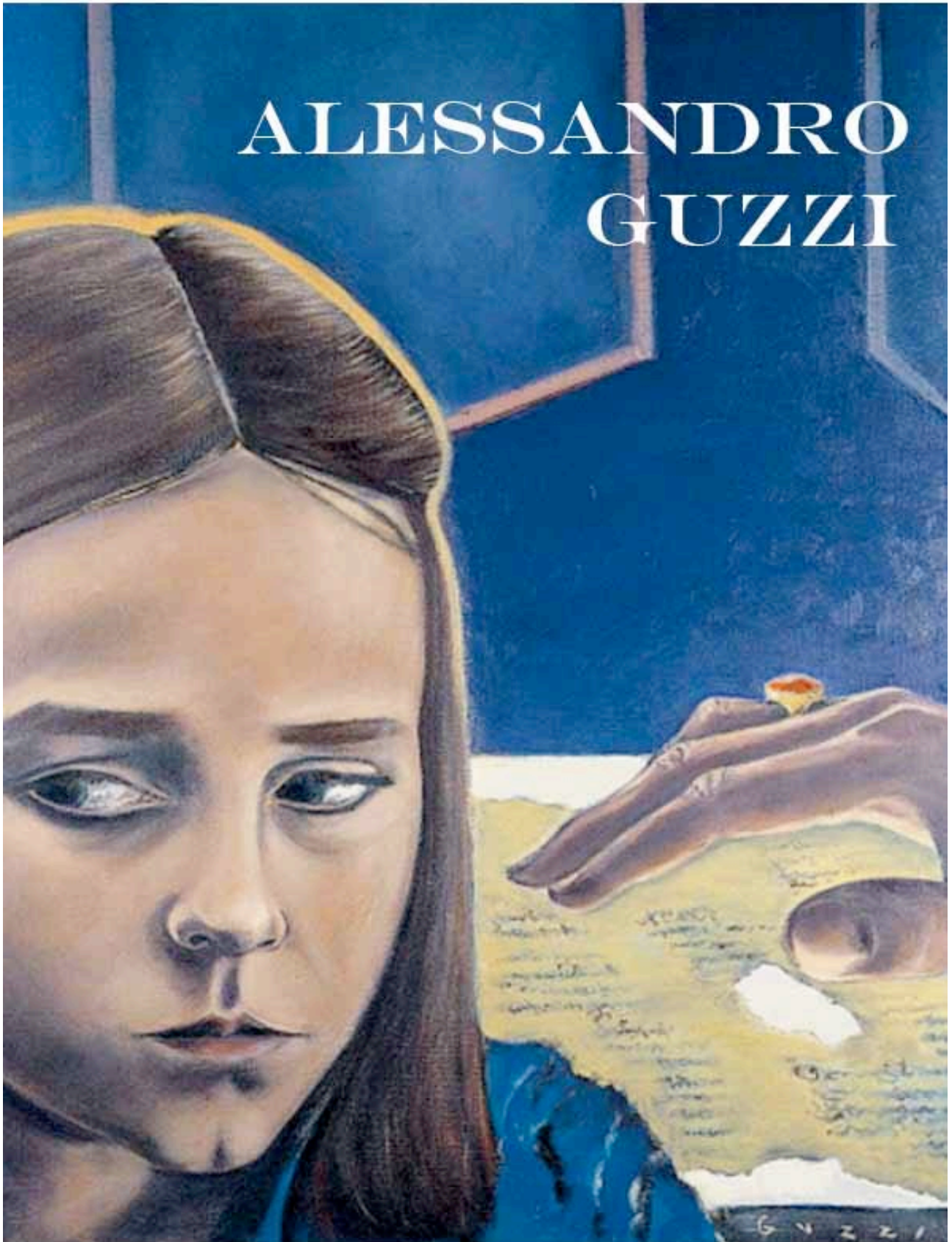


ALESSANDRO
GUZZI



ALESSANDRO GUZZI

Novembre-Dicembre 1999

CENTRO CULTURALE FANTONI
Via Castelfidardo 14,
LA SPEZIA

ALESSANDRO GUZZI

di Paolo Balmas

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 ripercorrimento 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, u 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 in vero 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 dinanzi 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 andremmo 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 assecondi 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 dinnanzi 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.

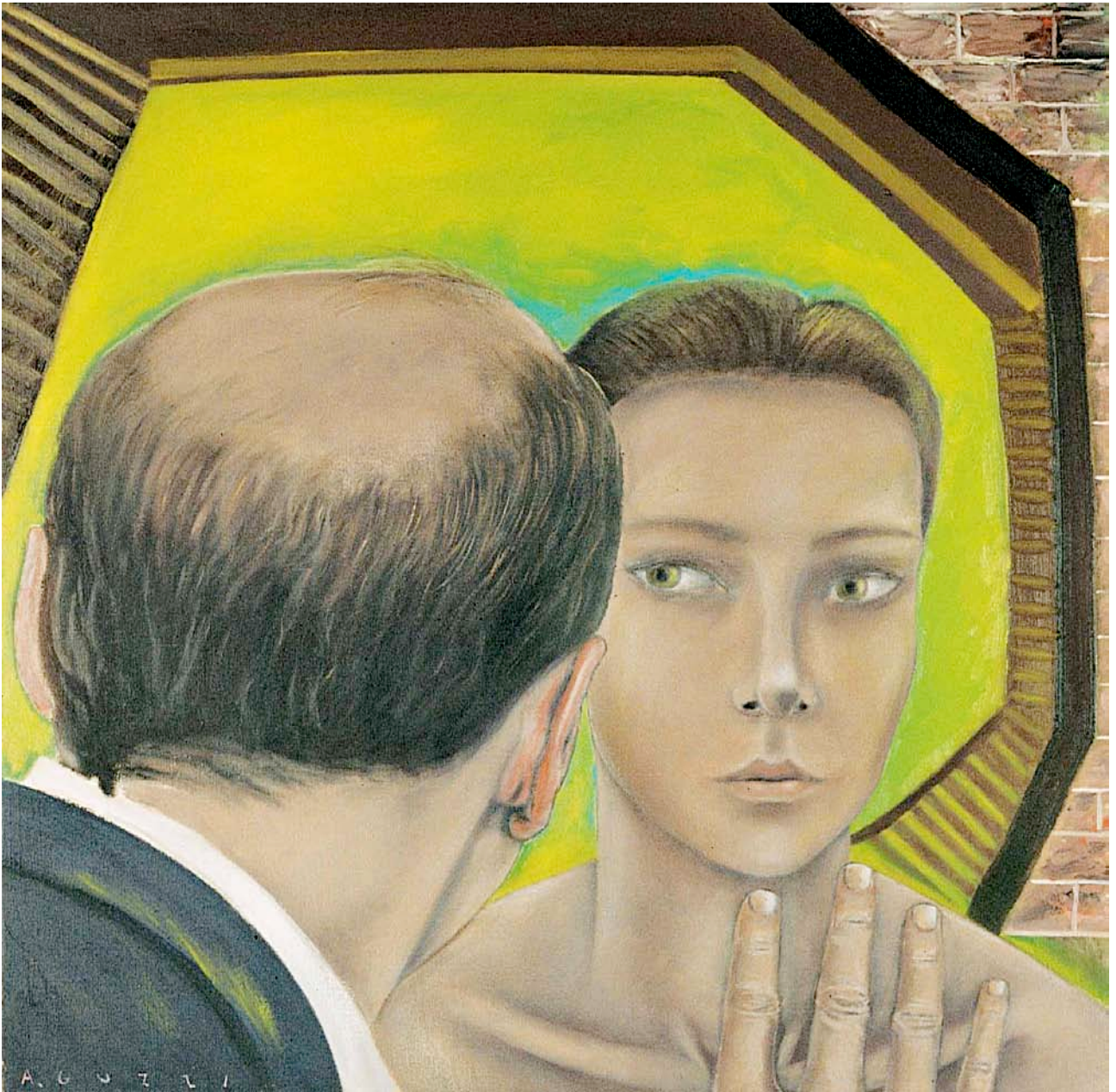
Dopo questo primo insieme di osservazioni siamo ora in grado di spiegare meglio ci che in apertura del presente saggio andavamo dicendo sulla relativa importanza che nel lavoro di Guzzi riveste la funzione narrativa che il linguaggio pittorico pure vi espleta. Certamente Guzzi ci racconta qualcosa, ma 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".



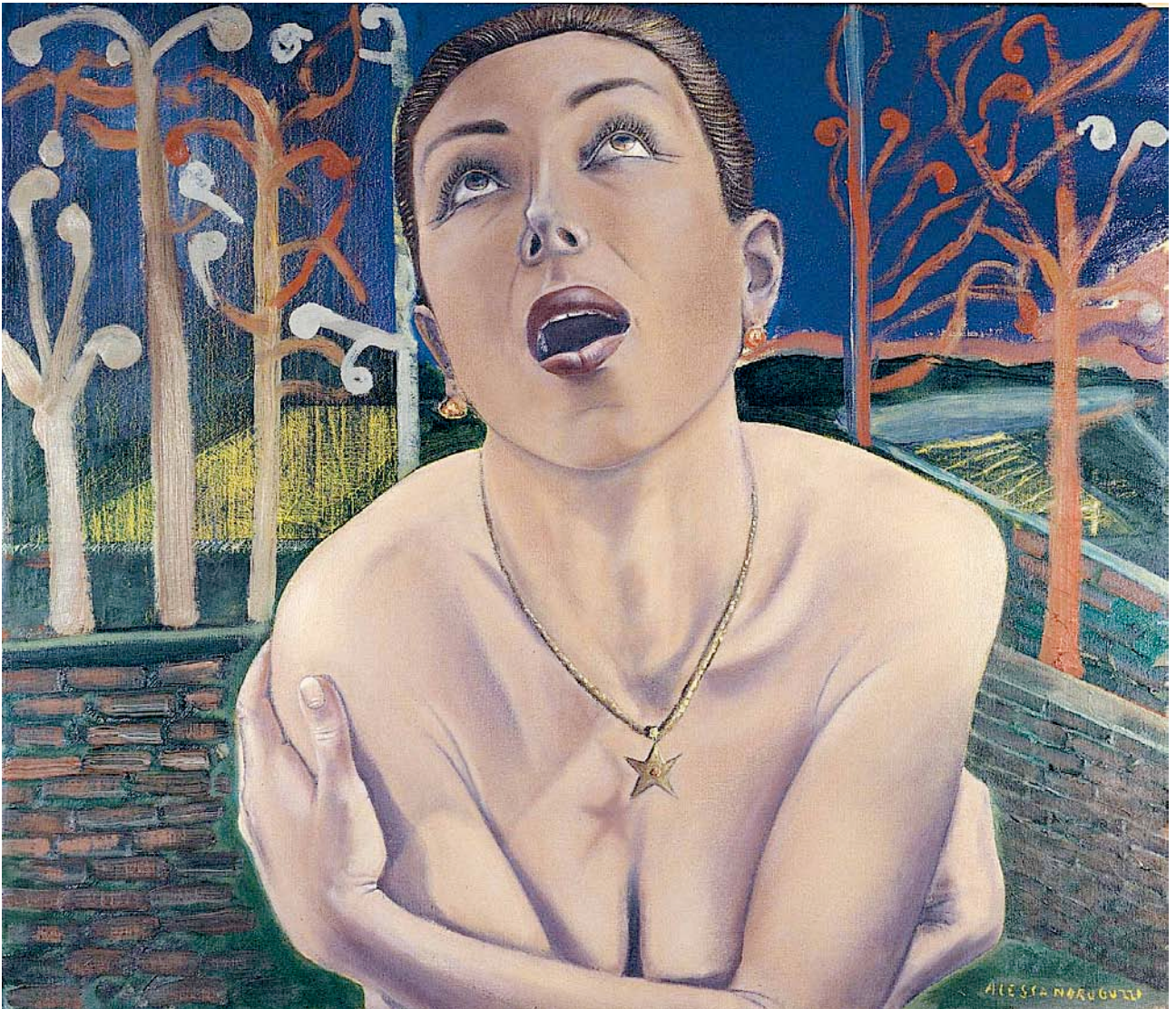
Mantram, 1998
olio su tela, cm 60x60



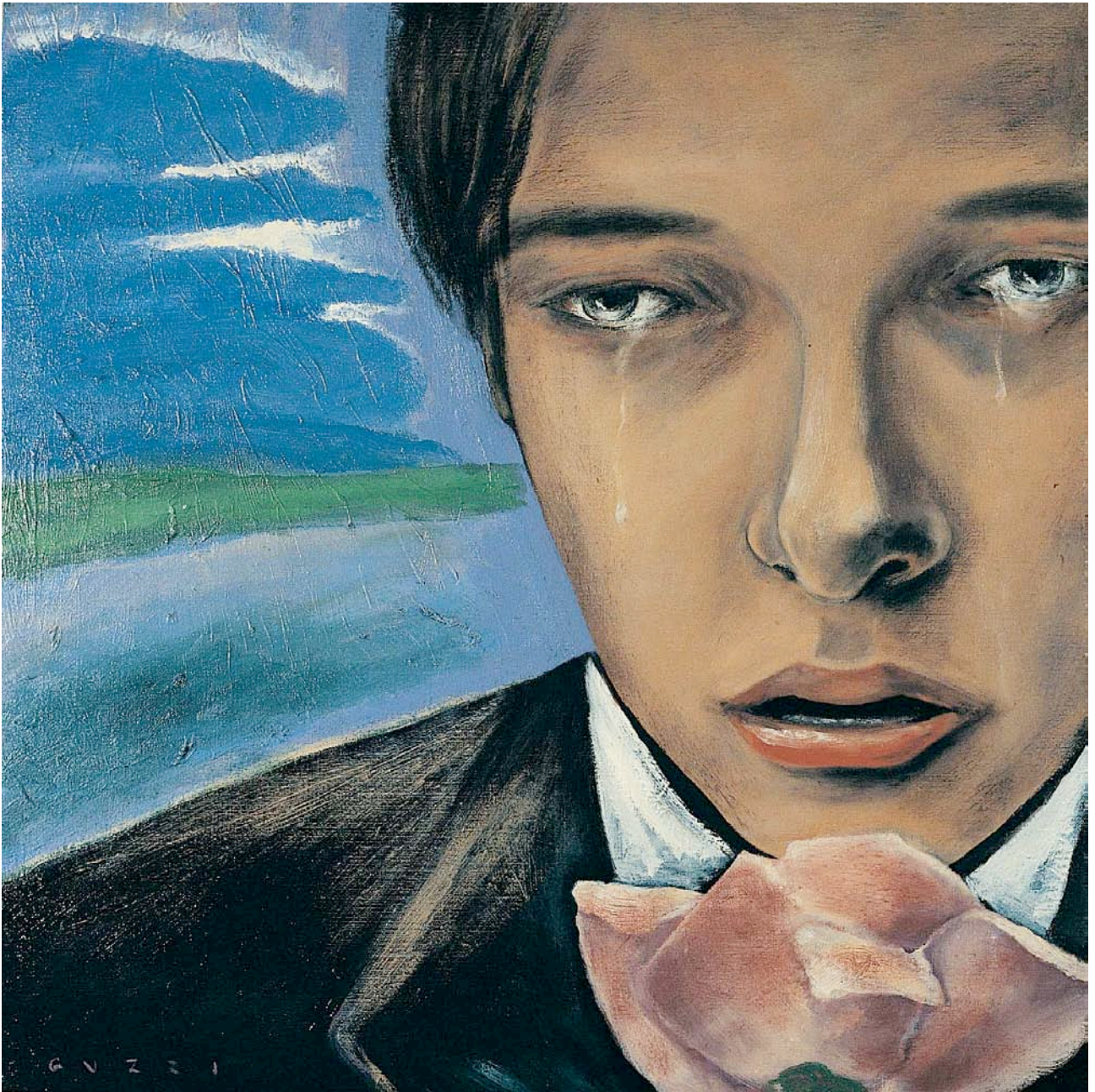
Il Varco, 1998
olio su tela, cm 60x60



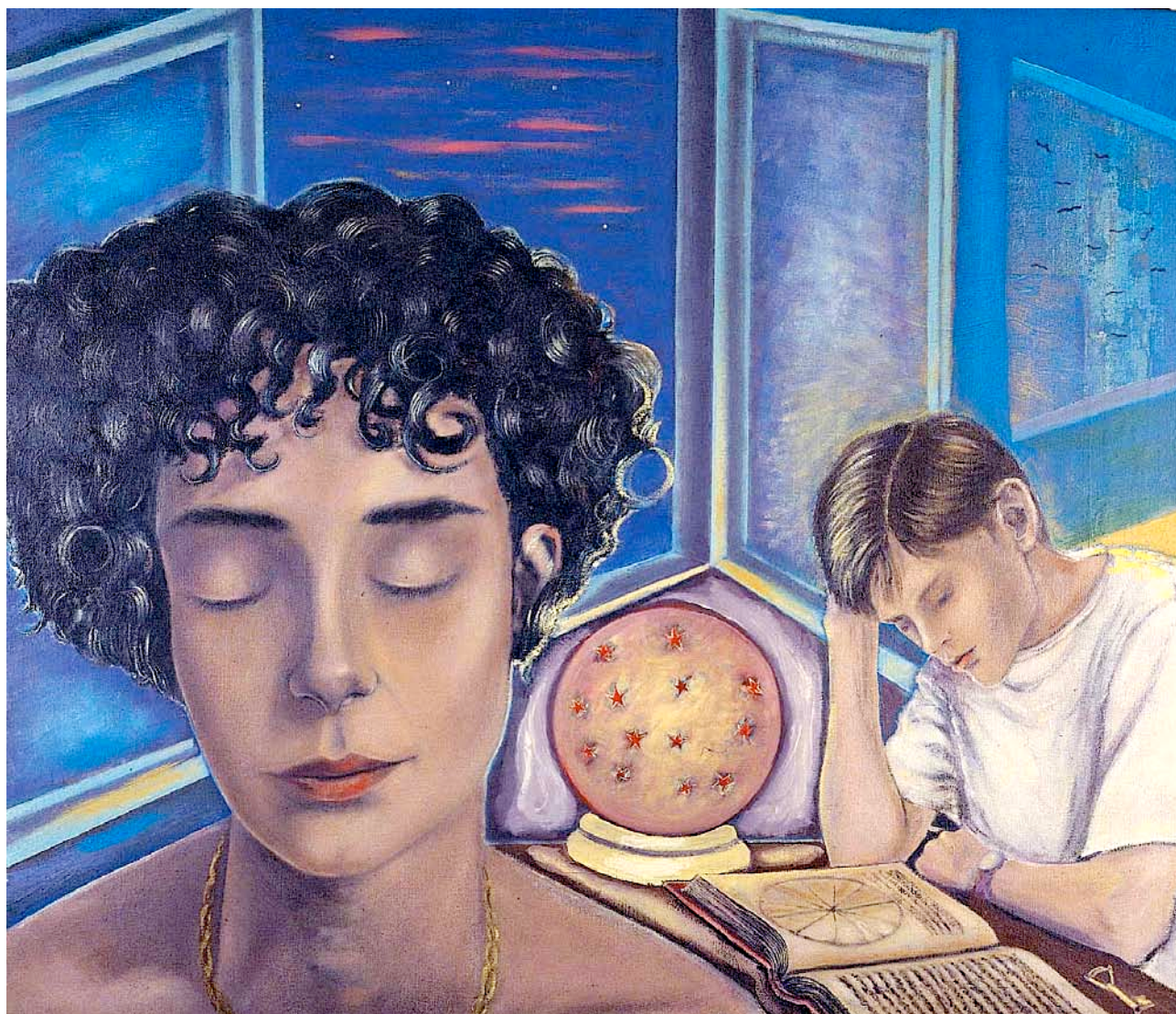
La mia bambina straordinaria, 1998
olio su tela, cm 60x60



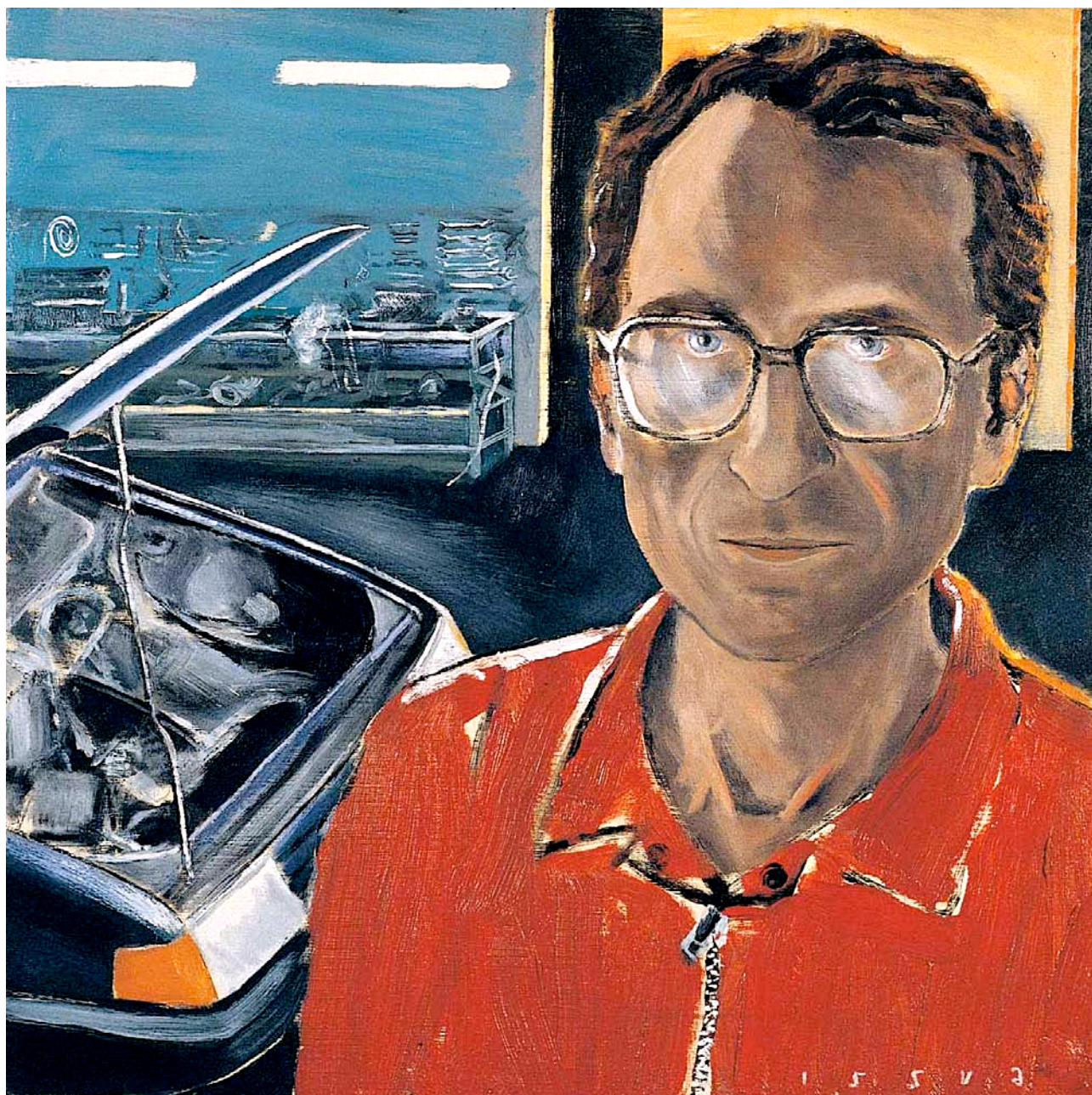
Il Mondo, 1999
olio su tela, cm 60x70



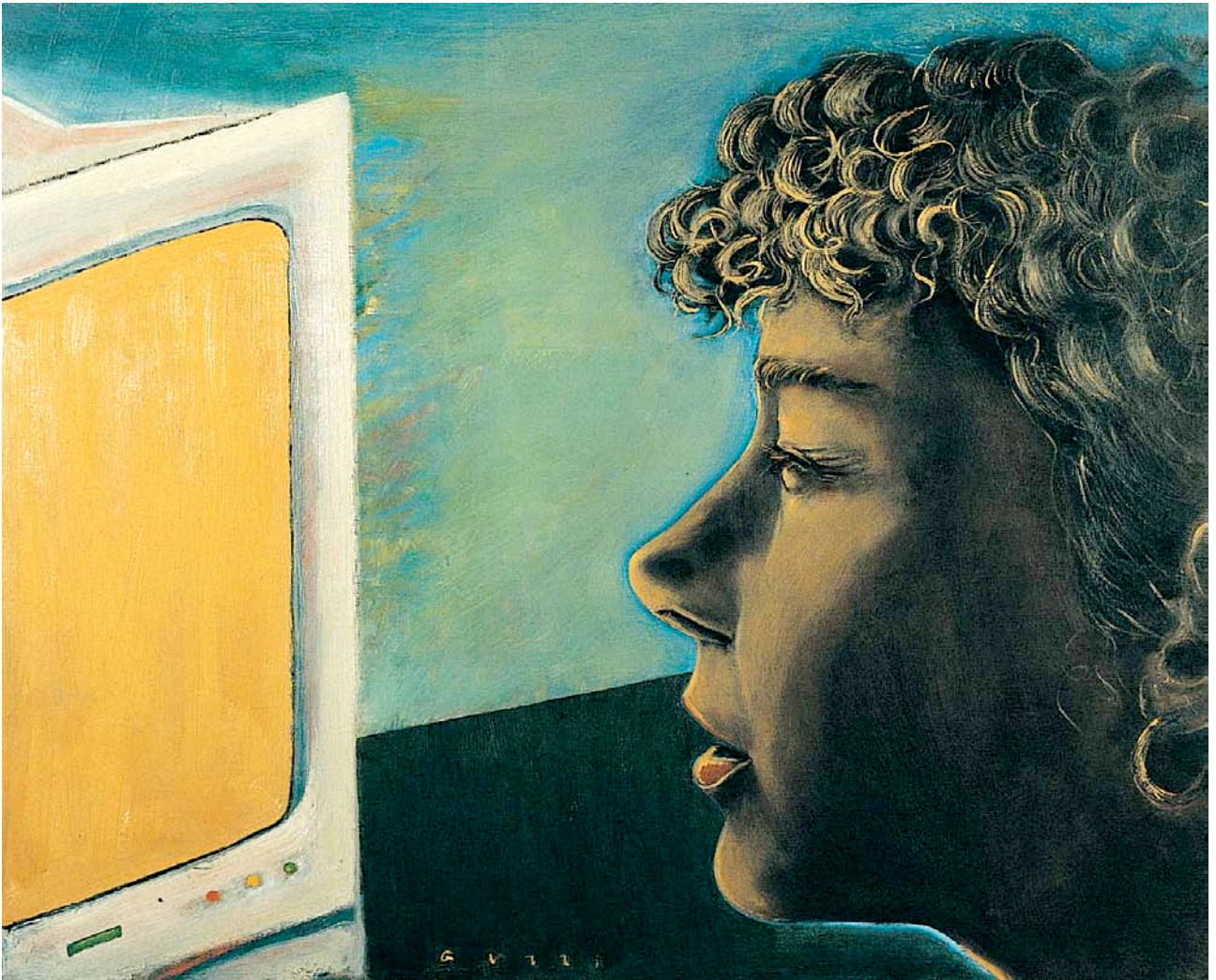
Ordeal for Novice, 1996
olio su tela, cm 60x60



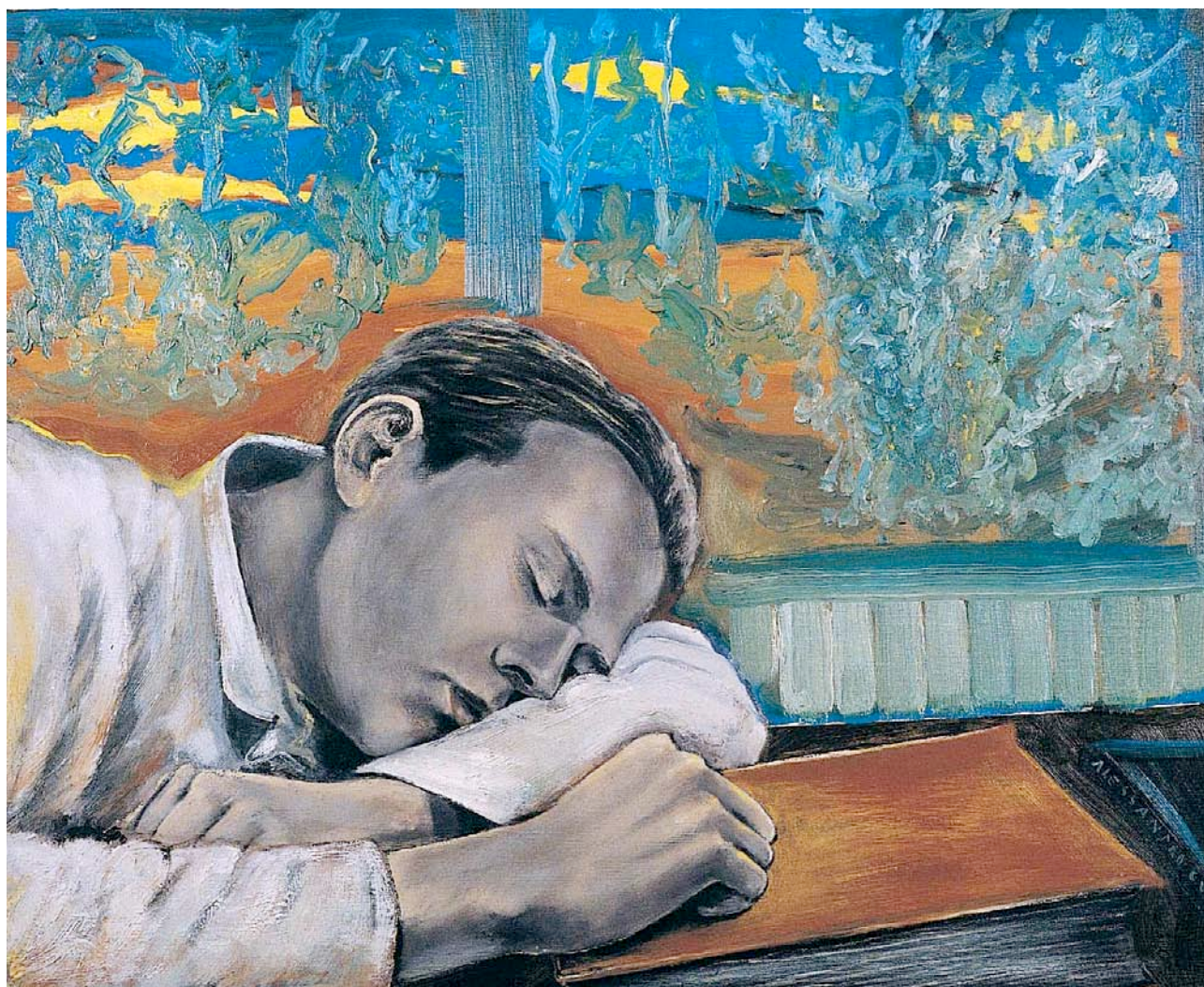
Gli appunti del padre, 1999
olio su tela, cm 60x70



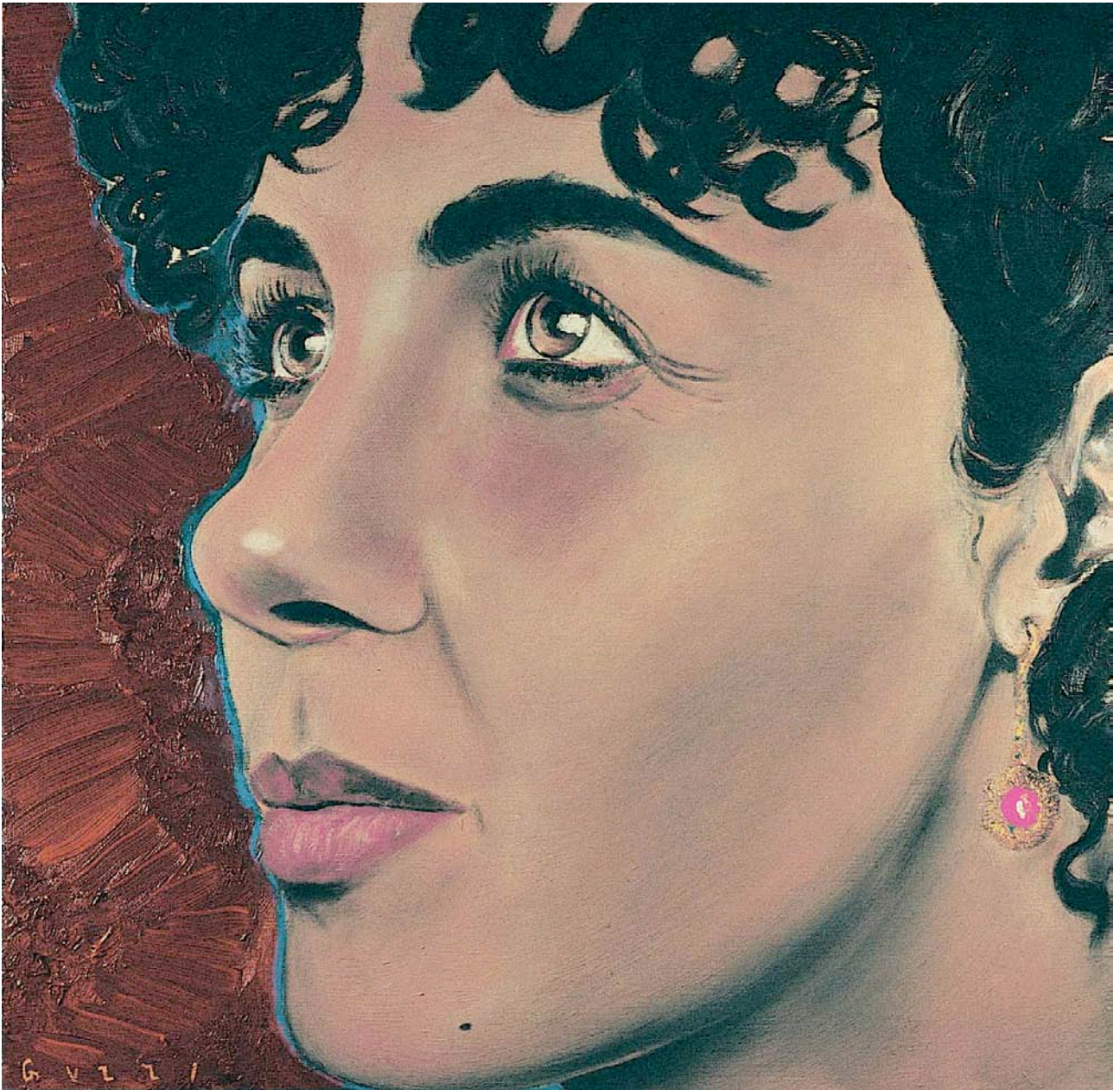
L'officina, 1997
olio su tavola, cm 40x40



Illuminazione per aspiranti di fine Millennio, 1998
olio su tavola, cm 43x53



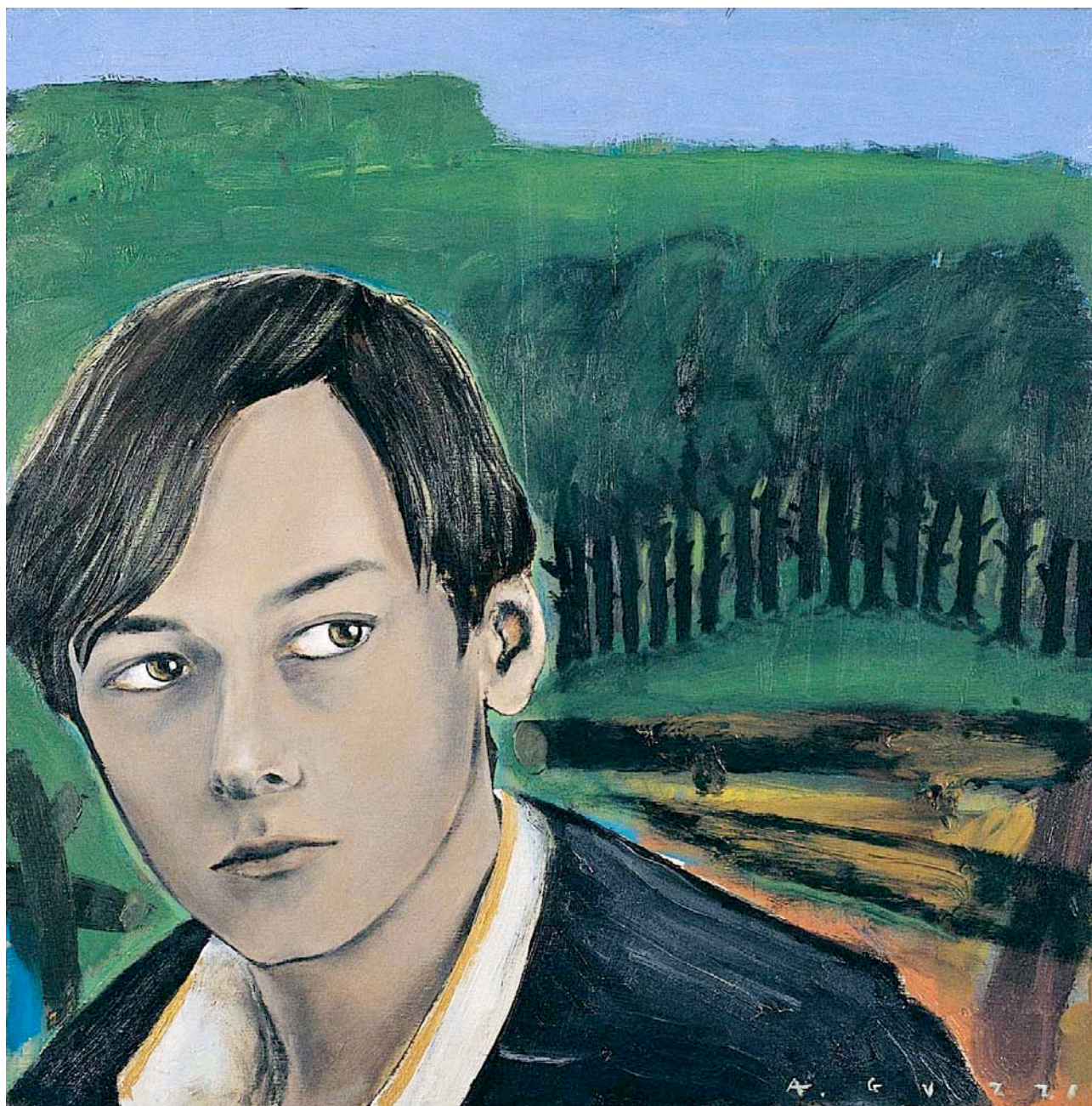
Istruzioni segrete, 1998
olio su tavola, cm 43x53



La visione di Luce, 1997
olio su tavola, cm 40x40



Mechtild guarda le stelle, 1998
olio su tela, cm 60x60



Infanzia del poeta, 1998
olio su tavola, cm 40x40

A P P U N T I

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 ed i divagamenti del Novecento possano come partorire, dopo doglie lunghissime, un nuovo soggetto.

La pittura ha come un'intrinseca disposizione alla non controllabilità. Sebbene la mente tenti di spingerci a 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 di sintonizzarci 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 nemmeno 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 così detto "astrattismo", il rifiuto per la forma formata ha dannato molti a ritrarre solo il proprio entusiastico sintonizzarsi su ciò che credevano essere le energie formative della creazione e che, a quel livello di apertura dell'anima, si dovrebbero 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 del genesi, ma anche il Vangelo! L'altrove o l'al di là 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 scrisse Alice Bailey a proposito della grande prova del Cristo nel Getzemani come simbolo di ciò che in definitiva ci è richiesto: "Il Cristo inginocchiato presso una roccia (simbolo della 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 quella 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.

Alessandro Guzzi
Roma, Settembre 1999