

BENEDETTO BUSTINI

GENESI E SVILUPPO DI UN'OPERA PITTORICA

a cura di Luciano Marucci

Nella conversazione che segue Benedetto Bustini, più che in altri momenti, svela la consequenzialità della sua cifra stilistica per facilitare la lettura dell'opera attuale. Ovviamente lo fa lasciando spazio alla percezione individuale legata alla cultura, all'intelligenza e alla sensibilità dei fruitori. Il testo critico-esplicativo, oltre ad essere funzionale alla maggiore comprensione degli aspetti formali, offre elementi utili alla individuazione dei contenuti intimi dei singoli lavori e dell'intera produzione. Inoltre acquista una valenza pedagogica e può facilitare la lettura di valori immateriali. In senso generale questo approccio all'arte ha anche l'ambizione di attivare un processo di democratizzazione dell'attività creativa, spesso troppo isolata dal mondo reale, e di dare luogo a un dialogo dove il critico assume il ruolo di stimolatore-mediatore-divulgatore, evitando interpretazioni troppo soggettive e atteggiamenti arroganti. Ciò è possibile quando l'artista non agisce solo in maniera istintiva ma - come in questo caso - sulla base di ragionate motivazioni fondanti e riesce a rappresentarle anche verbalmente o con la scrittura.

Bustini, è tempo di soffermarci sulla genesi della tua attuale fase pittorica.

Quando è avvenuto il salto verso il nuovo linguaggio più personale che vai sviluppando?

Ho cominciato a dubitare della fase figurativa verso il 1953-'54 ed è dipeso dalla stanchezza e dall'uggia che mi recavano i linguaggi tradizionali. Qualcosa di simile deve essere accaduto a Malevič che col suo "suprematismo" voleva l'azzeramento del passato. Io, invece, non intendevo azzerare proprio niente, ma dare vita a un'estetica diversa da quella legata alla natura e all'Astrattismo. Ovviamente a quei tempi mi sentivo ancora impotente. Mi attraeva solo la pittura Metafisica e frequentavo lo studio di Giorgio De Chirico che stimavo molto. Però è accaduto qualcosa di strano: i consigli del Maestro non mi coinvolgevano e man mano mi sono sentito agli antipodi. Lui faceva una pittura analitica, basata su una moltitudine di oggetti eterogenei (strani o da soffitta); io amavo la sintesi. Lui rappresentava una realtà architettonica e monumentale nella prospettiva rinascimentale; a me piaceva una spazialità essenziale. Lui prediligeva le ombre pesanti e allungate come all'aurora o al tramonto e fortissimi spessori atmosferici; io no. Compresi che era un grande e originale artista, ma anche che non era il maestro adatto a me. Così ne trassi le conseguenze.

Comunque non hai mai rinnegato la formazione di tipo accademico, anzi, ne hai sfruttato certe peculiarità attraverso l'esperto uso di colori acrilici.

Verissimo! I colori, acrilici o a olio, per me sono solo colori. Ho adottato i primi perché sono più pratici, timbrici e rapidi nell'essiccazione.

In sintesi, quali valori estetici tradizionali sono rintracciabili ora nella tua pratica pittorica?

I valori estetici della mia produzione sono espressi dalla leggerezza levitante, dall'immagine luminosa, incorporea e -come sai - dall'assenza dell'ombra. Questo mi ha condotto alla creazione di forme, di un interregno oltre il reale, completamente nuove, totalmente mie.

Per definire la tua identità hai metabolizzato anche elementi formali propri dell'Astrattismo e del Futurismo.

Può anche essere che ci sia qualche tangenza con Astrattismo e Futurismo, ma io non sento parentele. Direi che l'Astrattismo è approdato all'Informale, mentre io mi guardo bene dal farlo. Il Futurismo mi ha indicato la strada con la disgregazione delle forme che però ho portato all'immaterialità. In arte ogni tanto si sale un gradino e quello già raggiunto non interessa più, ma rimane assimilato e serve a creare altri valori, altre novità, così come la cultura esige, altrimenti si ha l'accademia più trita e banale.

Il Surrealismo non ti ha mai interessato?

Sinceramente non lo amo. A mio parere nel tempo a venire sarà ridimensionato. Avverto che le estraneità e le stranezze hanno ben poca interiorità. I surrealisti riportano in arte la materia e nemmeno della più fine.

Quali sono i maestri dell'arte moderna che ti hanno incoraggiato a cambiare rotta?

Chagall mi ha insegnato che si poteva dipingere coinvolgendo la psiche; io ho escluso il dato reale. D'altra parte non c'era altra strada. Mi interessava anche la sua capacità di stravolgere i valori illustrativi. Certi

soggetti “politici”, i comizi di Lenin o nelle cellule del partito, realizzati dagli artisti del “Politburo” con tronfia retorica e squallida estetica, in lui sono divenute scene piene di brio, spassoso e gradito. Gli spropositi enunciati con la morte dell’arte da Hegel sono derivati dalla consapevolezza che la realtà moriva per consunzione, per esaurimento dei valori. Verità indubbia, ma non si teneva conto che l’arte non ha affatto bisogno di realtà e che oltre quel confine c’è un altro mondo, assai vasto e tutto da scoprire. Lo spazio della mente e della sensibilità non ha limiti. L’arte - come sostenne Percy Bysshe Shelley già nel 1819 - accompagnerà l’uomo fino alla fine della sua vicenda (meno male! è il caso di dire). Mi sono serviti anche i Romantici perché il loro *pathos* è assai affine alla ricerca di percezioni ultrasensibili.

Di Klee cosa ti aveva colpito?

Il fatto che è stato tra i primi a tentare percezioni non reali. L’aver preso in considerazione la psicologia dei bimbi gli ha consentito la creazione di autentici gioielli, ma mi hanno colpito talune percezioni larvali, perché ho compreso che si poteva ignorare la materia.

Naturalmente da Licini hai avuto le suggestioni più forti e congeniali.

Amo Licini perché - come me - è memore del Romanticismo. Se non si tiene conto di questo fatto, non si può intendere il significato delle Amalassunte o degli Angeli ribelli. Mi ha anche mostrato il fascino della composizione aperta, acentrica. Ne è stato l’assertore più convinto, anche se si tratta di un’intuizione che viene da lontano. L’argomento ha come antenata la composizione diagonale del Barocco che, con la sua instabilità, in qualche modo è già apertura.

L’ibridazione delle forme naturali con quelle artificiali della tecnologia quando è avvenuta?

Intorno al 1961, ma non sono stato in grado di sconvolgere tutto subito. La gestazione è stata lunga e laboriosa. I valori allora esistenti non permettevano l’assimilazione della tecnologia; emergevano rottura e intollerabilità. C’è voluta l’eliminazione della materia, dell’ombra e l’introduzione della luce nuova (colorata o di Wood, oppure anche del negativo fotografico e delle lastre radiologiche) per dimenticare l’artigianato e inserirmi nel clima scientifico e tecnologico della contemporaneità.

Eri fortemente attratto dalle conquiste spaziali di allora?

Certamente! Ormai possedevo la composizione aperta ed era affascinante proiettarsi nel dilatato orizzonte alla ricerca di valori e di allusioni nuove. Fino a quel momento lo spazio del pittore si esauriva nello spessore dell’atmosfera e della tonalità. Ora era possibile suggerire la spazialità cosmica.

In quel contesto hai introdotto forme geometriche essenziali ed elementari di altri ambiti.

Come si sa, tutto può essere estetizzato e tutto può divenire stato d’animo, autentica commozione. Gli antichi ci hanno trasmesso valori estetici partendo dalle loro misere cose. Si sono trovati nei boschi e le piante hanno determinato la nascita della colonna. Vivendo tra mandrie e greggi, le capre, i buoi e i cavalli, per commistione con l’uomo, hanno portato alla creazione del “mito” con Satiri, Minotauri, Centauri e altro.

Attribuisci contenuti simbolici alle ricorrenti forme differenziate del racconto visivo in apparenza frammentato?

Il simbolo può essere importante se racchiude in sé mistero, ritmo e forme adeguate ai tempi. Non ho mai creduto nel “concretismo” totale, perché conduce a gelide composizioni che non hanno vibrazioni interne. Ma il simbolo che intendo, per vivere ha bisogno di profondità e anche io amo la terza, quarta e magari quinta dimensione. La risposta è affermativa, se non si tratta di forme bidimensionali.

Le residue sembianze umane come si insinuano nello spazio aereo dei quadri?

In questo caso non posso essere chiaro: è una necessità che non si manifesta in modo continuo. Può accadere che nasca una serie di dipinti senza presenze umane, poi sento il desiderio di immetterle, forse perché ho grande fiducia nell’individuo, non di quello comune ma della minoranza di persone dagli alti valori ideali.

Che ruolo hanno avuto in questo processo formativo-inventivo i testi poetici che leggevi?

Fin dai tempi giovanili ho sentito il bisogno di rivolgermi non ai grandi narratori, che spesso analizzano la realtà, gli stati d’animo e presentano grandi affreschi di storie intricate. Quelli che servono a me sono i poeti perché il loro dire si fa misterioso, usano poche parole ma più pregnanti e cariche di umori. Poiché mi sono sempre diletto di poesia, mi sono interessato soprattutto a quelli che vanno oltre la realtà, nella percezione di altri valori. È stata una grande fatica ed ho scoperto poco, però non è stato inutile, perché qualcuno, pur

non avendo affrontato il problema dell'interregno, si è posto la domanda, come il nostro Giovanni Pascoli e il contemporaneo tedesco George Heym. I suoi conterranei preferiscono Georg Trakl, ma a me è servito lui, anche se è rimasto nel repertorio reale. Evidentemente i tempi non erano ancora maturi. Anche il valore del simbolo, se adeguatamente aggiornato, può essere eterno. Pensa, ad esempio, alla sbuffante locomotiva simbolo supremo del Romanticismo, perché allusiva della scatenata forza demoniaca. Da vicino era quasi il ritratto di Satana: “Corrusco e fumido come un vulcano, i monti supera, divora il piano” oppure: “I fiammei occhi sbarra e gitta il fischio che sfida lo spazio [...] Va l'empio mostro con traino orribile”, ha scritto Carducci, forse pensando allo strisciante serpente della tentazione nell'Eden. Anche il grande William Turner, quando dipingeva la nera locomotiva col suo lungo corteggio di vagoni nell'umida campagna inglese, usò un titolo già futurista: “pioggia, vapore, velocità”. Pure il gruppo di Marinetti non scherzava quanto a valori demoniaci, altrimenti non avrebbero detto pressappoco: “Via la languida carezza, amiamo lo schiaffo, il pugno” o, come scriveva Papini facendo l'apologia della guerra dalle colonne della “Voce”: “[...] le mamme italiane piangeranno per la perdita dei figli, ebbene? Piangevano forse quando furono ingravidate?”. Non c'è pericolo di equivocare. Da giovane ricordo di aver letto in qualche testo che, volendo far fuori il colorato e vezzoso Settecento, Lord Brummel, moderno e intelligente, disse al suo sarto: “voglio un vestito tutto nero fuorché la camicia, niente lustrini codini o trine e i pantaloni li voglio come i tubi della stufa!”. Acuto il vecchio Lord. Non pensare che voglia ridestare il satanismo; a me piace la spiritualità anche quando giunge alla preghiera, come accadde a Carducci che nella Chiesa di Polenta, dopo la violenta giovinezza, arrivò a dire: “una di flauti lenta melodia passa invisibile tra la terra e il cielo, spiriti forse che furono che sono o che saranno? Un oblio lene della faticosa vita, un pensoso sospirar quiete, una suprema volontà di pianto l'anima invade, mormorano gli alti vertici ondegianti, Ave Maria”. Accadde anche a Baudelaire che, dopo aver gridato di voler buttare il Creatore sulla terra scrisse: “Grazie mio Dio per il divino dono della sofferenza”. Insomma, dopo tanti secoli di esaltazione della materia, desidero suggerire le vicende dell'anima, della psicologia, della interiorità. In fondo il compito dell'artista è quello di sentire, percepire tutto quello che si agita nel profondo. L'ansiosa ricerca umana può trovare due approdi, esemplificati nel santo e nell'ateo: il primo la speranza, il secondo la rassegnazione (naturalmente senza prove o certezze). Ci si dà una convinzione, si arriva alla pace interiore, ma in un certo senso non si è più “uomini”. Se uno scienziato si impegna nella ricerca, giunge solo al fallimento totale. Non amo le schiere dei vincitori, né quelle degli sconfitti perché il primo si afferma se ha armi migliori (o maggiori risorse) e quindi non c'è niente di positivo per entrambi. Il più alto attributo umano non è la pace interiore, né l'angoscia. Tutta la gloria è nel pensiero.

Quindi i dipinti veicolano anche il tuo pensiero filosofico nato da interessi letterari!?

Penso di sì, ma siamo in un ambito problematico e complesso. Ti ho detto di alcuni poeti, ma si tratta di una proiezione che appartiene al futuro, quindi possiamo parlare di avvisaglie, di introduzione. Per me non è importante teorizzare, mi sento a mio agio quando vedo che le soluzioni, le forme sono totalmente mie. Credo di sapere quello che faccio, ma non voglio rubare il mestiere a te e ai tuoi colleghi. Per il pittore lo scopo è raggiunto se è autonomo. Quando abbozzo un quadro, voglio che prevalgano levità e leggerezza. Della natura faccio volentieri a meno perché troppo sfruttata, ma ciò non vuol dire che l'abbia dimenticata. Più che alle sue creature, penso al loro modo di essere. Forse si può dire che la modernità stia nel guardare in modo più acuto le cose di sempre. Del resto anche la spazialità si è approfondita. I limiti della visione prospettica rinascimentale oggi appaiono inadeguati.

Puoi fare qualche esempio?

Non mi sento di farteli. Sai bene che nella produzione culturale di un'epoca storica il novanta per cento è da buttare. Ti trascrivo tre brani poetici per me particolarmente significativi:

Mai, non saprete mai come m'illumina | l'ombra che mi si pone a lato, timida | quando non spero più. (Giuseppe Ungaretti, “Il dolore” in *Vita d'un uomo*, 1969)

Manina chiusa, che nel sonno grande | stringi qualcosa, dimmi cosa ci hai! ! Cosa ci ha? cosa ci ha? Vane domande: | quello che stringe, niuno saprà mai | Te l'ha portato l'Angelo, il suo dono: | nel sonno, sempre lo stringevi, un dono. | La notte c'era, non c'era il mattino. | Questo ti resterà. Dormi, bambino. (Giovanni Pascoli, “Morto” in *Myricae*, 1891)

[...] Resta solo l'eterna Madre, | dalla quale noi venimmo, | nell'aria labile le sue dita | giocano a scrivere il nostro nome. (Hermann Hesse, “Caducità” in *L'albero della vita*, 1934)

Passiamo agli elementi più intimi, metaforici. Che lezione hai ricevuto dalla vita? In altre

parole, il tuo vissuto come entra nell'artefatto?

Posso dirlo chiaramente. Credo di essere nato in un momento eccitante. I miei coetanei si lamentano della loro sfortuna: "Hanno fatto tutto, anche l'astrazione, come si può essere originali?!" Io penso che l'arte non morirà mai e mi dico: "Se un ciclo si chiude, se ne apre un altro, nuovo e affascinante". Credo ancora oggi che il mio tempo - per tanti aspetti infame - sul piano estetico sia bello e nuovo. Quando Armstrong raggiunse la luna poteva dire: "Dagli abissi remoti del Big Bang nessuno mai è venuto qui. Sono davvero l'avanguardista!". E non è cosa da poco.

Oggi qual è il tuo atteggiamento verso la Natura?

Ovviamente la amo (come potrebbe essere diversamente?), ma la guardo in modo nuovo. Il passato non ha fatto altro che esaltarla. Sono state dipinte milioni di figure umane di ogni tipo (dalla santa alla puttana), animali, paesaggi, nature morte. Basta davvero! Tuttavia la natura ha ancora molto da insegnare. Nel lavoro ricordo la smagliante tersa bellezza delle mele, la materia vellutata e sensuale della pèsca come la favolosa ascensionalità del pino, il brusio del pioppo, ecc. Tutte le cose hanno una loro bellezza segreta, se sappiamo intenderle.

Come e quando è cambiato lo sguardo verso le forme naturali? Chi ha favorito la metamorfosi?

Nel 1954 stavo dipingendo un carro di buoi che stazionava davanti a un mulino. Lavorando mi davo del cretino perché un soggetto di questo genere (dopo Barbizon, Fattori e i macchiaioli tutti) non poteva essere altro che copiatissimo e ripetitivo. Cominciai a pensare che bisognava andare oltre le modalità descrittive. Mi dissi che le bestie sono capolavori di creazione. Il bue è un animale massiccio e statico; nel suo modo di essere si leggono le qualità del rettangolo, del triangolo, del quadrato: forme pesanti monumentali. Si deduce che si tratta di un animale lento e potente dalla bellezza armonica in ogni suo dettaglio (anche nelle entità non fisiche). La sua voce è un suono ma la nota bassa del muggito è in perfetta sinestesia con la gravità delle forme; anche la coda cade giù pesantemente, ad angolo retto. Era un giorno della bella stagione, in cielo ruotavano i rondoni inseguendosi con un garrito altissimo, stridente come una nota di violino, il rovescio della voce del bue, antitetica come i corpi. L'uno pesante, l'altro veloce e guizzante, quasi senza corpo, per consentire la capacità di volo rapidissimo. Ecco allora che la linea si fa dinamica, il rondone, infatti, è costruito sulla curva, le ali si flettono in semicerchio, la coda forcuta completa l'andamento del ritmo. L'uccello finisce per somigliare all'arco che scocca la sua freccia con un sibilo simile al garrito. È un bene che il colore sia nero, opposto a quello chiaro del bue. Seguendo il filo di questo discorso, ho preso in considerazione altri animali, il cavallo, per esempio, anch'esso veloce e costruito sulla curva. Il suo nitrito esprime, quasi graficamente, una serie di semicerchi, anche il rumore del galoppo, quel "clo-clo", è qualcosa di rotondo, come la forma dello zoccolo che lo produce e, siccome la corsa è dinamismo, ecco la criniera spiegata al vento come un vessillo vivido e la coda che si inarca riprendendo il motivo. Se ho potuto intendere la bellezza degli animali attraverso il pensiero, quella del mondo vegetale mi è venuta incontro fin dalla fanciullezza. Nei dintorni del mio paese c'erano grandi querce che mi seducevano con la loro monumentale potenza, confermata poi dalla classicità nell'opera del Lorenese, che si è largamente servito di questo albero per ambientare le scene mitologiche che hanno il respiro dell' "eternità". Pascoli mi ha fatto apprezzare il pioppo longilineo. Ricordi "La cavalla storna"? Gli sono bastati due versi per evocare un mondo dolente, spirituale: "Nella torre il silenzio era già alto | sussurravano i pioppi del rio Salto". Van Gogh, altrettanto dolente, mi ha fatto amare l'ulivo e il cipresso: il primo argenteo che nel tempo si contorce come un corpo disseccato, spasimante; il secondo sveltante, nero come una minaccia, adottato quale sentinella cimiteriale. Alla necessità dei bimbi, alle loro favole provvede l'abete meraviglioso che a Natale si veste di luci scintillanti.

Se ho ben capito, nel tuo lavoro non manca una certa valenza romantica.

Il romanticismo è un aspetto eterno. A un certo momento, con i canti ossianici e lo "Sturm und drang", gli si è dato un nome specifico e un programma, ma oscuramente c'è sempre stato. Erano già romantici Giorgione, l'olandese Salomon van Ruysdael, Goya e tanti altri. Certo, oggi lo siamo in altro modo, con altre allusioni. Non viene in mente a nessuno di dipingere Amleto col suo cranio in mano sull'esumata tomba di Yorick, né si propongono fantasmi, catene ed ebrei erranti, ma angosce, ansie, tumulti dell'anima sì, eccome! Del resto il nostro è il tempo delle nevrosi, degli psicanalisti che in fondo sono i medici dei romantici.

L'opera sottende pure valori etici?

Se un artista ha qualcosa da dire, anche il suo stile avrà qualcosa di etico, magari senza che lo sappia. Ti dico però che l'impostazione di un quadro è per me una faccenda seria. L'inquadratura, i ritmi compositivi

devono tenere conto di valori millimetrici. Non sopporto il pressappochismo. Già la struttura deve evidenziare dati di percezione e di pensiero; è come la colonna portante che regge il peso della costruzione. Essa rivela già la qualità del pittore.

L'inquietudine che traspare dai dipinti da dove proviene?

In preparazione dell'antologica di Offida affermai che nelle mie immagini c'è qualcosa di inquietante e tu annuisti. È il caso di precisare che si tratta di una risultante involontaria. I miei quadri sono la conseguenza di un'indagine proiettata nell'interiorità inconoscibile (se non in modo larvale). In questo contesto bello e brutto, bene e male si sovrappongono. Oltre non si va né possiamo chiarire. Ho capito che le sorgenti, positiva e negativa, si equivalgono; le persone del mio tipo umano non sono in grado di separarle. Può farlo solo un santo o il suo contrario. Ho letto i valori positivi di pace interiore solo nel Beato Angelico che ha saputo esprimere serenità olimpica anche dipingendo un paese inghirlandato di viti sulla sommità di un colle, abitato da gente buona e felice. Ho letto i valori negativi nelle pitture nere della Quinta del Sordo di Goya. Anche la natura fa questo e presenta il bello e il brutto separatamente. È chiaro che il brutto cui accenno è una bellezza rovesciata e non meno affascinante. Chiarisco la faccenda parlandoti di farfalle. Cominciamo dal bello festoso e sereno. L'insetto più estetizzato che vola sotto i nostri cieli è la vanessa delle ortiche che ho osservato centinaia di volte nella pienezza dell'estate (il suo nome scientifico è *Inachis io*). La sua bellezza formale e cromatica è davvero straordinaria: "un fiore che vola", dice Salten. Il suo contrario è la "brutta" falena detta testa di morto (il calzante nome scientifico è *Atropis Acherontis*). Le sue ali non si allargano come petali di un fiore, il suo volo non è lento e placido. La sua forma chiusa e un battito di ali velocissimo fa percepire un senso di ostilità. Il colore scuro, il teschio sul dorso sono tutto un programma. Gozzano dice di un incontro avuto nel solaio di Villa Meleto, dove si era appartato con Felicità. L'insetto sfiorato si librò con un ronzio lamentoso. Infatti è l'unica farfalla con la voce. Felicità esclamò "che ronzio triste, è la marchesa in pianto, la maledetta sarà che porta pena!". Il suo modo di essere ha tentato anche Montale che le ha dedicato una poesia bellissima, anche se ha precisato che si trattava di vecchi versi, come per farsi perdonare una cosa superata: "era un insetto orribile, dal becco aguzzo, gli occhi avvolti come di una rossastra fotosfera, al dorso l'uman teschio e dava, se una mano tentava di ghermirlo, un acre sibilo che agghiacciava". Mi sono domandato per anni perché non riuscivo a dar vita a immagini totalmente serene, poi finalmente ho capito: gli uomini "normali" non possono perché in loro c'è bene e male. Il poeta è giunto alla stessa conclusione: "gli uomini 50% di bene 50% di male, incerto il risultato. Non è molto edificante, ma visto che sono un Angelico bisogna accontentarsi!".

Avendo raggiunto la piena maturità artistica, cos'altro derivi dall'esterno?

Ogni tanto si assimila uno stimolo che può giungere dalle situazioni più disparate. Il primo per me è venuto con l'inizio dell'era spaziale; il secondo dalla luce colorata delle insegne al neon, dalle accensioni psichedeliche e - come accennavo - dalla luce di Wood, dai colori dalle composizioni aperte di Licini, Mirò e altri. Avverto però che sono cose complementari. Il valore base è la forma e viene dalla fantasia. "Intuizione lirica" - diceva Croce - totalmente personale. Poi è arrivata la leggerezza del soffione, della bolla di sapone, della farfalla e di tante assimilazioni culturali, come la consapevole perdita del centro. Per concludere devo precisare che la diagonale barocca a cui avevo accennato, è cosa ben diversa, perché la centralità c'era ancora.