

ALESSANDRO GUZZI

ALESSANDRO GUZZI

GALLERIA SPAZIO VISIVO

Roma

Dall'1 al 28 Dicembre 2001

LO SGUARDO, ALTROVE

di Marco Di Capua

"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).

(E' 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, chiaroveggenze, 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 Trackl 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. Lo 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.

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.

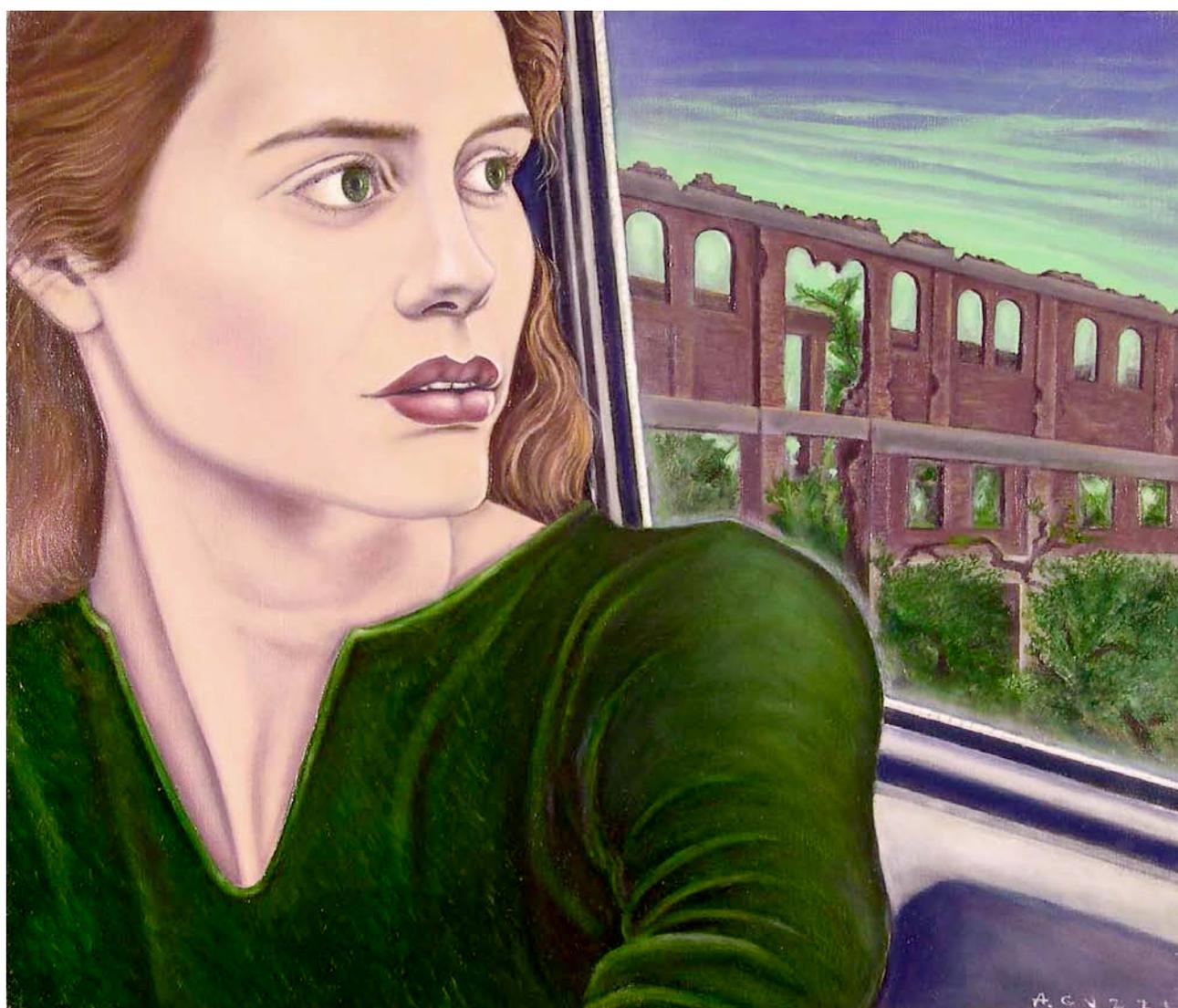
Dopo questo primo insieme di osservazioni siamo ora in grado di spiegare meglio ci che in apertura del presente saggio andavamo dicendo sulla relativa importanza che nel lavoro di Guzzi riveste la funzione narrativa che il linguaggio pittorico pure vi espleta. Certamente Guzzi ci racconta qualcosa, ma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



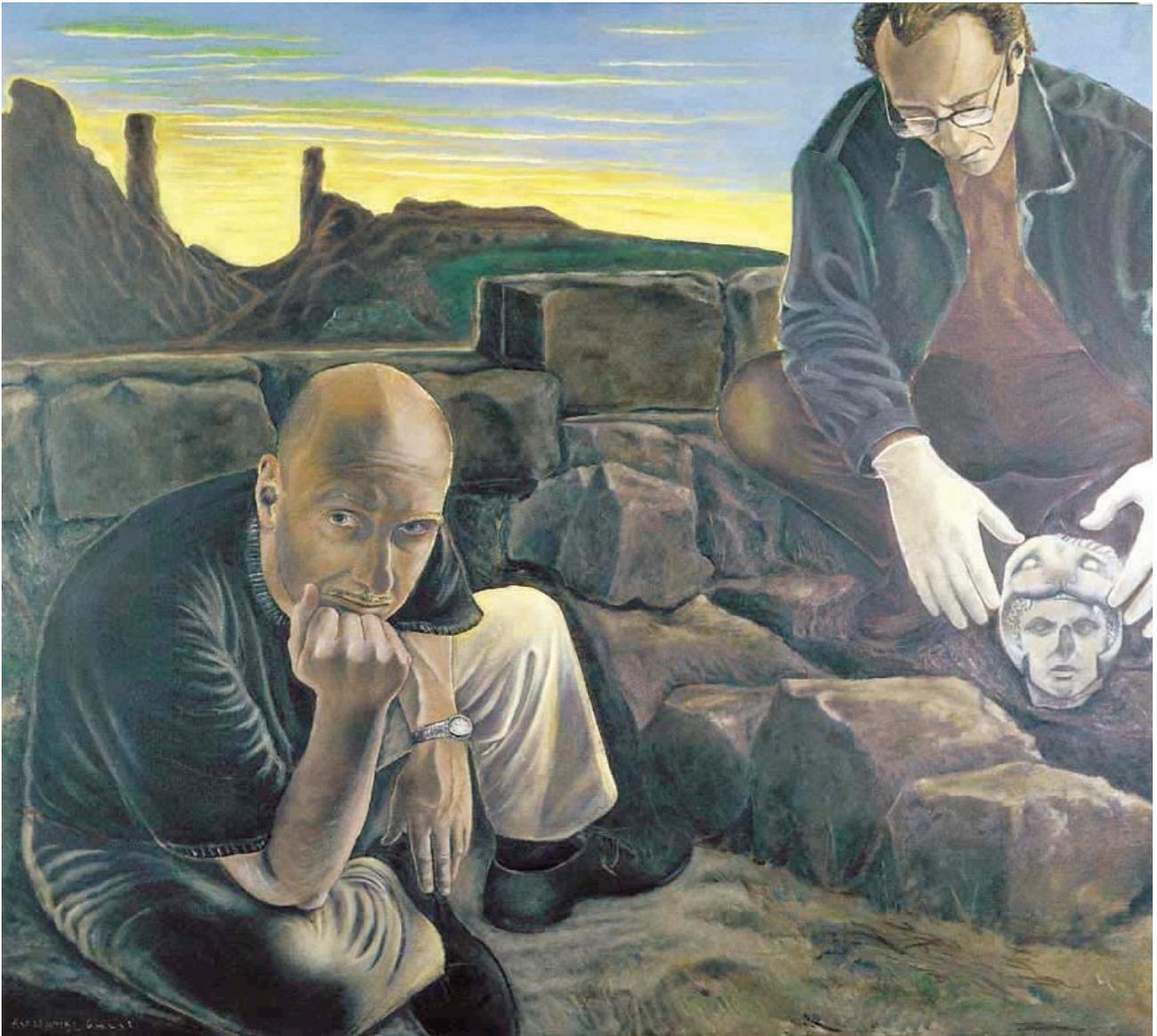
Mechtild guarda le stelle, 1998
olio su tela, cm 60x60



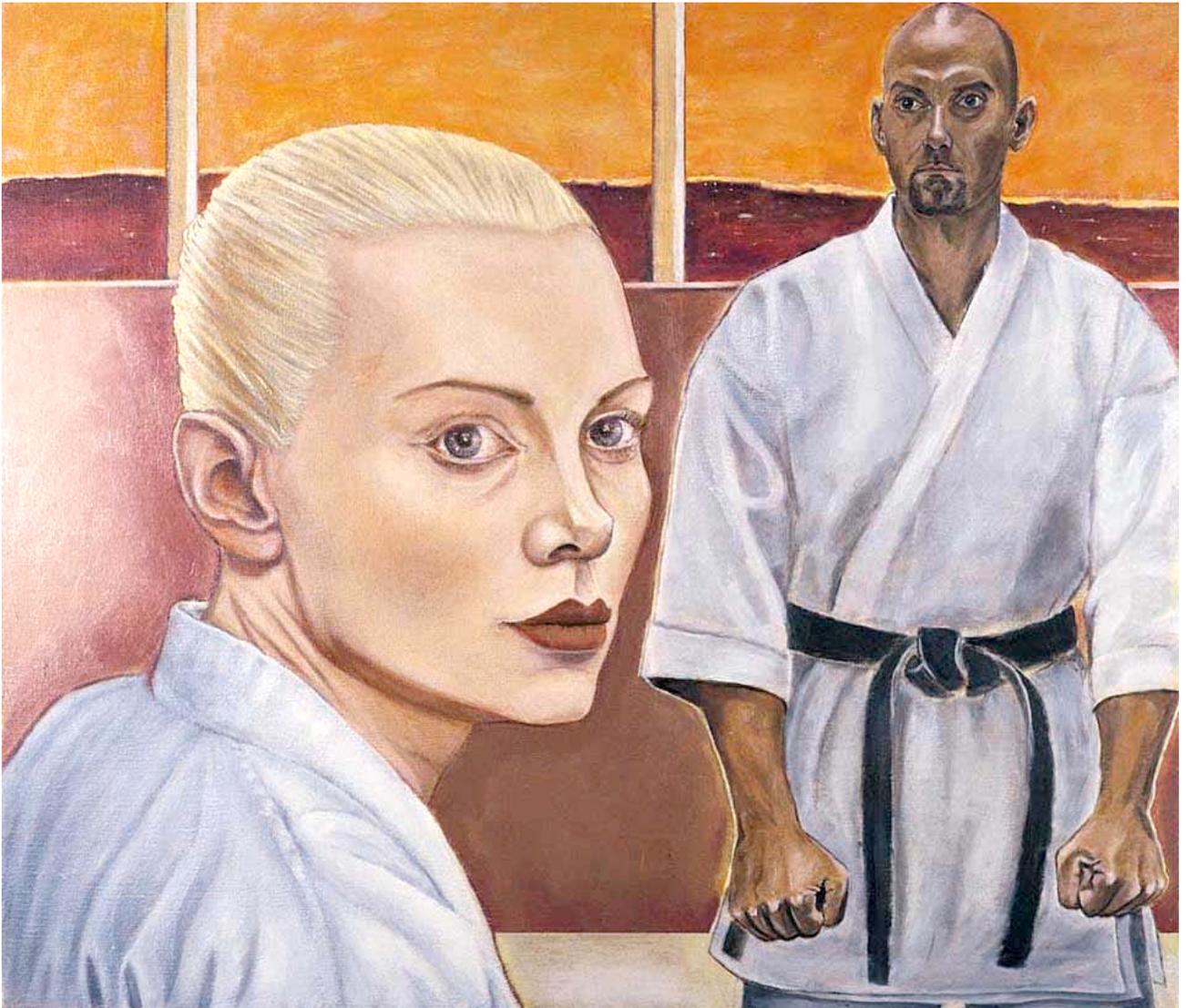
Intercity, 2000
olio su tela, cm 60x70



Starlyn supera la quarta prova, 2000
olio su tela, cm 90x100



Il ritorno di Alessandro, 1999
olio su tela, cm 90x100



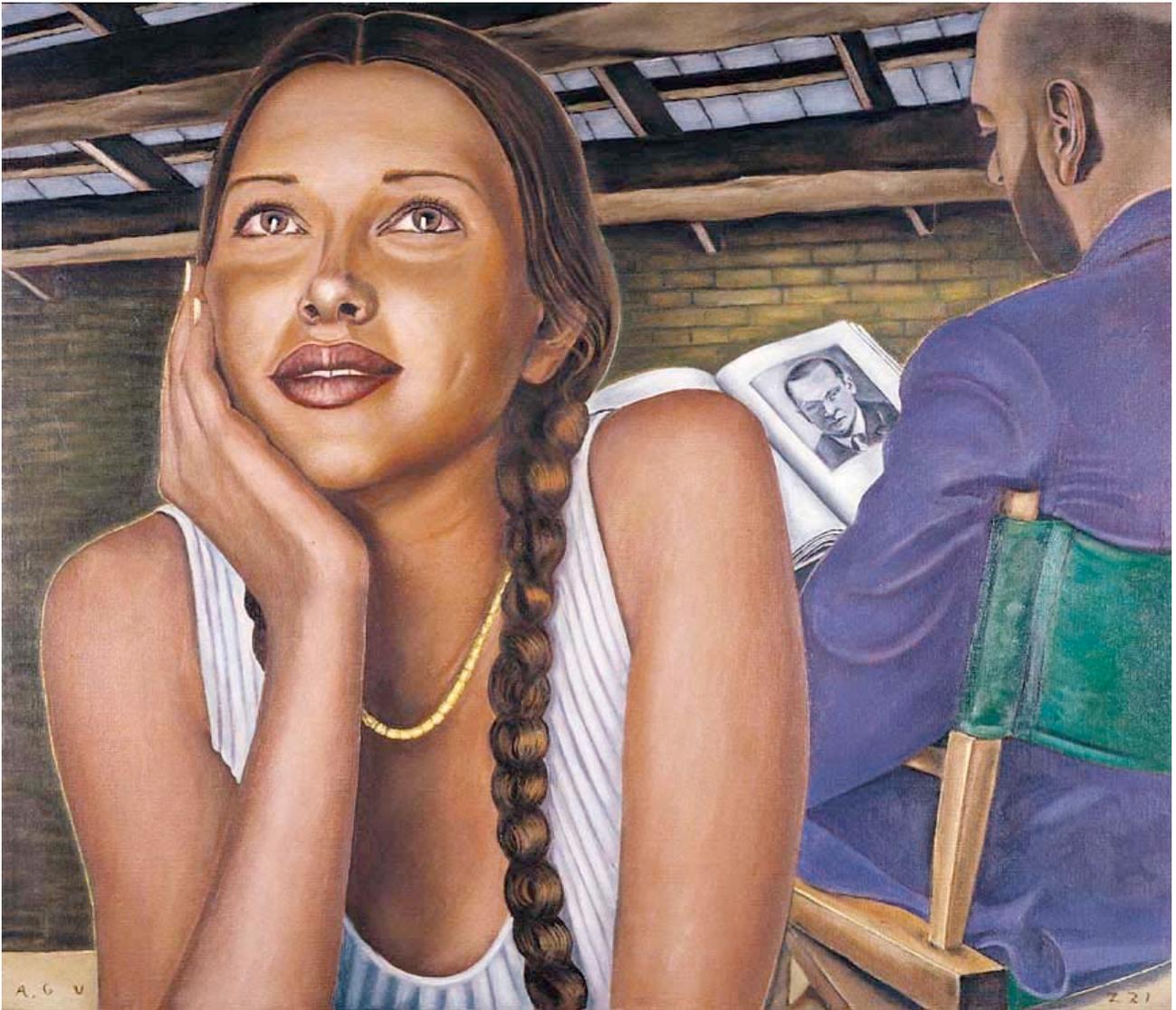
Sguardo ad Est, 2000
olio su tela, cm 60x70



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



Illuminazione per Aspiranti di fine Millennio, 1998-2000
olio su tavola, cm 43x53



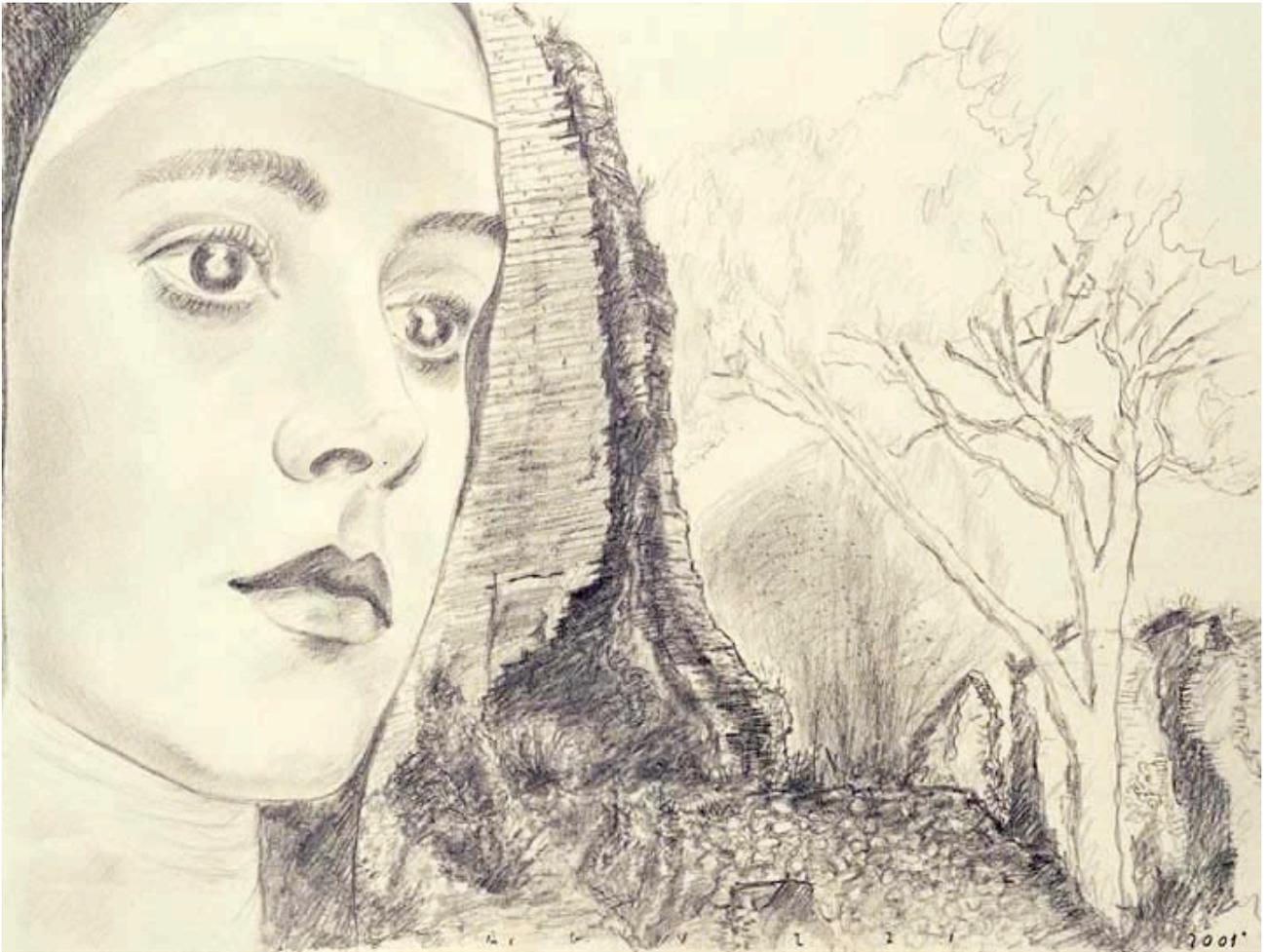
La finestra, 2001
olio su tela, cm 60x70



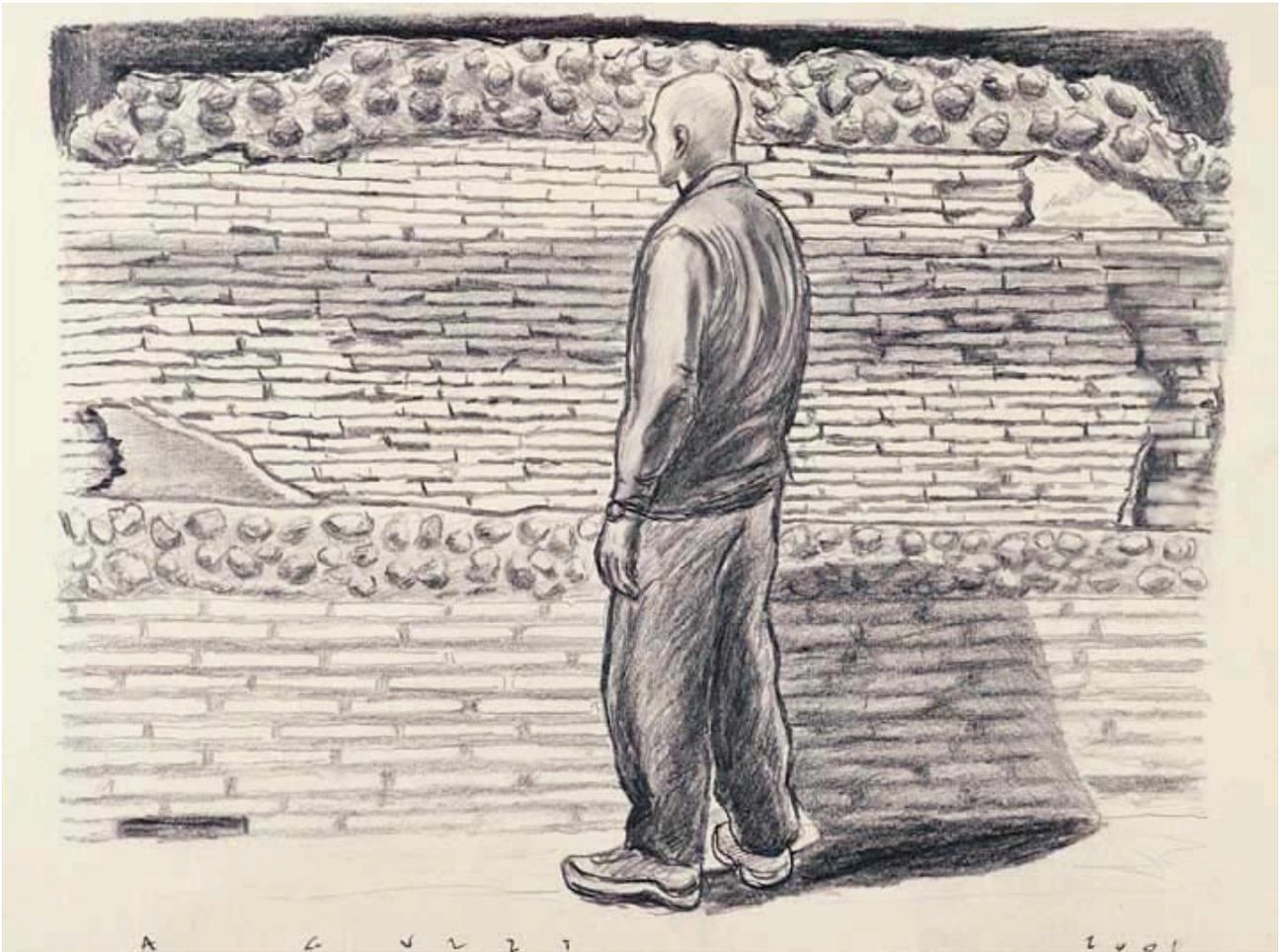
Il ritorno di Alexa, 2000
olio su tela, cm 60x70



Starlyn nel vuoto, 2001
matita su carta, cm 30x40



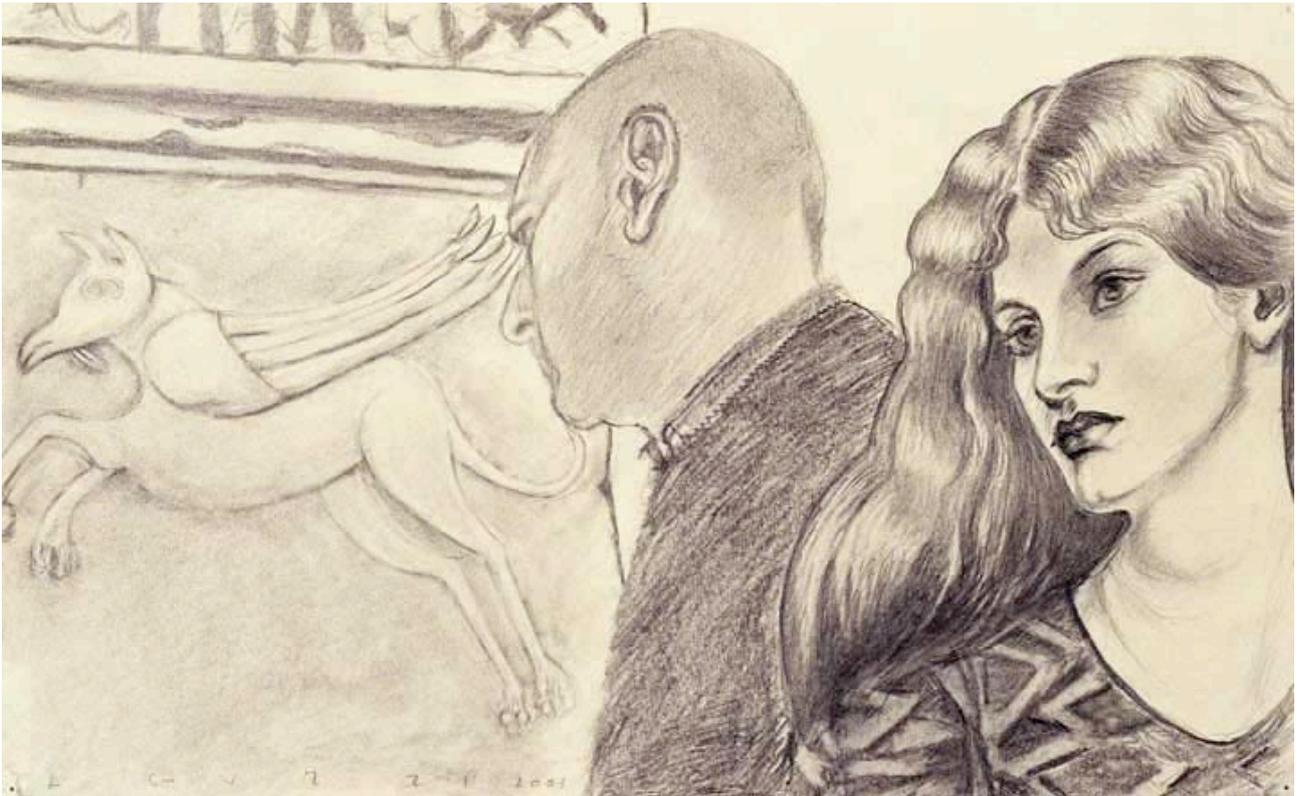
Sister Mercy, 2001
matita su carta, cm 30x40



Muro e figura, 2001
matita su carta, cm 30x40



Lo studente Archeologo, 2001
matita su carta, cm 30x40



La via breve, 2001
matita su carta, cm 20x30



Starlyn visita il mio castello, 2001
matita su carta, cm 30x40



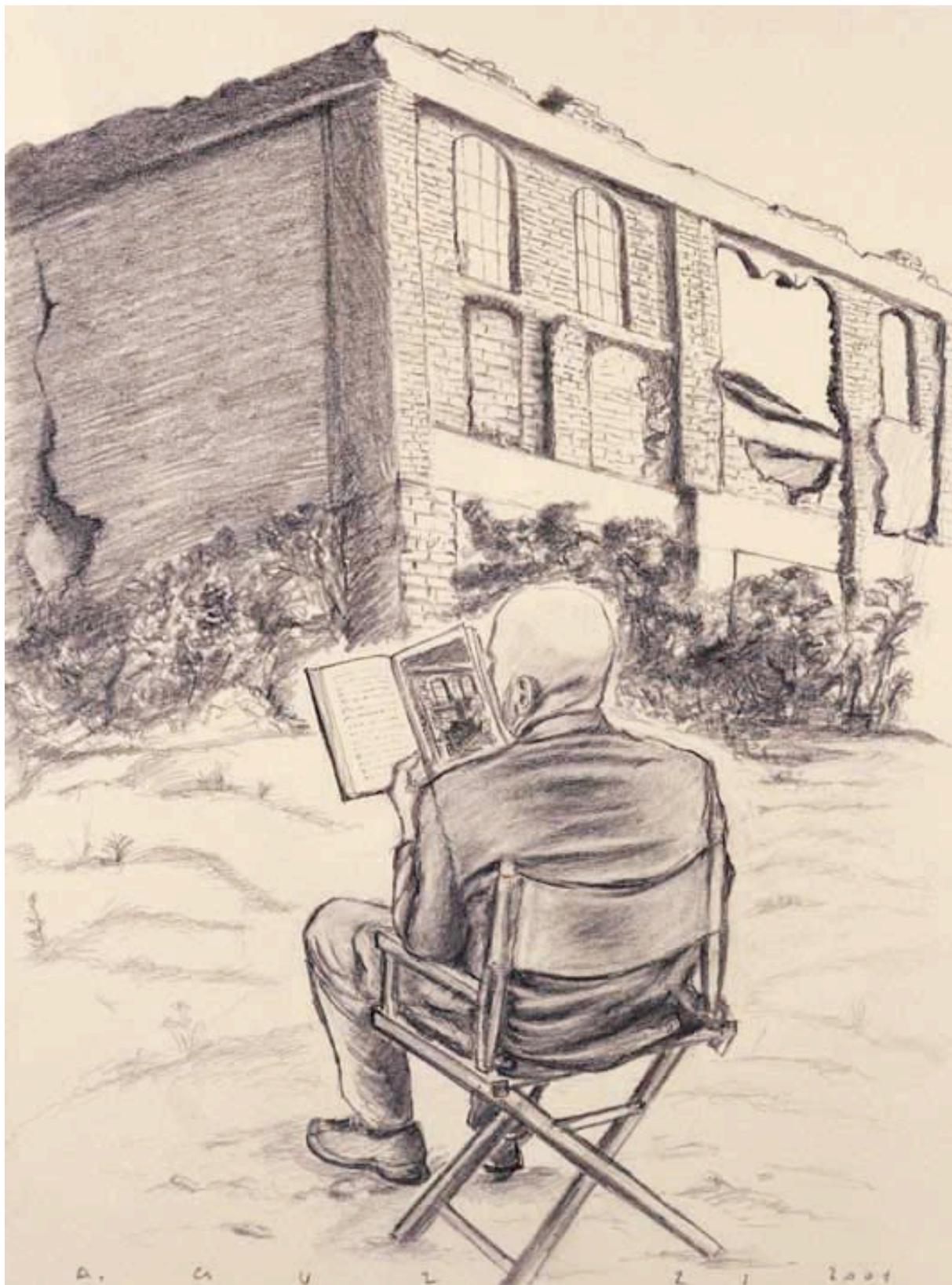
Sister Mercy ha la prima visione, 2001
matita su carta, cm 30x40



La rivelazione, 2001
matita su carta, cm 40x30



La dea delle rovine, 2001
matita su carta, cm 30x40



L'occultista delle rovine, 2001
matita su carta, cm 40x30

ANTOLOGIA CRITICA

Mariano Apa: testo di presentazione alla mostra "Trakl: Occidente ed Oltre" tenutasi all'Istituto Austriaco di Cultura, Roma, Maggio 1994

.....

Guzzi elabora una interiorizzante iconografia di accesa cromia lucidata dalla intellettualizzazione - a rasentare una "oggettività concettuale", in paradosso di definizione - in una critica coscienza vigile e comprensiva dei risvolti iconologici della figurazione da racconto.

.....

Una linea espressionista e sacrale attraversa le opere di Rainer, Brus, di Savinio e Anzinger, della Dorigatti e di Guzzi.

.....

**Vito Apuleo: Alessandro Guzzi simbolo onirico
(Il Messaggero, 26 Maggio 1987)**

Il panorama della giovane pittura indubbiamente attraversa una pausa di riflessione. E che questa riflessione non possa che tradursi in una riappropriazione alfabetizzata degli strumenti iconografici, mi pare abbastanza dimostrabile. A questa regola non si sottrae Alessandro Guzzi (Studio Bocchi, Piazza Ricci 129, fino al 15 Giugno). In bilico tra fauvismo ed espressionismo l'artista infatti insegue una sorta di inventario della memoria in cui si propongono tutti gli elementi compositivi di un possibile racconto che addensandosi narrativamente, si inoltra sui sentieri dei simboli e dell'onirico. All'interno di un tale campo speculare già definito (la chiave, i tubetti di colore, il segnale grafico, la notazione geometrica) si aggira poi la costante di un volto sempre allarmato: scheggia autobiografica di un'inquietudine che è l'inquietudine stessa dell'artista.

**Vito Apuleo: Alessandro Guzzi
a "L'immagine" (Il Messaggero, 23 Giugno 1993)**

La poetica del volto ancora una volta si conferma alla radice della pittura di Alessandro Guzzi. Un volto che sintetizza la solitudine e, contemporaneamente, esprime l'ansiosa ricerca di una possibilità di comunicazione. Dalla colorazione accesa emerge così l'immagine di un uomo che cerca innanzi tutto sé stesso, per poi stabilire un rapporto con la realtà: stia essa nel proprio simile, stia essa nei simboli della comunicazione di massa.

**Paolo Balmas: Alessandro Guzzi
(Segno, N. 150 Ottobre 1996)**

Ci sono parole come "magia", "incantesimo", "mistero" che possono sottendere tanto un significato alleggerito, di superficie e, per così dire, 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 stimolante accordo tra loro: i colori della bellezza concepita come costante, pacifica sorpresa; le citazioni, infine, sono tutte o palesemente 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 addirittura 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 tempo 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 la spiegazione? Non saprei, posso solo provare a pronunciare di nuovo le tre parole da cui siamo partiti: magia, incantesimo, mistero.

**Ferruccio Battolini: Al "Fantoni" esposte le opere interessanti di
Alessandro Guzzi artista dall'intelligenza creativa e dal sentimento
dell'immagine (LA NAZIONE, 25 Gennaio 2000)**

Introdotta da Paolo Balmas, espone nei locali del Circolo culturale "Fantoni" di Via Castelfidardo, il pittore romano Alessandro Guzzi che, dopo la laurea in legge ed una breve esperienza come procuratore legale (ci tiene a sottolineare la parola "breve") ha ritenuto ineludibile dedicarsi totalmente alla pittura, stimolato dalla visione di opere dello zio Virgilio (uno dei più noti ed importanti artisti italiani del secolo morente) e sostenuto dall'amico-collega Filiberto

Menna (quest'ultimo venne a La Spezia nell'85, quasi alla vigilia della sua immatura scomparsa).

Mostra interessante, quella di Alessandro Guzzi, da cui si ricavano intanto sia un'indubbia intelligenza creativa sia una sua alta sorveglianza anche dinamica, della composizione. Con onestà, direi con un'etica della responsabilità così poco oggi riscontrabile, lo stesso Guzzi dichiara che la sua pittura non può realizzare su tela i prodotti della sua "fantasia cosciente". Un'altra frase mi ha colpito: "Cerco di imparare dal grande Rossetti il silenzio e la potenza dell'apparizione, la luce della presenza ed il sentimento di riverenza di fronte all'immagine".

Particolarmente coinvolgenti, di alcuni "personaggi", gli guardi accesi e/o attoniti, attraverso cui il pittore vuol comunicarci la sua volontà evocativa e il desiderio cogente di indagare oltre le consistenze comportamentali consuete. Tutto ciò al fine di rintracciare le vere scaturigini del rapporto fra libere suggestioni e limpide, attuali, ansie conoscitive.

Arnaldo Romani Brizzi: "Alessandro Guzzi: lo scrigno, i chiodi, la chiave e l'ansia", testo di presentazione a catalogo della personale tenutasi al Centro di Cultura Ausoni, Roma, Ottobre 1989

Che la pittura, attraverso immagini astratto-figurale, in tensione e anche in possibile perdita di equilibrio, abbia la capacità di liberare le più insondabili fantasie espressive e narrative dell'artefice, è argomento che mai a sufficienza sarà raccontato, chiosato, rispettato.

Le attuali realtà "ideologiche" garantiscono agli artisti - e questo è sotto gli occhi di tutti - la totale avventura dell'individualità: non vi è più "uniforme" che l'essere creativo debba indossare *malgré soi*; ognuno può e deve esprimere la *naturalità* della propria azione con lo sguardo maggiormente rivolto all'interno del proprio studio - alle possibilità che questo offre alla sperimentazione - piuttosto che agli avvenimenti esteriori. Non che questo voglia significare l'isolamento dal mondo, m, al contrario, l'interpretazione del tutto personale dei fatti, degli avvenimenti, delle storie, dei drammi che "circondano" le nostre azioni.

Sicché è questa *l'Era del Pluralismo* e come tale va goduta e amata. Solo un tetragonismo fine a sé stesso, infatti, potrebbe impedire agli ultimi Soloni di passare, con autentico piacere, da uno all'altro dei tanti "generi" ora in atto, in virtù di una "fede" oltranzisticamente esercitata. Gli integralismi sono sempre da rifiutare poiché impediscono il regolare esercizio dell'intelligenza. In più sono nemici del "piacere".

Il piacere, in arte, è certo il momento culminante in cui lo sguardo trova la sua definita funzione trasmittitrice di idee ed emozioni, indissolubilmente legate a definire compiutamente le possibilità del giudizio. Arrivare a concepire l'arte senza opportunità per il piacere dello sguardo è atto che grida vendetta al cospetto degli Dèi.

Molte strade al di fuori della pittura corrono il rischio sopra avvertito; ma anche certe scelte punitive della pittura stessa che, per smania di sottrazione, negano le avventure cromatiche come non confacenti al tempo attuale.

La pittura colorata, aggressiva e drammatica di Alessandro Guzzi, racconta una scelta diversa e - con le mode che corrono - coraggiosa nella costanza della sua applicazione. Il rapporto tra colore e supporto telistico, a esempio, vive di una consustanzialità che tiene conto, nel massimo rispetto dei valori intrinseci delle due nature; così, se la tela è di juta, a trama grossa, il colore è di pasta gentile, la profondità poco considerata, a tutto vantaggio delle esaltazione della superficie piana. Ma se la tela è a trama sottile, il colore si accorpa, addensandosi espressivo, e la profondità diviene un'invenzione necessaria alle esigenze del racconto.

L'"espressionismo" di Alessandro Guzzi ha suggestioni germaniche; ma è anche affidato a una colorazione mediterranea, con una quasi costante esaltazione di blu elettrici e di gialli solari; La sua opera si colloca in quel vasto panorama europeo che va sempre più accomunando le diverse nazionalità in un immaginario comune costituitosi al di sopra delle frontiere. per questo è possibile apprezzare - nella grande qualità - artisti tedeschi e spagnoli che "guardano" all'Arte italiana del 900, e artisti italiani che, a loro volta, si collocano nel dibattito sovranazionale con lo sguardo e la memoria onnicomprensivi.

Scrigni preziosi, contenitori di gioie drammatiche, paiono come esplodere - spandendo per ogni dove i loro tesori - nei dipinti di Alessandro Guzzi. E' che la sua narrazione offre "chiavi" di lettura e interpretazione di misteri della fede, di verità del dubbio, di certezze dell'indefinito e imprevedibile. L'*alpha* e l'*omega* onnipresenti costituiscono una memoria che è anche monito; il colore si incide di lettere e di graffiti, di segni e di rinunzie dell'espressione. l'ansia moderna, arricchita da un senso ancestrale della vivibile colpa originaria, urla martirio da stigmate; ed i chiodi sono, a volte, l'ossessione di un *leitmotiv*. Il problema è la "fattura" negativa, il disprezzo e l'odio degli altri contro cui ci si deve difendere con le armi dell'inconoscibile.

La sensualità dolente, avvenimento sotterraneo pronto sovente a esplodere come un vulcano insospettabile, straluna i personaggi odierni di Alessandro Guzzi: il loro desiderio diviene dramma evidenziato, rivelato oltre la soglia del comune pudore, senza più rispetto alcuno per le convenienze di una "morale" che la pittura non consentirebbe, resa come è negli acuti stridenti di una musicalità straziante realizzata con l'assommarsi di melodie negate.

La salvezza per il *Pinocchio affatturato* sarà possibile dunque, solo grazie al *Santo confessore*, autorizzato a squarciare la cecità dell'artista, *Azzurro martire*, sull'*Altare dei segreti*. Così tra veglie di notte e numeri della rinascita, viene formulata da Alessandro Guzzi, una *Teoria generale dell'Incarnazione*, tutta da considerare nell'ambito delle tante possibilità narrative dell'attuale invenzione pittorica.

Carlo Fabrizio Carli: testo di presentazione alla mostra "Sabaudia Ferruccio Ferrazzi" tenutasi a Sabaudia, Agosto 2001

Ad Alessandro Guzzi interessa soprattutto quell'alea di mistero che sottende le realtà fenomeniche: i volti, gli ambienti, anche le inquadrature di paesaggio, perdono agli occhi di Guzzi i lineamenti logorati da una percezione abitudinaria e scontata, per assumerne altri, inattesi e sottilmenti inquietanti.

Carlo Fabrizio Carli: LA PITTURA SFIDA IL XXI SECOLO, Giugno 2000

tra computer art e neoavanguardie moribonde, la pittura continua ad indagare senza complessi il mistero del mondo

Quello dell'arte è un campo dove tutto può essere rimesso, con grande rapidità, in gioco e in discussione. Figurarsi se si possono fare delle previsioni. Ma su una circostanza non nutro dubbi: che il futuro non apparterrà ai giochini stantii della neoavanguardia; a questa accademia dell'azzeramento linguistico, che da almeno ottant'anni ripete in variazioni stucchevoli (dalle ampolline con l'aria di Parigi ai barattoli con la merda di artista) il gesto eversivo delle avanguardie d'inizio secolo, giustificabile questo in quanto provocatorio, destabilizzante nei confronti di assetti sclerotizzati; in fondo liberatorio e divertente.

E non apparterrà neppure ai minimalismi pauperistici, tanto poveri - osservò una volta Dorazio - da non possedere neppure più gli occhi per piangere.

Forse, ridotto in formula, confessato o inconfessato, quello che un po' tutti attendono è un ritorno alla figura, senza però che questo recupero abbia il significato di una rinuncia all'eredità vitale del Novecento; di un voler voltare all'indietro le pagine del libro della storia dell'arte.

Andare avanti, tornare indietro: l'interpretazione evoluzionistica dell'arte ha provocato danni gravi. Comunque nessuno riuscirà mai a convincerci che la riscoperta della dimensione figurale sia "meno moderna" della sua negazione, del rifiuto della pittura e del quadro come espressioni ormai irrimediabilmente obsolete.

Al fascino e all'aggressività tecnologica di filmati, di video e *computer art*, si può tranquillamente replicare che questi costituiscono delle espressioni differenti dalla pittura, che esprimono linguaggi diversi e rispondono a finalità diverse.

Il che non significa affatto che i nuovi *media* ed i loro linguaggi non siano capaci di esercitare interferenze ed anche influssi espliciti sulla pittura. Basti pensare all'eco suscitata a suo tempo, sui registri tradizionali dell'arte, dalla fotografia, dal cinema, perfino dal *cartoon*.

Si accennava prima all'eredità vitale del Novecento: grande scoperta dell'arte, soprattutto italiana, è l'attitudine alla metafisica. Questo guardare ai paesaggi fenomenici e mentali con occhi di meraviglia, di continua sorpresa, di mistero;

questo evocare atmosfere sospese, silenziose, rarefatte; questo coinvolgere l'osservatore nella soluzione di trame che si accennano e si lasciano aperte. E' oggi il mistero - indizio infallibile di epifanie del trascendente - la dimensione privilegiata della pittura? Se questo è vero, come sono convinto che sia, allora i quadri più recenti di Alessandro Guzzi - i suoi volti che dalla superficie del quadro ti conducono perentori in arcani percorsi oltre il quadro - diventano una specie di manifesto programmatico.

**Laura Cherubini: Alessandro Guzzi e il nuovo spazio pittorico
(Le Arti news, N. 4-5, Settembre/Dicembre 1984)**

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.

**Renato Civello: Alessandro Guzzi a La Spezia
(Il Secolo d'Italia, 12 Dicembre 1999)**

Corredata di un elegante catalogo che contiene una lunga, colta ed incisiva nota introduttiva di Paolo Balmas e 15 riproduzioni a colori di opere ad olio dell'artista romano (laureato in legge, cultore, a livello superiore, di astrologia e di esoterismo) è in corso, al Circolo Fantoni di La Spezia, una personale di Alessandro Guzzi.

Mette conto di rilevare subito che Guzzi, ammiratore di Dante Gabriel Rossetti, l'inglese che fondò la "Confraternita preraffaellita" con l'intento di ricondurre l'arte alla purezza formale e soprattutto etica dei primitivi (e si ispirò molto a Dante, per cui è stato ospitato, come protagonista, in uno dei primi appuntamenti annuali organizzati al castello di Torre de' Passeri dalla "Casa di

Dante in Abruzzo"), ha colto del noto movimento la parte migliore, cioè l'essenza finalistica: con la sua pittura calda e linguisticamente ineccepibile resta immune dalle teorie estetizzanti che spesso ebbero la meglio, nell'ambito del preraffaellismo, sulla genuinità dell'impulso e sul respiro spirituale.

Dipinti come Novizio, del '96, come Istruzioni segrete, del '98, Gli appunti del Padre, del '99, e tanti altri dichiarano, quale approdo di un'intensa problematica esistenziale, la certezza di un Vero indeformabile che sovrasta l'accidentalità dell'effimero. Guzzi guarda, aristotelicamente, metà tà fuisikà, oltre le cose fisiche. E rimane fedele, insieme, all'arte che universalizza il dato occasionale dell'empiria sublimandolo, senza escluderne le connotazioni oggettive, con l'"irruzione del sovrasensibile".

**Filiberto Menna, Carlo Sini ed Alessandro Guzzi: conversazione
pubblicata nel catalogo della mostra personale dell'artista allo Studio
Bocchi, 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 personale, 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 esplose 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 leibniziana, 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*. E' vero che questa 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: - Io 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....Io 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: - E' 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 più 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....

**Valerio Cremolini: Al Circolo Fantoni la personale di
Alessandro Guzzi
(IL SECOLO XIX, 26 NOVEMBRE 1999)**

L'attivissimo ed accogliente circolo culturale "G. Fantoni" (via Castelfidardo, 14) è sede sino al 4 dicembre p. v. della personale del pittore romano Alessandro Guzzi. L'artista è molto ben conosciuto dal critico Paolo Balmas che, nella doviziosa presentazione a catalogo, approfondisce la ricerca di Guzzi, permeata di sincera e non strumentale passione per la figura, collocata su diversi prosceni esistenziali. La mostra propone uno spaccato di umanità indagato da Guzzi nei caratteri psicologici e non soltanto esteriori; l'artista celebra una pittura impostata sulla leggibilità e sulla spinta espressiva. Nel definire e ricomporre pittoricamente i ritratti, Guzzi dimostra di aver avviato riflessivi confronti con le molteplici realtà in cui si situa la vicenda umana e, sostando su alcuni volti, su tutti il pensoso protagonista del dipinto "L'officina", emerge l'approccio meditativo del pittore, dal cui "realismo" irrompe l'ansia interiore e anche l'asprezza della vita. Suggestisce, opportunamente, Balmas che "una lettura dei dipinti di Guzzi puramente denotativa, ovvero incentrata più sulla narrazione che non sulla qualità ed intensità del dato pittorico, sarebbe fuorviante" e, pertanto, per avere la consapevolezza di aver compreso pienamente le immagini di Guzzi, diffuse di ironia e di emotività, di sollecitazioni morali e di sognanti attese, occorre accettare di farsi rapire e divenire noi stessi gli attori delle sue tele. Guzzi sarebbe felice di coinvolgerci nella sua missione che, analogamente ai "Nazareni", mira a riportare l'arte "sulla via della verità".

Mario de Candia (La Repubblica , 15 maggio 1987)

Il compito di inaugurare un nuovo spazio d'arte (Studio Bocchi, Roma), che vorrà dedicare la propria attività alla produzione delle giovani figure emergenti nello scenario artistico italiano, viene affidato ad Alessandro Guzzi che presenta la sua produzione più recente con una decina di dipinti di medie e grandi dimensioni ed una raccolta di disegni. Un'idea di pittura, questa di Guzzi, in cui prevale una dimensione simbolica e un tema centrale: l'uomo e le asperità della sua condizione e esistenza, vissuti attraverso un processo compositivo che sfrutta le complessità di articolazioni su più livelli, sia di giacitura, sia formali, sia temporali.

Mario de Candia (La Repubblica , 21 novembre 1991)

I dipinti propongono il risultato recente dell'attività di Guzzi e sottolineano, rafforzandole ancor di più, tutte quelle componenti di interiorità, di spiritualità che costituiscono, al di là dei modi espressivi, la regola progettuale dell'artista. Anche la scelta del luogo espositivo (Chiostrò della Confraternita di S. Giovanni dei Genovesi, Roma) risponde per non pochi versi ad un tentativo di rinsaldare, di ricongiungere l'esperienza artistica alle stesse sorgenti che la animano.

Marco Di Capua: Solitario Guzzi (Il Giornale, 1 Dicembre 1991)

"Alessandro Guzzi. Il luogo della cerva" Roma. Confraternita di S. Giovanni Battista dei Genovesi, Via Anicia 12, fino al 7 dicembre.

Che Alessandro Guzzi cerchi l'isolamento da un mondo che così com'è non gli piace, il "pieno silenzio offerto agli occhi" direbbe Rilke, magari quella forma di protezione e di nascondimento di cui ha talvolta bisogno l'arte, e perfino quel po' di ostilità che se ci assedia ci fa più forti, appare chiaro a chi guardi i suoi dipinti esposti, davvero rifugiati, nelle sale della Confraternita di S. Giovanni Battista dei Genovesi, a Roma. E' difficile trovare nella recente pittura italiana una figurazione così ardente, dura come un ammonimento, ma spesso tenera, assorta, come questa di Guzzi: esplosa con le sue felicità e disperazioni affinché si ripettesse che nell'uomo, carne ed anima, si specchia, ancora si protende un dio.

La fonte religiosa di questi quadri - alla cui mutezza il fratello di Alessandro, Marco, poeta, in catalogo letteralmente "dà parola" - si intreccia a una complessa cultura che assomma le pagine di Trakl a Kokoschka, cioè un clima d'elegia a una incredibile serie di facce, e a questi Beckmann nella gesticolazione potente e in quel colorare piatto e netto, tutto allo scoperto. La sensazione è che Guzzi non sia qui: più avanti di tutti, o dietro, come quei solitari e le sentinelle sperdute che dipinge.

**Elverio Maurizi: testo di presentazione a catalogo della mostra:
"Metapittura", presso la Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata,
maggio 1982**

Alessandro Guzzi, diviso tra l'amore per la musica e quello per la pittura, nella complessa dialettica delle sue *Memorie di Guerra*, una serie di tele sistematicamente applicate al tema, affronta la propria natura di uomo sensibile nella speranza di conciliare con semplicità di mezzi le istanze ideali con quelle mondane, lasciando affiorare dal tessuto delle opere quei contenuti morali adatti a incidere sulla realtà pratica. Egli, inoltre, evita accuratamente di trascrivere qualsiasi dato retorico e preferisce opportunamente tralasciare l'*epos* per chiarire a sé stesso e agli altri la sostanza del problema, mettendo tenacemente a fuoco le aspettative e le ansie radicate nell'intimo dalla inesorabilità della coscienza.

L'assetto del paesaggio sul supporto del manufatto è sintomatico. Oltre alla veduta di per sé considerata con tutti gli indispensabili elementi di contorno per la individuazione della sua funzione informativa, è presente nel quadro soprattutto una specie di paesaggio dell'anima, messo a nudo dal colore, usato, anche, come forma, e rafforzato dal chiarirsi delle motivazioni emergenti violetemente dal profondo. La costruzione pittorica, dunque, assume funzione dichiarativa e provocatoria, mentre il modo di dipingere, quasi per frasi staccate, collegate tra loro da un vincolo soggettivo segna sulle tele una specie di tracciato psicologico che porta le suggestioni cromatiche a soluzioni aggressive e singolarmente penetranti. La graduazione dei pigmenti, per di più, caratterizza l'ambientazione, dimostrando l'esistenza di un tessuto ideologico incandescente. L'uso di una materia apparentemente rugosa, spessa, ineguale, impostata con forza e resa mobile per una sorta di moto perpetuo tutto mentale, sostenuta da un impianto compositivo sufficientemente saldo, conferisce all'insieme un che di febbrile e di ardente, esaltante la forza reale della produzione pittorica. I rossi, i blu, i neri connettono realtà fisica e realtà spirituale, trasmettendo nella nuova individualità del manufatto il proprio vigore emotivo, stimolante il pubblico a un lettura non pedissequa del testo, ma piuttosto sufficientemente aperta per comprendere le ragioni di un contrappunto linguistico ricco della istintiva consapevolezza dei valori presenti nella memoria, sia singola che collettiva.

Alessandro Guzzi, insomma, trascrive nelle sue tele gli estremi di una cultura che nella ripresa spiritualistica individua le valenze necessarie per superare gli anni difficili sin qui intercorsi per l'arte, tonificando la comunicazione mediante una espressività fatta di istinto e, insieme, di concretezza materica. All'analisi, dunque, lo studioso nota come non sia facile piegare il discorso operativo alla complessità della poetica, ma chiaramente le considerazioni di principio, pur nella individualità delle investigazioni, ad essa si riportano, rivelando una pronta disponibilità dell'artista all'invenzione applicata e una sua precisa volontà di verificare in profondità il percorso adatto a strappare l'individuo dalla sua normale condizione di *uomo-massa*. Un critico recentemente, in una presentazione a catalogo di Alessandro Guzzi, citando la frase di Cartesio: "ogni comprendere è un patire", sottolinea come l'unica possibilità di

sopravvivenza nell'opera sia per l'Autore di narrare quella che egli ritiene essere la verità. In tal modo, infatti, gli sarà possibile risalire alle origini del lavoro artistico, riconoscere in esso le valenze proprie, ampliare la sfera di influenza dei segreti della comunicazione attraverso le analogie caratterizzanti la sua umanità.

Luigi Meneghelli: "Alessandro Guzzi", Flash Art N. 123, novembre 1984

Ogni operazione di pittura è anche un'operazione sulla pittura, una riflessione sulle sue possibilità rappresentative: un fatto fisico che implica un fatto mentale, una apparizione che si inquisisce sul proprio essere apparenza o inganno. Tutte le immagini tradiscono, direbbe Magritte, perché nascondono un doppio fondo, uno scarto ambiguo rispetto al rimando logico. Ebbene, l'opera di Alessandro Guzzi elabora una sorta di analisi che muove proprio dal fondo, dalla genesi stessa dell'immagine (o della sua scomparsa), conduce la materia a svelare le proprie interne potenzialità, utilizzando il quadro come uno schermo, dove anche il racconto, la figura, l'icona si riducono a semplici spoglie, a puri dati del repertorio visivo.

La pittura finisce così per funzionare come un "mistero palese", come una trappola spalancata che consegue nelle peregrinazioni e nei sobbalzi del segno e del colore l'unico autentico evento, l'unico fatto oggettivo. Ma per mantenere tesa la propria indagine Guzzi si porta in continuazione sull'orlo di uno scenario ignoto, dove "si perde l'intelligenza delle proprie visioni" (A. Rimbaud), fa correre il filo sottile di una simbologia notturna, böckliniana. E' come essere di fronte ad "un'acqua turbata che mostra e maschera i fondali" (Valéry): un gesto di turbolenza e di enigmaticità, per forzare i toni della finzione, un persistere su ciò che svanisce, un indugiare su un indizio di forma che si smarrisce nel corso e nella corsività della pittura.

Sembrerebbe il giuoco dei contrari e invece è il giuoco degli specchi: gli specchi di Narciso, più propriamente, dove la figura si trova solo perdendosi, dove ogni presenza è sempre oltre o altrove: un affioramento strumentale, dunque, un'allusione al reale che permette il costituirsi dell'*irrealtà* dell'immagine, una tessera del mondo che permette di fabbricare il mosaico del quadro.

Ogni enigma è scoperto, è alla luce del sole, ma il sole (l'opera) per esistere ha bisogno di poterlo consumare, ma anche di consumarsi in esso. Lo mostra come un trofeo desublimato, privato di spessore, ma è proprio questa stessa negazione che consente *il mostrare*, l'affermazione (o la negazione) del corpo del dipinto.

Luigi Meneghelli: "Territori di confine", testo di presentazione a catalogo della mostra personale allo "Studio Cavalieri", Bologna, nel Febbraio 1985

(.....)

Dunque un quadro inteso come luogo simbolico del transito o della metamorfosi, dove le presenze appaiono disperse o rarefatte proprio in virtù di una pratica pittorica che si spende in fretta, senza cadere in esitazioni o sottolineature. E' un po' l'idea su cui sembra poggiare l'ultima ricerca di Alessandro Guzzi, la poetica cioè della trasformazione: un'operazione sul linguaggio e sulle sue strutture, che porta la forma a rilanciarsi acrobaticamente senza fine, una costruzione architettonica del quadro che sembra aprirsi, affermare la propria inesausta "corsa dietro una realtà" che risulta sempre già passata.

(.....)

E in questa trama perennemente in corso viene coinvolta anche la figura, che diventa una sorta di "oggetto" tra gli altri oggetti, quasi un ulteriore elemento che mantiene l'opera aperta: un "volto" narcisistico che oscilla sull'elasticità dell'onda cromatica e che in qualità di magico riflesso funziona da simbolica immissione nel cuore turbato del dipinto. E' lo "*Sprecher*, il dicitore manierista" che guarda verso lo spettatore, indicando l'azione che si svolge davanti ai suoi occhi; è l'uomo dell'angolo che (come in alcune opere del Tintoretto o del Veronese) sembra fare da congiunzione tra il vedere e la visione. Un trucco teatrale, in fondo, un giuoco da palcoscenico, che però in Guzzi assume una valenza quantomeno ambigua: non solo è l'accesso verso il fondo (o meglio, verso il fondale), ma è anche la diretta adesione al fondale stesso, non solo è il segnale del passaggio tra lo spazio interno e lo spazio esterno, ma è anche una specie di attrazione, del coinvolgimento del fuori in quello che Genette chiama "il puro spettacolo del dentro" (lo stadio della lente, appunto).

Solo così si spiegano le spoglie delle cerimonie quotidiane che si alzano in verticale, che si allungano e si fanno sottili come fossero senza peso e del tutto svuotate: sono la maschera di una "commedia dell'arte" sospesa, i travestimenti già usati ma pronti per un nuovo uso, le testimonianze di una *Fine* che (come ha scritto in una nota lo stesso artista) tenta ancora le "luci della ribalta".

La fluidità, la scorrevolezza della pittura diventano, in questo modo, una combinazione di resti, di residualità, di reperti, una esibizione di concretezze "naufagate", dove la negazione di una reale prospettiva non significa l'azzeramento o l'occultamento di ogni profondità, ma il tentativo di localizzare il perduto, di aggirarsi e sorprendere l'oggetto abbandonato o esiliato: anche perché, a detta di Valéry, "quello che c'è di meglio nel nuovo è ciò che risponde ad un desiderio antico", è il bisogno di ri-vedere, di "far risorgere il caduto".

(.....)

Filiberto Menna: Presentazione della mostra personale tenuta a Bologna allo "Studio Cavalieri", nel Febbraio 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. E 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 significativa 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 ad una sorta di ribaltamento in superficie della rappresentazione, per cui persone ed 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: testo di presentazione a catalogo della mostra: "Mostre Parallele", presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona, Marzo-Aprile 1983

Anche Alessandro Guzzi ci parla di un interno, di un luogo appartato dove tutto accade in una dimensione immaginaria. (.....) Guzzi è 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, indeterminazione 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 un 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.... Così le opere si richiamano reciprocamente, raccontano una storia, costituiscono parti di un *diario*, di una autobiografia notturna, in cui il dentro e il fuori si 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.

Marinella Paderni: ALESSANDRO GUZZI
(Segno, N. 173, Aprile 2000)

Assistiamo già da alcuni anni ad un fenomeno culturale di riscoperta di quei valori più connaturati alla nostra essenza, come la religione e le filosofie orientali, le medicine alternative, le bioarchitetture, in netta controtendenza ai modelli e ai sistemi di vita legati alla globalizzazione massmediatica, allo sfruttamento a tappeto delle risorse e alla iper-specializzazione di ogni settore, lasciando sempre meno spazio alla nostra componente istintuale e immaginifica. Anche nell'arte i linguaggi contemporanei sono tutti concentrati o meglio incentrati sul potere e sulle potenzialità dei media; la pittura, attualmente molto mediatizzata, non ha potuto pure lei esimersi da questa influenza e da un certo livellamento. Eppure qualche meteora esiste, qualche artista osa riprendere in chiave moderna il problema dell'iconografia, dell'espressione in pittura e nell'arte in genere della dimensione mistica, del problema della trascendenza.

Le opere recenti di Alessandro Guzzi, raccolte in una personale al Circolo Culturale G. Fantoni Lunigiana di La Spezia, sono un'eccezione che conferma la regola. *La visione di Luce*, *Mechtild guarda le stelle*, *Infanzia del poeta* e *Il varco* sono i titoli di alcune tele esposte, che già premettono una qualità singolare comune a tutte le opere dell'artista, quella di una relazione tra l'essere e la sua trascendenza.

I soggetti delle opere, figure di uomini, donne, ragazzi, riempiono la scena, mentre poco spazio è lasciato ad altri dettagli - un paesaggio alle spalle, un televisore, un'autofficina - anche se servono a contestualizzare l'epoca in cui viviamo con il proprio bagaglio "pesante" di oggetti, tecnologie e miti. L'artista focalizza l'attenzione sulla figura umana, soprattutto sul volto di ogni personaggio: il tipo d'inquadratura - di sbieco, ravvicinata, dal basso verso l'alto - veicola lo sguardo sulla postura dei corpi, sull'espressività penetrante degli occhi, sui movimenti delle bocche, rafforzando l'aura dei personaggi.

In questi quadri le cose perdono la loro absolutezza e lasciano spazio all'essere, alla sua manifestazione ad un livello superiore del reale, accennano ad un'esperienza inesprimibile, mistica, alla relazione tra il sé e la trascendenza religiosa. Sono uomini lontani da una realtà mondana (iper-efficiente e altamente controllata da grandi centri di potere) ma vicini ad una dimensione spirituale, religiosa, di riappropriazione di quella parte di noi in sintonia con il

sovrasensibile. A Guzzi interessa evidenziare l'esistenza a livello artistico di possibilità ancora in nuce, tutte da svelare, capaci di esprimere quegli stati meditativi, di estasi, di riflessione interiore, di meditazione, che possono presentarsi a ciascuno nell'incessante scorrere della vita quotidiana.

Non c'è nessuna traccia di esoterismo, anzi l'artista intenzionalmente sceglie una sintassi pittorica simile alle pratiche fotografiche - molto sfruttate dalla pittura d'avanguardia - per evidenziare quanto il mezzo pittorico abbia ancora tanto da dire, nonostante il predominio dei media, e abbia il potere, come scrive Paolo Balmas, curatore del catalogo, di "evocare momenti di trascendenza e situazioni di soglia tra l'ordinario scorrere degli eventi e l'irruzione del sovrasensibile".

**Alessandro Riva: Gli enigmi di Guzzi
metafore notturne in diretta dai sogni
(Arte, N. 314 Ottobre 1999)**

Vista superficialmente, la pittura di Alessandro Guzzi potrebbe sembrare più semplice di quello che è. Guzzi racconta infatti brevi flash narrativi. C'è un uomo che dorme in una normale camera da letto, un giovane con lo sguardo malinconico, una ragazza che osserva lo schermo di un computer su cui non scorre alcuna immagine. Sembra pittura intimista, quotidiana. E invece è un lavoro dalla forte carica spirituale, che attraverso immagini facilmente riconoscibili vuole approdare a temi filosofici.

(.....)

Filiberto Menna lo definì "pittore della notte". "Di notte", dice l'artista, "le costellazioni sono visibili. Durante lo stato di veglia, per la tradizione esoterica, è spento l'occhio della vera coscienza".

Così, i quadri di Guzzi appaiono oggi, più che mai, come strani flash sull'*altra* coscienza, quella dell'occhio notturno, testimonianza di quel momento di passaggio tra il sonno e la veglia, tra la realtà e l'immaginazione, dove il mondo appare come uno strano enigma di cui non si riesce più a sciogliere la matassa. E dove anche lo schermo televisivo e quello del computer, come meteore impazzite, diventano metafore di una realtà che ha perso tutte le sue tradizionali coordinate, e non distingue più il vero dal falso, il reale dal virtuale, il sogno dalla veglia.

**Stefania Scateni: "Opere da camera"
di Guzzi
(L'Unità', 14 Ottobre 1989)**

Alessandro Guzzi, "Lo scrigno, i chiodi, la chiave e l'ansia"; Centro di Cultura Ausoni (studiolo) via degli Ausoni 7a; ore 16-20, domenica chiuso; fino al 31 ottobre.

Prima mostra di un ciclo di piccole esposizioni intitolato "Opere da camera"; quadri non proprio in galleria, appesi in uno spazio caldo, quasi una trasposizione di case private. "Lo scrigno, i chiodi, la chiave e l'ansia", un titolo - come anche quelli delle tele: "Martire azzurro nella zona intermedia", "Sacrificio occidentale" o "Altare dei segreti" - alla Greenaway per colori e segni, invece, prettamente americani, Guzzi è la sintesi latina di umori e fantasie anglosassoni e teutoniche con l'iconografia dell'America giovane: colori accesi, gialli solari, blu elettrici e rossi sanguigni accompagnano tratti aggressivi e spinosi, partoriti da un sottile male di vivere. O, semplicemente, da quell'universo sovrappopolato di fantasie, personaggi, immagini, dubbi e certezze che naviga nell'interiorità di ognuno.

Un universo che esce dalla crosta del corpo per appoggiarsi sulla crosta della tela. In uno stile che si avvicina ai fumettari e ai graffitisti, Guzzi traccia i suoi segni sui colori, li graffia, li diverte e li rattrista. Il risultato è un gioco di metafore in quadri di grande impatto e di ampio respiro; discorsi personali che escono dal soggettivo e accomunano fantasie e fantasmi collettivi.

Scriva Arnaldo Romani Brizzi nell'introduzione del catalogo edito dal Centro, che l'opera di Guzzi "si colloca in quel vasto panorama europeo che va sempre più accomunando le diverse nazionalità, in un immaginario comune costituitosi al di sopra delle frontiere."

**Carlo Sini: Dopo l'esplosione
(Presentazione della mostra personale tenuta
a Milano al "DOSSIER M6 ARTE", nel Marzo 1992)**

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 a 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, si è 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.

**Giuditta Villa: Alessandro Guzzi
Centro di Cultura Ausoni
(FLASH ART, N. 153 Dicembre 1989)**

Con una piccola ma ben selezionata scelta di opere Alessandro Guzzi apre un ciclo di mostre dal titolo Opere da camera. A due anni di distanza dalla precedente personale a Roma, il suo lavoro sembra mantenere costante un carattere espressivo particolarmente carico di drammaticità, ma anche talvolta di sottile ironia. Il processo dell'opera è vissuto infatti dall'artista come esperienza personale, scelta consapevole e sofferta di scavo nei meandri della memoria e del proprio vissuto, che in questo sondaggio si avvale di molteplici e complessi espedienti. Nel suo lavoro anzitutto non c'è quasi mai l'idea di una centralità, ma la rappresentazione sembra fluttuare in uno spazio che solo momentaneamente trova un referente nel frammento, nel particolare, in quel tratto comune che aggancia fra loro più dimensionalità. Precedentemente si trattava di realtà concepite ad incastro, responsabili di una perdita di centralità della visione, ora invece l'artista si vale di un processo tutto interno all'elaborazione del concetto.

Alessandro Guzzi mette in atto infatti una narrazione concepita al massimo grado di condensazione, favorendo una coesistenza del senso a più livelli anche interpretativi, collegati tuttavia da un elemento comune e ricorrente: una figura, un testimone apparentemente avulso di senso che come un leitmotiv accomuna i vari messaggi.

Il testimone diviene infatti il latore di un codice che sfugge alla logica tradizionale, il suo compito è quello di sviare da una lettura in superficie, lineare, per agire invece inquietante e dubbioso in profondità scardinando le certezze e i dati considerati acquisiti (emblematico in questo senso è la presenza costante dell'alpha e dell'omega).

Anche in queste opere, come in altre fasi della ricerca di Guzzi, se il colore enfatizza con esuberanza la superficie della tela non agisce tanto in accordo con la gioia, ma quanto in sintonia con la straziante, aggressiva e drammatica responsabilità della scelta.



Alessandro Guzzi è nato a Roma. Dopo aver seguito studi classici ed aver conseguito la laurea in giurisprudenza, fa una breve esperienza come procuratore legale. Poco dopo lascia la professione per dedicarsi interamente alla pittura, ma la sua prima mostra personale si era tenuta già prima della laurea per l'incoraggiamento dello zio Virgilio Guzzi. Partendo da una sorta di espressionismo in cui era sempre potente e centrale un qualche *protagonista* della scena dipinta, la pittura di Alessandro Guzzi si è andata nel tempo sempre più purificando fino a raggiungere l'attuale nitore, attraverso il quale l'artista costruisce oggi un'immagine evocativa, densa, sospesa, che da all'uomo - senza compromessi - una posizione fondamentale.

Il lavoro di Alessandro Guzzi è stato seguito per molti anni da Filiberto Menna che lo presentò in molte mostre personali e collettive, ma anche Italo Mussa dimostrò interesse per la sua pittura che già dall'inizio degli anni '80 si incamminava in modo inequivocabile verso una nuova figuratività, e lo fece esporre al Centro di Cultura Ausoni di Roma.

Negli anni '90 il lavoro di Alessandro Guzzi ha interessato soprattutto la critica coinvolta in un rilancio della pittura come espressione di punta del panorama artistico.

Ha scritto recentemente Alessandro Guzzi del suo lavoro di pittore:

"Il mio lavoro di artista è dedicato alla ricomposizione di un'immagine dell'Uomo, centrale, integrata, forte.

Quest'immagine deve prima di tutto tenere conto delle condizioni effettive, storiche nelle quali ci troviamo.

In questo senso non c'è in me spazio per nessuna nostalgia, per nessun ricordo, a meno che non sia applicabile in modo vivo alle necessità dell'istante presente. Nel mio lavoro con l'immagine tengo comunque presenti due grandi pittori del passato che amo molto, diversi ma entrambi profondamente spirituali: Caspar David Friedrich per quanto riguarda il suono solenne e misterioso del paesaggio naturalistico ed in genere dell'ambientazione spaziale aperta, e Dante Gabriel Rossetti per la potenza sensuale/spirituale della figura umana, potente protagonista della scena, in genere collocata in luoghi misteriosi.

Non sono che incidentalmente un pittore "figurativo". In un altro tempo avrei potuto essere astratto o chissà cos'altro. Quello che è certo è che sono un artista che utilizza gli strumenti tradizionali della pittura, perché sono i migliori a disposizione per realizzare una rivoluzione spirituale dell'immagine, che per me significa raffigurare lo scenario e gli eventi dell'anima.

Oggi prediligo una rappresentazione sempre più "realistica", nel senso che nei miei quadri tutti possono riconoscere ciò che viene raffigurato, ma le energie che danno corpo alle immagini provengono da zone non vicine alla parte della mia mente che sa ciò che vuole.

Sappiamo già dai tempi di Klee che non c'è solo un occhio "figurativo" sulla realtà e che "l'oggetto dell'arte è il mondo ma non quello visibile", ma oggi posso anche dire che nemmeno lo spirituale è sempre "astratto"! Ad esempio quando Gesù risorto si presenta ai Discepoli stupefatti, non aveva assunto la forma di una serie di punti o macchiette, né quella di un singolo tono di colore concettuale, ma quella del suo corpo reale, da percepire in modo del tutto sensoriale.

Quando Klee scrisse: "più il mondo è brutto, più l'arte è astratta" il mondo c'era ancora. Oggi è smaterializzato, ecco perché l'arte deve essere nuovamente rappresentativa, iconica o "figurativa", per rimettere la bilancia in equilibrio."

Da alcuni anni Alessandro Guzzi si occupa anche di astrologia, intesa come un raffinato sistema di interpretazione simbologica ovvero di mediazione tra il piano archetipico ed il piano manifestativo, ed in ciò profondamente correlabile all'Arte. 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'Equivalente Lunare" è edito in formato elettronico. Ha inoltre curato 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.

Tutto il lavoro di Alessandro Guzzi è testimoniato sul sito <http://www.alessandroguzzi.com>, nel quale tra l'altro sono a disposizione dei visitatori molti articoli e testi in formato PDF, nonché l'intera traduzione (sempre in PDF) di uno dei libri di Alan Leo tradotti: La Chiave del Tuo Oroscopo.

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

1982

Macerata

Chiesa di S.Paolo, "METAPITTURA" a cura di Elverio Maurizi

1983

Verona

Palazzo Forti: "MOSTRE PARALLELE" a cura di F.Menna

1994

Trevi

Museo Flash Art: "RITRATTO-AUTORITRATTO", con la Galleria Pio Monti

1994

Roma

Istituto Austriaco di Cultura: "GEORG TRAKL: OCCIDENTE ED OLTRE" a cura di M.Guzzi e M. Apa

1996

Roma Fregene

Galleria Spazioltre Gilda on the Beach "ARTOLINA" a cura di C. Sorrentino

1997

Roma

"ARTEFACTI PER ARTEFACTO" Roof Garden / Palazzo delle Esposizioni: a cura di Roberta Perfetti

2001

Sabaudia

Primo premio nazionale di pittura "Sabaudia Ferruccio Ferrazzi" a cura di Carlo Fabrizio Carli

2002-2003

Roma/Il Cairo/Alessandria D'Egitto

"Cleopatra nel mito e nella storia" a cura di Carmine Siniscalco

2001

Sabaudia

Primo premio nazionale di pittura "Sabaudia Ferruccio Ferrazzi" a cura di Carlo Fabrizio Carli

2002

Sulmona

XXIX Premio Silmona a cura di Carlo Fabrizio Carli

2003

Cagli (Palazzo Castracane)
"Fine Novecento" a cura di Arnaldo Romani Brizzi

2003

Sabaudia

Seconda Edizione del premio nazionale di pittura "Sabaudia Ferruccio Ferrazzi"
a cura di Carlo Fabrizio Carli

MOSTRE PERSONALI

1976

Roma

Galleria "La Cassapanca"

1976

L'Aquila

Galleria "La Sonda"

1977

Roma

Galleria "Parametro"

1979

Roma

Galleria "Sirio"

1980

Roma

Centro Culturale "L'Indiscreto"

1981

Roma

Spazio Alternativo

(presentazione di Roberto M. Siena)

1984

Verona

Galleria Ferrari

1985

Bologna

Studio Cavalieri

(presentazione di F. Menna e L. Meneghelli)

1987
Roma
Studio Bocchi
(presentazione di F. Menna e Carlo Sini)

1989
Roma
Centro di Cultura Ausoni
(presentazione di Arnaldo R. Brizzi)

1991
Roma
Chiostro della Confraternita di S. Giovanni Battista dei Genovesi
(presentazione di Marco Guzzi)

1992
Milano
Galleria "Dossier MG"
(presentazione di Carlo Sini)

1993
Roma
Show Room delle Edizioni Santini
(presentazione di Marcella Cossu)

1996
Roma
Galleria "Spazioltre"
(presentazione Roberta Perfetti)

1999
La Spezia
Circolo Culturale G. Fantoni Lunigiana
(presentazione di Paolo Balmas)

2001
Perugia
Galleria Minerva
(presentazione di Luciano Lepri)

2001
Roma
Galleria Spazio Visivo
(presentazione di Marco Di Capua)

2003

Roma

Galleria Lombardi

(presentazione di Marco Di Capua)

2004

Velletri

Galleria "Il Narvalo"

(presentazione di Carlo F. Carli)

Bibliografia essenziale

Filiberto Menna, Carlo Sini, Elverio Maurizi, Luigi Meneghelli, Laura Cherubini, Francesco Vincitorio, Vito Apuleo, Arnaldo Romani Brizzi, Mario de Candia, Cinzia Piccioni, Italo Mussa, Giuditta Villa, Caterina Lej, Stefania Scateni, Marcella Cossu, Roberta Perfetti, Mariano Apa, Renato Civello, Paolo Balmas, Alessandro Riva, Ferruccio Battolini, Valerio Cremolini, Marco Di Capua, Carlo Fabrizio Carli, Marinella Paderni, Luciano Lepri.