

ALESSANDRO GUZZI

La via mistica della pittura

testi di
Lorenzo Canova
Paolo Balmas Marco Agostini
Alessandro Guzzi



QUINTO SEGNO

Copyright 2023 Dr Alessandro Guzzi

Tutto il contenuto del libro, immagini e testi, è protetto dal copyright.

La pubblicazione anche di parti di esso deve essere autorizzata dall'Autore.

In copertina: Alessandro Guzzi: *Insondabile silenzio*, Olio su tela, 2022

Finito di stampare nel mese di giugno 2023 dalla tipografia Bernardini srl
in Roma, Via Alessandro Santini, 108 g/h - Tel. 06 66181593.

Progetto grafico: Daniel de Franceschi.

Nota per il lettore

La presente pubblicazione: "La via mistica della pittura", è intitolata all'opera di Alessandro Guzzi. Essa racchiude tre studi critici, di: Lorenzo Canova, Professore associato di storia dell'arte contemporanea all'Università del Molise, Paolo Balmas, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università La Sapienza di Roma, facoltà di architettura e Mons. Marco Agostini, Sacerdote della diocesi di Verona, Ufficiale della Segreteria di Stato Vaticana e storico dell'arte. A questi scritti si aggiungono alcune testimonianze dell'artista sul suo lavoro, e sull'arte in generale e un'antologia di testi critici. Completano il volume le riproduzioni dei quadri di Alessandro Guzzi, divise per decenni. Le foto sono state eseguite dall'autore stesso.

Un ringraziamento particolare va alla dottoressa Anna Maria Fortunato per l'importante partecipazione alla realizzazione di questo volume.

Questo libro è dedicato a M. d. L., e a M. G.

Le nozze mistiche del cavaliere errante

Lorenzo Canova

Un complesso percorso iniziatico, un lungo viaggio per immagini attraverso l'*ars magna* della luce e dell'ombra: questa monografia copre un arco cronologico di quarant'anni e comprende quadri che vanno dal 1982 al 2022, un arco temporale in cui Alessandro Guzzi ha condotto un coerente e articolato discorso sulla pittura, sui suoi mutamenti e sulle sue rinnovate possibilità di espressione simbolica.

In questo articolato itinerario, Guzzi ha attraversato stagioni differenti, sempre collegate a un contesto europeo, in cui ha saputo tuttavia conservare le peculiarità della sua personale visione espressiva e del suo mondo poetico.

In tal senso, lo stesso stile dell'artista, i suoi riferimenti, la sua struttura compositiva e la sua stesura pittorica hanno attraversato delle trasformazioni non soltanto formali, ma soprattutto concettuali e metaforiche.

Possiamo partire così dai primi dipinti dell'artista che si ricollegano al felice momento del ritorno alla pittura dei primi anni

Ottanta, un periodo di grande fervore in cui moltissimi artisti si sono riavvicinati a quel pennello che i precedenti anni del concettualismo più estremo volevano come uno strumento oramai desueto e privo di ogni possibilità di rinnovamento.

Guzzi appartiene infatti a quelle generazioni che si sono ribellate alla condanna della pittura e si sono riappropriate dei suoi strumenti archetipi, autori che hanno lavorato in direzioni differenti ma con delle affinità di fondo che si saldano alle radici della loro azione.

Nel suo primo periodo l'artista si inserisce pertanto nel contesto di quel Neoespressionismo che ha unito paesi e continenti diversi, andando dall'Europa all'America, dagli Stati Uniti alla Germania e all'Italia, un clima che, per molti versi, si adattava bene a quella visione che si potrebbe definire "neoromantica" che Guzzi ha sviluppato con rigore e coerenza nel corso degli anni successivi.

Incontriamo quindi le immagini oniriche e inquietanti dei *Diari di ignoto*, titolo di alcuni quadri (realizzati tra il 1982 e il 1988) in cui troviamo incubi di rasoi e annegamenti, apparizioni di sangue e cimiteri scanditi con una materia densa e uno stile deformante, incursioni notturne in un universo di tenebre che sembra cercare una redenzione nelle fiamme dell'*Aspirante ai giardini* (1982) o nei segni ermetici che tagliano la superficie dell'*Apprendista astrologo* (1989).

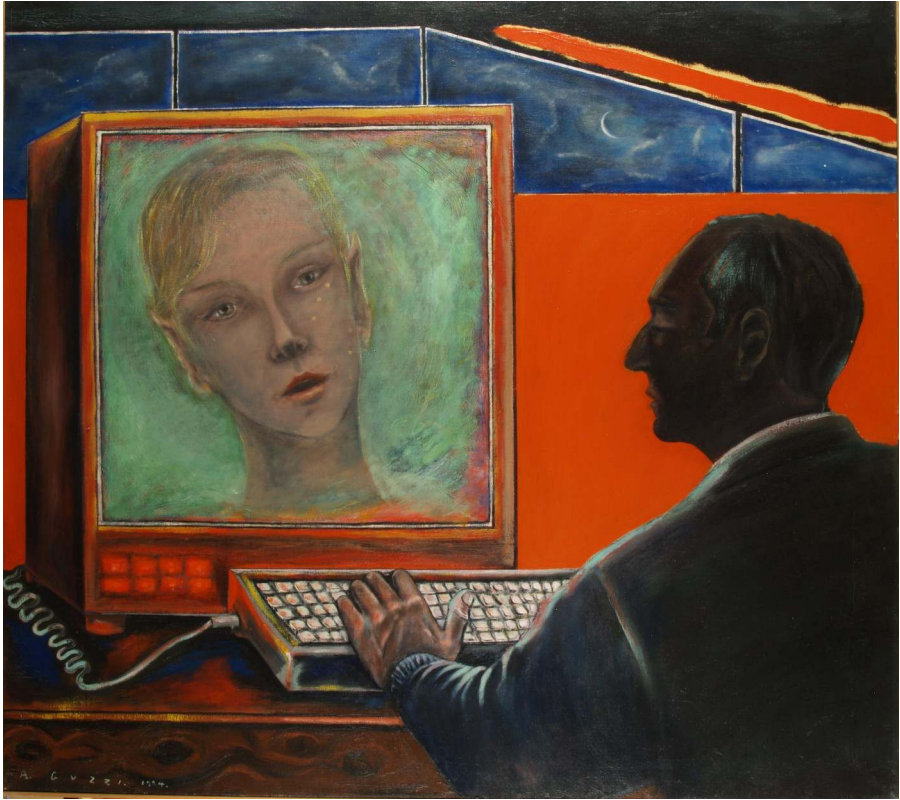
Queste opere, dove sembrano riecheggiare alcune suggestioni di Max Klinger e delle sue incisioni più allucinate, rappresentano il preludio per il passaggio successivo del percorso di Guzzi, percorso da opere come *Operaio cieco* (1988-89) o *Levata della luna nera* (1990), dove serpeggia un senso angoscio-

so di aggressione e di violenza latente, un sentimento che tenderà a pacificarsi nelle opere dei decenni successivi marcate da una visione più spirituale e segnata, talvolta, da un erotismo che confina con l'estasi mistica.

Negli anni Novanta il transito si compie aprendo una nuova fase che si può leggere sotto l'insegna del pellegrinaggio simbolico, del percorso iniziatico verso le montagne (*Il pensiero delle vette*, 1992-94), andando con l'ausilio di una bussola metaforica fino alle rovine di luoghi impervi, come accade in *Verso Est* (1992) o attraverso le profetiche connessioni telematiche di *The Pilgrim of Outer Space* (1994-99) e di *Alla fine appare* (1994), dove il viaggio all'interno della propria stanza si realizza attraverso il contatto video con quelle allusive figure femminili che prenderanno il sopravvento nelle opere degli anni seguenti.

È lo stesso artista il protagonista di questi quadri, rappresentazione iconica del suo percorso di ricerca, di una traversata interiore emblematicamente allusa nella navigazione in una rete intrecciata nel proprio profondo.

Anche lo stile di questi anni mostra evidenti segni di cambiamento, rivelando ancora tracce del precedente neoespressionismo in alcune forzature disegnative, in certi piani prospettici e nella stesura pittorica, dove si notano memorie delle precedenti tempeste che però vanno rasserenandosi, dirigendosi verso la visione più "classica" delle opere a venire.



The Pilgrim of Outer Space, 1994 – 1999, olio su tela di lino,
cm 100x90

Così tra il 1999 e il 2003, Guzzi si autorittrae in opere di intenso valore simbolico, a partire da *Il ritorno di Alessandro* (1999), un gioco di parole sospeso tra autobiografia e la citazione archeologica del grande condottiero macedone e *Spiaggia di Torrearcana, turno di notte, pianeta terra* (2003).

In ambedue i quadri l'artista si colloca nell'antica posa del melanconico, pronto però a contaminare gli umori tenebrosi di Saturno con gli influssi trasformanti di Marte (la lotta de *La finestra delle rovine* del 1999 o l'allenamento de *La palestra* del 2002 o de *Il cuore d'inverno* del 2003) o con quelli sublimanti di Venere, incarnata forse dalla figura femminile che risveglia l'artista nel quadro *Pittore italiano all'alba* del 2003.

L'uscita dalle acque scure della nerezza si definisce dunque attraverso le ascese mistiche di due quadri del 2004 come *La via del ritorno* e *Praeter Rerum Seriem* dove le statue e i volti femminili accompagnano il cammino e l'operare laborioso di Guzzi e del suo doppio.

Negli anni seguenti Guzzi avvia così la fase che si potrebbe chiamare di un "erotismo mistico", dove il corpo e il nudo femminili divengono centrali per un paradossale lavoro di elevazione attraverso la (apparente?) sensualità delle immagini, in una dialettica in bilico tra la carne e lo spirito che genera una nuova sublimazione della visione.

Questo accade in quadri come *The Pledge of the Ring* (2005-2022); *La Modella tra le rovine* (2006-2011); *Dalla fonte del bosco bevi il silenzio di Dio* (2008); *Il passo indietro* (2008); *Estrela in estasi presso il santuario* (2009), dove Guzzi affronta il tema di una spiritualità che entra in contatto con il disordine del mondo e ne cambia le coordinate, il sentimento di una Grazia che si mescola al dolore e alle ansie degli uomini e li indirizza verso la conversione.

La pittura per Guzzi diventa allora il tramite per un'opera di purificazione, un percorso di elevazione dal terreno al celeste che non teme però di mescolarsi a un'ambigua materialità, agli

smarrimenti e alle tentazioni della carne, calandosi nelle tenebre per ritrovare la luce.

Il compimento di questo periodo può essere forse il quadro *Marthe e Jochen* (2010-12) dove un ufficiale biondo, una sorta di Parsifal moderno, si avvicina silenziosamente alla figura ascetica della mistica Marthe Robin, rappresentando la beatitudine di un guerriero che si umilia di fronte alla santità, la gioia di un viaggiatore che ha ultimato il suo pellegrinaggio e che ha trovato la sua meta seguendo l'assorta presenza dello sguardo della donna, ritrovato finalmente nell'immersione assoluta della preghiera o nella bruciante esperienza dell'estasi.

A questo punto Guzzi non fa più mistero della sua passione per la pittura di Dante Gabriel Rossetti e per la stagione preraffaellita e del simbolismo europeo, a cui si aggiungono le suggestioni liriche di un poeta come Georg Trakl, dove le figure femminili possono emergere come visioni di sogno nel dilagare tragico della guerra e della morte.

Lo stile più nitido e incisivo di queste tele aumenta il loro senso di spaesamento e, allo stesso tempo, di speranza, la dimensione ineffabile di una sospensione atemporale che mette insieme personaggi di epoche diverse confluenti nello spazio sincronico dell'arte che rompe i meccanismi numerici dei cronometri.

Guzzi sembra allora dipingere le presenze spettrali di donne bellissime e altere che appaiono dai cimiteri di un'Europa in macerie, giovani regine, signore di albe o di Monti orientali, spose fantasma di antiche nozze di morte, apparizioni che emergono dal silenzio e dalle valli del riposo.

Inseguita dal pennello devoto del pittore-viandante, Astarte attraversa le rovine simboliche di luoghi che emergono dal profondo, mentre un'enigmatica signora di un secolo fa ci osserva, ritornante tra le tombe nell'*Insondabile silenzio* della morte pietrificata di antichi guerrieri giacenti e ormai dimenticati.

Così, nel recentissimo *Edelgard am Abend* (2022), una donna appare infine come portatrice di una fiamma salvifica tra le tenebre della distruzione, nella sua folle volontà di accompagnare l'ultima carica di un lanciere all'orizzonte, forse un nuovo autoritratto di Guzzi come cercatore astrale di enigmi celati tra i frammenti del presente, cavaliere errante e sposo mistico di una pittura all'inseguimento di una luce che non tramonta..



Edelgard am Abend, 2022, olio su tela di lino, cm 70x80

Alessandro Guzzi: *il silenzio di Dio e la bellezza smarrita*

Paolo Balmas

L'arte produce *bellezza*, non può farne a meno. È il suo *lasciapassare*, l'unica certificazione che gli è dato di esibire sempre e comunque. In questo senso, rispetto a tale prerogativa, non c'è un capolinea, un *terminal* risolutivo e appagante, ma solo un susseguirsi di stazioni possibili che, di volta in volta, ci rassicurano sulla attendibilità del viaggio che stiamo compiendo, sulla validità del percorso intrapreso affidandoci a conducenti ben più che *qualificati*. Le tecniche e le modalità di guida naturalmente possono cambiare, non il motore che resta quello dell'*intuizione* alimentata dall'*immaginazione* e dalla *memoria*.

Alessandro Guzzi è un pittore che crede nel valore conoscitivo dell'arte, di tutte *le Arti*, ma anche un esploratore di raffinata cultura che cerca da sempre, per quanto possibile, una qualche *superiore verità* sulla condizione umana. Dietro le sue

spalle ci sono oltre quattro decenni di lavoro, cui si sommano al presente un'energia ed una determinazione sempre meglio amministrata e disciplinate.

Ciò premesso, per non avventurarsi nei complicati meandri della critica d'oggi, né cercare di anticipare le elucubrazioni degli storici di domani, credo che il miglior modo di avvicinarsi ai suoi risultati sia, in prima istanza, proprio quello di confrontarci con l'apparire della *bellezza* nello spazio delle sue opere, attendoci, inizialmente, alle sole impressioni più immediate, quelle su cui anche un profano non potrebbe fare a meno di convenire.

Partiamo dalla bellezza intesa come attributo dei personaggi rappresentati. Bene, di questa in qualche modo, nell'opera di Guzzi, sembra essercene assai più di quanta normalmente sia dato aspettarsi non solo nella produzione attuale, ma persino nell'arte di quel passato prossimo, che tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, fra estetismo e accademia, inseguì il miraggio di un vigoroso ampliamento del proprio mercato, legato all'affermarsi della nuova borghesia imprenditoriale.

All'inizio era la bellezza di eroine cantate o ammirate da poeti, scrittori e filosofi, o quella di personaggi autenticamente vissuti nei tragici meandri del *secolo breve*, divenendone in qualche modo uno degli emblemi, poi si è aggiunta quella di persone che tutto lascia credere siano state realmente conosciute o frequentate dall'autore e dalla sua cerchia di amici, persone che hanno vissuto esperienze legate al nostro tempo, sono state tormentate da dubbi, hanno preso decisioni difficili, hanno amato o rinunciato all'amore, ma hanno comunque scelto un loro progetto di vita contrapposto alla tentazione di

abbandonarsi al mero fluire degli eventi quotidiani. Tutte immagini queste costantemente inframezzate da quelle di giovani donne chiaramente indicateci, per via degli abiti indossati e dei simboli esoterici che le accompagnano, come personalità iniziatiche in procinto di dare avvio al loro viaggio verso dimensioni altre e verità più elevate.

Non sono mancati anche i volti dei divi del cinema, tra cui spiccano quelli di alcune attrici protagoniste di film che hanno proposto nuovi valori e dato inizio a nuovi cicli di azione, eticamente in controtendenza rispetto alle logiche dell'adeguamento ai falsi miti del consumismo e della massificazione. Infine va segnalata anche una eccitante proliferazione di giovani donne ridisegnate sulla fisicità e le posture professionali delle tante modelle che, giorno per giorno, danno sostanza, sia pur nell'anonimato e nell'intercambiabilità, all'universo della pubblicità o della moda, con annessi e connessi di carattere mediatico.

Cosa c'è dietro? Anche qui a venirci incontro, nella nostra indagine, sono una serie di osservazioni che chiunque può fare, anche senza la piena padronanza della terminologia di settore. Osservazioni che potremmo dividere in due filoni distinti: quello delle tecniche realizzative e quello di una costruzione della scena che si avvicina alla vera e propria *regia*.

Per quanto riguarda il primo, ad attrarre la nostra attenzione è soprattutto l'andamento dei contorni e la stesura del colore divenuti nel tempo via via più sicuri ed impeccabili, ma anche sempre meno disponibili a concedere qualcosa alla ricerca da parte nostra di un brivido per così dire più intimo. Per quanto riguarda il secondo, invece, abbiamo a che fare con delle co-

stanti sia dimensionali che gestuali che fanno da supporto ad una espressività a volte anche molto intensa ma, in qualche modo, sempre fortemente autoreferenziale, indifferente allo sguardo di chi è dall'altra parte della tela. Un'indifferenza legittima cui non possiamo rimproverare nulla, molto simile a quella del maestro di scacchi che dopo aver fatto tutte le mosse necessarie è giunto alla selezione per lui ottimale dei pezzi cui si affida per sferrare l'attacco finale. Torri, alfieri, cavalli.... affascinanti non per la loro forma, che da secoli è più o meno la stessa, ma per i pericoli che cela la loro disposizione. Una sorta di foto di gruppo del nemico, di un nemico che sull'altra sponda del tavolo, almeno in apparenza inizialmente aveva a disposizione le tue stesse armi, sia pure di un colore opposto.

Può sembrare strano ma a questo punto, con l'assunzione di una metafora fin troppo facile a istituirsi, siamo già in grado di penetrare criticamente non tanto nel gioco interno delle immagini che Alessandro Guzzi, con raffinata sapienza, va depositando sulla tela da anni, quanto in quello dell'artista stesso ovvero dell'uomo che sta dietro l'artificio.

Ora basterà chiedersi con lui che cosa è la bellezza oltre ad essere una effimera promessa di felicità, basterà chiedersi perché chi ci ha creato l'ha distribuita nei luoghi più nascosti ed impervi, dell'universo che ci accoglie, e lo ha fatto lasciandoci sempre la possibilità di ritornarvi e di riprodurla domandandoci nel contempo chi siamo e se siamo degni o no di aspirare a una qualche salvezza. Basterà, in altre parole, ripercorrere l'elenco delle diverse tipologie di dipinti che Guzzi ha distribuito nel suo percorso e puntare su quelli che proprio nel darci meno indicazioni circa la risposta aumentano a dismisura la

pressione della domanda. Nulla di meglio, in questo senso, che concentrarsi su quelle "giovani donne" che più sopra abbiamo segnalato come "*personalità iniziatiche*" e riflettere sul fatto che esse hanno sì già percorso un loro tragitto, giungendo ad un traguardo da cui ripartire, ma hanno anche assunto un valore di icona abitato da un diverso tipo di ieraticità rispetto alla tradizione, vivificato da un rinnovato tipo di immobilità all'interno del quale esse continuano a gestire una bellezza che in qualche modo aumenta d'intensità, mostrandocene ad un tempo come pure e impure, salvifiche e seduttive nei riguardi di chi osserva, di uno spettatore che è invitato sì a seguirle, ma per una strada della quale nulla gli viene rivelato. Una strada che forse esse stesse non conoscono, ma che sembrano certe conduca ad una qualche salvezza, in ragione della quale saremmo quasi tentati di dire che esse ti tentano sì, ma verso il bene.

Le scienze empiriche naturalmente non sono dimenticate o rinnegate, ma resta fermo il fatto che esse ci dicono da sempre chi siamo stando ai loro protocolli e alla liceità delle ipotesi di volta in volta formulate. Oggi siamo particelle, energia, massa, vibrazioni, luce, velocità e via dicendo e domani chissà che altro. Le risposte possibili valgono per tutti e non *supportano* neppure la delusione o lo sconforto. Le obiezioni debbono essere formulate con il loro stesso linguaggio e rispondono solo ad esso.

L'arte è un'altra cosa, il soggetto che interroga c'è dentro sino al collo, corpo e psiche, uniti in unica proiezione che non può essere elusa senza violentarla e violentarsi. Una proiezione che non appartiene solo a noi ma anche a tutti coloro che

ne condideranno i risultati e sapranno avvicinarsi ai suoi doni stringendosi in un unico inevitabile abbraccio suggellato appunto dalla bellezza stessa, come in una sorta di canto corale in cui l'attesa della prossima nota da emettere vale esattamente quanto la sua stessa emissione.

La pittura di Alessandro Guzzi

Marco Agostini

Trovarsi innanzi a un dipinto è sempre un'esperienza particolare: il dipinto o attrae o respinge, difficilmente lascia estranei. Si può rimanere attoniti, perplessi o addirittura smarriti soprattutto innanzi a manifestazioni astratte. Esempificativo è il caso recente del famoso quadro di Piet Mondrian *New York City I*, esposto nella Collezione d'arte della Renania settentrionale e della Vestfalia di Düsseldorf in Germania, ammirato per settantasette anni al rovescio rispetto al verso pensato dall'artista. Vale a dire che per settantasette anni è rimasto appeso al contrario senza che nessuno ne percepisse la differenza. Ciò la dice lunga sulle correnti informali e astratte. Un errore del genere non sarebbe mai potuto accadere con opere nelle quali la natura, il reale costituiscono la norma dell'artista. L'incertezza o l'assenza della forma rende sempre opinabile e variabile il contenuto. La natura ritratta nei dipinti di Alessandro Guzzi, invece, non lascia dubbi da che verso si debbano guardare i dipinti e la realtà.

Apparizioni, evocazioni, sogni, ricordi, sentimenti, emozioni, religione baluginano da lontano o da vicino con una consistenza precisa: la visione dell'artista inventa un reale riconosciuto come tale. Tra eleganza ed espressionismo, la precisione e la cura levigata per gl'incarnati, l'impressione o l'espressione per i paesaggi, gli abiti e gli oggetti preziosi o meno sono tutti elementi pittorici che veicolano un simbolismo che trae dalla realtà il suo significato e in pari tempo denuncia un disagio per il presente.

Tale simbolismo rappresenta un rifugio e perché no una via di fuga. I dipinti sono finestre su una realtà liminare, dalle quali il mondo appare talvolta leggero talvolta pesante fino all'inquietudine, il tempo si dissolve e le epoche trasmutano. Si descrive una realtà trasognata, luogo di anamorfosi e anacronismi, dove ogni vita sembra diventare mito e il mito irrompere nella vita. La gotica pittura di Guzzi si mostra in un nitore da classico e si trapunta d'invenzioni barocche, di tempeste romantiche ed allusioni simboliste trasformando gli eroi, soprattutto eroine, dei sogni o dei desideri in carne e sangue di personaggi vivi che vanno ad incollarsi sulla tela con un misto di lirismo e sberleffo da *belle époque*. Lo spettatore deve innalzare la soglia della sua tolleranza culturale perché tutto quel che vede, tempi e cose, abitudini e oggetti vorticano nella più totale e surrealistica realtà.

Innanzi a un ferrigno paesaggio boschivo una candida vergine s'avvia all'altare per prendere l'abito di religiosa o per prendere marito con lo sguardo sui gigli simbolo d'una verginità offerta. Su un letto di neve anche la mistica Marthe Robin, a partire dai gigli, invita il soldato affianco a guardare ad un oltre

che immediatamente non appare. Un *pope* ortodosso, in un primitivo e torvo cimitero, s'accomoda la stola per un rito, compiuto o da compiere, per il soldato caduto figlio, fidanzato o sposo d'una donna mesta.

Il tema religioso è una costante nelle opere del pittore: ai giorni nostri la scelta di raffigurare la coppia di un uomo e di una donna così come Dio li ha creati (Gn 1,27) appare anche come una scelta religiosa, sebbene non lo sia *tout court*, essa però traspare implicita o allusa, quasi sempre ancorata al tema della morte e al mito dell'eterno ritorno.

Anche là dove la sensualità di bellissime donne – un vero tema dominante questo – sembrerebbe farla da padrona, gl'infiniti *memento mori*, *gisant du chef*, monumenti funebri, croci, tombe e cimiteri obblighino a considerare la caducità del presente solo in apparenza appagante, il presente dal futuro, il momento attuale dall'esito finale, la metafisica oltre la fisica.



La tomba dell'ulano, 2016, olio su tela di lino, cm 100x90

Slittamento temporale come tecnica di sopravvivenza

Alessandro Guzzi

Per chiarire brevemente la mia esperienza nell'arte, scrivo poche note che possano riassumere tanti anni di lavoro, durante i quali sostanzialmente il mio indirizzo interiore è rimasto immutato.

Forse ho alcuni punti in comune con i *Preraffaelliti*. Tanti anni fa (1999), aggiungevo una nota personale nel catalogo di una mostra alla Spezia: «*Cerco di imparare dal grande Rossetti il silenzio e la potenza dell'apparizione, la luce della presenza ed il sentimento di reverenza di fronte all'immagine: una bellezza accecante come condizione normale.*»

Nel *Preraffaellismo* è fondamentale il rifiuto del presente. Gli artisti della Confraternita avevano in comune una rigorosa inconciliabilità nei confronti del loro tempo, la società inglese della metà del XIX secolo. Tutta la dimensione interiore dell'arte: sentimenti, sensualità, emozioni, religiosità, per essere espressi con purezza venivano da questi artisti spostati in un *tempo mitico*, in un passato considerato più degno e più nobile: i tempi precedenti Raffaello e l'arte dei *Primitivi*, dei *Quattrocentisti*.

Il *Preraffaellismo*, con il suo slittamento temporale, è una posizione estetico-spirituale o anche un *sintomo* che si potrebbe ripresentare ogni qual volta una civiltà apparisse in grave decadenza, in dissoluzione. Quanto più il presente si dimostri tragicamente inaccettabile, tanto più si può rimpiangere un tempo passato, ancora pienamente umano e luminoso. Su quel *tempo* l'artista proietta la sua vocazione poetica; è quello il *luogo* in cui la bellezza può apparire.

La società inglese ed europea della metà del XIX secolo è già pienamente percorsa da una devastante decadenza. A detta di Hans Sedlmayr, essa era iniziata in Europa alla fine del XVIII secolo.

Credo che la mia pittura possa essere considerata un'estrema forma del *Preraffaellismo*, a fronte di un mondo aberrante, i cui "*principi*" sono in totale dissociazione rispetto ai suoi fondamenti, il primo tra tutti il *Cristianesimo*.

È incredibile come oggi, cose da sempre considerate sbagliate o esecrabili siano da ritenere *normali*, e come la tendenza, per dirla con Isaia, sia quella di chiamare *bene il male, e male il bene, e di cambiare le tenebre in luce e la luce in tenebre*. Il *pensiero unico* contemporaneo, il *politicamente corretto*, stanno dando corpo ad una "civiltà" deforme.

La mia *iniziazione* artistica è stata guidata da alcuni grandi amori. Il poema di Georg Trakl è un punto di riferimento definitivo della mia ispirazione: terribile il sentimento della fine di una civiltà, cantato con versi a volte di una bellezza incomparabile (a volte è difficile trattenere le lacrime). Trakl sembra descrivere uno scenario incantevole, sconvolgente, qualcosa di non terrestre, oppure sembra guardare il mondo da una distanza incommensurabile, sempre pervaso da pietà e nostalgia insostenibili.

Per anni, mentre dipingevo, ho ascoltato la polifonia di Ockeghem, Josquin Des Prez, Palestrina, Agricola, Cipriano de Rore. Da alcuni anni ascolto soprattutto la musica clavicembalistica del XVIII secolo: Froberger, F. Couperin, Rameau, Royer, che nel suo insieme sembra un incantevole girotondo, dolce e luttuoso che canta il declino del mondo...

Amo molto la pittura dei *Preraffaelliti*, da Rossetti a Everett Millais, da Dicksee fino a Waterhouse. Un posto speciale nel mio cuore è però riservato a Caspar D. Friedrich e ad Arnold Böcklin, ma ammiro anche Ludwig Kirchner.

Le fasi dell'opera sono un argomento abissale. Apparentemente c'è una fase di "*progettazione*", cui segue l'esecuzione. Quest'ultima però è la graduale manifestazione di un progetto segreto, nel senso che l'esecuzione rivela il progetto. Possiamo anche pensare a *suggerimenti* di ordine spirituale o *psichico*.

L'esperienza diretta è il *rituale*... esso costruisce le condizioni necessarie al compimento dell'opera.

Lo stabile spostamento dei Preraffaelliti in un tempo antico, leggendario e mitico, fa venire in mente i rischi paventati da Nietzsche nella Seconda "Considerazione Inattuale": "*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*". In effetti il pericolo di cui parla Nietzsche, quello cioè di rimanere *paralizzati* nella mitizzazione del passato, c'è tutto nello spirito preraffaellita. Per Nietzsche il modo migliore per vivere il presente è quello di *praticare l'oblio*, altrimenti ci trasformiamo in uomini *epigonal*, che vivono imitando il passato. L'uomo troppo cosciente non è felice, in quanto non riesce a sentire il presente in modo spontaneo. Se ti innamori, non puoi più ricordare ancora gli amori del passato.

Nel caso dei Preraffaelliti, seguendo l'idea di Nietzsche, ci troveremmo di fronte alla prima delle tre *memorie* che il filosofo aveva delineato, la "*Memoria monumentale*". In essa vengono cercati Maestri e modelli straordinari del passato, che possano essere punti di riferimento del presente; ma se una tale grandezza fu possibile, potrà esserlo ancora. È chiaro però che

il rischio per questi Artisti fu quello di rimanere bloccati nella *mitizzazione* del passato. Ma la vitalità della loro Arte, la spontanea allucinatoria bellezza delle loro opere, fa sentire che quel rischio non fu corso dagli Artisti della *Confraternita*. Nel caso del *Preraffaellismo* si creò una sorta di processo di *purificazione* e *sublimazione*, per il quale il presente, attraverso l'ispirazione degli antichi Maestri, venne trasfigurato e vissuto in modo sublime.

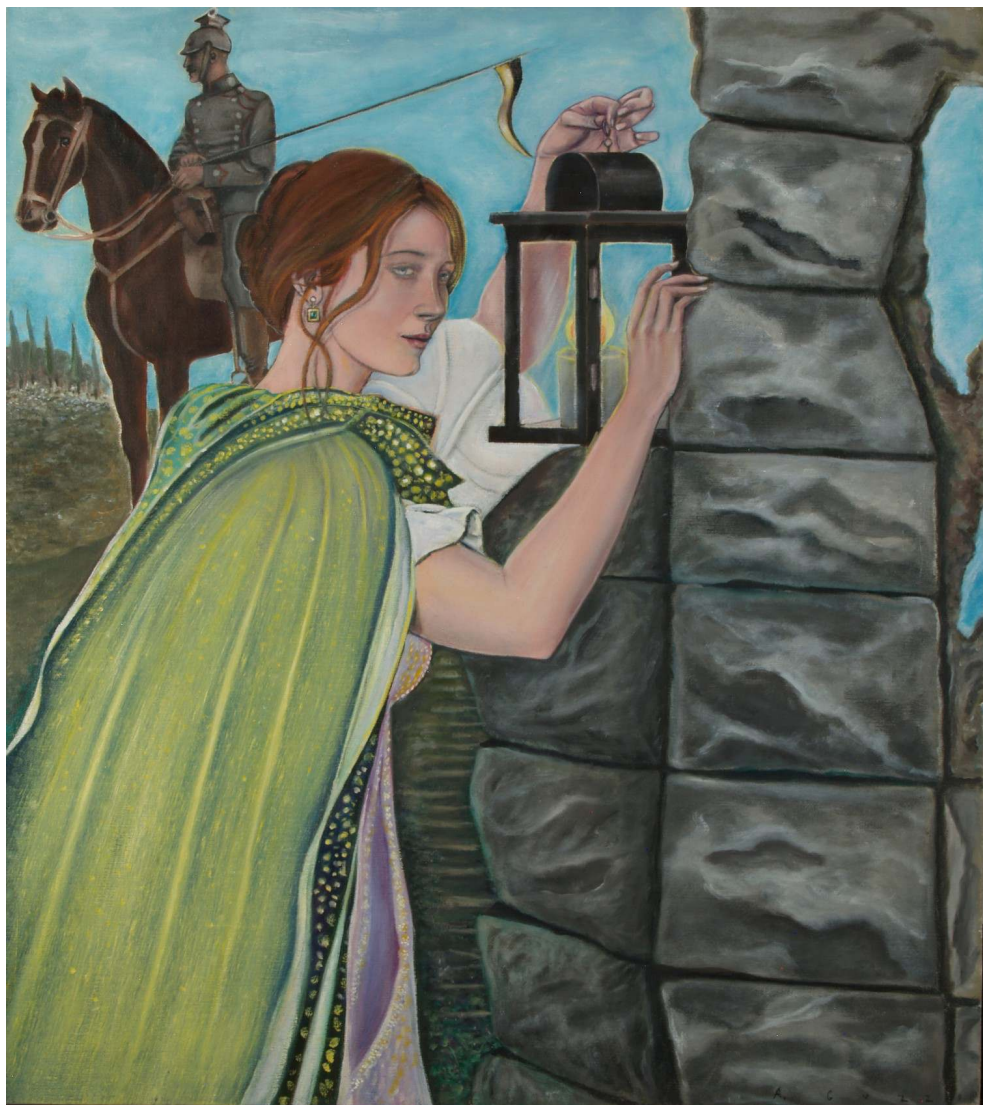
Lo slittamento temporale e la trasfigurazione sono ancora necessari per andare contro la corrente del fiume, superando la melma putrida del presente, ciò che questa fase del tempo ci ha ridotto, per ritrovare l'acqua incontaminata della sorgente, che serve a vivere anche oggi, anche in questo momento di totale disorientamento e dissoluzione.

OPERE

2022 - 2010



Insondabile silenzio, 2022, olio su tela di lino, cm 90x100



Edelgard am Abend, 2022, olio su tela di lino, cm 70x80



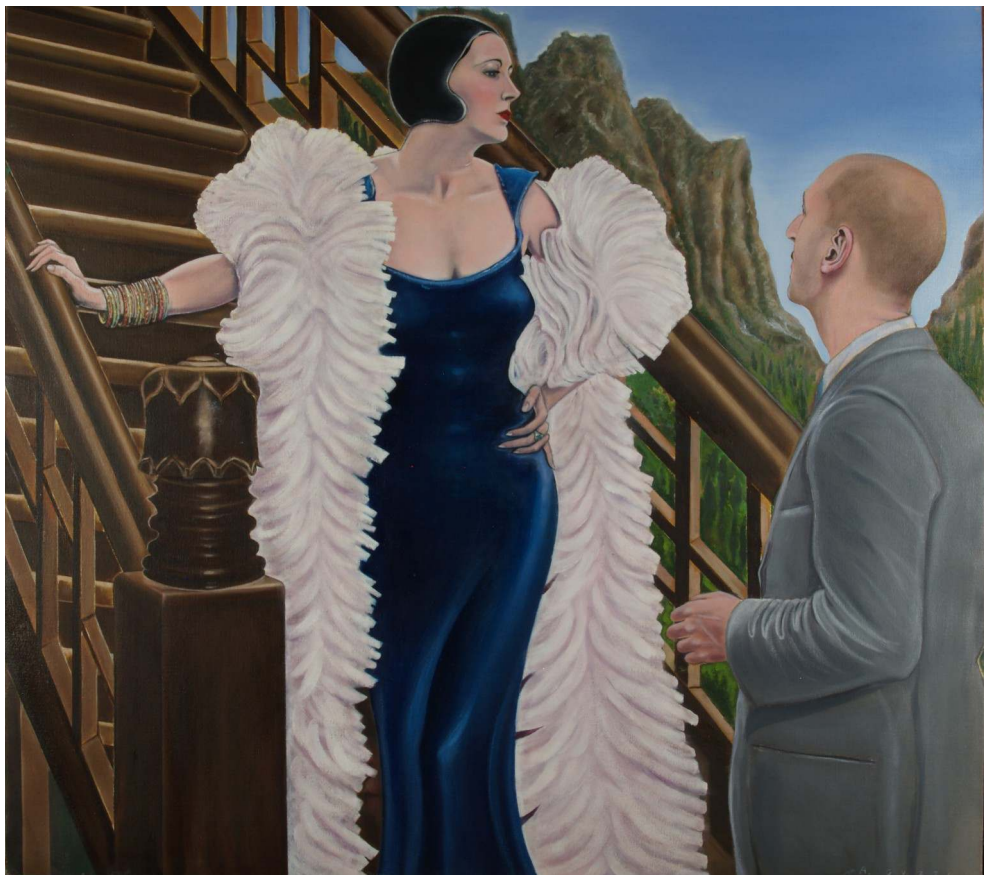
Astarte tra le rovine, 2021, olio su tela di lino, cm 70x80



Il sorriso della Regina, 2020, olio su tela di lino, cm 100x90



La giovane Regina, 2019, olio su tela di lino, cm70x70



La Signora dei Monti Orientali, 2018, olio su tela di lino, cm 100x90



The Relic Crypt, 2017, olio su tela di lino, cm 70x70



Presso la tomba di Georg Trakl, 2016, olio su tela di lino, cm 100x90



La tomba dell'ulano, 2016, olio su tela di lino, cm 100x90



The Vale of Rest, 2015, olio su tela di lino, cm 80x70



Il richiamo, 2014, olio su tela di lino, cm 100x90



*Princess Olga plays in a Trance, 2014-2022, olio su tela di lino,
cm 90x70*



La finestra delle rovine, 2013, olio su tela di lino, cm 100x90



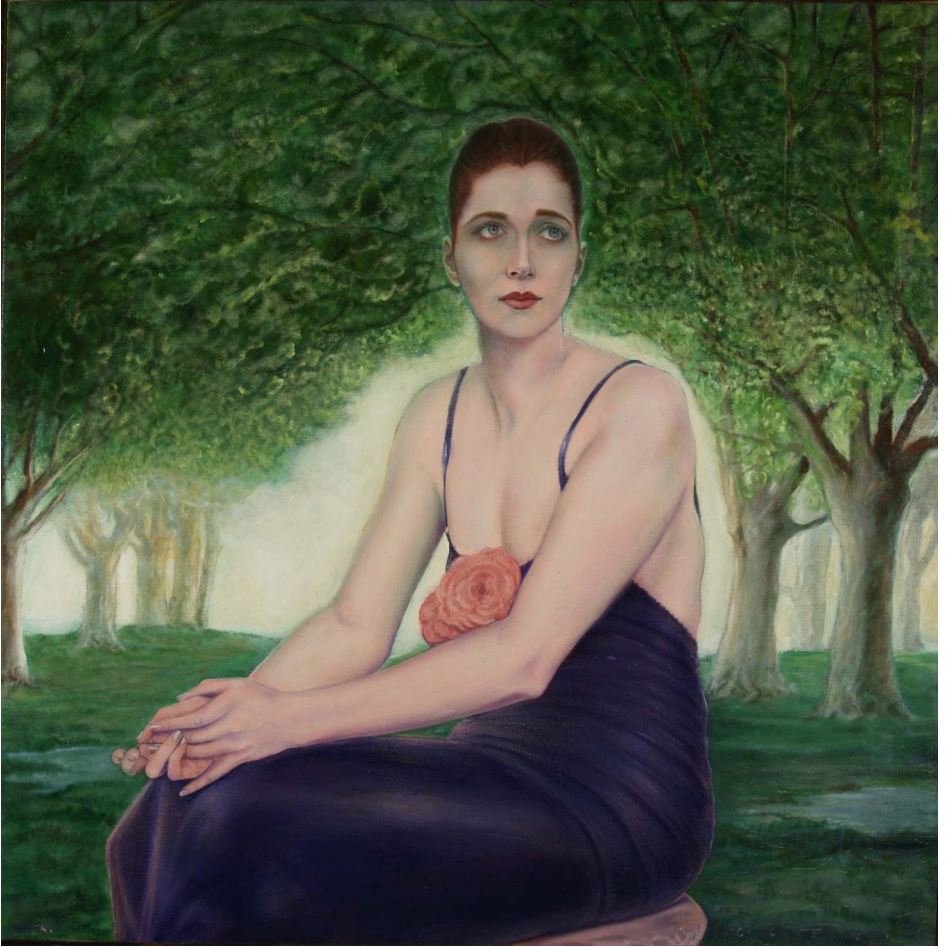
Blind Sister in Love, 2012, olio su tela di lino, cm 85x85



Viandanti dei Monti Orientali, 2012, olio su tela di lino, cm 100x80



Marthe e Jochen, 2012, olio su tela di lino, cm 90x80



La signora dell'alba, 2011, olio su tela di lino, cm 85x85



La donna di Sicar, 2011, olio su tela di lino, cm 75x80



Il punto radiante, 2010, olio su tela di lino, cm 85x85



La giovane serva, 2010, olio su tela di lino, cm 85x85

2009 - 2000



Il varco galattico, 2009, olio su tela di lino, cm 80x90



Estrella in estasi presso il santuario, 2009, olio su tela di lino, cm 60x90



Il passo indietro, 2008, olio su tela di lino, cm 80x90



Il brivido di Dio, 2008, olio su tela di lino, cm 90x80



*Dalla fonte nel bosco bevi il silenzio di Dio, 2008, olio su tela di lino,
cm 90x60*



The Sailor's Tale, 2007, olio su tela di lino, cm 75x100



Santa Afra presso il mare, 2007-2018, olio su tela di lino, cm80x75



La Regina dell'alba, 2007, olio su tela di lino, cm 75x100



Sorella di tempestosa tristezza, 2007, olio su tela di lino, cm 100x80



La modella tra le rovine, 2006, olio su tela di lino, cm 100x90



Tombeau de Monsieur Froberger, 2006, olio su tela di lino, cm 70x80



Pure Rose in Twilight, 2006, olio su tela di lino, cm 75x75



Sneak Awareness in the Park, 2006, olio su tela di lino, cm 75X75



The Devout Gardener, 2005, olio su tela di lino, cm 60X60



Rebirth, 2005-2022, olio su tela di lino, cm 90x70



Pledge of the Ring, 2005-2022, olio su tela di lino, cm 60x60



La via del ritorno, 2004, olio su tela, cm 90x100



The Watch Tower, 2004, olio su tela di lino, cm 60x60



Sala d'aspetto, 2004, olio su tela di lino, cm 90x100



Praeter Rerum Seriem, 2004, olio su tela di lino, cm 80x70



Pittore italiano all'alba, 2004, olio su tela di lino, cm 70x80



Maga nel bosco, 2004, matita su carta, cm 40x31



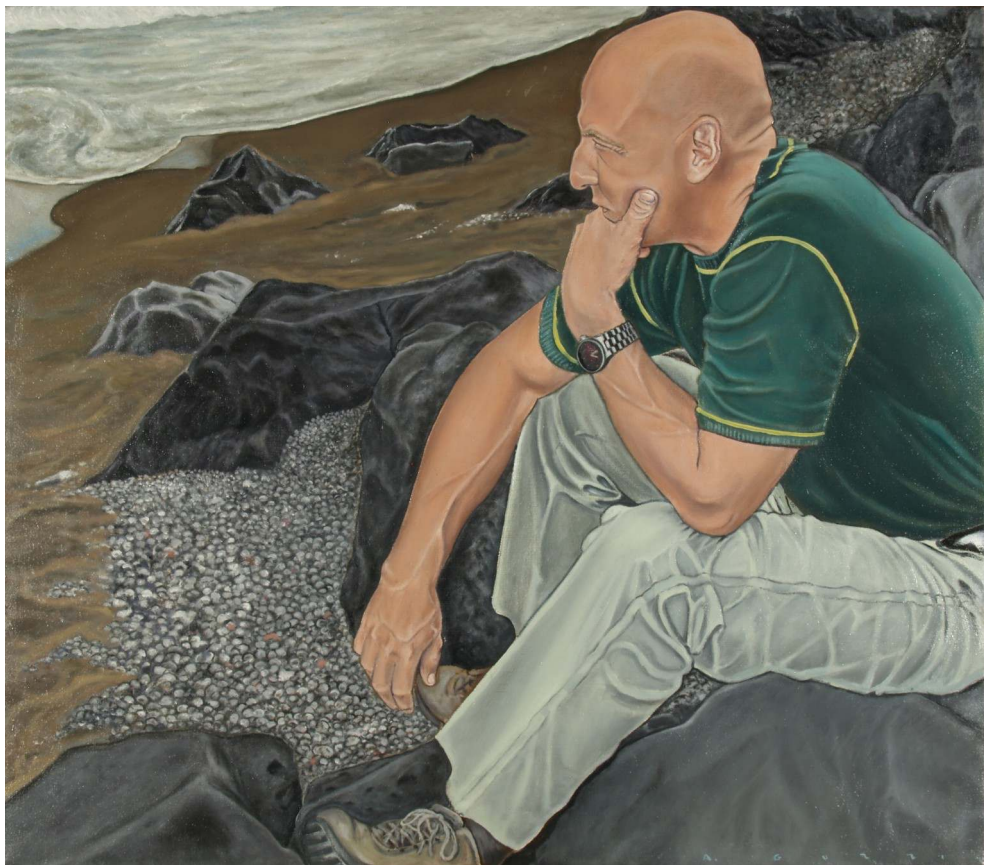
The Hallway, 2003, olio su tela di lino, cm 80x70



The Calling, 2003, olio su tela di lino, cm 70x80



Il cuore d'inverno, 2003, olio su tela di lino, cm 80x60



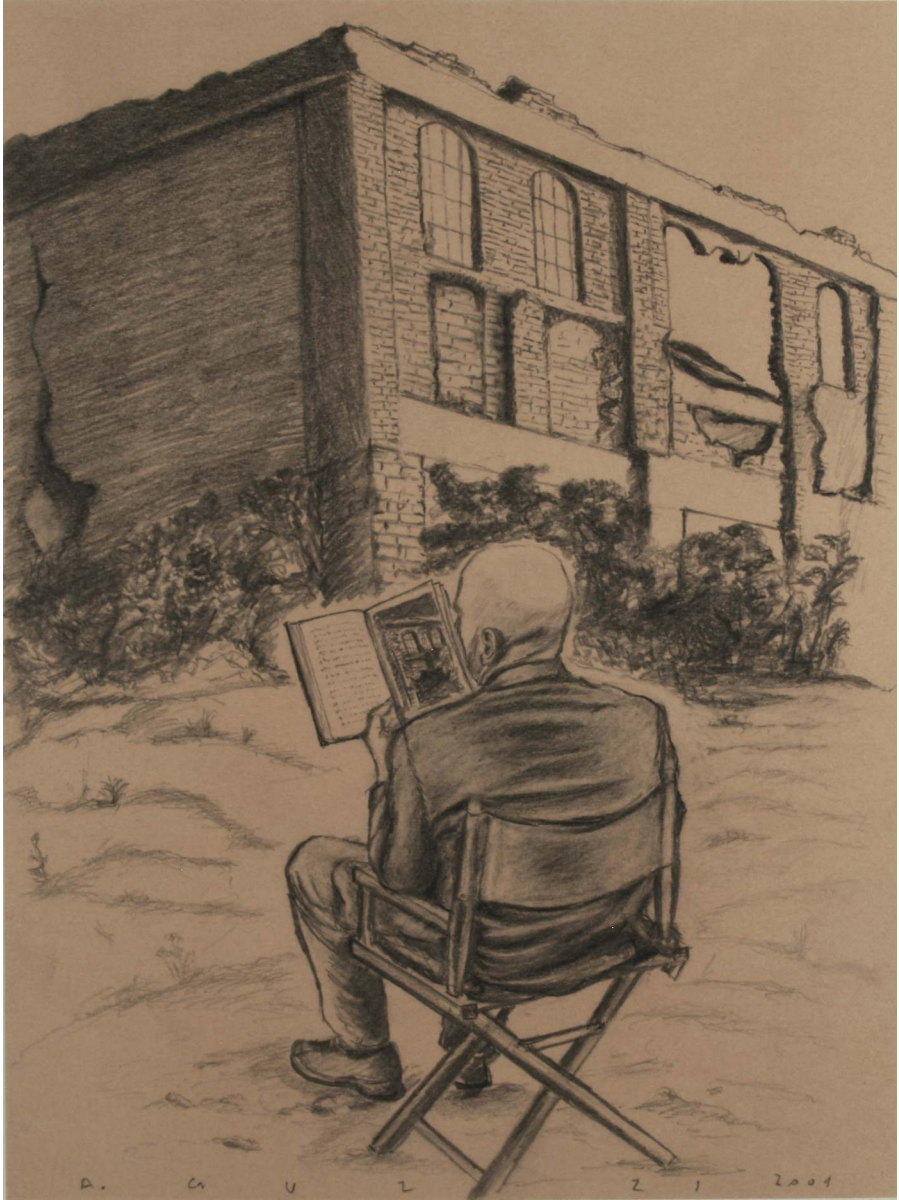
*Spiaggia di Torrearcana, turno di notte, pianeta terra, 2003,
olio su tela di lino, cm 80x70*



Uomo tra le rovine, 2003, matita su carta, cm 44,5x37



La palestra, 2002, olio su tela di lino, cm 90x75

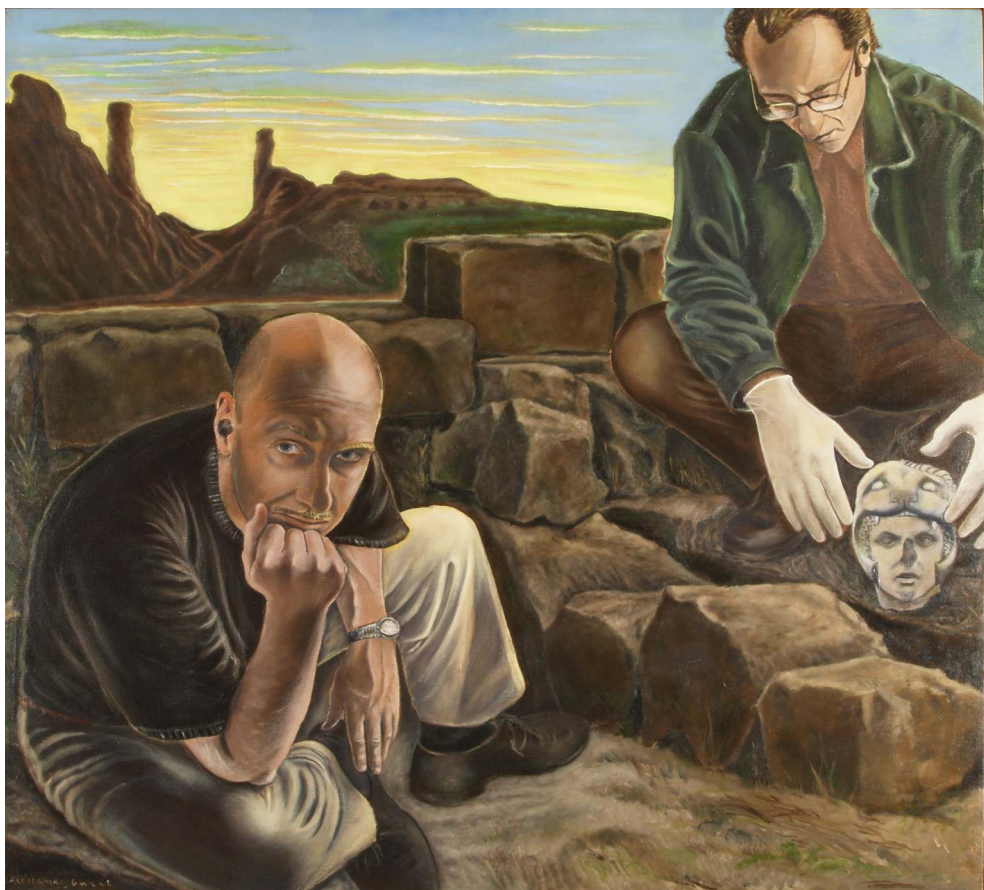


Uomo che legge davanti alle rovine, 2001, matita su carta cm. 29,5x39,5



Osservando il cielo, 2001, matita su carta, cm 30x39,5

1999 - 1990



Il ritorno di Alessandro, 1999, olio su tela di lino, cm 100x90



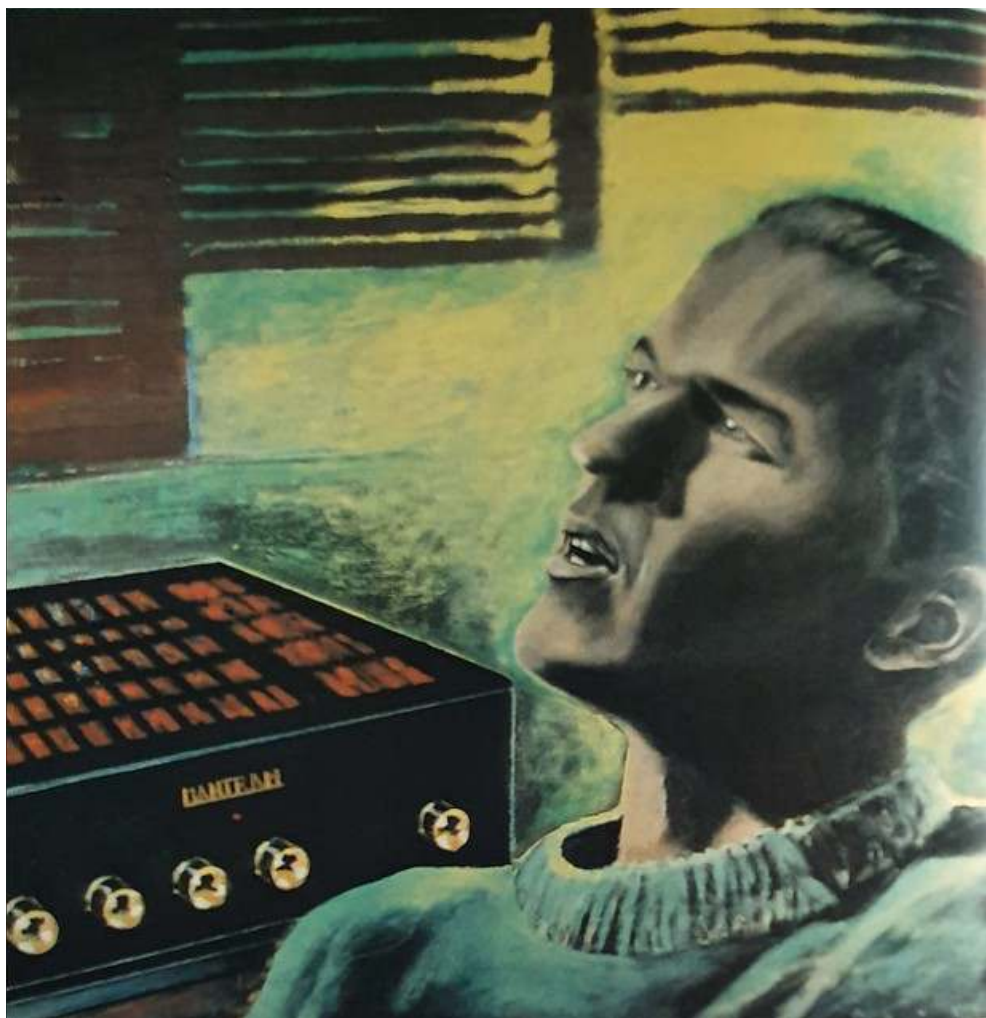
Gli appunti del padre, 1999, olio su tela di lino, cm 70x60



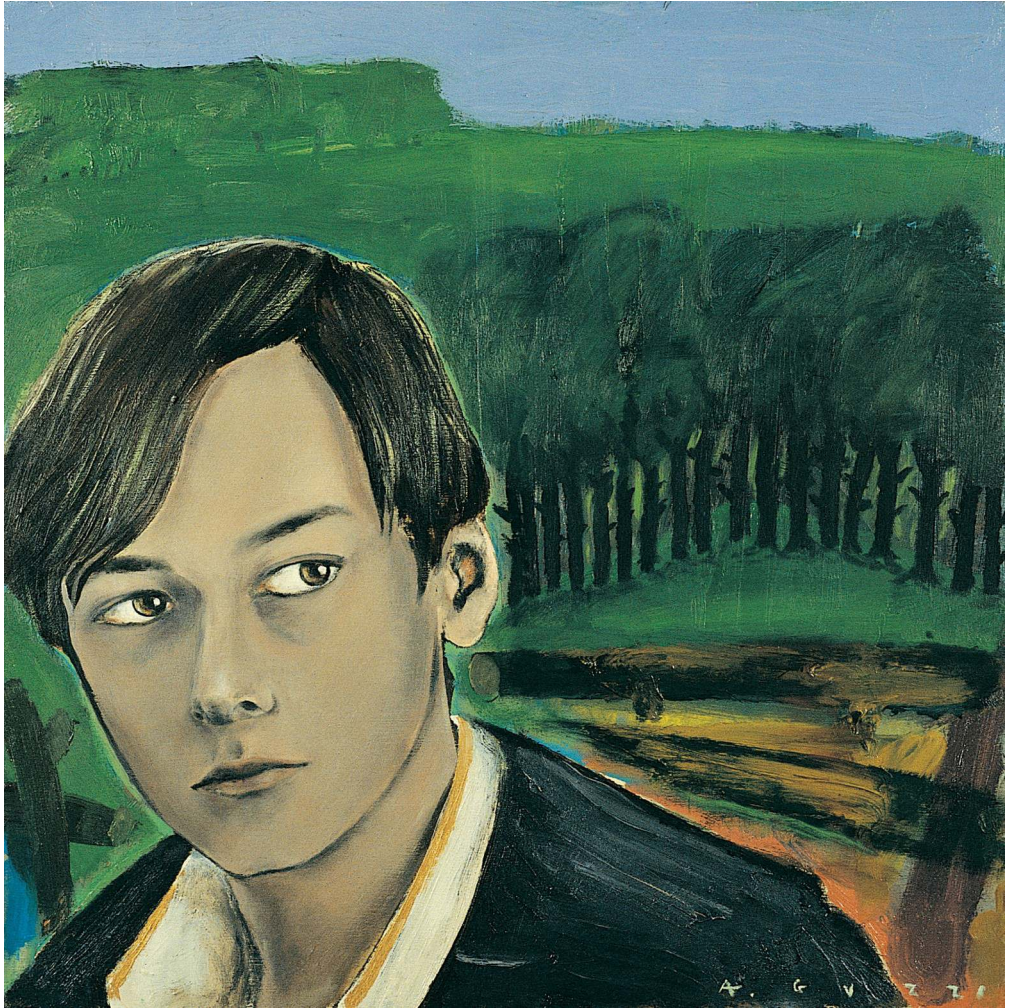
Illuminazione per Aspiranti di fine Millennio, 1998, olio su tela di lino,
cm 44x54



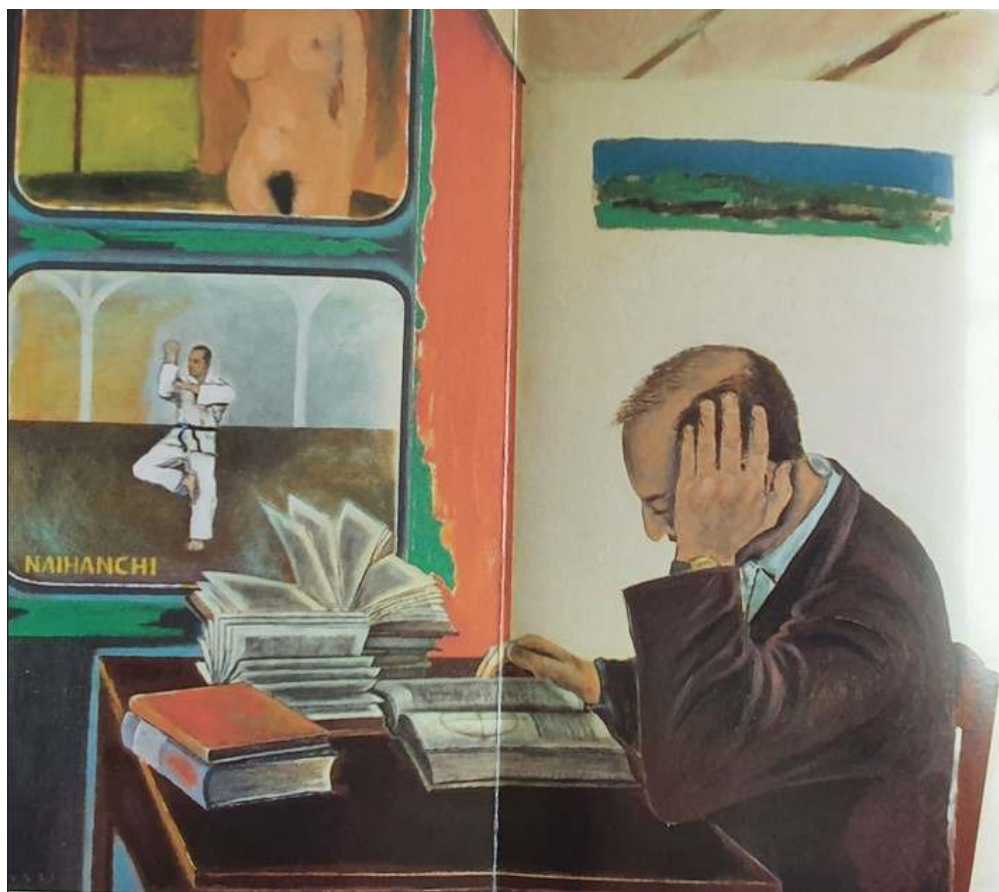
Istruzioni segrete, 1998, olio su tela di lino, cm 53x43



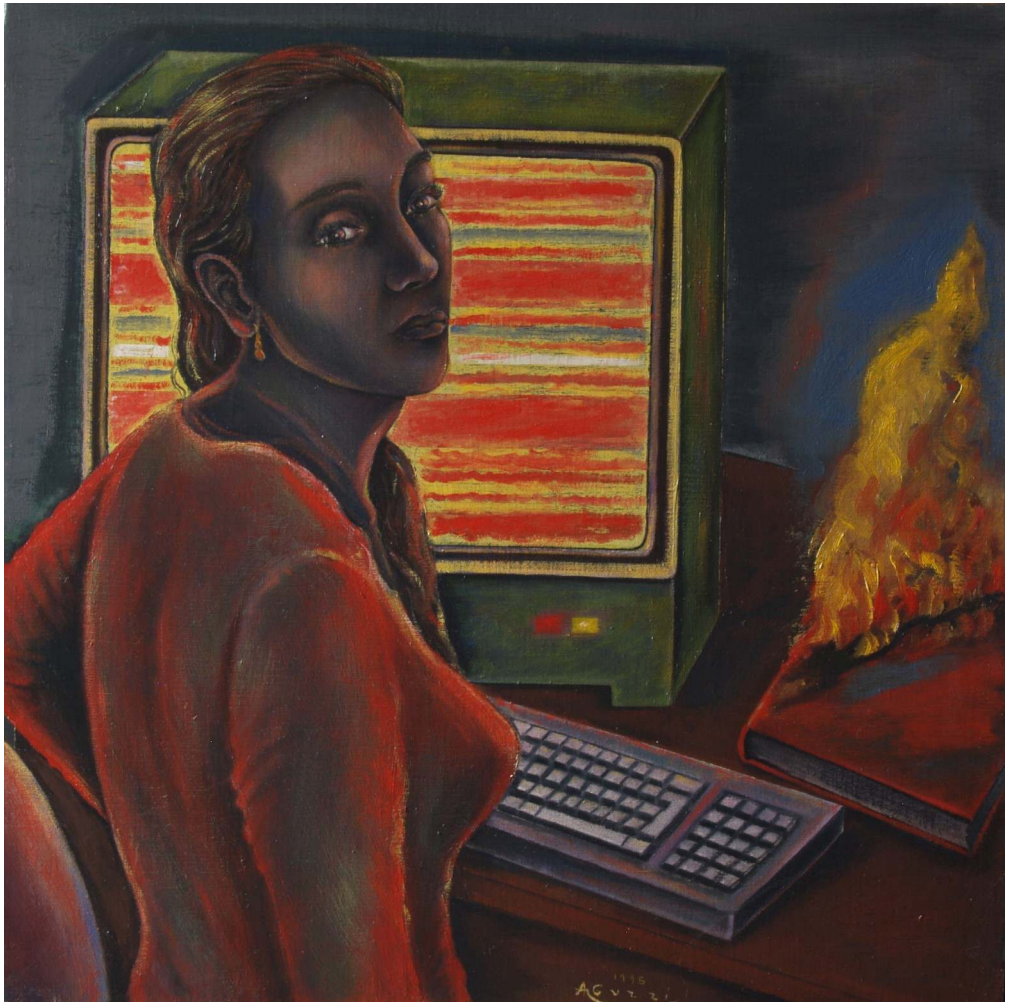
Mantram, 1998, olio su tela di lino, cm 60x60



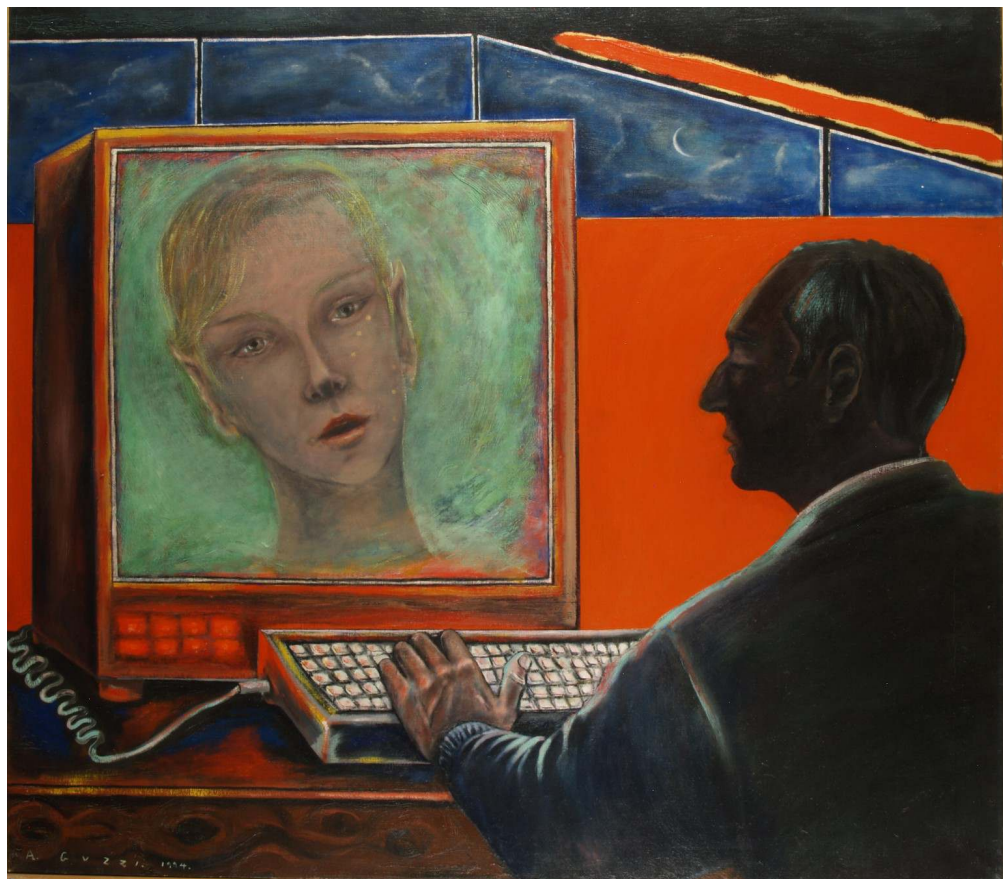
Infanzia del Poeta, 1997, olio su tavola, cm. 40x40



Le discipline del cuore, 1995, olio su tela di lino, cm 100x90



Sconfinamento, 1995, olio su tela di lino, cm 60x60



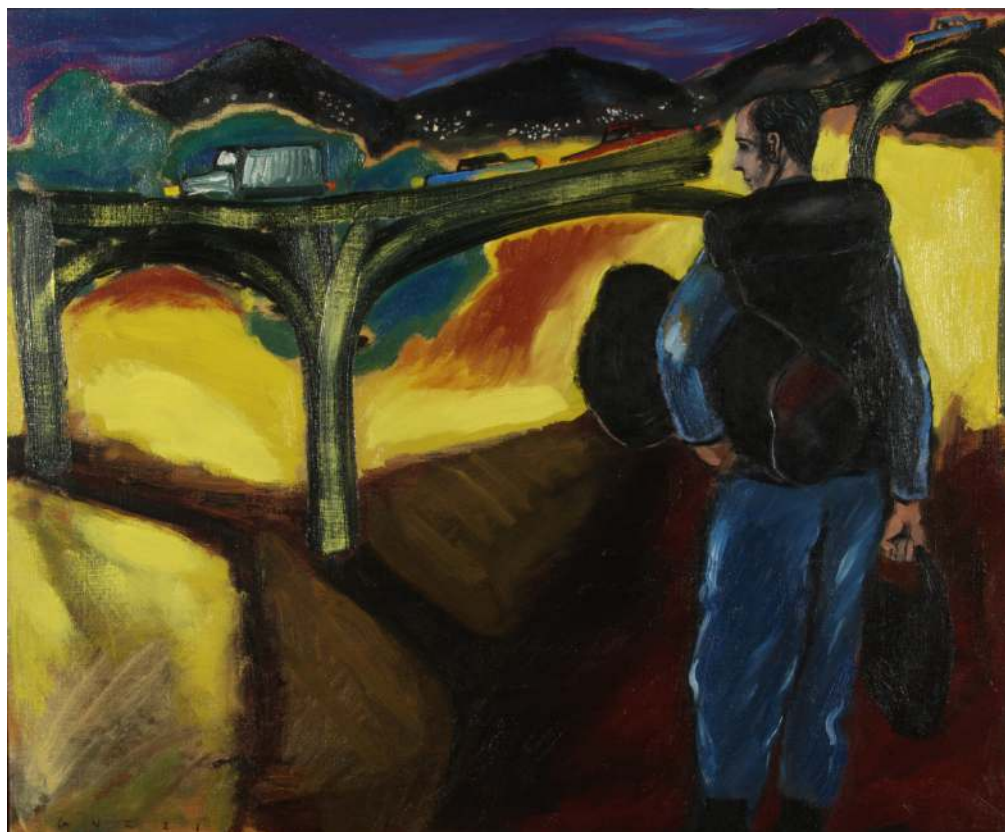
The Pilgrim of Outer Space, 1994, olio su tela di lino, cm 100x90



Alla fine appare, 1994, olio su tela di lino, cm 100x90



The Perfect Audiophile, 1993, olio su tela di lino, cm 100x90



Il viaggiatore, 1992, olio su tela di lino, cm 60x50



Il pensiero delle vette, 1992, olio su tela di lino, cm 100x90



Verso Est, 1992, olio su tela di lino, cm 60x60



Avatar, 1992, olio su tela di lino, cm 50x60



Il luogo della cerva, 1991, olio su tela di lino, cm 130x162

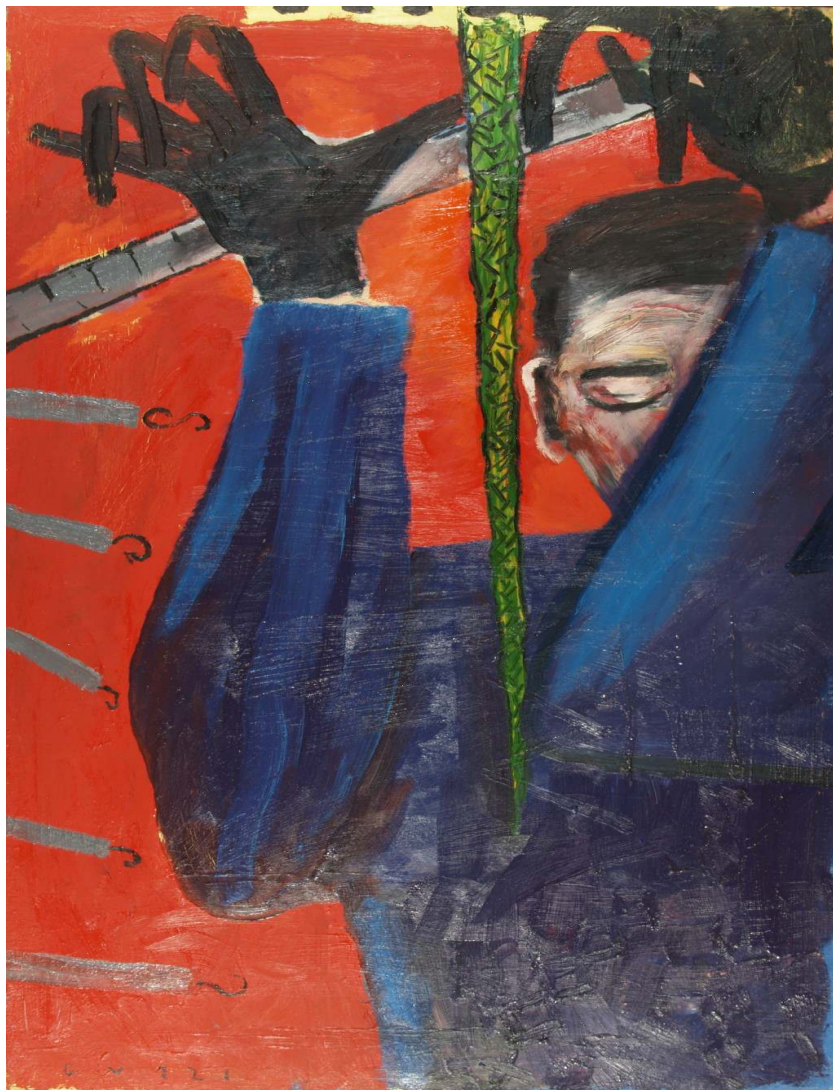


Levata della Luna Nera, 1990, olio su tela di lino, cm 100x70

1989 - 1978



Apprendista Astrologo, 1989, olio su tela di lino, cm 70x25



Operaio cieco, 1988-89, olio su tela di lino, cm 60x100



Martire e azzurro nella zona intermedia, 1988, olio su tela di lino,
cm 65x50



San Cipriano, 1988, olio su tela di lino, cm 50x65



Diari di Ignoto, 1988, olio su tela di lino, cm 100x70



Sacrificio Occidentale, 1987, olio su tela di lino, cm 125x135



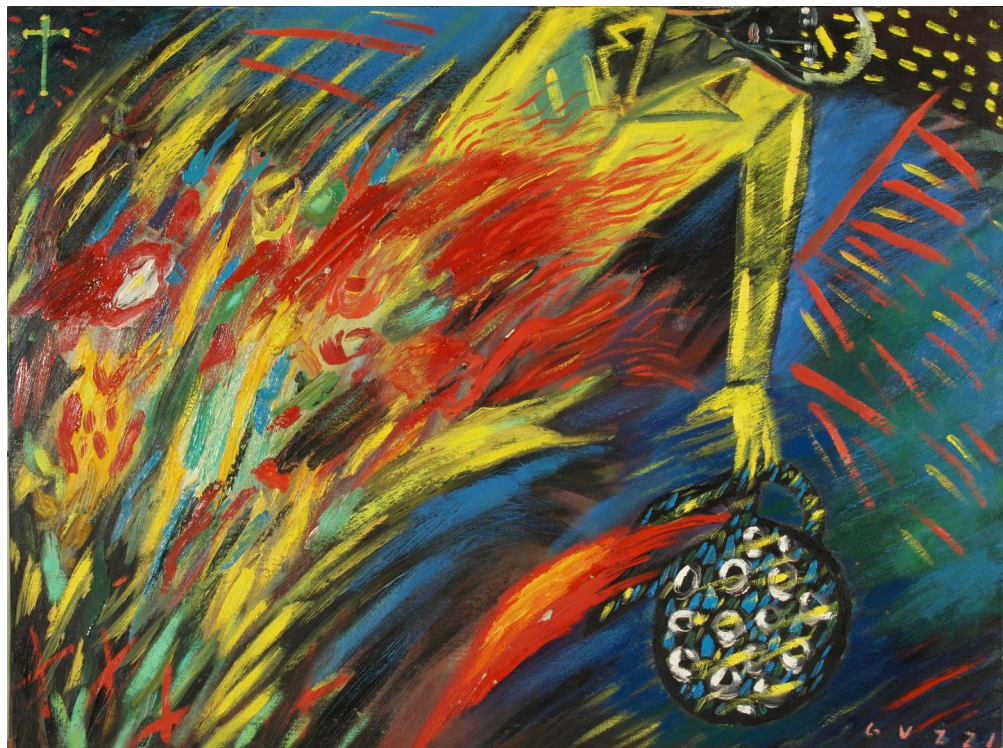
Meditazione per esperti, 1986, olio su tela di lino, cm 190x170



Teoria generale dell'incarnazione, 1986, olio su tela di lino,
cm 120x130



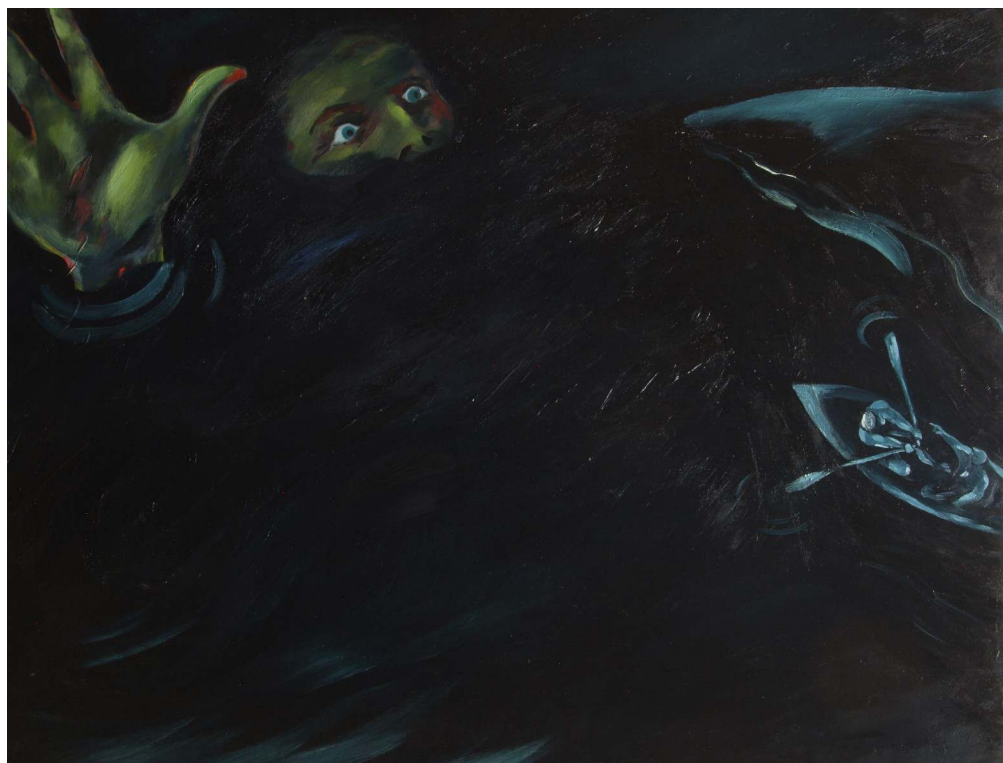
Il mondo, 1985, olio su tela di lino, cm 150x190



Aspirante ai giardini, 1982, olio su tela di lino, cm 80x60



Diari di ignoto, 1982, olio su tela di lino, cm 95x70



Diari di ignoto, 1982, olio su tela di lino, cm 110x85



Attesa, 1978, olio su tela di lino, cm 50x60

*Antologia di scritti dedicati
all'opera di Alessandro Guzzi*

(1982 - 2022)

FILIBERTO MENNA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA PITTURA DI
ALESSANDRO GUZZI, ALLA MOSTRA "MOSTRE PA-
RALLELE" A CURA DI FILIBERTO MENNA, PALAZZO
FORTI, VERONA.

19 MARZO-30 APRILE 1983

Anche Alessandro Guzzi ci parla di un interno, di un luogo apparato dove tutto accade in una dimensione immaginaria. Ma se la *rêverie* di (xxx) si dipana nel giorno pieno e ha bisogno della luminosità diurna, Guzzi è invece un pittore della notte e la sua opera è tutta impregnata di una vena onirica, popolata da immagini fantasmatiche come incubi notturni. Tutto si svolge, ancora, al riparo delle pareti familiari, ma la stanza si apre questa volta su un paesaggio che ha la stessa indeterminatezza del sogno ed è luogo di eventi improbabili e inquietanti. Questa volta è l'artista a dominare la scena, con la propria figura, o meglio, con il proprio volto, in cui fa da protagonista lo sguardo allucinato di chi ha l'abitudine di confrontarsi ogni notte, con il proprio rimosso. Ogni cosa nasce dal di dentro, le immagini si accampano sulla superficie secondo una logica onirica che si esprime attraverso accostamenti stranianti, spostamenti di scala, indeter-

minazione spaziale: l'artista guarda fuori scena quasi a distogliere i pensieri dalle presenze fantasmatiche che popolano lo spazio alle sue spalle; ancora lui, in figura di gigante, sta affondando in una mare denso e nero mentre una barchetta con due omini a bordo corre inutilmente in suo aiuto; ed è sempre lui, l'uomo dallo sguardo stravolto con in mano la lama tagliente e minacciosa di un rasoio... Le opere si richiamano reciprocamente, raccontano una storia, costituiscono parti di un *diario*, di un'autobiografia notturna, in cui il dentro e il fuori corrispondono, dividendosi equamente la scena, aiutati dal gioco di dissonanze che l'artista esibisce tra le violente accensioni dei colori puri e la profondità senza fondo dei neri.

LAURA CHERUBINI

ARTICOLO SULLA PITTURA DI ALESSANDRO GUZZI
PUBBLICATO SU "LE ARTI NEWS"
N. 3-4 LUGLIO-OTTOBRE 1983

EVOCAZIONE MATERIALE

Alessandro Guzzi dipinge dal 1969. La sua ricerca si svolge tutta all'interno dello spessore della pittura, sia teorico che pratico. Per Guzzi la pittura si dà come situazione esistenziale ed è in questo senso, campo della totalità e dell'accidente. Nei lavori intorno al 1978 Guzzi lavora nel senso dell'astrazione. Certamente tiene presenti gli insegnamenti della grande lezione di Klee e di Kandisky, «La distinzione tra mondo "visibile" ed "invisibile" come oggetto dell'arte, sembra non avere più quel senso, che, contestualmente al suo proporsi era insito. A guardar bene infatti, sempre l'arte si è occupata dell'*invisibile*, anche quando si trattava di ritrarre le immagini usuali della vita. Caratteristica di quello che io ho inteso proporre è una sorta di abbandono della vana conflittualità tra astrazione e realismo, per prendere solo atto, attraverso il sistema epifanico dell'astrazione e a volte della gestualità, della costruzione di un'immagine come evocazione materiale, che si attui cioè anche nel fare dell'arte» (Guzzi, 1979). Le opere sono sottili ed evanescenti, anche i materiali (carte, acquerello, inchiostro, tempera...) sono esili e leggeri. A un certo punto qualcosa muta tra i segni astratti. come per

attrazione magnetica alcuni segni si chiudono. Da questa chiusura nasce l'elemento destinato a campeggiare in seguito nella pittura di Guzzi: la figura.

La figura può portare con sé echi di memoria o mitologici, è comunque sempre un'occasione di pittura, è fatta della stessa materia del fondale, la pasta spessa del colore. La figura ha comunque una ingombrante presenza, che in fondo è sempre volontà di presenza dell'autore, spazio per l'autobiografia. «La mia ricerca guarda solo dentro la pittura e solo attraverso quella vede l'esterno, ma si riedifica in essa come luogo abitato, come mondo. Si è ancora qui e forse anche questo fluttuante equilibrio corrisponde ad una possibilità di presenza.» (Guzzi, 1981).

Negli ultimi lavori questa assertività, questo bisogno di presenza, si smorzano e contemporaneamente la figura tende a scomparire, come ad esempio in un lavoro della serie *Diari d'ignoto*, dove un'enorme figura sembra affondare nei gorgi del mare della pittura, su cui naviga anche una piccola barca. Qui si nota anche un'altra caratteristica: le grandezze non sono omogenee, grandi figure sfocate si accostano a piccole sagome. La disproporzione dimostra che la pittura viene considerata come una momentanea sintesi di situazioni, e addirittura di *dimensioni* differenti. Sempre più la figura viene in primo piano, costruita con il colore, più che con il disegno, anzi, anche i contorni sono fatti di colore e sono successivi rispetto alla ste-sura pittorica. La pittura fa deflagrare la figura, che si sposta ai margini, si capovolge, si fonde con il resto.

A volte alcuni particolari, ad esempio i capelli, assumono una particolare importanza come occasione di pittura, soprattutto in un lavoro che procede per striature spesso sottolineate da colori stridenti. A volte appaiono vere e proprie piccole esplosioni pirotecniche fatte di colori vivi e contrastanti. Il quadro infatti è per Guzzi un campo di energia: «Le energie passano attraverso l'opera e se ne imbevono»

(Guzzi, 1983). Il magma pittorico è attraversato dal flusso dell'energia vitale, non è immune dal movimento del mondo. Questo far sentire altro al di là del quadro è una caratteristica di questi lavori, che spesso si configurano nel *dittico*: gli elementi del dittico a volte sono differenti tra loro, a volte una delle due parti potrebbe funzionare da sola. Ma il secondo elemento dà l'idea della potenziale espansione dell'immagine. L'idea dell'aggiungere è complementare a quella della sottrazione: un grande lavoro a forma di croce si configura come immagine a cui sono state tolte porzioni laterali. La figura viene così resa al tempo stesso frammentata e invadente.

LAURA CHERUBINI

ARTICOLO PUBBLICATO SU "LE ARTI NEWS"
N. 4-5 SETTEMBRE/DICEMBRE 1984

ALESSANDRO GUZZI E IL NUOVO
SPAZIO PITTORICO

Gli ultimi lavori di Alessandro Guzzi (alcuni sono stati presentati a Verona) tentano, secondo me, di fondare un nuovo spazio pittorico. C'è un lavoro scandito da una riga verticale in cui si legge il passaggio dai precedenti lavori di Guzzi a questi ultimi: a sinistra la sagoma di una figura maschile contornata da segni fortemente colorati e marcati, a destra un albero e la sua ombra sono fusi con lo sfondo tramite i diversi timbri di colore mescolati e sfumati insieme. In un altro lavoro torna il cipresso, solo su uno sfondo libero, che forse attende di essere plasmato. La nube vaporosa presente in questo dipinto, tende a trasformarsi in un quadrato in un altro lavoro dominato da toni rosei. Il cipresso appare accanto a un piccolo edificio in un quadro che sembra accostare così l'opera della natura e quella dell'uomo, pervase ambedue da una medesima atmosfera, fatte della medesima sostanza dello sfondo, che è una leggera materia pittorica in cui le tinte trascolorano l'una nell'altra. Strutture fragili, quasi

pannelli di scena, ritornano fuse con lo sfondo in due quadri che ripropongono i temi della figura e dell'albero. La trama pittorica si fa sempre più delicata, atta a rendere una dimensione spazio-temporale di memoria più che di realtà.

FILIBERTO MENNA

PRESENTAZIONE A CATALOGO DELLA MOSTRA DI ALESSANDRO GUZZI ALLA "GALLERIA CAVALIERI" DI BOLOGNA. FEBBRAIO-MARZO 1985

Ricordo i primi quadri di Alessandro Guzzi che mi colpirono per la loro forza espressiva, per la presenza inquietante delle immagini, quasi apparizioni fantasmatiche di un sogno.

Rispetto a quei dipinti, le opere eseguite oggi dall'artista ci danno più di una conferma, segnano più di un punto di continuità, a cominciare dall'accento posto su modi narrativi che rivelano con forza, se possibile anche maggiore, il loro carattere onirico. Le immagini appaiono continuamente spostate dal loro contesto abituale, emergono chi sa da quali lontananze con un processo lento come la formazione di ectoplasmi o irrompono all'improvviso in primo piano con perturbante aggressività. La messa in scena prevede un luogo delimitato — una stanza, lo studio dell'artista — e in questo spazio gli oggetti assumono la stessa consistenza straniante dei personaggi che li guardano. È già questo è un elemento di novità rispetto alle opere precedenti, caratterizzate da una spazialità più indeterminata e indistinta. Ma ciò che è cambiato, ora, con maggiore e più signifi-

cativa evidenza, è la struttura dell'insieme, la sintassi con cui entrano in relazione tra di loro i singoli elementi del racconto, o della scena. Intanto assistiamo a una sorta di ribaltamento in superficie della rappresentazione, per cui persone e oggetti sembrano scivolare giù dall'alto in basso e sfuggire alla cornice con un moto ora più, ora meno veloce, e per il tempo che ancora restano entro il quadro ci appaiono in posizioni sbilenche e precarie, come presenze allarmate in uno spazio terremotato.

Ne risulta un universo ondeggiante e instabile che riusciamo a fermare per un istante con la sensazione angosciosa che tutto, di lì a poco, è destinato a sparire.

FILIBERTO MENNA, CARLO SINI
ED ALESSANDRO GUZZI

CONVERSAZIONE PUBBLICATA NEL CATALOGO DELLA
MOSTRA PERSONALE DELL'ARTISTA ALLO STUDIO
BOCCHI, ROMA, MAGGIO 1987

Menna: - Comincerei col porti una serie di domande sul tuo lavoro partendo da un'impressione di fondo: i tuoi quadri si possono leggere come un racconto, con un'ambientazione, un luogo dell'azione, generalmente una stanza affollata di oggetti, che si sottrae alla claustrofobia per improvvise aperture e sprofondamenti. C'è soprattutto un personaggio, una figura ricorrente, che si presenta come un volto o una sagoma. Ora vorrei sapere, intanto, se ti riconosci in questo schematico avvio di lettura, e poi, cosa è per te questo luogo, chi è questo personaggio e che cosa ci vuole raccontare?

Guzzi: - Il mio quadro nasce sempre dall'esigenza di creare un luogo, questo sicuramente! Il luogo e quindi la tonalità generale dell'opera sono influenti sul piano del farmi quasi ricordare ciò che deve succedere dentro. Ma la cosa più importante da dire è che per me il quadro è il racconto di una storia, che non è la mia storia per-

sonale, così come si potrebbe pensare da un punto di vista autobiografico, ma è l'immagine simbolica di ciò che dal profondo avviene rispetto alla mia esistenza, cioè diciamo che sono le immagini primordiali di ciò che io, come proiezione esterna poi vivo come esistenza reale sul piano materiale, per cui è un'immagine che mi dice la verità su ciò che io sto realmente sperimentando.

Menna: - Guzzi pone un problema interessante, nel senso che egli ci racconta una storia, ma non è la storia di un soggetto, di un individuo definito nella sua singolarità, quanto la storia di un soggetto attraversato da correnti che vengono da lontano. E credo che su questo punto Sini abbia qualcosa da dire....

Sini: - Sì è molto interessante quello che dice Guzzi, e mi ricorda una discussione che in questo momento è molto attuale nella cultura e cioè l'ipotesi di Paul Ricoeur di leggere la storia come un racconto, ed il racconto come una mediazione tra una dimensione cosmica del tempo ed una dimensione vissuta, sicché sia la dimensione cosmica sia la dimensione vissuta troverebbero umanamente la loro possibilità di incontro. Ecco, se usiamo questo schema (se ne possono ovviamente usare altri) per una lettura dei tuoi quadri, mi pare che troviamo dei singolari riscontri, perché è vero quello che tu dici: lo sforzo di circoscrivere un luogo, ma nello stesso tempo questo luogo esplode sempre verso l'esterno, queste figure sono apparizioni, sono evocazioni e tendono allo squilibrio rispetto a chi guarda: cioè non sono tolemaiche...

Menna: - Non hanno centro....

Sini: - Quindi c'è proprio una tendenza evocativo-simbolica, che poi nei disegni per esempio, che io ho ben presenti, si traduce nella penetrabilità delle figure, in una sorta di monadologia *leibnitziana*, per cui dentro un braccio c'è un uomo, dentro quell'uomo ce ne è un altro...queste improvvise apparizioni del corpo, che però è disgregato e fluttuante!

Tutto questo mi pare corrisponda ad un'idea di un raccontare che mette insieme: il vissuto, proprio come vissuto intenso, (e qui il colore mi pare vada in questa direzione), ma anche un piano cosmico di eventi, chiamiamoli così *copernicani*, non più centrati su nessuna sostanzialità.

Menna: - Questo consente di approfondire l'opera di Guzzi, di coglierne un altro aspetto che mi pare fondamentale e che definirei una *dimensione onirica*. In definitiva le opere di Guzzi sono sì dei racconti, ma sono soprattutto dei sogni. oggetti e figure non sono immediatamente riconoscibili, ma piuttosto luoghi di condensazione, proprio nel senso che a questo termine si dà nel definire il lavoro onirico.

Intorno a questi oggetti e figure si condensano, dunque, forze, flussi di energia, centripeti e centrifughi; si condensa, soprattutto, quel che ha detto Sini, ossia una simultaneità di sollecitazioni che provengono dal soggetto e dall'oggetto, dall'interno e dall'esterno. Il quadro diventa così un luogo di incontro di forze contrastanti, che percorrono lo spazio che è la superficie pittorica, e lo sconvolgono,

mettendo in movimento e agitando tutto ciò che incontrano sul loro cammino.

Guzzi: - Io vorrei dire qualcosa sul sogno, che vivo da un po' di tempo non più con la coscienza che si poteva avere attraverso una lettura psicoanalitica. Per me il sogno sta diventando sempre più come l'esperire una realtà, cioè una realtà di una dimensione che non è una dimensione solamente *onirica*, così come tradizionalmente si poteva pensare. E' come se effettivamente l'uomo che dorme sganci da sé la possibilità di praticare una dimensione in cui il corpo non è più necessario, e nello stesso tempo però tutte le sensazioni corporee permangono, per cui c'è come la possibilità da un lato di vivere la corporeità attraverso il livello di ricordi che l'uomo che dorme ha dei rapporti con il mondo fisico, e nello stesso tempo però si ha la possibilità di esperire ciò che nella realtà fisica non si può, cioè un mondo in cui effettivamente le cose, come diceva Klee, cadono verso l'alto. Un mondo di magia nel senso in cui il pensiero diventa immagine, il simbolo diventa semplice emanazione del pensiero: non c'è più un rapporto di causa-effetto rispetto a ciò che si vede e a ciò che si fa...

Spesso quando noi smettiamo di sognare è come se avessimo nostalgia di quella dimensione in cui effettivamente siamo più liberi, tocchiamo con più verità sia la paura, sia la felicità o qualunque altro sentimento.

Sini: - Sì, a me interessa molto questa insistenza sul sogno, e riprenderei un'espressione di Menna, cioè la *sagoma*. È vero che que-

sta pittura non è né "figurativa" né "non figurativa", perché ha come mediazione una specie di schema trascendentale kantiano che è la sagoma; ora questa sagoma mi pare che si colleghi bene con quello che veniva detto da te Alessandro a proposito del ricordo. Anche qui di nuovo io insisterei non sul ricordo psicologico, ma proprio sul ricordo nel senso mitico, cioè ritorno alle origini. Difatti tu parlavi di immagini simboliche e di immagini primordiali. Allora che cosa è questo ricordo ed in che modo si intrama col tema della sagoma? Io direi che l'analogia col sogno funziona, perché come il sogno - lo sappiamo bene - rompe la successione temporale monolitico unidirezionale, cioè crea una contemporaneità temporale, così nella tua pittura si crea una contemporaneità locale che distrugge la localizzazione semplice, cioè in sostanza distrugge la visione newtoniana fisica classica, per aprirsi ad una considerazione einsteiniana. Ecco che Menna parlava di flussi di energia, mi pare molto giusto: questo flusso di energia che è cosmico, che è onirico, ma che sostanzialmente è simbolico nel senso originario della parola, del tenere insieme qui ed ora, localizzando in una molteplicità di valenze, ciò che non si può tenere insieme.

Insomma questa infinità che può essere solo sagomata, può essere solo, per così dire, un percorso del ricordo....

Menna: - A questo punto, mi pare giusto porre il lavoro di Guzzi in un contesto più generale, in rapporto cioè alle vicende artistiche attuali. A me pare che in una società come la nostra in cui dominano i mezzi di comunicazione di massa e i processi della informatizzazione generalizzata la posizione dell'artista rischia di restare ai margini,

per cui appare legittimo chiedersi quale sia la sua risposta a questa vera e propria sfida della comunicazione tecnologica.

La risposta dell'artista muove da una constatazione di fondo: che la comunicazione tecnologica tende a una sorta di smaterializzazione e che ciò che conta soprattutto in essa è l'energia, sono appunto i flussi di energia. Da questo punto di vista gli artisti operano con procedimenti che, tenendo conto di questo dato fondamentale, si orientano verso il polo della condensazione e quello della rarefazione. La pittura di Guzzi muove da questa consapevolezza di fondo, è soprattutto una manifestazione di energia.

Guzzi: - lo penso che oggi un albero reale non sia percepibile in maniera più forte rispetto ad un albero che venga visto in televisione. Nello stesso tempo questo significa che noi siamo come espropriati del mondo, per cui il mondo ci viene a mancare, perché ci manca un'esperienza naturale delle cose, tanto siamo bombardati dalle immagini dei cosiddetti *media*, ma questo significa anche che in qualche modo l'uomo sta percorrendo una via che per la prima volta gli si pone di fronte, per cui tutto questo potrebbe anche significare come un prepararsi ad uno stadio superiore di natura o di coscienza, per cui forse in futuro gli sarà possibile percepire ciò che prima non gli era percepibile....lo credo che tutta questa espropriazione può essere in qualche modo compensata dalla pittura, perché l'opera richiede un'attenzione ed una partecipazione interiore tali, che comunque l'esperienza diventa obbligatoria, cioè un'esperienza personale diventa obbligatoria, laddove invece oggi ti si rende tutto

talmente semplice nella visione per cui l'individuo può anche non pensare più, non esperire più l'immagine.

Menna: - Su questo dell'esperire....

Sini: - È molto interessante! Insistere su questo tema che avete toccato della *desostanzializzazione*, ma essa probabilmente significa anche l'impossibilità di agganciare il messaggio ad una logica tradizionale soggetto-predicato, sostanza-accidenti, proprio nel senso della logica delle relazioni contemporanea. Quindi fine della logica aristotelica e quindi anche fine del racconto e del protagonista aristotelico. Ma allora questa nuova esperienza iconica verso quale direzione va? Direi che nella pittura di Guzzi c'è anzitutto una fortissima carica ironica, nel senso nobile della parola, non superficiale...Ironica vale a dire inquietante, proprio con quella ironia che ricomincia da capo e che ripete tutto il racconto della tradizione occidentale e lo mette in questione, per cui queste figure che sono allo stesso tempo patetiche, inquietanti ed ironiche, sono un tentativo di rimettere le immagini nel flusso dell'esperienza. Menna giustamente ci richiamava questo termine dell'esperienza, ma quale esperienza? Credo che la pittura sia investita oggi di una responsabilità enorme, forse più della musica, per certi versi più della poesia, perché di nuovo ha scavalcato il tempo: cioè ha scavalcato la grande costruzione psicologica dell'Occidente; essa ci riporta di fronte alla località, allo spazio, ci riporta in una situazione che io definirei "alla Leonardo", cioè tentativo di costruire un Nuovo Umanesimo, un Nuovo Rinascimento, meditando sullo spazio, sulla scrittura. Cioè la pittura ci offre una

serie di tentativi verso una scrittura, che non può più essere quella del romanzo, quella del racconto tradizionale, non può più essere quella del trattato filosofico né del poema, ma la necessità, di un decentramento di tutti questi luoghi classici e di una ironica esperienza dell'essere-aperti-verso, ironica esperienza dello spazio che ci penetra, dei flussi...

Menna: - L'ironia assume un carattere propriamente filosofico e si configura come l'ironia romantica....

Sini: - Sì pensavo proprio a quello.

Menna: - dell'ironia che fa e disfa i mondi e si sa che il Romanticismo, soprattutto quello tedesco, nutre buona parte della cultura moderna. Ma vorrei riprendere il tema della scrittura, che mi pare particolarmente interessante, come pure il tema della spazialità come luogo privilegiato rispetto alla temporalità. In realtà, la pittura è anzitutto una superficie, una superficie ritagliata (dalla cornice) da un contesto più ampio, praticamente illimitato; il quadro è quindi un frammento, un frammento di spazio che mette in risalto la propria struttura bidimensionale. L'arte moderna del resto ha abolito la linearità causalistica temporale e nello stesso tempo ha abolito ogni gerarchia spaziale stabilita dalla prospettiva centrale. La spazializzazione del tempo ed il ribaltamento in superficie pongono il problema della sincronia, della compenetrazione e della simultaneità. *Scrivere* su questo frammento, senza concedere nulla al prima e al dopo, al davanti e al dietro, sì che diventa un bel problema! Di qui tutti gli

espedienti di compenetrazione, scomposizione, frammentazione, trasparenza, ecc. che gli artisti moderni hanno posto in atto. Guzzi queste cose le sa bene, e dichiara senza complessi i propri debiti rispetto a una delle grandi linee della modernità, quella che ha origine nel contesto fauve-espressionista e tocca ad un certo punto anche le rive del Tevere, dove si aggiravano Scipione e Mafai....

CARLO SINI

PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI AL "DOSSIER M6 ARTE",
VIA G. MORONE 6, MILANO, 19 - 31 MARZO 1992.

DOPO L'ESPLOSIONE

Ricordo alcune mostre romane di Alessandro Guzzi e ricordo quella domenica mattina in cui Filiberto Menna e io ci ritrovammo con lui nel suo studio per registrare una libera conversazione sulla sua arte. Mi accompagna l'indelebile memoria di quei suoi quadri senza confini, se non convenzionali o per la materia di fatto del terminare della tela, e quelle sagome e figure che si intrecciavano aeree, senza un centro e un orizzonte, come se fossero la libera ricaduta di reperti di un mondo, susseguente ad una deflagrazione cosmica accaduta fuori e prima del quadro. Ricordo ciò che disse per prima cosa, quella mattina, Alessandro: *«Il mio quadro nasce sempre dall'esigenza di creare un luogo...»*.

Ecco, ora il luogo, mi pare, sia ricomposto, conservando però la memoria astrale della sua provenienza cosmica ed esplosiva. Non è un ritorno a Tolomeo dopo Copernico; è il dopo Copernico: la possibilità di ricominciare a narrare una storia, un'altra storia, in un

punto di trasparenza che la figura, alchemicamente consolidatasi a partire dalla sagoma, conserva ancora in sé: luogo di coagulo del passato e del futuro immemoriali se non per la logica narrativa di un sogno ad occhi aperti.

E così la storia per immagini negli oli e nelle tempere di Alessandro Guzzi approda a Milano, col suo carico aereo di promesse. Che anche questo luogo gli sia propizio.

PAOLO BALMAS

ARTICOLO PUBBLICATO SULLA RIVISTA "SEGNO"
N.150, OTTOBRE 1996

LA PITTURA DI ALESSANDRO GUZZI

Ci sono parole come "magia", "incantesimo", "mistero" che possono sottendere tanto un significato alleggerito, di superficie, metaforicamente non impegnativo, quanto un significato profondo, insondabile e sentito come davvero coinvolgente.

Il tema della pittura di Alessandro Guzzi è proprio un'oscillazione di questo tipo trasportata con grande finezza nell'universo della visione, del guardare e del sentirsi guardati, del sentirsi cioè osservati esattamente da ciò che "cade" sotto il nostro sguardo. E qui, nel proporre non a caso un'altra oscillazione, vorrei che "cadere" fosse inteso proprio secondo etimologia, cioè tanto come "accadere" quanto come "precipitare", "perdere l'equilibrio".

Tutto sembra, appunto, in equilibrio, nei dipinti di Guzzi. La scena è sempre un momento di vita privata, quasi intimista: il momento della tranquillità e della concentrazione; i colori sono sempre in piacevole e stimolante accordo tra loro: i colori della bellezza concepita come costante, pacifica sorpresa; le citazioni, infine, sono tutte o pa-

lesamente autobiografiche o pienamente comprensibili; i luoghi memorabili della cultura che ci appartiene. Tuttavia, basta continuare a guardare, basta non staccare gli occhi dal quadro perché la situazione si ribalti e diventi sottilmente inquietante, se non allarmante. Ecco allora che l'intero spettro delle cromie utilizzate ci si rivela d'un tratto come qualcosa che sta subendo una trasformazione, una specie di purificazione che rende tutto stranamente luminescente, come per una sorta di magnetismo, di vis radioattiva che va sciogliendo le ultime impurità. Ecco ancora che il tempo del fare si qualifica ulteriormente come dell'attesa, come sospensione che prelude al mutamento, al responso, all'evento catartico. Ecco, infine, che gli emblemi evocati raggiungono la loro massima intensità di vibrazione e mettono allo scoperto la loro natura di simboli esoterici, di chiavi universali per l'accesso ad una superiore realtà spirituale.

Come è possibile tutto questo? Quale spiegazione? Non saprei, posso solo provare a pronunciare di nuovo le tre parole da cui siamo partiti: magia, incantesimo, mistero.

PAOLO BALMAS

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI ALESSANDRO GUZZI AL "CENTRO CULTURALE G. FANTONI, LUNIGIANA", LA SPEZIA, DICEMBRE 1999

Nel 1909 Piet Mondrian presentò, in una mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam, una tela intitolata "Devozione" nella quale era possibile scorgere il profilo di una bambina con lo sguardo rivolto verso l'alto, fermo ma quasi ostacolato nella sua traiettoria dall'apparire di una misteriosa forma raggiata come sospesa a mezz'aria. Una forma in tutto simile alla corolla di un fiore e ciononostante dipinta in maniera tale da poter essere interpretata sia quale emanazione della psiche della fanciulla stessa, sia quale concrezione, a mo' di vortice, delle onde di energia cosmica che sembrano attraversare e compenetrare di sé l'intero spazio del quadro.

Al critico Israel Querido capitò malauguratamente di scrivere che l'opera rappresentava una giovinetta in preghiera. Mondrian se ne adontò assai più che per la feroce stroncatura che questi aveva riservato a tutto il suo ultimo ciclo di lavori, e da allora non perse occasione per ribadire che il soggetto del dipinto non era affatto quello indicato dal maldestro commentatore, bensì il puro e semplice concetto di devozione da intendersi in maniera letterale.

Per quanto la protesta di colui che sarebbe diventato, di lì a qualche anno, uno dei protagonisti della svolta non oggettiva dell'arte del 900, si muovesse allora indubbiamente in una logica tardo-simbolista, tesa a dimostrare che, laddove voglia evocare idee astratte ed esperienze che si distaccano dal quotidiano, la pittura non può limitarsi ad espedienti come l'allegoria o la metafora, ma deve mettere in giuoco anche la specificità dei propri mezzi espressivi, l'episodio in questione, (prese naturalmente le dovute distanze), potrebbe ancora oggi funzionare come prestigioso antecedente e valido spunto introduttivo per chi voglia avvicinarsi al senso più intimo e profondo della ricerca di Alessandro Guzzi.

Anche nei dipinti di Guzzi, infatti, non mancano i soggetti umani intenti e come concentrati in una qualche attività all'apparenza facilmente decifrabile, ed anche per essi una lettura puramente denotativa, ovvero incentrata più sulla narrazione che non sulla qualità ed intensità del dato pittorico, sarebbe fuorviante. Allo stesso modo, infine, ancora nelle opere dell'artista romano la presenza di icone simboliche, più o meno codificate, non vuole essere un semplice invito alla decifrazione in chiave esoterica del tema proposto, quanto piuttosto un catalizzatore e, in qualche modo, un acceleratore per un certo tipo di reazione subliminale (o comunque non interamente risolta a livello di coscienza) che si intende innescare in chi guarda.

Certamente dai tempi in cui ebbe luogo l'episodio citato, che sono poi i tempi in cui venne a dipanarsi un nodo problematico, a nostro avviso, non ancora sufficientemente indagato, quello che fa del clima simbolista ed estetizzante una delle vie di transito verso l'Avanguardia, di acqua sotto i ponti ne è passata, come si suol dire,

moltissima, sicché, a rigore, un inquadramento ottimale, per somiglianze e per differenze delle coordinate epistemiche entro cui oggi si muove Guzzi richiederebbe un lungo excursus storico, un ripercorrimiento tutt'altro che lineare di conquiste ed acquisizioni successive, ma anche di deviazioni e ribaltamenti, che qui non possiamo neppure tentare di abbozzare. Ciò non significa, tuttavia, che, per chiarire meglio le tensioni e le motivazioni che animano la ricerca del nostro Autore, un qualche ricorso assai meno ambizioso e faticoso alla storia dell'arte non possa esserci egualmente di aiuto. Quello a cui pensiamo in particolare e che andiamo subito ad esporre, richiede, come si vedrà, rispetto all'opera del giovane Mondrian da cui siamo partiti, un passo indietro ed uno in avanti invero piuttosto lontani tra loro.

Il passo indietro ci porta nell'Inghilterra Vittoriana, più precisamente, entro l'ambito del movimento Preraffaellita.

Qui le opere con le quali si potrebbe stabilire un parallelo basato sulla presenza di un qualche palese invito a cogliere, all'interno di scene fin troppo leggibili e quasi didascaliche, l'evento interiore che illumina uno sguardo o rabbuia un volto, non mancano davvero, un esempio per tutti "Il Risveglio della Coscienza" di William Holman Hunt. In troppi casi però si tratterebbe di un parallelo del tutto estrinseco peraltro inficiato dal fatto che sentimenti e valori che gli scrupolosi membri della celebre confraternita si impegnavano ad illustrare considerandoli come universali ed eterni, oggi ci appaiono penosamente legati ad una ideologia talmente lontana da noi che a volte stentiamo quasi a credere si sia potuto davvero vivere in accordo con essa. Quello che ci interessa è altro, sono certi risultati raggiunti da uno solo dei membri del gruppo; da quel Dante Gabriel

Rossetti che pur essendone il leader indiscusso fu anche, all'interno di esso, il meno dotato di mezzi tecnici e il meno incline al virtuosismo.

Proprio perché consapevole delle proprie relative difficoltà Rossetti chiedeva alla sua pittura, ad un tempo mondana e spirituale, sensuale ed idealizzante, non di stupire e catechizzare il pubblico con l'allucinata minuziosità dei particolari e la sontuosità dell'invenzione, ma di coinvolgerlo emotivamente con l'intensità dei contenuti, con l'ineludibilità di un sentire originale e profondo, deciso sì a non indietreggiare dinnanzi alla soglia del turbamento improvviso (e cionondimeno abissale), ma anche curiosamente inteso a mettere, per così dire, *in forma* rapimento e inquietudine, a stabilire una sorta di tipologia dell'estasi (inappagata ed inappagabile) il cui ideale sembrerebbe essere quello di tradurre l'essenziale in ripetibilità e riproducibilità.

Il passo in avanti annunciato ci porta invece molto vicino ai nostri giorni, ci riconduce a quel mettere le mani avanti rispetto all'immagine figurativa nell'atto stesso del produrla, cui la pittura di quest'ultimo scorcio di secolo ha dato vita, (dopo un primo vigoroso assaggio da indentificarsi con la Pop Art), soprattutto negli anni '80, tramite un continuo, insistito, riferimento agli stereotipi mass-mediali e alla loro derealizzante leggibilità universale.

Rossetti interessa Guzzi proprio per quel che si è detto, perché dinnanzi al risultato, all'evocazione di un senso indubitabile che ci allontana in maniera perentoria dalle miserie del contingente e dall'ottusa casualità del reale, la sua pittura ritrova come per magia, (una magia assolutamente concreta e tangibile), quell'unità che an-

dremmo invano inseguendo quale prodotto di un programma incentrato sulle astuzie del significante, su di una manipolazione di stilemi che ovviamente non può mancare ma che ci appare nello specifico incerta ed approssimata, se non addirittura ingenua, quasi fosse una sorta di retorica allo stato nativo cui siamo disposti a perdonare tutto come si fa con i bambini in virtù della loro naturale grazia o con le belle donne in virtù della loro spontanea civetteria.

Per quanto riguarda invece l'immagine mediale, il simulacro che fingendo di parlare del mondo ci parla della fragilità ed arbitrarietà della pittura stessa, l'interesse del nostro artista è di tutt'altro tipo, egli non vi individua un modello da studiare o da ammirare, bensì una polarità del discorso antinaturalistico cui contrapporre il suo complemento dialettico. Anche per Guzzi infatti il prendere le distanze dal realismo ingenuo e dalla presunzione mimetica è uno dei primi doveri del pittore, ed anche per lui il banco di riscontro per una sua affermazione non dilatoria è quello della *forma formata*, e più in particolare della figura umana, egli tuttavia non crede affatto che ci si possa accontentare di una sofisticata ed ironica cultura della disillusione spinta fino al limite del cinismo, e si propone semmai di dimostrare che oltre al potere di tutto significare senza nulla fondare, la rappresentazione artistica ha anche quello di affrontare senza infingimenti e mezze misure il problema di una conoscenza altra, l'enigma del sussistere di un territorio di indagine che ci si appalesa nella sua piena autonomia solo laddove si assecondivano umilmente l'emergere di una bellezza non calcolata e non calcolabile, l'imporsi progressivo e frontale di un'epifania del tutto estranea ai meccanismi propri della mente che computa e ricombina e in tutto coincidente,

invece, con lo stupore che l'individuo prova dinanzi ai tesori d'insondata profondità che il suo stesso spirito mostra di contenere già in sé o comunque di saper accogliere.

A rigore, in termini teosofici, ciò su cui Guzzi torna in ogni suo quadro è il momento della cosiddetta *illuminazione* o *risveglio* che segue ciò che in gergo è chiamato *sonno* (della carne o della materia) e apre la strada verso l'*iniziazione* vera e propria, ovvero il disvelamento di realtà superiori da parte di una guida spirituale che immancabilmente comparirà, se non è già comparsa, sul percorso dell'iniziando. In realtà però descrivere le cose in questo modo risulta terribilmente riduttivo, e potrebbe far credere che l'intento del nostro sia, bene o male, quello di fornire delle illustrazioni a colori per un'esperienza di cui tutti abbiamo sentito parlare almeno una volta e sulla quale, (comunque la si voglia spiegare), insistono da secoli tutte le scuole e i filoni della tradizione esoterica.

Va allora chiarito in che senso anche nel caso del nostro Autore, e del suo tema d'elezione, il vero oggetto di riflessione sia la pittura stessa, o, meglio ancora, lo statuto e i reali attributi dell'immagine.

Per fare ciò cominciamo subito col dire che, in realtà, il concetto di *illuminazione* è inteso e trattato da Guzzi in maniera piuttosto ampia, in quanto egli vi fa rientrare anche tutta una serie di esperienze collaterali che possono precedere, accompagnare o seguire l'esperienza cui esso si riferisce con valore non esemplificativo, ma di testimonianza umana. Intendo ad esempio momenti di premonizione, collegamenti di idee e sforzi rimemorativi del soggetto rappresentato, ricordi personali e piccole mitologie private, il gusto di osservare amici e conoscenti da un punto di vista nuovo e ad essi ignoto, e

persino quello della citazione letteraria o cinematografica quando essa valga a richiamare o segnalare un momento di crescita interna o, al contrario, di crisi e di arresto evolutivo della personalità.

Dopo questo primo insieme di osservazioni siamo ora in grado di spiegare meglio ciò che in apertura del presente saggio andavamo dicendo sulla relativa importanza che nel lavoro di Guzzi riveste la funzione narrativa che il linguaggio pittorico pure vi espleta. Certamente Guzzi ci racconta qualcosa, ma ce lo racconta per *frames*, per scene costruite in modo tale da sintetizzare tutta l'informazione di cui avremmo bisogno al fine di proseguire la storia o di spiegare a qualcuno, con i dovuti supporti mnemonici, gli antecedenti del momento in cui essa sembra essersi fermata. Orbene questi *frames* non a caso costruiti con una morfologia ed una sintassi chiamate a scendere su un terreno simile a quello in cui si muove tanta pittura mediatizzata dei nostri giorni, e non a caso arricchiti di plausibili, ma purtuttavia volute, sintonie con i miti e i simboli più ricorrenti del nostro tempo, (arredi, tecnologie, moderne attività di lavoro o di svago ecc.), rappresentano la sfida che Guzzi lancia a tutti coloro che non credono che la pittura possa evocare momenti di trascendenza e situazioni di soglia tra l'ordinario scorrere degli eventi e l'irruzione del sovrasensibile.

I termini della sfida sono semplici, in ogni suo dipinto, come già rilevato, l'Artista ha messo a disposizione di chi guarda tutti gli elementi necessari per immaginare o costruire un racconto che giunga fino alla scena rappresentata, la superi e proceda verso una conclusione a piacere. Se, in piena coscienza, il fruitore troverà credibile considerare ciò che ha davanti agli occhi come un anello qualsiasi di

questa catena, né più né meno cruciale di altri, allora Guzzi avrà perso la sua scommessa. Ma se ancora chi guarda sentirà di dover ammettere che un'idea del genere gli ripugna, che nell'opera con cui si sta confrontando è già riflesso, come per un sortilegio, qualcosa della sua più interna ansia di conoscenza e di libertà, allora il riconoscimento migliore che potrà riservare al nostro Autore sarà quello di provare a far proprio il bellissimo motto paradossale nel quale egli stesso si è provato di recente a condensare l'insegnamento del grande Rossetti: "Una bellezza accecante come condizione normale".

MARCO DI CAPUA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI ALESSANDRO GUZZI ALLA GALLERIA "SPAZIO VISI- VO" DI ROMA, DICEMBRE 2001.

LO SGUARDO, ALTROVE

"Solo nella tristezza, per una mancanza o una colpa, quando gli occhi spaziando si fanno magnetici, la mia vita sconfinava nell'epico".
(Peter Handke, *Storia con bambina*).

(È proprio lei, l'ho riconosciuta subito, è *Mechtild che guarda le stelle*, circondata, appoggiata da profondissimi blu).

Parecchia ed eccelsa pittura novecentesca, nonché molta letteratura, ci riferisce circa gli idoleggiamenti e i vaneggiamenti di figure attonite, allibite, allucinate, pensose, estatiche... Afferrate come per un rapimento da ricordi, rimorsi, rimpianti, miraggi, ebbrezze, chiarezze, traveggole... Un vasto, variegato teatro dell'assenza ha bloccato così la sua scena madre, e posato il nostro occhio distratto, sopra un momento d'attesa. Qualsiasi sia la pienezza di quella scena, l'affollamento, l'intaso di corpi e di gesti che essa accoglie, ci apparirà sempre come la forma cava, lo spazio vuoto allestito per un'intrusione inespresa, ogni volta procrastinata. Pensi questo guardando i dipinti di Alessandro Guzzi, a questa raccolta di figure come colpite

da non sai che tramortimento, tutte prese da pensieri che le escludono, da qualche loro dolce, miracolosa scoperta che le *taglia* fuori dal mondo. Esseri sottoposti a forze sconosciute, a un destino incerto nel compiersi e che per adesso è come *in pausa*... Scene che non svelano alcunché, ma che, per così dire, mantengono un'apertura...

"Lo spiritualismo grezzo mi piace, non posso farci nulla", ha confessato una volta Mishima, che certi quadri con lottatori e ragazze eseguiti da Guzzi, o alcune sequenze di immagini smerigliate, incastonate, qui ti fanno tornare in mente. "Amo il fanatismo, l'oscurantismo; rappresentano il Dioniso che è dentro di me". Anche Alessandro che legge Trakl potrebbe dire la stessa cosa? Come facendo riferimento a un difetto che non potendo correggere generi attaccamento, e di cui si vada fieri? Nel tempo si è visto Guzzi, i suoi atteggiamenti, i suoi pensieri, le sue frasi, i suoi dipinti, resistere a questa virtuosa doxa progressista che cola, preme dappertutto, saccente, chiacchierona, soddisfatta di sé... Davanti ad essa sta il reprobato, il dirazzato. Il cerchio che vorrebbe escluderlo è sorridente.

Eppure vogliono essere moderni questi quadri. Toni e atmosfere *noir*, una colluttazione silenziosa, una violenza taciuta, un'evidenza di *fiction* potenziale... Ti colpisce questa purezza acerba e sgargiante di colori e di gesti che se pure accesi, intensi, non riscaldano le superfici. Questa malagrazia di profili, tagli, timbri, scorci, che benché sia mite vanifica qualsiasi tendenza noiosamente e inutilmente restauratrice. Perché di ciò che è perduto e che tra noi permane in forma di disagio o di oscuro anelito, di confusa nostalgia, che ci costringe all'inazione e ci spinge a contemplare, non percepiamo più i lineamenti, non conosciamo più nemmeno il nome.

(Il punto di vista su ciò che semplicemente, benché non senza qualche reticenza, chiamiamo *umano* contiene Lucy, il Neanderthal e l'Homo Sapiens, dunque, più direttamente, noi. Regredire avanguardisticamente a un mondo di espressioni inarticolate sembra essere la massima ambizione di un'arte che desidera estinguersi come prodotto di una civiltà spirituale oltreché materiale. Il breve ciclo è compiuto. Si torna a rendere taglienti le selci per scannare il nemico? Tecnologia & Barbarie. La stessa espressione 'evoluzione della specie' perde qualsiasi significato. Si rifà vivo un essere diretto e brutale. Piccoli clan si accovacciano intorno al fuoco. Chi si allontana seguendo segni che solo lui vede è perduto. Il surriscaldamento della terra, questo calduccio prediletto dai virus e dagli uomini, è l'altra faccia di glaciazioni remote? Simmetrie.)

Dove guardi tu? Chi guardi? Chiederesti gelosamente a queste ragazze il cui sguardo non ti appartiene. Occhi per i quali noi non esistiamo. Qual'è l'illuminazione o il cordoglio che vi allontana? Questa natura, il cui fulgore di tramonto satura i cieli e il verde cupo della terra, ed emana un alcunché di estremo, di sconfinatamente remoto, di sacrificale? Siamo a contatto con i testimoni di fatti e di altri fenomeni che non percepiamo. Glossiamo dei glossatori. Traduciamo i traduttori di un originale che non leggeremo mai. Capiamo bene, tuttavia, l'attaccamento di queste figure così a lungo rimuginate, tenute dentro, a una specie di sentimentalità laconica, reticente, il loro erotismo casto, aderente a un che di assoluto, rivolto unicamente ad esso, lo struggimento, la separazione, la solitudine, l'allarme che una di esse volge di scatto, o questa intermittente, calma felicità.

MARCO DI CAPUA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI ALESSANDRO GUZZI ALLA GALLERIA LOMBARDI DI ROMA, NOVEMBRE 2003; INTERVISTA.

I dipinti e i disegni di Alessandro Guzzi, tutti recentissimi, ribadiscono i tratti di una figurazione duramente incastonata, come contornata da un filo di ferro. Il mondo è quello riconoscibile di Guzzi: sguardi, attese, illuminazioni, scoperte, rovine, corpi, combattimenti, addestramenti... Tutto appare lucido e al tempo stesso spaesante. Urgono chiarimenti:

MDC – *Nella tua pittura c'è sempre il desiderio di gettare un ponte tra due mondi, quello dello spirito e quello del corpo. Ne parlava già Mishima, con la sua radicale aspirazione a unire la penna e la spada. In questa serie, per esempio, insisti molto su una fisicità molto esibita, muscoli, palestre...*

AG – Miyamoto Musashi, *Samurai* del XVI secolo, è autore di un libro che è divenuto una sorta di "bibbia" dei cultori delle Arti Marziali: *Il Libro dei Cinque Anelli*. Egli fu anche pittore oltre che protagonista temibile di molti duelli e battaglie. Musashi scrive che non vi

può essere maestria in nessuna arte, se non si è in grado di esprimere il ritmo appropriato: "Ci sono vari ritmi nelle Arti Marziali. Prima di tutto impara il ritmo dell'equilibrio, e sii capace di riconoscere il ritmo dello squilibrio. Dentro i ritmi di grande e piccolo, di lento e veloce, impara il ritmo del contatto, il ritmo del distanziarsi, così come il ritmo della resistenza al ritmo. Queste sono cose essenziali nelle Arti Marziali. Se non sarai in grado di individuare il ritmo del resistere al ritmo del tuo avversario, la tua arte non sarà giusta. In uno scontro la vittoria dipende dalla conoscenza dei ritmi dei tuoi vari avversari, dall'uso di un ritmo che il tuo avversario non sarà in grado di afferrare, e dallo sviluppo di un ritmo del *vuoto*, piuttosto che di uno della conoscenza."

Teoricamente si comprende che il ponte tra spirito e corpo, di cui parli, si crea soprattutto attraverso il *vuoto* e non attraverso la conoscenza, e l'allenamento di palestra è propedeutico perché ti fa diventare una figura senza difetti, in pratica ti "spersonalizza" facendoti aderire quanto più possibile ad un modello puro, astratto, meno caratterizzato, più pronto al servizio, più devoto. In effetti la pura azione e lo sforzo muscolare agevolano il passaggio attraverso il *vuoto*. La bellezza poi è come se annullasse il confine tra te e l'universo, rappresentando nel quadro come il suono profondo di un grande *gong*, o le note avvincenti di un antico mottetto alla Vergine.

MDC – *Il pittore secondo te è un eroe (è come se tu affrontassi sempre il tema dell'eroismo), un cercatore, un illuso, uno sconfitto?*

AG – Potrebbe essere che nel suo cuore l'artista abbia il culto dell'eroismo. Certo, per riconoscere qualcosa negli altri dobbiamo avere anche noi presente quella categoria che ci esalta, così se io ammiro in un volto la capacità di rappresentare un nuovo modo di esprimere dignità e coraggio, effettivamente ritengo che nella profondità di me qualcosa è conservato della tradizione delle grandi gesta, degli standard portati con onore. Debbo riconoscere in me l'attitudine a rilevare nell'immagine umana la sua rievocazione epica, eroica, mitica. Questa eco nella figura dell'uomo commuove ed esalta, tanto più quando le circostanze storiche oggi umiliano la dignità dell'uomo, ed un meraviglioso volto di donna in estasi serve a pubblicizzare un nuovo cellulare, o un prosciutto. Il pittore è allora il custode dell'immagine sacra...

MDC – *O un mistico? Nelle tue opere vedo il desiderio di rappresentare in termini moderni (è una questione di colori, di asprezze, di tagli compositivi complicati, di abiti, di facce...), una tensione religiosa, mistica. E' così?*

AG – Un paio d'anni fa, nel testo di presentazione di una mia mostra, hai scritto: "Perché di ciò che è perduto e che tra noi rimane in forma di disagio o di oscuro anelito, di confusa nostalgia, che ci costringe all'inazione e ci spinge a contemplare, non percepiamo più i lineamenti, non conosciamo più neanche il nome."

È interessante che in Inglese l'aggettivo *mystic* significhi sia mistico nel senso dell'adesione ad una qualche Via religiosa, sia misterioso, occulto. Effettivamente anche nell'assenza di vitalità del segno

delle religioni tradizionali che si dilanano nella disperata ricerca di una forma di vitalità e dominio, non possiamo negare l'esistenza del mistero. Qual è allora l'atteggiamento più corretto che possiamo avere o che ci viene spontaneo di fronte al mistero? Forse in questo ci si richiede o ci viene spontaneo di non subire la tirannia della nostra mente razionale e di usarla se mai per organizzare ciò che intuiamo o percepiamo con altri strumenti. La pratica della pittura, per quanto riguarda la mia storia personale, è stata la scuola per disimparare a pensare attraverso la mente logico-discorsiva, giacché in pittura sei bocciato se credi che il bicchiere sia caduto per la tua gomitata, e che ti sia preso il raffreddore perché non avevi la sciarpa!

MDC – *Tu sei l'artista che legge molto, che vede film. I tuoi quadri sono al tempo stesso letterari e fotografici. Quali sono gli autori o gli attori? Fai qualche titolo, qualche nome...*

AG – Mi colpiscono al cuore le grandi eroine dei film di questi ultimi anni, donne eccezionali nel coraggio, qualcosa di mitico, di arcano, di *wagneriano*, qualcosa in cui la bellezza diviene indicibile e sublime tra i fuochi di un'apocalisse o di fronte ad un pericolo mortale. Un mito già cantato segretamente da Rossetti nei suoi volti di donna che danno la disperazione per una bellezza non più umana.

Sigourney Weaver nella saga di *Alien*, Linda Hamilton in *Terminator*, Anne Archer in *Attrazione Fatale*, o Emmanuelle Seigner in *Frantic* sono esempi di donne che fanno imbracciare un mitra o sacrificarsi per sconfiggere il male, per salvare la casa, i propri cari, la razza umana.

Poi ci sono gli Eroi del superamento di uno stato di coscienza, nel bene o nel male: figure emblematiche che incarnano con dignità, con eleganza la disperazione dell'orrore per la società moderna e la mancanza di un qualunque luogo di luce se non al prezzo di attraversare il confine proibito. Tutti figli di Nietzsche, di Poe, di Trakl, fino a Carmelo Bene, ad Antonius Block nel *Settimo Sigillo*, a Montag in *Fahrenheit 451*, a Wyatt in *Easy Rider*, a Rick Deckard in *Blade Runner*, agli agenti Mulder e Skully in *X Files*....

Il futuro? un Uomo Nuovo, che ha superato insieme alla civiltà da cui proviene, le ristrettezze dell'egoismo, dell'ingordigia, dell'ignoranza del male, come il Comandante Picard in *Star Trek, Next Generation*, che sembra aver raggiunto una coscienza cosmica superiore, il cui centro non è più il Sole, tiranno autocrate del nostro Sistema.

MDC – *So che lavori molto lentamente. Che "fatichi" il quadro. Il disegno suppongo che abbia un ruolo essenziale...*

AG – Il disegno è a metà strada tra il pensiero incantato che mi fa apparire per la prima volta qualcosa o qualcuno come la Fonte dell'ispirazione, e la resa sempre più corporea, materiale della pittura. Il disegno è il più immateriale degli "interventi" sulla tela, molto vicino al pensiero, all'immagine impalpabile del reticolo interiore, dove le cose ancora non sono, piuttosto che alla vera e propria realizzazione dell'opera, attraverso la forma, il colore. Il disegno è la proiezione sul bianco di un'immagine che è già presente interiormente e che con gradualità si manifesterà, ahimè, attraverso il mio lavoro. Sarebbe bello se tutto accadesse attraverso la forza del pen-

siero, se tutto si proiettasse, si condensasse senza che io debba agire materialmente con le mie mani. Ma nel grado evolutivo che ancora occupiamo, il lavoro manuale, la sua pedagogia, sono elementi inevitabili e necessari, perché ogni volta di nuovo sei costretto a ripassare attraverso il *vuoto* ed a rintonarti al *ritmo*!

ALESSANDRO GUZZI "INTERVISTA"

CARLO FABRIZIO CARLI

PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA ALLA GALLERIA

"IL NARVALO" DI VELLETRI,

FEBBRAIO-MARZO 2004

CARLO FABRIZIO CARLI e ALESSANDRO GUZZI

UN DIALOGO/UN'INTERVISTA

A G - Vorrei rivolgerti alcune domande per indirizzare la tua attenzione direttamente su questioni importanti che un artista come me, che lavora e vive molto dentro le immagini che crea, accumula e a volte ripone in una zona ombrosa della sua coscienza. Ecco allora questa forma inusuale di ribaltamento dei ruoli nell'intervista, in cui è l'artista, cioè io in questo caso, ad intervistare il critico...

Innanzitutto vorrei chiederti come definiresti il "codice linguistico" con il quale è costruita la mia immagine, e quali sono, secondo te, i Maestri del passato verso i quali consciamente o inconsciamente sono debitore.

C F C - La tua è una pittura meditata, di lunga elaborazione, anche dal punto di vista della risoluzione tecnica. Nella quale svolge un

ruolo cospicuo il disegno. Penso non sussistano dubbi sull'importanza che ha rivestito e riveste per la tua pittura la vicenda del Preraffaellismo inglese, con Dante Gabriel Rossetti in testa, e con i lineamenti di Jane Morris, quale icona femminile esemplare. Di fondamentale rilevanza, anche la ricorrente presenza dell'antico, come motivo costante di confronto: resti architettonici, talvolta oggetti di scavo, accostati magari ad immagini emblematiche di una contemporaneità dalla cadenza quotidiana e perfino consumistica. Eppure mi sembra di scorgere nei tuoi quadri anche un certo, seppure non facilmente definibile sapore americano; intendo, della pittura americana d'immagine. Una specie di fusione di *hopperismo* e di realismo magico. In tutta franchezza, trovo che c'è invece in essi poco di italiano; il che accresce un sentimento diffuso di singolarità.

A G - Una volta definito il codice linguistico sarebbe importante se tu potessi definire il senso e l'atmosfera dell'opera nella mia pittura, ovvero su come utilizzo e per quale scopo gli scorci di figurazione che scelgo a protagonisti del quadro.

C F C - Sono convinto che nonostante tutte le apparenze la nostra epoca avverta un grande bisogno del mistero; un'aspirazione a riscoprire quel brivido sacro primigenio e mai obliato. D'altronde, dove si manifesta il mistero, lì c'è sicuramente un indizio di trascendenza. Ecco, la tua pittura mi sembra esprimere soprattutto un sentimento di insoddisfazione nei riguardi delle "potenze del visibile", di indocilità rispetto alla mera urgenza della materialità. L'aura dello stupore e del misterioso; gli archetipi del sogno e del viaggio, che presiedono

a gran parte della tua pittura, mi sembrano assai eloquenti a tale riguardo. Anche i frequenti richiami alle arti marziali, a una formazione fisica che sia pure scuola di educazione spirituale - critica implicita e superamento di una fisicità palestrata da rotocalco e da *soap opera* televisiva - assumono un grande significato nell'ideazione e perfino nell'*ideologia* della tua pittura, proprio come - credo di aver capito - la loro pratica diretta riveste nella tua vita quotidiana.

A G - *Che rapporto c'è a tuo giudizio tra le vicende della nostra epoca, il tratto di storia che ci è stato dato da vivere, ed i quadri che dipingo?*

C F C - Il rapporto tra arte e socialità, tra arte e "*spirito del tempo*", quello che i tedeschi chiamano *zeitgeist*, non è sempre, necessariamente di concordanza; può essere anche di dissidenza, di contrapposizione. Questo mi sembra, appunto, il tuo caso. Penso al ruolo che l'*eroe*, l'asceta più o meno laico, riveste nei tuoi quadri, e mi viene istintivo riflettere sul nostro Occidente in declino, quanto meno di identità; afflitto da rimorsi e complessi di colpa; rassegnato al *pensiero debole*. Penso pure al ruolo - positivo, di arricchimento interiore - del silenzio, che si avverte nella tua pittura; alla valenza rituale, verrebbe quasi la voglia di dire "liturgica" (ovvero attinente ad un rito pubblico, collettivo) dei gesti delle figure che tu dipingi e che contrastano in modo frontale con la fretta, la sguaiataggine del mondo che ci circonda.

A G - *Nella mia visione non c'è molto ferrato il rispetto per il concetto di avanguardia, e la questione della giustificazione storica dell'opera è per me molto più collegata ad un forte principio spirituale attraverso il quale si dipana l'evoluzione "storica", che ad un più o meno spericolato sperimentalismo linguistico. Per capirci, sento molto più attuale oggi il modo in cui Rossetti, Ford Maddox Brown o Nomellini raffiguravano la realtà rispetto a quello che "parte" dagli impressionisti e da Cézanne. Consideri questa affermazione una bestemmia?*

C F C - Nient'affatto. Viviamo in un'età che tutti si affannano a definire postmoderna e, a meno di peccare gravemente di ipocrisia, dobbiamo trarre da questa professione delle conclusioni coerenti. Una delle prime consiste nel riconoscimento dell'entrata in crisi irreversibile dei concetti di *modernità* e di *avanguardia*. Con l'effetto che poetiche, linguaggi, categorie estetiche, indirizzi di gusto, a lungo ostracizzati, hanno recuperato il pieno diritto di cittadinanza. Riguardo all'esempio che tu adduci, mi sembra che la grande mostra dedicata un paio di anni fa a Venezia in Palazzo Grassi a Puvis de Chavannes - in cui si mettevano in evidenza gli influssi fondamentali esercitati da questo Maestro del Simbolismo su grandi artisti apparentemente molto lontani come Picasso e Matisse - costituisca, sia pure per via analogica, una risposta alla tua domanda.

A G - *Consideri rilevante e profetico il fatto che un artista della mia generazione abbia la fortuna di poter dipingere di nuovo la realtà "per come la vediamo", anche se poi necessariamente il senso di questa visione assume connotati e contenuti del tutto nuovi?*

C F C - Prima di rispondere alla tua domanda, penso si debba rad-
drizzarne un po' il tiro. La questione non mi sembra quella di tornare
a dipingere la realtà "come la vediamo". A cominciare proprio dalla
tua di pittura, che non è affatto, e per fortuna, pittura realista. La
questione consiste piuttosto nel recupero della pittura in quanto
tale, quale linguaggio riconoscibile e autonomo, nonostante la moda
di contaminazioni e ibridazioni linguistiche; e più specificatamente il
recupero della pittura d'immagine, del dipingere per immagini. Par-
lavo prima di condizione postmoderna e della libertà che essa assi-
cura o può assicurare (almeno in via teorica) all'artista. Per molto
tempo la pittura d'immagine è stata emarginata come un linguaggio
ormai irrimediabilmente usurato, diventato fuori corso. Occorre an-
che dire che questa discriminazione è stata favorita da una decaden-
za qualitativa e da un ripiegamento creativo che - a parte eccezioni,
peraltro ben note a tutti - hanno afflitto il versante "figurale". Ma era
ed è doveroso ribadire che dipingere costituisce un'attitudine ance-
strale e insopprimibile, tale da non potersi assolvere in modo diver-
so; che il museo e la storia continuano ad esercitare un fascino non
soltanto retrospettivo, ma pienamente operante nell'attualità. Che
l'arte e la pittura non esauriscono il loro influsso nel solo ambito
estetico, ma si trasformano in preannuncio e testimonianza, via via,
di una determinata epoca, di una certa condizione esistenziale. Mi
sembra che ciò sia appunto quello che tu definisci capacità profetica
dell'arte. Non amo logiche restaurative, ma è inutile negare che il re-
cupero dell'immagine abbia un significato profondo, certo superiore
al mero dato estetico; forse, per ricorrere alla notissima e forse logo-

rata formula *sedlmayriana* [Hans Sedlmayr: storico dell'arte austriaco, 1886-1994], significa un indizio di recupero di un "centro" esistenziale. Ho avuto occasione di riflettere spesso su quanto, una decina di anni fa, mi confessava Francesco Somaini, un celebre scultore che aveva attraversato una lunga e importante fase aniconica: *"Il problema vero dell'arte contemporanea è quello di recuperare la dimensione della figuratività, senza rinnegare il moderno, ovvero senza essere costretti a voltare all'indietro le pagine del libro della storia dell'arte"*.

Perciò il fatto che tanti giovani tornino ad accostarsi, come te, con un'insistenza e una frequenza inimmaginabili fino ad un recente passato e che sarebbe demenziale trascurare, e senza attitudini meramente retrospettive, alla pittura d'immagine, costituisce un fatto di enorme importanza, al quale anch'io, come te, attribuisco un significato. Il vero problema, a questo punto, non consiste tanto nell'ostracismo di attardate, anacronistiche e intolleranti vestali del modernismo, quanto nella scuola. Negli ultimi decenni il livello dell'insegnamento della pittura - come del resto della scultura - nelle Accademie di Belle Arti si è abbassato in modo impressionante. E' sempre più frequente il caso di giovani che cercano invano nelle Accademie quegli insegnamenti pratici, che si vedono costretti ad acquisire con applicazione autodidattica sul museo, o ricorrendo ad insegnanti privati. Temo che occorreranno purtroppo dei decenni per poter assistere ad un rovesciamento di tendenza.

ALBERTO TONI

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI ALLA GALLERIA "IL NARVALO",
VELLETRI, FEBBRAIO-MARZO 2004.

LA FISICITÀ QUOTIDIANA NELLA PITTURA
DI ALESSANDRO GUZZI

Negli ultimi lavori, dipinti e disegni, di Alessandro Guzzi in mostra alla Galleria Lombardi in via Urbana 8/a a Roma, fino al 29 novembre, un'umanità varia e inquieta circonda, dai quattro lati, gli spettatori che osservano. La fisicità quotidiana (la presenza, che è anche forza del colore) riempie d'assoluto lo spazio del quadro, lo colma di un eroismo sublime. Sforzo fisico, meditazione, realtà dell'autodisciplina (la pratica stessa dell'arte, paziente e vigile): tutto è vivo.

Nella pittura di Guzzi "c'è sempre il desiderio di gettare un ponte tra due mondi, quello dello spirito e quello del corpo", scrive Marco Di Capua nell'intervista all'autore contenuta nel catalogo della mostra.

"Sguardi, attese, illuminazioni, scoperte, rovine, corpi, combattimenti, addestramenti...": la messinscena completa, dunque, di una

parte di mondo mentale che acquisisce dimensione concreta, seppure mitizzata, e di una specie particolare di Mito. Si tratta infatti della *Weltanschauung* di Guzzi, vissuta attraverso volti e figure a lui noti (persone nella cerchia delle sue amicizie).

Tale operazione comporta richiami tutt'altro che ingenui alla storia dell'arte (e della letteratura, Trakl ad esempio); il mosaico di un'assimilazione di tanti autori, che concorrono alla formazione di uno stile personalissimo. Si va dai Preraffaelliti, a Casorati, a Hopper, per citarne alcuni: nomi di una pittura figurativa a cui fare riferimento.

Ma leggiamo in questi quadri anche l'influenza del cinema, per ammissione dello stesso Guzzi: "Mi colpiscono al cuore le grandi eroine dei film di questi ultimi anni, donne eccezionali, nel coraggio, qualcosa di mitico, di arcano, di wagneriano, qualcosa in cui la bellezza diviene indicibile e sublime tra i fuochi di un'apocalisse o di fronte ad un pericolo mortale".

L'immagine è di una precisione fotografica (da notare l'irruzione dell'attrezzo da palestra come soggetto pittorico), ma non fredda: questi corpi vibrano di una potente luce interiore.

LORENZO CANOVA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI AL MUSEO CROCETTI, ROMA,
FEBBRAIO 2006

IL SORRISO DELLE MUSE

La pittura di Alessandro Guzzi, nel suo austero rigore iconico e nella sua icastica saldezza plastica, nasce per documentare eventi futuri, per preconizzare e testimoniare una rinascita presagita e comunicata attraverso un racconto immobile e serrato fondato sulla potenza delle immagini.

I dipinti di Guzzi alternano piani temporali differenti, si spostano dal 1882 al 2100 per tornare ad oggi fornendo una visione del mondo assolutamente contemporanea la cui verità può rimanere incerta e inafferrabile se non si è preparati ad accogliere i messaggi che giungono dal profondo, i segni che l'artista cela nelle sue tele e per la cui decifrazione il pittore potrebbe fornirci un apposito codice di interpretazione, un'iconologia che superi la lettura superficiale per entrare in un sistema complesso e ricco di riferimenti figurati. Guzzi, tuttavia, non intende essere narrativo, né cerca di rinchiudere la sua

pittura in un astratto labirinto cifrato comprensibile soltanto a pochi iniziati: i suoi quadri, infatti, pur dichiarando la sua passione per la pittura di grandi come Caspar David Friedrich o Dante Gabriel Rossetti, non sono limitati da tentazioni "illustrative" né dal vizio della nostalgia, non si nascondono dietro ad un velo che dimentica la contemporaneità, ma trovano nel legame con la realtà e la vita di oggi un infinito numero di suggestioni e di stimoli iconografici, con cui l'autore può elaborare il suo nuovo "metodo" di costruzione simbolica che ha il merito di comunicare direttamente con lo spettatore senza i deboli filtri di un estenuato allegorismo.

Per il suo nuovo ciclo, il pittore ha deciso allora di incentrare le sue immagini sulla presenza "diretta" e forte di figure femminili che accompagnano e sostengono i protagonisti dei dipinti come angeli o extraterrestri dotati di una conoscenza sovrumana. Paradossalmente, dunque, Guzzi (con l'occhio del mistico) non teme di affidare all'eros il denso sostrato spirituale delle sue opere, di consegnare la sua estatica visionarietà al tramite di giovani donne dalla sensuale ed evocativa bellezza, di legare il suo "risveglio" alla grazia femminile di un volto che accompagna la luce di un'alba allusiva che anticipa l'arrivo del nuovo giorno e del suo pieno meriggio. Anche la sua stessa pittura risente di questa nuova fase, di una felicità che scopre un nuovo incanto nella voluttà destinata ad alleviare le meditazioni del melanconico, a donare un più fecondo significato alla solitudine della sua contemplazione.

Il disegno che costruisce i dipinti appare pertanto meno tormentato, la stesura cromatica si arricchisce di una qualità impalpabile, di una sostanza inafferrabile che rende più fluida tutta l'elaborazione

pittorica, impreziosita da una vibrante attenzione per le risposdenze e le accensioni coloristiche che Guzzi dispone sul supporto con un'attenzione non casuale, ma legata ad un'eloquente volontà metaforica, ad un meccanismo emblematico dove i violetti, i rossi e i verdi si caricano di echi lontani, di una qualità matematica e architettonica che segue la perfezione di sottili armonie, comprese e raccolte dallo sguardo lucido e profetico dell'artista.

L'allenamento, la preparazione e la lotta sembrano così avere ceduto il passo ad una nuova fase, alla consapevolezza di qualcosa che sta per accadere e che il pittore è finalmente pronto ad accogliere.

In questo modo, l'eroe, Alessandro Guzzi o il suo doppio, non è più solo nella sua lunga discesa verso il centro, nel suo viaggio dentro il suo universo interiore, il sorriso dolce e sapiente delle muse accompagna il suo travagliato tragitto, allevia la sua fatica e la sua tristezza, il loro abbraccio vince ogni debolezza e allontana il sonno per regalare forza e speranza all'attesa fiduciosa del nuovo tempo che viene e che le stelle annunciano già all'orizzonte.

IDA MITRANO

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI, PRESSO IL MUSEO CROCETTI,
ROMA, FEBBRAIO 2006

ANNOTAZIONI CRITICHE SULL'ARTE
DI ALESSANDRO GUZZI

Una pittura, ingannevolmente iperrealista, che si rivela esempio di un falso quotidiano.

Immagini che si trasmutano, attraverso l'atto del dipingere, in visioni congelate mai concluse nello spazio bidimensionale della tela, non solo perché i protagonisti della scena guardano altrove, ma perché esse richiedono necessariamente la presenza del fruitore, come l'altro fuori dalla scena - e dunque del piano reale - per essere.

Il disegno, attento, perfino ossessivo, nella cura dei particolari; così la stesura del colore nella resa delle diverse superfici. Un modo di costruire l'immagine, che con estremo rigore arriva a negarne la realtà nell'apparente ricerca di una rappresentazione del reale. Guzzi consuma attraverso l'esperienza dell'atto creativo l'oggetto pittorico, e l'immagine si fa visione.

L'opera, in tal senso, diviene un sipario tra un *esterno* e un *oltre*, ma al contempo un varco tra due dimensioni sincroniche, tra il visibile e l'invisibile, tra la realtà e il mistero, tra lo spazio-tempo della storia e la totalità del cosmo. La scena dipinta, mai fine a sé stessa, si rivela come *link* d'accesso verso un luogo, o un non-luogo, da ricercare non fuori, ma dentro di sé. L'opera, allora, come un *boomerang*, riporta indietro lo sguardo del fruitore.

Non è un realismo esasperato, eccessivo, dunque, quello che muove l'artista verso la mimesi, ma la necessità di una forte accentuazione della visione per scrutare perfino entro le pieghe degli oggetti sulla scena pittorica, scoprendo forse ciò che non si aspetta, ciò che non si conosce o ancora, forse, solo per accettare la realtà insondabile del mistero delle cose e la sua intrinseca magia.

Punto centrale della pittura di Guzzi è sempre la figura, oggetto incastonato sulla tela, puntualmente descritto, ma che la rappresentazione iperrealista trasforma in un paradosso, rivelando in tal modo le ragioni altre di una ricerca volta ad indagare non il reale, come potrebbe sembrare se si cadesse nell'inganno teso, ma l'invisibile. Quest'ultimo per essere, necessita dell'altro.

Su questa verità si fonda la scelta di campo dell'artista, di una pittura d'immagine che non vuole proporsi come semplice lettura di una realtà quotidiana, quanto invece come possibile incontro con il mistero della vita. La capacità di saper cogliere questa possibilità è in noi. Guzzi non la svela. Non deresponsabilizza l'uomo. L'opera, come una sorta di *test*, aspetta di essere guardata con altri occhi. Solo allora quel falso quotidiano si rivela tale e lo sguardo della mente trapassa i confini del conosciuto.

CARLO FABRIZIO CARLI

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI ALESSANDRO GUZZI AL MUSEO CROCETTI, ROMA,
FEBBRAIO 2006.

LA PITTURA DI ALESSANDRO GUZZI

Quella di Alessandro Guzzi è pittura attestata su di un nesso di mediazione problematica, quasi funambolica, fra tradizione e contemporaneità; pittura meditata, di complessa elaborazione, anche dal punto di vista della risoluzione tecnica, nella quale svolge un ruolo cospicuo il disegno. Non sussistono dubbi sull'importanza che in essa ha rivestito e riveste il retaggio del Museo e della storia dell'arte, con in primo piano la vicenda del Preraffaellismo inglese, Dante Gabriel Rossetti in testa, e con i lineamenti di Jane Morris, quale icona femminile esemplare.

Cospicua rilevanza, vi riveste anche la ricorrente presenza dell'antico, quale motivo costante di confronto: resti architettonici, talvolta oggetti di scavo, accostati magari ad immagini emblematiche di una attualità dalla cadenza quotidiana e perfino consumistica. Perché quella di Guzzi è, comunque, una scelta improntata a un

esplicito linguaggio di contemporaneità, che è poi quello caratterizzato dalla rivoluzione mediatica, dalle icone della pubblicità, dalla attrazione magnetica esercitata dallo schermo televisivo, dalla insostituibile presenza del computer; senza indulgere a ripiegamenti revivalistici, che hanno sempre condotto poco lontano.

Semmai sembra di scorgere nei suoi quadri anche un certo quale sapore americano; intendo, della pittura americana d'immagine; una specie di fusione di *hopperismo* e di realismo magico.

Ma soprattutto la pittura di Guzzi interpreta sentimenti di insoddisfazione nei riguardi delle "potenze del visibile", di indocilità rispetto alla urgenza del mero dato tangibile e materiale. L'aura dello stupore e del numinoso; gli archetipi del sogno e del viaggio, che presiedono a gran parte della sua pittura, mi sembrano assai eloquenti a tale riguardo. Nonostante tutte le apparenze, la nostra epoca avverte un grande bisogno di mistero; un'aspirazione a riscoprire il brivido sacro primigenio e mai obliato. E d'altronde, dove si manifesta il mistero, lì c'è sicuramente un indizio di trascendenza: la pittura di Guzzi ne è una conferma.

Anche i frequenti richiami alle arti marziali, a una disciplina fisica, che sappia essere pure scuola di educazione spirituale - critica implicita e superamento di una fisicità palestrata da rotocalco e da *soap opera* televisiva - assumono un grande significato nell'ideazione e perfino nell'*ideologia* della pittura di Guzzi, proprio come la loro pratica diretta riveste nella sua vita quotidiana.

A questo punto, è lecito chiedersi che rapporto sussista tra le vicende della nostra epoca, il tratto di storia che ci è stato dato da vivere, ed i quadri che Guzzi dipinge. Il rapporto tra arte e società, tra

arte e "*spirito del tempo*", quello che i tedeschi chiamano *zeitgeist*, non è sempre, necessariamente, di concordanza; può essere anche di dissidenza, di contrapposizione. Questo sembra, appunto, il suo caso. Penso al ruolo che l'*eroe*, l'asceta più o meno laico, riveste nei suoi quadri, e mi viene istintivo riflettere sul nostro Occidente in declino, quanto meno di identità; afflitto da rimorsi e complessi di colpa; rassegnato al *pensiero debole*. Penso pure al ruolo - positivo, di arricchimento interiore - del silenzio, che si avverte nella sua pittura; alla valenza rituale, verrebbe quasi la voglia di dire "liturgica" (ovvero attinente ad un rito pubblico, collettivo) dei gesti delle figure che Guzzi dipinge e che contrastano in modo frontale con la fretta, la sguaiataggine del mondo che ci circonda.

Questa fedeltà alla pittura, ed esplicitamente ad una pittura d'immagine, questa volontà di restare legato alla tradizione dell'arte, pur reinterpretata alla luce di quanto ha trasformato i ritmi e gli scenari della nostra esistenza, riveste un rilievo essenziale nella concezione estetica fatta propria dal nostro artista, che intende la pittura - la propria - come il personale, concreto contributo al superamento degli orizzonti nichilistici che improntano la nostra esistenza.

Nell'ambito di tale inquadramento, che resta invariato, gli sviluppi recenti dell'attività del pittore romano, presentano nondimeno dei motivi di novità che meritano di essere messi in evidenza.

Nuova appare, in particolare, l'attitudine esistenziale con cui Guzzi attende alla attività pittorica, e che nei quadri egli denuncia apertamente, senza alcuna volontà di travestimento. Così, se i dipinti precedenti costituivano un omaggio all'impegno virile delle arti marziali, alle ore trascorse in palestra, quasi un estremo inveramento

dell'insegna di *sole e acciaio*, per usare la celebre formula coniata da Yukio Mishima; questi ultimi quadri rendono testimonianza di una disposizione, per così dire, dell'animo commosso e messo a nudo; perfino, talvolta, aperti a una attitudine propriamente religiosa.

Una tela come *Artista italiano all'alba*, nella quale il pittore ritrae sé stesso in disposizione del più inerme abbandono – ovvero quella del trapasso tra il sonno e la veglia – riesce al riguardo oltremodo significativa; come, del resto, in serrata analogia, l'altra: *Sala d'aspetto*. Ma, in certa quale misura, anche ulteriori dipinti, quali *Spiaggia di Torrearcana*, *turno di notte*, *pianeta terra*, *The Devout Gardner (Il giardiniere devoto)*, *La via del ritorno*, etc., risolvono in attitudine esplicitamente estatico-contemplativa la componente intenta in assorta riflessione.

Un essenziale motivo di continuità è invece ravvisabile nella già citata ammirazione di Guzzi per la pittura di Dante Gabriel Rossetti. In particolare, molto importante, anche dal punto di vista dell'affinamento della tecnica, è stata l'appassionata visita, effettuata lo scorso anno dal nostro artista, alla grande esposizione *rossettiana* allestita presso il Museo Van Gogh di Amsterdam.

Proprio durante il viaggio alla volta della mostra olandese, una visita al museo di Bruxelles consentì al nostro artista la conoscenza di un'opera altrimenti sconosciuta di uno scultore belga del secondo Ottocento, la marmorea e orante *Figura inginocchiata* di Julien Dillens. Evocazione inattesa e spiazzante che lo coinvolse profondamente e che, richiamata sulla tela nel suo candore statuario (*La via del ritorno*), venne ad accrescere la carica straniante e raggelata di una pittura a un tempo nuovissima e antimoderna (o più propria-

mente postmoderna). Entrambi gli stimoli, intrecciandosi, hanno ispirato a Guzzi il più recente esito della sua pittura, rappresentato in mostra da tele come *The Pledge of the Ring* (*L'impegno dell'anello*), ovvero *Before Taking the Veil* (*Prima di prendere il velo*), in cui la disposizione devota, specie delle figure muliebri, si sposa ad una forte carica erotica; associazione certo non inedita, basti pensare alla sensibilità barocca incline a associare mistica e sensualità (è quasi scontata l'evocazione dei sublimi approdi della scultura berniniana, *l'Estasi di Santa Teresa* e la *Beata Ludovica Albertoni*), ma qui interpretata alla luce di una sensibilità schiettamente contemporanea.

MARISA VESCOVO

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI ALLA GALLERIA BERMAN,
TORINO, MAGGIO-GIUGNO 2008.

In tutto questo secolo l'OCCHIO, molto vulnerabile, oscilla tra la legge, la regola classica, il desiderio, la sregolatezza, il disordine. La Storia dell'Arte, che al limite non è altro che "la storia dell'occhio e della visione", torna ad essere anche oggi storia del desiderio e della legge, delle norme e anche del nudo. Il corpo nudo diventa l'esercizio più alto e necessario per molti artisti. Il disagio della civiltà diventa costrittivo per l'occhio che è ormai incapace di ricomporre le "figure" del corpo in una forma totale. La figura umana è diventata così luogo di un conflitto, chiuso tra normalità e devianza, ordine ed avventura, simbolo morbido del pensiero della "bellezza", intesa come elemento fondativo e nello stesso tempo erogeno e religioso, il che non vuol dire redenzione dall'estetico, ma segno inquietante di un quotidiano che mescola, in modo inestricabile, le tracce della modernità con quelle della crisi di una cultura presuntuosamente, e follemente consumistica, che annienta l'identità, in cambio di una illusoria giovinezza e di un illusorio primato dell'immagine tipico della carta patinata.

Guardando i quadri di Alessandro Guzzi troviamo l'occhio acuto dell'artista fisso su una donna del nostro tempo, o meglio quella creatura, che molte donne vorrebbero essere, sia aggressiva che amorfa, sempre atteggiata in pose da top-model da calendario, ma in questo caso a guardare sotto la sua pelle sottile troviamo una giovane donna ambiguamente collocata tra una pruriginosa attualità e una vulnerabilità che non nasconde le laceranti contraddizioni dentro le quali oggi viviamo. Questo non adattamento alla normalità, alla ricerca di un'identità precisa è il sottile sintomo di una sofferenza nevrotica che non può essere accettata impunemente. Queste creature - che stringono a sé rosari, che si stirano voluttuosamente accanto a artigianali statue di sante, che meditano accanto a reperti archeologici, o a macerie di città deserte, e magari si identificano con roseti sgargianti, oppure si perdono in boschi notturni - si leggono come "archetipi" capaci di abbracciare gli aspetti patologizzati e mitici di questa nostra società del consumo estremo.

La "classicità" e "l'atemporalità" del lavoro di Guzzi - che peraltro ama le donne eroine dei film o della letteratura di fantascienza - hanno radici profonde che si diramano e si alimentano da tutto l'humus della storia, dell'arte, e della vita di tutti. Le ragioni della sua pittura non si danno se non come termine irraggiunto di una tensione esistenziale molto tenace, volta a comprendere ogni istanza morale ed estetica. Così queste figure ci offrono una rappresentazione enigmatica della vita che va al di là della preziosità e della bellezza del colore e della forza, quasi gotica, del segno che le contiene, della linea che si dà come elemento ordinatore, ma nello stesso tempo scompagina lo spazio sempre esiguo e rinnega ogni geometria ordi-

natrice e prospettica, infatti esse si situano sulle frontiere silenziose di un mondo, per fare di queste frontiere delle soglie e dei transiti. Transiti verso una storia che ci porta fino agli enigmi tormentosi che il XX secolo non ha affatto risolto.

Nei meandri della sua memoria Guzzi non cerca modelli di valore da dissacrare, bensì "modelli di confronto" da verificare, *simboli capaci di rappresentare le origini dell'esistere e dell'agire*. Vengono in queste opere stanati quei miti che descrivono, o prescrivono, azioni, ma non ipotizzano comportamenti univoci, perché essi esprimono in modo differenziato i nostri sentimenti, i nostri pensieri, o le nostre sensazioni, e per questo ogni comportamento è suscettibile di essere sentito, o conosciuto, secondo una pluralità di punti di vista. Il linguaggio può essere vissuto così come luogo polimorfo dei significati, individuando i percorsi di una scrittura che si muove in profondità su motivi archetipici, letta da Guzzi come conoscenza e comunicazione plurisignificante, metaforica del racconto pittorico. Il discorso allegorico opera in pittura uno spostamento contestuale che non richiede una codificazione, ma presuppone, per chi guarda, la conoscenza di modelli iconici e linguistici, ma svolge tuttavia il suo discorso-narrazione al di là di essi, in un campo in cui l'immaginario non è solo tale, ma è anche funzione del simbolico.

Le giovani donne portate sulla tela da Guzzi esplorano un universo di solitudine, chiuse in un tempo, che compare e scompare come in una pagina joyciana, un tempo da cui ci si vorrebbe risvegliare.

In fondo nei corpi nudi, che vediamo in questa personale torinese, serpeggia un eros che fa scivolare promesse che dischiudono quelle

nudità in un incessante passaggio dalla pittura, intesa come visione, al tatto, dal tremore della chiamata, all'estasi della partecipazione.

LORENZO CANOVA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI ALLA GALLERIA BERMAN,
TORINO, MAGGIO-GIUGNO 2008

IL LABIRINTO DELLE ROSE

Alessandro Guzzi è un artista che ama i paradossi dipinti per sviare lo spettatore e per creare immagini da interpretare con gli strumenti raffinati e incisivi dell'iconologo. La nudità e l'erotismo di Guzzi, infatti, celano una visione complessa dove lo spirito si nasconde sotto vestimenti carnali e dove Venere perde la sua natura terrena per assumere le sue più trasfigurate sembianze celesti. In questo contesto la nudità e la bellezza del corpo femminile appaiono forse come una recondita rielaborazione di antichi rituali dove la sacralità si fondava sul mistero ermetico di una congiunzione auspicata, cercata e raggiunta con il Trascendente, di cui diventano metafora visiva le forme e l'avvenenza di quelle figure enigmatiche. I ruderi di luoghi sacri, costruiti in secoli lontani, fanno spesso da scenario alla presenza di queste donne, visioni di una realtà soprasensibile che alludono forse alla memoria incerta di una trascorsa età dell'oro, evocata dalla loro sensualità incombente e bruciante, ma allo stesso tempo carica di memorie e di sospensioni. Così per dare forma alle sue costruzioni

emblematiche, seguendo il demone antico e inesorabile dell'esattezza, lo stile del pittore nel tempo si è fatto più analitico nella rappresentazione delle anatomie, ma al tempo stesso presenta una maggiore sintesi compositiva che vede le figure poste con efficacia al centro della struttura "architettonica" delle opere. Al contempo, la pittura si è resa più fluida e capace di parafrasare, con la sua stesura carezzevole, la morbidezza e la dolcezza dei corpi e del mondo che li circonda. I paesaggi si stringono dunque intorno a queste fanciulle come se la natura stessa volesse imitare la loro perfezione e cercasse di rispecchiarsi e di rinascere nella stupefatta visione di queste figure indecifrabili. Non a caso, Guzzi accosta a queste donne la presenza allusiva del simbolo archetipo delle rose, richiamato anche dai grani dei rosari o dalle strutture geometriche dei rosoni, in un parallelo che può richiamare gli arcani delle cattedrali gotiche e la pittura pre-raffaellita e che si ricollega alle simbologie del Mandala. In quest'ottica, il fiore di Venere si muta in una struttura concentrica e labirintica della meditazione legata a una visione voluttuosamente mistica dove il trasporto amoroso può alludere ancora a un viaggio di elevazione dell'anima rapita da una superiore concupiscenza per il divino. Questo erotismo ardente e sublimato si esalta allora in un viaggio di trasformazione, dove la passione allude a un difficile tragitto verso una nuova consapevolezza, verso verità celate dal mondo e dalle sue apparenze, alla rivelazione di segreti che si possono cogliere soltanto abbandonandosi totalmente al potere della luce. Il tempo limitato degli uomini, il tempo millenario delle dinastie, il tempo distante e divoratore delle rovine, si concentrano quindi nel tempo circolare del *mandala*, nei cui meandri il tempo infine si an-

nulla perdendo la sua successione lineare e scomparendo nel vortice centripeto di una perenne contemplazione. Il lago, come un piccolo oceano, può forse divenire la metafora di questa fuoriuscita dallo scorrere fluido del fiume del tempo, il segno indelebile di una fissità dove i contrari si conciliano e dove le anelle amorose accolgono il viaggiatore che ha ultimato il suo pellegrinaggio e che ha trovato la sua meta seguendo, in un contatto lontano e silenzioso, l'assorta presenza del loro sguardo, trovato finalmente nell'immersione assoluta della preghiera o nella bruciante esperienza dell'estasi.

LORENZO CANOVA

TESTO DI PRESENTAZIONE DELL'OPERA DI ALESSANDRO GUZZI ALLA X BIENNALE DI ARTE SA- CRA DI SAN GABRIELE - ISOLA DEL GRAN SASSO (TERAMO), LUGLIO-OTTOBBRE 2008.

Alessandro Guzzi affronta da tempo il tema di una spiritualità che entra in contatto con il disordine del mondo e ne cambia le coordinate, il sentimento di una Grazia che si mescola al dolore e alle ansie degli uomini e li indirizza verso la conversione.

In questo senso la pittura per Guzzi diventa il tramite per un'opera di purificazione, un percorso di elevazione dal terreno al celeste che non teme però di mescolarsi a un'ambigua materialità, agli smarrimenti e alle tentazioni della carne, calandosi nelle tenebre per ritrovare la luce.

In quest'opera un ufficiale biondo, una sorta di Parsifal moderno, si avvicina dunque silenziosamente alla figura ascetica della mistica Marthe Robin, rappresentando la beatitudine di un guerriero che si umilia di fronte alla santità, la gioia di un viaggiatore che ha ultimato il suo pellegrinaggio e che ha trovato la sua meta seguendo l'assorta presenza dello sguardo della donna, ritrovato finalmente nell'immersione assoluta della preghiera o nella bruciante esperienza dell'estasi.

VINCENZO CENTORAME

TESTO DI PRESENTAZIONE ALLA MOSTRA DI
ALESSANDRO GUZZI, PRESSO "L'UNIVERSALE, LIBRE-
RIA GALLERIA DELLE ARTI", ROMA,
MAGGIO-GIUGNO 2014

IL MONDO E LA POETICA DI ALESSANDRO GUZZI

La poetica di Alessandro Guzzi è interamente al di fuori dei canoni artistici prevalenti nel nostro tempo. Eppure egli appartiene del tutto al confronto delle idee di questa nostra epoca incerta, contraddittoria e, per molti versi, confusa nelle prospettive e nei valori di riferimento.

Pittore d'immagine, di segno e disegno, da molti anni si dedica, in maniera approfondita e molto personale, alla esplorazione della figura femminile. Si tratta di donne al di fuori dei contesti abituali di tempo e di spazio. In qualche modo proiettate in una dimensione metafisica in virtù di una concezione della figurazione che rende molto riconoscibili e, per alcuni aspetti, inconfondibili, i lavori di Alessandro Guzzi. Nudi femminili che si caricano di una quantità di valenze straordinarie che appartengono, essenzialmente, ad un com-

plesso retroterra di significati psicologici, una figurazione sempre originale segnata dalla presenza costante di una serie di simboli che fanno, sempre, da chiave di lettura delle opere dell'artista. Anche la tavolozza dei colori non è mai usata inconsapevolmente ma al termine di una lunga riflessione e sulla base di un attento lavoro.

I dipinti sono frutto di una personalità colta e intrigante, per la quale sono stati evocati, non a caso, riferimenti artistici complessi, protagonisti di un mondo poetico nel quale si intrecciano, a strati, molteplici significati. Come nel caso della pittura, ma non solo, del preraffaellita Dante Gabriel Rossetti. A chi scrive non può non venire in mente la personalità complessa, evocativa e tanto vicina al mondo dell'artista, di protagonista assoluto come Lawrence Alma-Tadema.

Quelle presentate nella mostra presso "l'Universale" possono sembrare, a prima vista, opere che si collocano, a pieno titolo, nell'ambito del più classico e frequentato realismo pittorico italiano del nostro tempo. Questa sarebbe però una impressione sbagliata o, se volete, fortemente incompleta. Non si tratta, a nostro avviso, di un pittore della realtà che si ispira a donne che appartengono al nostro tempo, sia pure nella loro dimensione più problematica. Il linguaggio dell'artista è, invece, tutto teso ad una estrinsecazione di un problematico combattimento, tutto chiuso nella dimensione psicologica e continuamente generatore di riflessioni, pensamenti e ripensamenti che fanno, del clima "intorno" alle opere, una sorta di terreno, di *acies* in cui si attende il fracasso terribile del combattimento. Tutto questo non lo diciamo solo perché alcuni dei lavori di maggior interesse rappresentano figure femminili nude con militari. Uomini in divisa che non appartengono certamente a questo nostro tempo, in

cui non è cambiata soltanto la qualità della seduzione femminile ma, anche, l'immagine pubblica del soldato, del guerriero, che appare, molto spesso, come una continuazione, in altri terreni, di un *défilé*.

Quella di Guzzi potrebbe apparire, solo a prima vista, in considerazione dell'uso dei colori, una pittura allegra e piena di vita, anche in considerazione della presenza ricorrente del nudo femminile ma, in questo caso, ci limiteremmo ad una lettura superficiale ed epidermica. In questa proposta pittorica è evidentissima l'energia ancestrale, mai però volgare, della seduzione femminile; non si tratta di una energia naturale o solare, in grado di trasmettere una banale adesione ad un semplice vitalismo. Seduzione, qui, si coniuga con decadenza e morte.

Non pensate però al riflesso condizionato che oppone, in una consueta dimensione psicologista, *Eros* e *Thanatos*. Il crepuscolo, il tramonto definitivo, senza nuove albe, non è quello personale e vitalistico, in una sorta di eterno ritorno individuale e di civiltà. Il gioco, qui, è molto più complesso ed amaro. Ad avvalorare questa nostra personale convinzione ci viene in aiuto l'evocazione ricorrente, praticamente in tutti i dipinti dell'artista, di immagini di rovine, di testimonianze sopravvissute di antiche civiltà che ci hanno preceduto e ci danno l'esempio, questo sì attuale, di culture che si dissolvono ed acquistano il valore di reminiscenza.

La dimostrazione è il susseguirsi, anche in questa proposta, di una sequela di tipologie femminili sempre affascinanti, misteriose, mai volgari. Ognuna delle protagoniste sembra raccontarci storie particolari ed essere la testimone di una vicenda segreta, la custode di una forza misteriosa di inestricabile complessità che appartiene ad

ogni donna. Non si tratta mai di femmine ammiccanti, complici, disponibili nella loro nudità. Ma di personalità coinvolgenti che ripropongono l'eterno mistero che angosciò don Giovanni, capace di possedere infinite donne ma, nello stesso tempo, incapace di conoscerne alcuna.

Nel campo dell'amore profano, non sappiamo quante emozioni e passioni partano da noi, siano frutto della nostra personale identità e in quali occasioni, invece, siano - sembra dirci l'artista - il risultato dell'azione della donna su di noi, consapevole o inconsapevole.

Questo dubbio Guzzi non ce lo risolverà mai, forse perché la sua è una condizione nella quale lo spettatore si viene a trovare in una dimensione in cui non sono estranee forme di misticismo e, in qualche misura, di trascendimento. Figure che possono essere quelle di donne di oggi ma, nello stesso tempo, fortemente simboliche, tanto da darci l'idea di una vita che si svolge in un mondo parallelo che finisce con lo sfuggirci. Si comprende pienamente, riflettendo con attenzione, che l'autore non ama questo nostro tempo fatto per uomini (e donne) dall'animo angusto.

Quello dell'artista è, certamente, un lavoro che, da molti anni, è incentrato sul corpo umano, non solo su quello femminile. Conosciamo opere, non esposte in questa occasione, che rappresentano studi di figure virili, soprattutto dedite alle pratiche di sport marziali e, comunque, incentrate su una non compiaciuta e disciplinata fisicità.

Non può non tornarci infine alla mente che Guzzi si colloca, nella propria poetica pittorica ma, anche, come studioso di storia dell'arte, nella linea tracciata da colui che è il testimone di un progetto culturale assolutamente legato alla più elevata interpretazione di sempre,

quella di Hans Sedlmayr, il quale ha aperto, per molti, anche con la sua coerente e coraggiosa testimonianza spirituale, una lettura dei fenomeni artistici ed una prospettiva non superficiale ed occasionale.

GIANFRANCO de TURRIS

ARTICOLO SULLA PITTURA DI ALESSANDRO GUZZI,
PUBBLICATO SU "IL GIORNALE"
DEL 15 GIUGNO 2014.

RAGAZZE SENZA VELI TRA LE ROVINE.
SENSUALITÀ, MISTICISMO E DECADENZA NELLA
PITTURA DI ALESSANDRO GUZZI

Una figura femminile nuda in estasi con sullo sfondo un padiglione diroccato ("Il brivido di Dio") ed un'altra con alle spalle ruderi ricoperti dalla vegetazione ("La modella tra le rovine"); due uomini si confrontano al karate vicino ad un altro che medita in poltrona la pipa in bocca, dietro una finestra che si affaccia su case diroccate ("La finestra delle rovine"): ancora una donna nuda e sorridente con accanto un militare in una divisa d'antan ("La giovane serva"); una donna in pelliccia si rispecchia nella statua di un angelo marmoreo che le somiglia, sullo sfondo un castello dirupato ("Il richiamo"), così come ci sono i ruderi di una chiesa alle spalle di una giovane in abito medievale ("La regina dell'alba").

Affascinanti ragazze senza veli, austeri militari e sempre rovine, macerie, muri diroccati in foreste o campagne: la tematica di Ales-

sandro Guzzi, che espone sino al 23 giugno una serie di quadri recenti (2006-2014) alla Libreria-Galleria d'Arte, sembra quasi ossessiva, pur nella sua varietà. L'artista, che esordì negli anni Ottanta su consiglio dello zio Virgilio Guzzi, ha come tanti altri dei soggetti privilegiati su cui ritorna in varianti innumerevoli. Il suo principale sembra essere quello della decadenza del nostro mondo, il mondo moderno (le rovine) che incombe o circonda i simboli archetipici della femminilità e della mascolinità: la donna nella sua sensualità intrinseca, quasi quintessenziale, e l'uomo nel suo aspetto guerriero, rigido e non ostentato, quasi meditativo. Ma non c'è gioia (solo poche volte e si direbbe quasi forzata) nelle espressioni femminili, nel volto degli uomini mai: sempre seri e compassati, quasi tristi.

Come se fra essi ci fosse un legame inconfessabile, forse la consapevolezza che intorno a loro tutto è in disfacimento e che il loro tempo, quello dell'uomo-uomo e della donna-donna è ormai tramontato.

Accanto a questa sensualità quasi trattenuta, Guzzi illustra anche un aspetto dell'animo femminile, quello del misticismo: "Il bosco della prima visione", ma anche "Il punto radiante" e "La signora dell'alba". La figura femminile è sempre al centro, nuda o vestita ma sempre misteriosa. Qual è il suo segreto? La più inquietante di tutte è quella in apparenza più semplice, quasi ovvia, rappresentata da "Il varco galattico". Una donna seduta dal vestito verde e dai capelli rosso-castani ti guarda dall'alto in basso con aria quasi da rimprovero, spalle un quadro o forse una grande foto in bianco e nero di un volto maschile. A cosa allude? Perché quell'atteggiamento? In quale varco ti vuole trascinare? Verso una salvezza o una perdizione? La

nitida pittura di Guzzi, che nel realismo mescola la forza del simbolismo ricorda, come è stato scritto, in parte Rossetti e in parte Alma-Tadema, ma rivisitati stilisticamente e simbolicamente secondo i gusti odierni. Una pittura apparentemente semplice, ma in realtà complessa e profonda. Un nuovo realismo magico *aureato* di classicità.

MARINA PANETTA

ALESSANDRO GUZZI:
"LA VIA MISTICA DELLA PITTURA"
DICEMBRE 2022

Il tema cui il titolo allude - quanto mai arduo e concettualmente denso - sulle prime appare antitetico rispetto agli orientamenti dell'arte contemporanea, che per definizione rifiuta i punti di riferimento.

Gran parte dell'arte in Occidente invero è nata in ambito religioso, ma per comprendere il messaggio di Alessandro Guzzi non occorre pensare ai cicli pittorici medievali o all'arte sacra del seicento spagnolo. Mistico invero non è il soggetto raffigurato, ma l'approccio alla sua raffigurazione, dove la tecnica, sottile e dotta, trasferisce sulla tela una tensione spirituale capace quasi di dilatare l'ambito della coscienza e di forzare l'intelligenza umana a trascendere i suoi limiti usuali. A una più attenta analisi, perciò, la poetica espressa da Alessandro Guzzi nelle sue coinvolgenti composizioni pittoriche, ci giunge come una risposta all'angosciosa ricerca di verità ultime che il momento storico suscita nelle nostre coscienze. Dove va la storia? Chi detiene il vero potere? Dove albergano la bellezza e la fede che potrebbero salvarci?

La risposta è in una pittura inaspettatamente nordica, insieme crepuscolare e tagliente. Specchio freddo e puro del nostro tempo finale. "*Autunno del medioevo*" fu la fortunata formula coniata dallo

storico olandese Johan Huizinga, per definire la fase finale di quel periodo di armonioso ordine europeo: considerando le opere di Guzzi viene invece da pensare a un autunno tecnologico e globale, che non preannuncia il Rinascimento ma una sorta di Apocalisse dall'esito ancora nebuloso. Ancora una volta, nel crepuscolo delle certezze, l'arte nutrita di dottrina e di intelligenza si fa preannuncio, profezia, messaggio sapienziale.

APPENDICE

*SCRITTI TEORICI DI
ALESSANDRO GUZZI*

APPUNTI

[Pubblicato nel catalogo a cura di Paolo Balmas, per la Mostra al Centro Culturale Fantoni Lunigiana) Roma, Settembre 1999.]

La mia immagine pittorica tende a ridefinire una posizione centrale per l'uomo in modo tale che tutti i segni, le macchie, i graffi, le lacerazioni, le bruciature, gli esibizionismi cervellotici, le congetture e i divagamenti del Novecento possano partorire, dopo doglie lunghissime, un nuovo soggetto. La pittura ha un'intrinseca disposizione alla non controllabilità.

Sebbene la mente tenti di spingerci «farlo, non possiamo programmare un'immagine se non in parte, in piccola parte. La creazione dell'immagine consta di un momento di avvio, che è dedicato all'impulso dell'intenzione e del desiderio in cui ammiro ciò che è riuscito ad affiorare alla coscienza e che può funzionare da ponte o rampa di lancio, ma il cammino maggiore della creazione è soprattutto devoto e ricettivo, ed è dedicato alla nostra capacità disintonizzarci molto al di là delle nostre cognizioni. La mia pittura non può realizzare su tela i prodotti della mia fantasia cosciente.

In questo senso non c'è spazio neanche per l'ironia, per lo scherzo, per i giochini intellettualistici perché sono frutto della mente e particolarmente della sua funzione più bassa, quella che compendia il suo adattamento al senso comune che è essa stessa a determinare

Nel cosiddetto astrattismo, il rifiuto della forma formata ha dannato molti a ritrarre solo il proprio entusiastico sintonizzarsi su ciò che credettero essere le energie formative della creazione e che a quel livello di apertura dell'anima si possono presentare come pure energie segniche o cromatiche, ma è solo un pregiudizio ed un errore pensare che lo spirituale non possa apparire con il volto dell'uomo. Rileggiamo il libro della Genesi, ma anche il Vangelo! L'altrove o l'aldilà non ci riguardano se non nel loro riflettersi sul piano della vita incarnata.

Il quadro è una visione delle condizioni effettive che si sono raggiunte da parte del soggetto o protagonista dell'opera. Il protagonista consente una proiezione da parte dell'osservatore che in lui vede sé stesso, e così facendo vede ciò che a lui stesso in verità accade.

Tutta l'esperienza tende a raggiungere una zona di apice ricca di una vibrazione unica che tutto collega come in un unico canto. Il protagonista sente ed è rapito, comprende il livello che ha raggiunto e potrebbe decidersi per il passo ulteriore. Viene in mente ciò che scrive Alce Bailey a proposito della grande prova del Cristo al Gethsemani come simbolo ciò che in definitiva ci è richiesto: "Il Cristo inginocchiato presso una roccia (simbolo delle profondità del regno minerale e dell'azione modellatrice di Vulcano) leva gli occhi in alto dove irrompe la luce della rivelazione, e da quell'istante sa ciò che deve fare."

La pittura insegnando questa zona in cui suona un unico canto, rieduca alla percezione dell'unità di tutto, cosa che anche altre pratiche possono validamente insegnare.

Cerco di imparare dal grande Rossetti il silenzio e la potenza dell'apparizione, la luce della presenza ed il sentimento di reverenza

di fronte all'immagine. Una bellezza accecante come condizione normale.

LUCA SINISCALCO

INTERVISTA AD ALESSANDRO GUZZI, PUBBLICATA SULLA RIVISTA ON LINE "LUUK MAGAZINE", SETTEMBRE, 2012

D) Com'è nata la sua passione per l'arte?

R) Non posso non pensare a qualcosa di antico, di impresso o inciso e che è ritornato con me. Non è forse quella per l'arte come una vocazione o una conversione? Potrebbe avermi spinto ad essa un'incurabile nostalgia senza fondo, una scena osservata in un silenzio sacro, forse un rito, o forse solo un gesto, come scrive Cristina Campo in un testo famoso ispirato dalla Liturgia Cattolica di S. Pio V: «Si sa di molte conversioni dovute alla predicazione, ma la scintilla può scoccare da un solo, perfetto gesto liturgico; c'è chi s'è convertito vedendo due monaci inchinarsi insieme profondamente, prima all'altare poi l'uno all'altro, indi ritrarsi nei penetranti del coro.» Ma debbo aver percepito da sempre, anche solo intuitivamente, la verità del pensiero di Spengler sulla fase di mondo che mi si apriva: «L'uomo euro-occidentale non dovrà più attendersi una grande pittura e una grande musica. Le sue possibilità architettoniche si sono

esaurite già da cento anni. A lui sono solo rimaste possibilità nel dominio dell'estensione. Ma io non vedo che svantaggio dovrebbe esservi se una generazione valida e piena di speranze illimitate verrà a sapere tempestivamente che una parte di tali speranze sono vane. Anche se queste fossero le più care, chi vale qualcosa saprà abbandonarle e imporsi. Certo l'esito potrà essere tragico per taluni quando, negli anni decisivi, acquisteranno la certezza che per essi nel dominio dell'architettura, del dramma e della pittura non è più possibile alcuna conquista. Che costoro crollino...» (Il tramonto dell'Occidente, pag 71) Questa tragica considerazione è da estendersi propriamente anche ad altri domini: nulla ne è rimasto indenne in verità: resta però la considerazione (decisiva) che anche in una fase del tempo tragicamente estenuata e contaminata come questa, il simbolo racchiude ancora tutta la sua potente energia, ed è capace sia di condensare la nostra esperienza che di indicare il futuro. E dunque a cosa si rinuncierebbe se non ci si dedicasse all'arte? A cosa si deve rinunciare se ci si dedica ad essa?

D) Scrive Herman Hesse: "La vita di ogni uomo è una via verso sé stesso, il tentativo di una via, l'accento di un sentiero." Un percorso esistenziale pieno è tuttavia segnato anche da diversi riferimenti e maestri, indispensabili guide o compagni di viaggio sul cammino. Quali sono le figure, artistiche ed intellettuali, che più l'hanno influenzata?

R) La poesia di Georg Trakl è stata un'immensa fonte di ispirazione per me: la sua grandezza fu nel riuscire a mantenere lo splendore anche se necessariamente doveva percorrere territori molto oscuri. In questo Trakl è totalmente cristiano. Molto importanti per la mia formazione furono anche alcuni pittori Preraffaelliti: Dante Gabriel Rossetti, e soprattutto John William Waterhouse. Dal Preraffaellismo ho imparato la bellezza nella devozione, nell'umiltà, mentre il silenzio delle vette inaccessibili (così tremendamente faustiane – direbbe Spengler) e le solitudini innevate dove l'uomo sente la presenza di Dio l'ho visto nei quadri di Caspar David Friedrich. La Polifonia Antica avvolge tutto, riempie il silenzio della natura immensa, riempie il silenzio di Dio, dà voce a quel silenzio: Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Cipriano De Rore, mottetti e Messe: forse grazie alle ore dedicate all'ascolto di quella musica ho capito la pittura ed il senso della Vera Liturgia Cattolica, della Messa di S. Pio V. Forse quella musica mi ha insegnato la pietà, la bellezza e quel moto ascensionale attraverso il quale gli Antichi Maestri ti possono condurre dove loro stessi sono stati: nel mondo dello Spirito. Imparando quell'altezza, ho anche imparato però a rifiutare contraffazioni e falsificazioni. E' sconcertante quanto la bellezza si debba accompagnare a qualunque ascetismo o devozione (basti pensare alla musica ed alla pittura dedicate nei secoli alla Liturgia): solo la rinuncia a qualcosa di stupendo può valere come l'oro, donando ad essa anche il valore dell'intero mondo, perché è forse nella rinuncia il segreto della vera partecipa-

zione alla bellezza. Solo all'apparenza, solo negli occhi di chi non vede, la poesia di Trakl non splende di sublime bellezza, ed in verità è proprio questa a farla così vera: il tramonto della civiltà in Trakl provoca un dolore lancinante perché qualcosa di meraviglioso va perduto, ed i suoi versi sono tanto sublimi quanto quel tramonto, ma al di là di esso grazie ad una fede implicita c'è l'alba di una più eccelsa bellezza, altrimenti sarebbe inutile anche la poesia: la cacciata dall'Eden ed il peccato originale sono riscattati dalla venuta di Cristo.

D) Sono rimasto molto colpito dalla lucidissima analisi operata dal critico Carlo Fabrizio Carli in relazione alla sua opera: "soprattutto la pittura di Guzzi interpreta sentimenti di insoddisfazione nei riguardi delle "potenze del visibile", di indocilità rispetto alla urgenza del mero dato tangibile e materiale. L'aura dello stupore e del numinoso; gli archetipi del sogno e del viaggio, che presiedono a gran parte della sua pittura, mi sembrano assai eloquenti a tale riguardo. Nonostante tutte le apparenze, la nostra epoca avverte un grande bisogno di mistero; un'aspirazione a riscoprire il brivido sacro primigenio e mai obliato. E d'altronde, dove si manifesta il mistero, lì c'è sicuramente un indizio di trascendenza: la pittura di Guzzi ne è una conferma." Quale valore attribuisce alla spiritualità nella sua vita e quanto essa determina la sua produzione artistica?

R) Per la mia più antica formazione la materia è solo "energia spi-

rituale" con una diversa "velocità vibratoria", e dunque non esiste altro che "spirito" che si manifesta in varie modalità. Sicuramente il piano materiale o dei corpi è un'emanazione di quelli più profondi: insomma, in questa ottica una malattia "fisica" è solo la manifestazione visibile di uno squilibrio esistente a livello dei corpi più sottili di cui siamo composti. Io credo che ci sia stata nel tempo una sorta di crescente infiltrazione di energie negative e ostili all'uomo fin negli assetti più basilari delle società umane: nell'arte, nella politica, nella religione, nessun settore è rimasto indenne, anche se arte e religione rappresentano baluardi la cui caduta poteva comportare il disastro generalizzato. Come ho più volte scritto in molti miei testi, io credo che la riforma liturgica cattolica del 1969, quella con la quale Paolo VI ha introdotto la "nuova messa", il così detto *Novus Ordo*, sia stato un momento veramente tragico per la storia del mondo (curiosamente identico, questo nome, al *New World Order* degli Illuminati ed ancora, al *Novus Ordo Seclorum* del Grande Sigillo (massonico) degli USA). Gli effetti di questa riforma, che ha di fatto cancellato la Messa Cattolica Tradizionale sostituendola con un ibrido contaminato dal "servizio" protestante che non produce effetti sacramentali, hanno investito settori anche molto lontani dalla Chiesa, ma possiamo anche dire che quella riforma fu a sua volta una conseguenza della diffusione planetaria del sistema americano (politica, finanza, pubblicità, film ecc): insomma senza il capitalismo americano, senza la mentalità americana, senza i loro film ed i loro pseudo-eroi: Su-

perman, Batman, Spiderman o tanto peggio il Mago Mandrake, figure esplicitamente sataniche, non ci sarebbe stato né il Concilio Vaticano II per come lo abbiamo avuto, né la riforma liturgica. Il sistema americano è di fatto un "ecumenismo": loro con orgoglio definiscono la loro civiltà un *patchwork*, un insieme costituito da parti diverse attaccate insieme: da qui non tollerano alcun simbolo particolare che possa rappresentare solo alcuni ad esclusione di altri: ciò sarebbe inaccettabile per quella mentalità. Strano però che solo alcuni simboli non abbiano mai prodotto opposizione o malumori, e sembrano rappresentare tutti loro, al di là del colore della pelle, della fede: e sono quelli massonici che compaiono ad esempio sulla carta da 1 dollaro: la piramide che culmina con l'occhio che tutto vede ed il compasso. Il celebre Massone americano Albert Pike (c'è anche una sua statua a Washington), riassunse alla perfezione il concetto di "ecumenismo massonico" quando scrisse : «La massoneria è quella religione attorno ai cui altari i Cristiani, e gli Ebrei, i Musulmani e gli Induisti, i seguaci di Confucio o quelli di Zoroastro, tutti possono radunarsi come fratelli ed unirsi in preghiera...» (Albert Pike, *Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry*, pag 226) Queste parole non vi riportano immediatamente alla memoria le riunioni ecumeniche e multireligiose di Assisi? E quale è il vero culto segreto della Massoneria? A chi sono dedicati gli "altari" di cui parla Pike? Non è forse il satanismo la dottrina segreta che unisce tutti loro? A volte potrebbe venire in mente con sgomento

che tutte le innovazioni, il "progresso", ciò che è finito per sembrarci normale, ciò a cui le società moderne si sono spinte, spesso al di là di qualunque principio di umanità ed in "nome dei diritti", insomma l'intera società anti-umana che sta dinanzi ai nostri occhi sia il risultato di un progetto, che si è avvalso di molti strumenti tra i quali quello potente di una capillare diffusione di messaggi subliminali: così siamo stati spinti fin dove siamo arrivati. Un esempio? Walt Disney era un "iniziato" del 33° grado della Massoneria di Rito Scozzese, ed i suoi *cartoons*, quegli stessi che hanno accompagnato la crescita di alcune generazioni, erano zeppi di inserzioni subliminali massoniche.

D) Nelle sue opere vi sono forti richiami all'erotismo, alla sensualità ed alla bellezza dei corpi. Come concilia questi elementi con la sua tensione alla spiritualità ed alla trascendenza?

R) In effetti la mia pittura ha subito una trasformazione negli ultimi anni: ma nella sensualità ho cercato nel passato una via per esprimere un incanto che non fosse per nulla letterario o astratto, ma che invadesse il corpo a dimostrazione della sua realtà, come fa la musica, come fa l'arte. La vibrazione del corpo nel piacere, o il "brivido di Dio" sono esperienze vicine, come lo sono la sensualità ed il rapimento mistico: e forse nel secondo non dovrebbe mancare nulla di ciò che si trova nella prima, dovendone essere altresì un'estensione, un arco verso l'infinito: la prima è l'ingresso di una prigione sotterra-

nea, il secondo la porta della liberazione. Ma la liberazione dalle catene del corpo passa attraverso la sua smaterializzazione, e questa può essere avviata anche passando per il "piacere" che dona attraverso il corpo l'esperienza di un piano per nulla "materiale", ma del tutto "emotivo" o "astrale" (ecco perché è così pericoloso!). Certo occorre saper distinguere e distanziarsi in tempo andando dentro il significato, per evitare che il piacere ed il piano emotivo-astrale che gli appartiene, possano scavare un abisso sotto i piedi dell'uomo, lasciandolo giù in un luogo nel quale incatenato in una vibrazione incessante che oscura il significato, senza luce o riscatto, languirebbe nel dolore e nel rimpianto fino alla fine dei tempi.

D) Qual è il suo giudizio sulla realtà artistica, nazionale ed internazionale, contemporanea? Condivide la lapidaria sentenza nietzscheana secondo cui "Chi volesse liberare l'arte, ripristinare la sua non profanata sacralità, dovrebbe innanzitutto aver liberato sé stesso dall'anima moderna; solo come innocente potrebbe trovare l'innocenza dell'arte"?

R) La bellezza che viene imposta e diffusa oggi è satanica, un misto di violenza, superbia e avidità: le immagini della donna che vengono diffuse racchiudono più vizi capitali all'unisono, quelle dell'uomo ritraggono sostanzialmente un bamboccio narcisista! Guardiamo le donne di John William Waterhouse: osserviamo la bellezza della modestia, della semplicità. Fa ridere questa società con-

temporanea quando tira fuori le unghie e diventa severa. Fa veramente ridere quando continua la sua crociata contro i fumatori, o contro chi abbandona i cani d'estate, considerando invece del tutto legittimi e lodevoli comportamenti ed atteggiamenti che danno il disgusto. Questa società non è in grado di stabilire un codice etico, perché manca ad essa il fondamento, o meglio il marcio è nel fondamento: ad esempio l'aborto è oggi giuridicamente ammesso, e il popolo fu convinto a decidere in tal senso con considerazioni di ordine utilitaristico: il problema c'è, meglio eliminare il reato. Allo stesso tempo si vuole impedire di fumare anche all'aperto nei parchi ma sul tetto di una scuola va più che bene montare una bella antenna per cellulari alla faccia dell'inquinamento elettromagnetico: è accettabile una tale linea costituente? La falsità del moralismo contemporaneo, del suo ecologismo senza Dio, ecologismo "del benessere", un'etica del fitness: fa venire i brividi! L'arte ufficiale di questa società, quella che troviamo glorificata nei musei del mondo è lo specchio deformato del nulla, del caos, presentando come slancio per il futuro gli pseudo-ideali di "liberazione" che sono il fiore all'occhiello di questo mondo, per andare ancora avanti in questa deiezione, perché ancora non basta, la strada è lunga fino allo spasimo finale. I palazzi del potere europeo, vivi come possono esserlo immensi loculari di ghiaccio (come le chiese e i santuari post-conciliari che, per prudenza, non visiteresti mai senza un'immagine di Maria Santissima al collo) sono le cattedrali di questo nuovo potere mostruoso dove si aggirano con

occhi spenti, come spettri gli affiliati ad un ordine segreto, inaudito e antiumano.

D) In "Cavalcare la tigre" Julius Evola afferma "Portarsi non là dove ci si difende, ma là dove si attacca." A questo punto, dopo aver delineato suggestioni presenti e passate, puntiamo al futuro: ha dei progetti artistico-culturali in cantiere?

R) Contribuire ad un rinnovamento spirituale di un'arte smorta ed accademica fu il programma degli artisti della *Fraternità Preraffaellita* fondata nel 1848, ma non tutti sanno che molti anni dopo, nel 1911, un progetto simile riunì anche gli artisti del *Cavaliere Azzurro*. Dio solo sa quanto di questo avremmo bisogno anche oggi, in una situazione molto più grave. Certo, assieme a tanti altri, questo sarebbe anche il mio programma: opporci alla deformazione della modernità satanica, alla sua decomposizione. Il *Preraffaellismo* infatti dovrebbe essere inteso come una sorta di attitudine meta-storica dell'anima che emerge ogniqualvolta tendenze degenerate lo rendono necessario, per dare il cuore al desiderio di ritornare alla sorgente del fiume dove l'acqua è ancora incontaminata. Il compito che oggi è prioritario, e che mi sembra che alcuni stiano iniziando a svolgere, è quello di individuare il male, smascherarlo, portarlo allo scoperto di fronte alla coscienza di molti. Dobbiamo serrare i ranghi e definire una nuova interpretazione della società: le vecchie chiavi di lettura sono tutte andate: non dico nulla di nuovo, ma oggi ciò va ricompre-

so: la forza disgregante sul mondo è di origine spirituale: essa produce mali concreti, ma nel ripararli materialmente dovremo anche pregare. Anche nell'arte, spesso un ottimo nascondiglio per pavidì, sarebbe tempo di cominciare a dire la verità: ma taluni debbono liberarsi dalle cattive abitudini, soprattutto dal terrore di scontentare alcuni sultani, di perdere appoggi ritenuti indispensabili, di esprimere eresie: rischiano di soffocare, ma non una parola uscirà da quelle bocche!... con persone così è difficile fare progetti: è troppo facile scrivere qualcosa sui miei quadri e parimenti le solite due cartelle sugli scarabocchi di una scimmia. Costoro andrebbero avvertiti che non siamo più nei fantastici Anni 80, quando alla vigilia della caduta del "Muro", per giuoco andava bene tutto e sembrava che si potesse dire qualunque cosa senza rischiare di essere subito definiti fascisti e fucilati. Oggi questi temerari citano liberamente Nietzsche, i più raffinati persino Ernst Jünger o Pound senza paura della gogna dell'illibata Italia democratica: arriveranno a citare persino Codreanu, ed un brivido freddo di piacere percorrerà la loro schiena.. Ma questo rischio a tutt'oggi rimane, molto facilmente si rischia di essere chiamati fascisti da parte di chi (ed è pazzesco!) in nome dell'antifascismo, oggi ammette e appoggia cose che avrebbero dato il disgusto ai grandi rivoluzionari del passato, quelli che per la bandiera rossa avevano messo in giuoco la faccia e la vita, loro e (purtroppo) di altri milioni. Non è già questo un "portarsi là dove si attacca"? Smascherare la "dottrina Monti", il Robin Hood al rovescio che ruba ai poveri

e porta tutto alle banche? A schiena piegata Monti implora il perdono per la colpa del debito e promette sacrifici, sacrifici fino alla lacerazione delle carni indicando all'orizzonte, per spronarci, uno smorto, patetico traguardo a misura di polce: non la fondazione dell'Impero, né la liberazione dall'oppressione nazifascista (che fa sempre il suo effetto) ma... "i conti in ordine"! Ma questa "crisi" è davvero quel che ci raccontano? È molto difficile capire la premonizione e la minaccia insite in questa famosa frase di David Rockefeller? Essa fu pronunciata nel 1994 dal mega-banchiere *Illuminato* statunitense, fondatore nonché Presidente Onorario della *Commissione Trilaterale* di cui Monti fu nel periodo 2010-2011 addirittura Presidente per l'Europa: «La presente finestra di opportunità, durante la quale potrebbe essere costituito un ordine mondiale realmente pacifico ed interdipendente, non rimarrà aperta per sempre. Siamo quasi giunti al punto di una trasformazione globale. Ciò di cui abbiamo bisogno è solo della giusta crisi di grandi dimensioni: a quel punto le nazioni dovranno accettare il Nuovo Ordine Mondiale.»

[Per alcuni studiosi della cospirazione, la "giusta crisi di grandi dimensioni" (The Right Major Crisis) auspicata da Rockefeller in questo suo discorso alla UN Business Conference il 14 Settembre 1994, sarebbe stata la pandemia da Covid 19, che, molti anni dopo le dichiarazioni di Rockefeller, avrebbe giustificato quello che è stato chiamato Great Reset. - A. G. settembre 2022]

NOTE BIOGRAFICHE

Alessandro Guzzi è nato a Roma. Ha seguito studi classici e si è laureato in Legge con una tesi in Storia del Diritto Italiano: *"Il XVII secolo a Napoli e Francesco D'Andrea: un nuovo modo di essere Avvocato."*

Dopo una breve esperienza come procuratore legale presso lo studio di un noto fallimentarista romano, lascia la professione per dedicarsi interamente alla pittura, ma la sua prima mostra personale si era tenuta già prima della laurea, grazie all'incoraggiamento dello zio Virgilio Guzzi.

Le molte mostre personali e collettive a cui Guzzi ha partecipato, sono testimoniate dalle presentazioni pubblicate nell'antologia critica.

Per molti anni Alessandro Guzzi si è occupato anche di astrologia, intesa come un raffinato sistema di interpretazione simbologica della realtà, destinato – nel suo caso - a vivere all'ombra della fede. Questo infatti era stato il senso dell'essere astrologo per Luca Gaurico, il grande astrologo Italiano del 500, per il quale Papa Paolo III aveva immensa stima, tanto da nominarlo Vescovo di Capitanata. Sui rapporti contraddittori tra Astrologia e Chiesa Cattolica, vedi il saggio di Alessandro Guzzi: *"Astrologia, disturbo bipolare della Chiesa Cattolica"* (2018). Altri Pontefici che stimarono la scienza di Urania furono: Giulio II, Leone X, Urbano VIII e Adriano VI.

Negli anni 90, Guzzi ha pubblicato due libri a Milano, il primo sui *Temi di Ritorno Solare* ed il secondo sull'*Oroscopo di Concepimento (Trutina Hermetis)*. Un terzo suo volume: *"L'Equivalentente Lunare"* è

edito in formato elettronico. Nel Maggio 2004 la storica Casa Editrice Federico Capone di Torino ha pubblicato il suo ultimo volume *"I Ritorni Solari in Astrologia"*.

Sempre negli Anni '90 Enrico Bordonali, compianto direttore della Casa Editrice Nuovi Orizzonti di Milano, ha commissionato ad Alessandro Guzzi le prime traduzioni italiane di tre capolavori del grande Alan Leo, l'astrologo ed occultista inglese della fine dell'800, vicino agli ambienti teosofici ed amico di Annie Besant: *Astrologia Esoterica*, *L'Oroscopo Progresso* e *La Chiave del tuo oroscopo*.

Nel 2014 Guzzi ha approfondito i temi della cospirazione internazionale e del Nuovo Ordine Mondiale, ed ha pubblicato a Ferrara: *"Il Regno dell'Anticristo ed altri scritti"*; seguirà: *"Trasformazione del Male"* pubblicato da Radio Spada a Cermenate (CO) nel 2017, e *"Canto dell'Occidente"* nel 2019 pubblicato a Tavagnacco (UD) da Edizioni Segno.

Nel 2022 Guzzi ha pubblicato a Roma presso la Casa Editrice ASEQ, un nuovo volume sulla Trutina Hermetis: *"Trutina Hermetis, la dottrina dell'Oroscopo di Concepimento"*. Il volume è stato presentato a Roma il 3 Giugno 2022: sono intervenuti Lorenzo Canova, Margherita Fiorello e l'Autore.

INDICE

<i>Le nozze mistiche del cavaliere errante</i> , di Lorenzo Canova	7
<i>Alessandro Guzzi: Il silenzio di Dio e la bellezza smarrita</i> , di Paolo Balmas	15
<i>La pittura di Alessandro Guzzi</i> , di Marco Agostini	21
<i>Slittamento temporale come tecnica di sopravvivenza</i> , di A. Guzzi	25
<i>Opere</i>	31
<i>Antologia di scritti dedicati all'opera</i> , di Alessandro Guzzi	127
Appendice:	
<i>Appunti</i>	217
<i>Intervista di Luca Siniscalco ad Alessandro Guzzi</i>	221
<i>Note biografiche</i>	231
<i>Indice</i>	233
<i>Elenco autori</i>	235

ELENCO AUTORI

<i>Agostini Marco</i>	7
<i>Balmas Paolo</i>	15, 151, 153
<i>Canova Lorenzo</i>	7, 179, 195, 199
<i>Carli Carlo Fabrizio</i>	171, 185
<i>Centorame Vincenzo</i>	201
<i>Cherubini Laura</i>	131, 135
<i>De Turris Gianfranco</i>	207
<i>Di Capua Marco</i>	161, 165
<i>Menna Filiberto</i>	129, 137, 139
<i>Mitrano Ida</i>	183
<i>Panetta Marina</i>	211
<i>Sini Carlo</i>	139, 149
<i>Siniscalco Luca</i>	221
<i>Toni Alberto</i>	177
<i>Vescovo Marisa</i>	191

