

Agli inizi del 1962 eseguii una serie di quadri a larghe bande rosse e bianche. Su ognuna di queste «bande» un certo ritmo era scandito da forme metalliche allineate. Con queste opere avevo superato le suggestioni dell'informale materico e del «neo-dada». Qualche mese dopo lavoravo intorno al primo quadro completamente «costruito», totalmente calcolato nel progetto e nell'esecuzione. Come si presentavano i quadri di questa nuova ricerca iniziata nel 1962? Delle fasce parallele alternate, bianche, rosse, nere, di diversa larghezza, da un capo all'altro della tela. Il bianco fa da sfondo e le fasce rosse e nere creano alternative di simmetria e asimmetria. Mi appassionava la «scoperta» della «continuità»; ogni quadro non aveva inizio né fine, ma era parte, frammento di una potenziale illimitata «continuità». Ad accentuarla, e nello stesso tempo a contraddirla, interveniva la scansione regolare di fili di nylon, una «griglia» di linee verticali ora evanescenti, ora più corposamente bianche, secondo il variare della luce. L'insieme era frammento di un ritmo anch'esso potenzialmente infinito. La serialità, la ripetibilità, la frequenza percettiva, traducevano, nel ritmo di questi quadri, il ritmo del nostro tempo. Successivamente tutti questi aspetti vennero accentuati (1963). Stabili delle progressioni crescenti e decrescenti. Ne risultava una maggiore possibilità di movimento ottico (vibrazioni fondo-figura, effetto ondulatorio, effetto di curvatura etc.) nella ritmica variazione della continuità. La percezione dell'uomo contemporaneo era ormai condizionata da una quotidiana frequenza di stimoli visivi intensi in rapida successione: occorreva adeguare il prodotto estetico alle nuove «abitudini» percettive, senza però dimenticare di operare nell'ambito del linguaggio artistico della visione. La percezione di questi quadri, aveva, in effetti, raggiunto un livello notevole di intensità, ma il ritmo (che ne costituiva il significato estetico fondamentale) rigoroso ne era la vera misura. Era evidente l'importanza ormai assunta dal metodo nella ricerca, della conoscenza dei dati forniti dalla psicologia della percezione, dalla fisica ottica ecc. Insomma si era profilato fin dall'inizio il problema dei rapporti possibili tra arte e scienza. Problema che non concerne soltanto il mero apprendimento di nozioni fisiche o fisiopsichiche sulla luce, i colori, sul funzionamento dell'occhio, le reazioni psichiche, eccetera, ma più profondamente coinvolgono principi e metodologie della ricerca scientifica, principi e metodologie che inevitabilmente poggiano su operazioni quantitative. (...) L'operazionismo dissolve i «concetti» in operazioni descrittive, introduce un linguaggio che non spiega, non discute, non critica, non dimostra: non ammette negazioni (ciò che non è) né opposizione (ciò che deve essere). Lo stesso linguaggio assertivo, autoritario, «ipnotico», di certi «mass-media». È il tipico linguaggio del «sistema» attuale. L'operazionismo introdotto in arte tende a conservare il «sistema», a rafforzarlo eliminando ogni possibilità dialettica e «liberatoria» dell'arte nei confronti dell'apparato dominante. Perciò ad un metodo di ricerca operativa ho preferito un metodo prettamente sperimentale, un metodo aperto e «contraddittorio». Non posso ignorare la presenza e l'importanza della scienza e della tecnica, ma, nella mia autonoma operatività estetica, rifiuto l'apparato di dominio che le strumentalizza. Rifiuto di collaborare all'appiattimento unidimensionale della nostra umanità, rifiuto di identificare il valore con la quantità. Credo che cercare di salvare la qualità nel mondo della quantità sia il più scientifico e razionale compito che possiamo assumere oggi. Anche quando ho calcolato al millimetro la progettazione di certi quadri, il risultato che mi proponevo non era la rappresentazione o descrizione di certe quantità, ma la realizzazione di qualità nuove, di quelle che ho chiamato «possibilità strutturali autenticamente nuove». Sotto questo aspetto mi sembrano molto importanti alcune osservazioni di Garroni. In opere come le mie, secondo quanto afferma il Garroni, il codice cresce con il messaggio. La selezione del singolo messaggio non è, quindi, la semplice (automatica) attuazione di un codice definitivamente stabilito in astratto e in anticipo. Al contrario esso è anche «il suo incremento e

la sua progressiva determinazione». «...In altre parole il codice ha qui la stessa stabilità e, insieme, la stessa dinamicità che ha la norma linguistica rispetto alle sue realizzazioni; così come il messaggio conserva, di nuovo in analogia con il messaggio verbale, quel tanto di libertà o di "creatività" che giustificano la sua stessa presenza, altrimenti del tutto superflua. Così si spiegano certe apparentemente irrazionali "deviazioni" da una (presunta) norma geometrica o percettiva, che deviazioni non sono in quanto non dipendono affatto da una norma-codice già programmata ed esaurita». Continuando nella sua acuta analisi lo stesso Garroni così scrive: «Ecco spiegato, oltre le apparentemente irrazionali deviazioni, l'uso di una tecnica tradizionale in luogo dell'adozione di nuovi materiali e di ritagli modulari, che spesso solo apparentemente insistono sulla oggettualità e in realtà spesso si conformano a strutture formali concluse. Non identità di forma e sostanza, ma loro tensione, questa mi pare la ragione dell'uso di una tecnica tradizionale di tipo «artigianale» proprio in vista di una più dichiarata oggettualità, o aderenza al linguaggio primario e, insieme, al mondo delle cose». Negli anni successivi (1965-1967) la mia ricerca è rimasta fedele alla problematica della strutturalità visiva. La configurabilità alternata si è fatta spesso più complessa per l'alternarsi di due o più «insiemi» strutturali. Ho anche realizzato possibilità di insiemi strutturali più aperte, cioè non condizionate a schemi geometrici rigidi (e nemmeno a schemi matematicamente rigorosi, se non validi sul piano della qualificazione estetica della percezione visiva). Infine ho introdotto altri colori e nei quadri più recenti ho usato soltanto due toni di giallo. L'«insieme» è diventato, io credo, ancora più esteticamente complesso, per la forte luce che irradia dalle bande gialle sul fondo bianco, accentuando otticamente tutti i possibili valori strutturali. Dopo sei anni di ricerca rigorosamente condotta in una direzione costante, penso di poter affermare che la forma autentica anche se nasce da variazioni di quantità, da stratificazioni quantitative di strutture o di eventi strutturali, non è essa stessa quantità, non è «quanto è», ma è «quale deve essere». In essa il mondo della quantità si traduce in mondo della qualità.

(Novembre 1967) (Estratto da *Francesco Guerrieri: Ricerche strutturali*, Silva ed., Roma, 1969).