

# Victor Vasarely: la folle geometria

SI SA QUALE valore e significato — di modello operativo e di profetia d'arte «totale» — assuma il lavoro di Vasarely agli occhi dei teorici dell'arte programmata. Così, non c'è invito a discuterne che rischi di cadere a vuoto. Oggi (come ieri) con le due mostre allestite dall'*Anthea* e dal *Segno*.

Nel primo caso, p. es., eccoci ad un produttivo confronto fra le sculture (multipli), pitture ed opere grafiche esposte, e, rispettivamente, quel lapidario messaggio dell'autore al pubblico che il catalogo della mostra reca in apertura.

Un messaggio nel quale echeggiano, insieme, le parole utopistiche del primo manifesto della Bauhaus (fiducia nel carattere popolare e nel potere liberatorio di una futura identità fra arte ed artigianato — da innestare nell'architettura — a titolo di conquista di nuovi valori di socialità della vita) e rispettivamente

quelle del messianesimo di un Mondrian, convinto di preparare, con la sua arte, l'avvento di un'epoca caratterizzata dalla «soppressione del tragico», dalla restituzione alla collettività del perduto equilibrio tra beni materiali e beni spirituali.

Ebbene, il fatto che in Vasarely, oggi poco più che sessantenne, rimanga accesa la fiamma di una simile fede — di natura tanto scienziata quanto spiritualistica — in ciò che oramai mezzo secolo di storia, marcata dalla *esasperazione dei conflitti di fondo e di sovrastruttura* si è incaricato di smentire, può apparire tanto rilevante quanto secondario ai fini di una pertinente lettura delle sue opere.

Solo chi creda, semplicisticamente, nel mito dell'automatica coerenza tra l'ideologia dell'uomo e l'ideologia dell'artista può pensare il contrario. Perché è cosa verificabile — direi — sul suo lavoro che a Vasarely (come ad altri idealisti, portavoce di un riformismo taumaturgico, avente l'arte per protagonista) è toccato in sorte, per sua fortuna, di demolire i principi con i fatti.

Che egli lo voglia o no, non è certo di fronte ad un elogio della «divina geometria», ad esempio del vagheggiato, supremo ordinamento delle cose (e suprema pacificazione dei conflitti in atto) che egli ci mette quando congegna quei moduli moltiplicati a grappolo, di cubi di alluminio, con quadrati e dischi, dai timbri di colore (e rifrazioni di luce) posti alternativamente in contrasto, che sono le sue sculture esposte al-

*l'Anthea*: di fronte, piuttosto, ad una sorta di ridda di quei semafori cittadini che sono tanto «familiari» alla nostra quotidiana nevrosi.

Così come egli ci pone — lo voglia o no — di fronte alle inquietanti metafore di insanabili conflitti fra tecnica e natura nelle sue serigrafie del ciclo «Vega» (esposte al *Segno*), con quelle loro superfici a retino od a scacchiera, rigonfie al centro; al limite della rottura di una sfera che inarrestabili forze fisiche hanno ridotto ad esile, vulnerabilissima membrana.

La realtà è che al ritratto di un Vasarely erede del razionalismo astratto della seconda decade del nostro secolo bisognerà ben decidersi a sostituirla, un altro, più pertinente. Quello del «nipote degenerare» del più sbrigliato Van Doesburg — se volete, tanto per restare ai rapporti con *De Stijlo*, piuttosto, quello del tanto lucido quanto «folle» allievo di Alexander Bortnik (irrispettoso interprete, si sa, del razionalismo astratto) quale in realtà Vasarely è stato e resta. Non ne sanno certo qualcosa i *designers* senza industria e senza architettura, che oggi gli stanno vanamente dietro: ne sanno qualcosa i pittori dell'oggettivismo critico, che utilizzano proficuamente — *rovesciandoli* — i suoi motivi: che fanno delle sue vertiginose scacchiere, dei suoi *patterns* distorti, gli scomparti, le griglie, i dedali (*le tangibili gabbie*, insomma) delle moderne prigioni costruite dall'uomo per migliorare la prigionia dell'uomo.

D. M.

Panorama  
OTTOBRE '71