

Gianni Garrera

Teoria ed enigma della visione

Guerrieri delinea sempre verticali e orizzontali senza mai giungere al loro incrocio, pertanto non raggiungerà mai la forma della croce, anche se le "Continuità" diverranno sempre più intrecciate e ritmiche. Infatti, la fascinazione per le simmetrie speculari di grandi entità accordali implicherà la rottura dell'omioritmia originaria e l'attrazione per lo sperimentare concatenazioni e accavallamenti lineari di parti dominanti e parti sottodominanti.

Dalla pittura omofonica, Guerrieri, nei cicli delle "Ritmo-struttura", evolve verso il discanto, attraverso procedimenti compositivi tipici di una scrittura contrappuntistica. Viene complicato l'orizzonte con la sovrapposizione di due strutture ritmiche, composite o ligate, che scorrono contemporaneamente, senza mai incrocio delle parti. Questo binario presenta le parallele incastrate, saldate l'una all'altra per giustapposizione. L'accavallo dentato evidenzia i primi e i secondi piani, il graduale discendere e ascendere di una fascia centrale zigzagante. Così Guerrieri sperimenta delle figure di natura più armonica quali gli accordi spezzati; la struttura è tagliata di faccia e a causa di un controtempo ha gli spigoli che scorrono sfasati perché gli orli a contatto con le fasce si sono merlettati, come lastre mattonellate, a spicchi regolari, scorrenti a maglie alterne una a ridosso dell'altra.

Ma proprio l'introduzione di un progresso sfalda la struttura e interrompe la continuità, perché nella progressione sfasata si inserisce l'occasione di un vuoto ornamentale.

Il sistema più complesso ("Ritmo-struttura E1" del 64 o "Ritmo B2" e "Ritmo B3") utilizza un binario di pedali sovrapposti, cioè un dispositivo formato dalla suddivisione in due piani nettamente caratterizzati. La concatenazione delle sovrapposizioni avviene a intervalli scalari in modo da ottenere una disposizione variata. Vengono ricavati così dei ritmi irregolari (di preferenza sincopati alla maniera di un hoquetus) che dislocano i due piani. Questo impiego straordinario del controtempo è in grado di spostare la quadratura orientandola verso una sempre maggiore polarizzazione delle parti. Si crea un'architettura di colonne che, nonostante gli aspetti verticali dominanti, si svolge ormai su un piano orizzontale, a causa di un tramezzamento tra le due ripartizioni di bande verticali disposte a semiscacchiera.

La decostruzione è ancora innocua, tutt'al più caleidoscopizza la struttura. Ma la dissimmetria fra le rispettive entrate fa evolvere i procedimenti piani delle antiche Continuità (di natura fondamentalmente processionale) in configurazioni di danza. Le "Continuità" seguivano l'ideale della scansione del ritmo ordinario che è stato fissato nella Musica di Adam von Fulda e descritta nel *Fundamentum organisandi* di Hans Buchner come lo spazio di tempo razionale che trascorre tra due passi di uomo che camminano con andatura calma. Anche Gafurio (*"Musica practica"*, III, 4) aveva pensato a un ritmo processionale. La via crucis è intesa non come via dolorosa, ma come una passeggiata asettica, una camminata mutuata dal passeggiare di Dio nel giardino dell'Eden di "Genesi" 3,8.

Ma è proprio a partire dalla ballabilità delle continuità sfasate che la liturgia dei primi quadri omoritmici, a bande omofoniche, verrà ad essere alterata, a favore di un saltarello visivo che prepara la strada all'affiorare della melodosità delle linee serpentine. Per il passaggio da metri ieratico-processionali a metri danzabili, nei primi anni '70 ormai le strutture sono più danzanti. Si è definitivamente passati dall'elemento oggettivo del ritmo piano aniconico all'elemento soggettivo del ballo, cioè del ritmo fiorito. La danza costituisce l'antitesi più netta allo spirito della gravità (*Geist des Schwere*) delle verticali piantate.

Se all'inizio una sorta di dinamicità era ottenuta esclusivamente dall'infittirsi dei segmenti paralleli, in grado di generare l'impressione di una traslazione, appena, invece, interviene un segmento orizzontale, il risultato immediato è un inizio di rotazione, e sarà proprio una rotazione invisibile all'interno del bianco a smantellare la struttura con un ritmo non puro ma danzante.

La danza è, infatti, un metro viziato: Guerrieri disegna così la decadenza da un ritmo piano a un ritmo fiorito. Il flusso viene direzionato e accentato; anche l'intrusione melodica del vuoto provoca uno smottamento nella parte del ritmo.

Infatti, se l'architettura binaria utilizza la sovrapposizione di due strutture sfalsate, proprio il punto di sutura dei controtempi permette l'intrusione di un'elisione orizzontale, zigzagata, che tenderà sempre più ad ampliarsi, a disgiungere i due orizzonti così individuati e a farne delle zolle alla deriva. Le due strutture divergeranno, divenendo sempre più fluttuanti. L'orizzonte è una fonte di melodicità che nasce nel punto esatto di cesura-sutura della struttura, nel punto d'incasso delle due parti sovrapposte: lì dove avviene il bacio delle strutture. Il quadro perderà tutta la ieraticità originaria, cioè la sacralità ritmica. Si crea una discriminazione fatale per la struttura e s'innesta un processo irreversibile di ingrandimento del vuoto. La struttura si sarebbe salvata incrociando le parti?

GIANNI GARRERA, "Crux sola est nostra geometria – Teoria ed enigma della visione", DAVAR 5, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, pp. 235 – 250, 2010