastri, dei blu vinti dall'ombra e dei verdi scuri come delle foreste profonde. L'artista ci proietta in un'atmosfera che ha valore di messaggio. Poichè, se c'è presso Bellini una ricerca estetica evidente e una grande sensualità nel gioco raffinato dei toni giustapposti, questa ricerca non è per niente gratuita.

Scegliendo colori di una bellezza venefica, è la morte, imbellettata per meglio sedurre, che il pittore introduce nei suoi quadri come una sorta di epifania. E forse è proprio lei che appare in uno di loro sotto la forma fantomatica di una "musa sognata" sporta in una maniera inquietante sul lavoro dell'artista. Sarebbe come dire che ci sono da qualche parte, sotto la maschera dell'edonismo, delle forze mortifere che operano ad una decomposizione? La dialettica alla quale il pittore sottomette il rapporto del colore alla forma abbonderebbe in questo senso. Ci si gioca in effetti una tragedia, quella della forma sovvertita, umiliata da un colore assolutamente potente. Il pennello ha un bel daffare a sottolineare a grandi tratti spessi, nero o blu notte, il contorno delle forme dove si fissa ancora una figurazione, ma non riesce ad imprigionare il colore che sempre trabocca e trova in questo stesso sequestro nuove energie. Che l'artista bergamasco tenga ad esacerbare questa tensione drammatica non è semplicemente una faccenda di partito preso estetico, per quanto rispettabile esso sia. Si esprime, ci sembra, con l'angoscia sul piano artistico di una deliquescenza sempre possibile delle forme e in particolare della figura, quella più profonda che nasce dai pericoli che un vento di nichilismo fa correre all'umanità. In questa pittura di un mondo crepuscolare la mente di Baudelaire ha trovato rifugio.

Fernand Fournier, Parigi, il 24 Settembre 2004