

Gianni Garrera

Con il ciclo delle "Continuità" (1962-63), Guerrieri aveva congegnato una cerimonia di quadri, in cui unisoni paralleli e contigui di verticali rosse e nere si alternano a bande bianche, affinché l'iterazione frequente e categorica della combinazione di fasce colorate sia interrotta dalla perentoria spaziatura di strisce vuote o mute. Tutta la verticalità esibita serviva alla scansione, l'alternanza alla dinamica e all'orientamento. Lo scopo era svolgere un moto perpetuo che visualizza la maglia di un'immobilità periodica, in cui la continuità del movimento solidale degli assi e la sincronia dell'afflusso e del deflusso delle strisce conducono al permanere della struttura generale. La potenza ritmica era sempre limitata a un atto metrico specifico, che coincide con la durata strofica di ogni quadro, la cui rettilineità di linee è senza alcuna piega. Le barre costitutive di un andamento così intessuto e regolato, anche se subiscono incrementi o infittimenti, sono il risultato di una disciplina integrale, che esclude la spontaneità e il capriccio (S. Weil, Cahiers, I, 1), cosicché questa operazione programmata, immune dall'errore prodotto dall'umore, possiede qualcosa di essenzialmente anonimo e impersonale (Cahiers, II, 6).

Per Guerrieri tutto questo doveva essere un'alternativa all'armonia del mondo, allo scopo di mostrare come qualcosa diventi musica, non in quanto suono o per allusione a un fenomeno acustico, ma grazie all'andamento di segni, per relazioni formali interne all'articolazione di atti contemplativi.

Guerrieri ottiene una configurazione sintetica che scandisce e proporziona lo spazio a disposizione, cosicché l'ambito diviene ogni volta quello di un sistema autonomo e intransitivo. La continuità è determinata dall'organizzazione di verticali discriminanti, nella prospettiva di una ripercussione periodica di linee che all'interno dell'equilibratura delle stesure varia vistosamente le distanze di successione e comprensione degli orizzonti, affinché avvenga la segmentazione di una totalità e la trasformazione di una successione in sé e per sé insignificante in un'altra significativa.

Un simile canone non è soggetto a corruzione, perché è in grado di convertirsi sempre a se stesso e rientra nella geometria dei colonnati delle architetture celesti ("Apocalisse" 21,17). Le "Continuità" di Guerrieri vogliono essere energie ritmiche sempiterni che eccedono la temporalità e perdurerebbero in ogni tempo, quand'anche il tempo non ci fosse, come traslazioni trascendenti che non patiscono vicissitudini e mutazioni ad opera del tempo, in quanto hanno dinamiche che scandiscono, a causa dell'intrinseca immutabilità, l'assoluta assenza di cronaca.

Secondo Simone Weil ogni purezza di verticali trova corrispondenza sensibile nelle colonne greche ("Cahiers", I, 3), dal momento che la colonna che congiunge la terra al cielo è l'armonia più elementare, ma ogni linea verticale è sempre spiritualmente in relazione con la colonna dell'asta verticale della croce (Cahiers", III, 10). In questo senso le "Continuità" di Guerrieri incolonnerebbero l'armonia più elementare rinviando a una multiplificazione astratta e astatica della verticale del legno della croce, cioè delle assi verticali degli alberi piantati nel giardino dell'Eden, che non erano alberi fisici ed escludono ogni naturalismo, perché l'albero edenico della vita era una trave geometricamente squadrata ("Cahiers", II, 6 e 7), che non dava frutti, ma solo il movimento verticale ("Cahiers", III, 9).

Ma presto alcune significative variazioni, in queste grandi entità accordali, hanno causato in Guerrieri la rottura dell'omioritmia originaria e l'attrazione per lo sperimentare moti paralleli o accavallamenti lineari di parti dominanti e parti sottodominanti. Ad esempio, viene complicato l'orizzonte con la sovrapposizione di due assetti ritmici, in un binario composito che presenta le

parallele incastrate l'una sull'altra, saldate per giustapposizione. Il sistema più collaudato ("Ritmo-struttura E1" o "Ritmo B2" e "Ritmo B3" del '64) è un discanto che utilizza una maglia di pedali ritmici sincopati, a intervalli scalari in modo da ottenere una disposizione sfasata. L'impiego straordinario del controtempo è in grado di spostare la quadratura orientandola verso una sempre maggiore polarizzazione. La decostruzione è ancora innocua, tutt'al più asseconda il compiacimento per modellature speculari o addirittura radianti e caleidoscopiche, ma la dissimmetria fra le rispettive entrate ha fatto evolvere in pochi anni la liturgia processionale dei ritmi piani delle antiche "Continuità" in configurazioni di danza. Con l'evoluzione definitiva, nei primi anni '70, da metri ieratici a metri ballabili, ormai si è passati dall'elemento oggettivo del ritmo assoluto all'elemento soggettivo del ritmo viziato o fiorito.

Intanto, proprio il punto di cesura-sutura o d'incasso delle due parti aveva permesso l'intrusione di un'elisione orizzontale, dentata o merlettata, che tenderà sempre più ad ampliarsi e a divaricare l'orizzonte. Si è creata una discriminazione fatale per la struttura e si è innestato un processo irreversibile di ingrandimento del vuoto. I valori razionali sono quindi attraversati da un segmento irrazionale, cioè da una linea vuota zigzagante, in cui è possibile prefigurare la linea ondulata dalla quale i quadri cominceranno a essere squadernati. Così la gabbia ritmica viene solcata dalla crepa del canto, perché la linea melodica viene concepita come una lesione o una fenditura, più o meno frastagliata.

Guerrieri aveva sentito il problema di superare lo schema di una ripetizione totalmente meccanica e schematica, per questo ha accettato l'arbitrarietà della linea serpentina, sapendo che è un peccato originale estetico che porterà nel giro di pochi anni allo sfaldamento strutturale dell'opera e alla perdita del paradiso ritmico originario, a causa dell'aleatorietà discreta delle curve. Il moto sinuoso lascia una scia di vuoto, perché il melos è serpentino e rientra nelle energie annichilatrici, come il ballo appartiene a quelle disgreganti. Il negativo entrerà nei quadri melodicamente, alimentando il processo critico di decreazione dell'intero dipinto. La zebra delle linee verticali viene sfigurata a partire dalla lacuna dell'orizzonte sinuoso ("Criptoscrittura", 1972). Sarebbe questa la serpe universale che scorre attraverso tutte le cose (Ippolito, Phil., V, 9) e che, nel suo ghirigoro, sviluppa, in Guerrieri, contorni ameboidi e anatomie fantastiche e capricciose ("Scrittura per estro armonico" del 1972 o "Iscrizione" del 1973). Infatti, il melos, come il serpente, in quanto privo di piedi, non ha ritmo, ma si diffonde come una voce in una stanza (Plotino, "Enneadi", VI,4, 12). La linea serpentina, facendosi spazio, disseziona e smaglia le costrizioni ritmiche, emarginando i detriti ai bordi della tela. Lo svuotamento progressivo del panorama è ancora più evidente nei quadri a righe gialle, a causa della maggiore mollezza e fluttuabilità del giallo.

La geometria paradisiaca conosceva solo l'asse verticale della croce, in opposizione al movimento orizzontale del serpente, che è il braccio orizzontale della croce (Numeri 21,4 sgg e Giovanni 3,14) che crocifigge la scansione (S. Weil, "Cahiers", II, 6; III,8; IV,17), perciò la bellezza melodica è armonicamente difettiva e deforme rispetto al rigore delle continuità ritmiche, perché le melodie sono comunque potenze anarchiche e impermanenti. La natura serpentina del melos ne fa un principio satanico: ogni melodia, così strisciante, è esteticamente maledetta quanto il serpente dell'Eden.

Inoltre le opere cominciano a curvare, perché la decretazione è acchiocciolante, il serpeggiamento tende ad acchiocciolarsi invisibilmente, esiliando i resti delle griglie dietro al quadro. Addirittura il supporto diventa tondo e realizza così l'immagine uroborica del serpente che si divora la coda: questa è la congiunzione della coda con la testa nei tondi, in cui il serpente ha divorato tutta la pittura edenica e si è sostituito al quadro ("Tondo n°3", 1976). In

questo senso il melos è stato veramente luciferino e alienante, perché ha introdotto nel quadro gradatamente la sua estinzione. Negli anni a seguire Guerrieri dovrà confrontarsi con questa cacciata dal paradiso e abitare pittoricamente il mondo terreno.

GIANNI GARRERA, “Francesco Guerrieri, teoria e allegoria. □ Gli anni dal 1963 al 1976”, Arte Contemporanea, n.21, Edizioni Artecom, a.r.l., Grottaferrata (Roma), gennaio-febbraio 2010