

La scrittura e la pittura condividono un comune gesto archetipico: entrambe si articolano sul movimento fluttuante della mano che scorre su di un piano obliquo dove lascia una traccia fluida che s'asciuga e s'imprime. A quell'iniziale gesto intuitivo, ne seguono altri che rincorrono la prima scia, per tornare su fili di idee dei quali chiarire il senso, schiarire forme e significati, oppure semplicemente per lanciarsi oltre il confine dell'intelligibile e prolungare il segno primario come il filo di una traccia univoca, che insegue un'unica e continua pulsione creativa. Il fine ultimo è quello di lasciare memoria di sé nello spazio chiuso che l'ha accolto. L'origine antica di un gesto della mano ha tenuto in stretta approssimazione i due termini di un binomio che ritroviamo nelle interpretazioni cosmogoniche dell'origine più comuni, appartengono al mito e alla letteratura di culture diverse: sto parlando del binomio immagine-parola. Lo spartiacque che divide la scrittura e la pittura è nel lavoro, che nel secondo caso ostenta una valenza fisica più eclatante, in quanto la pittura impone una partecipazione totale allo spazio che produce, e al tempo che impone con le sue attese necessario alla sedimentazione del colore sulla tela. La pittura è un lavoro perché richiede delle pause e si espleta in una costruzione fisica dello spazio operando per sottrazione, togliendo spazio vuoto al vuoto. Mentre la scrittura si espleta in un ambito che i termini euclidei non possono contenere, la pittura crea realtà dalla realtà tridimensionale, e lo fa dando rilievo alle cose, ritagliando attorno ad esse la loro ombra. L'ombra, nel corso della storia dell'arte ha descritto una linea lunga su cui si è giocata la sfida tra il vero e il falso, le opere vere da quelle verosimili: l'ombra è un artificio quando delimita una zona morta della superficie pittorica; è una verità invece quando si propone come un'ombra dell'opera stessa, un alone di dubbio che nasce dal suo interno e si proietta sul vuoto ontologico che l'opera crea attorno a se, come un praticabile fisico o mentale che dà senso al senso. La percezione che abbiamo della nostra presenza è fortemente condizionata dall'ombra che proiettiamo nello spazio circostante, ovvero da quel sottile substrato che su un piano bidimensionale ci solleva da ciò che ci è dietro. L'ombra è un'aura sottile che ci solleva dal fondo, come una pellicola, e toglie peso specifico alla nostra presenza altrimenti indefinita. Nelle opere di Elvio Chiricozzi, l'ombra non è una protesi nera che s'incolla alle figure. Non nasce come la constatazione di un patto necessario che la pittura ha stretto col mondo per somigliargli. Nelle sue tele si ritrovano copiose zone d'ombra che, in alcuni casi, giungono ad identificarsi completamente con la figura, denotando l'impossibilità di questa di esistere in chiaro, in quanto proiezione di un passato che ha perduto le sue fattezze nel presente. Con le sue figure in chiaro e le sue figure in ombra, il mondo di Chiricozzi è un mondo umano, pervaso dalla stessa fallibilità e delle stesse speranze del quotidiano; quest'ultimo in una versione sublimata che identifica l'umanità nell'essere corpo, corpo della pittura e quindi potenzialmente corpo d'ombra, ovvero espressione sempre sull'orlo di scomparire, parola mai detta, ma concreta e ben definita nei versi di un poeta. Se fosse possibile classificare le figure nelle opere di Chiricozzi, riconoscerei delle figure opache dalle figure trasparenti, per la loro diversa capacità di agire da schermo contro la luce. Per tutte, resta sempre in atto la possibilità di esprimersi attraverso l'ombra, anche quando nascono all'interno di radiazioni forti di colore (il giallo) che sembrerebbe escludere ogni dubbio sulla fonte luminosa del loro essere. Chiricozzi segna sempre i profili dei volti o dei corpi come zone incise nell'ombra, lasciandone a volta in vista soltanto delle silhouette perimetrali, ovvero delle linee scure che delineano il volto e poi lasciano prosciugare il nero nel solco che hanno inciso. Quasi come un novello Etienne de Silhouette (1709 - 1767), il controllore delle finanze alla corte di Luigi XV che i fallimenti economici costrinsero a spendere gli ultimi anni della sua vita a ritagliare silhouette a Brie sur Marne, Elvio conosce il lavoro della pittura e i suoi esiti, quindi inizia col delineare lo spazio nello spazio, definendo la zona (d'ombra) su cui lasciare la traccia, perché su quella la conflazione di segni resti più incisa. Il resto della tela è il vuoto, a volte bianco, a volte come un tenue riflesso della figura, ma sempre come congiunzione più diretta con il mondo. Del resto così è: dai graffiti sulle grotte di Lascaux, ai vasi greci, mesopotamici ed etruschi, ad oggi, le figure sono dei perimetri di vuoto che possono acquisire un valore di superficie riempiti di colore. Ma se nel mestiere di dipingere l'ombra si esemplifica nel rendere le presenze in sagome scure, il lavoro della pittura, quello prescelto da Elvio per elezione, consiste nell'incidere l'ombra come un piano di profondità nel quale ricostruire tutto il mondo dell'immagine che va oltre l'apparenza, in un nuovo spazio e tempo. L'artista, a differenza dell'illusionista, non ci porta per mano sulla via dell'inganno che ha come premessa il "trattar le ombre come cosa salda" (Dante), ma ricerca nel buio anche quelle figure e quei segni più fragili che non riescono a sopravvivere se non come ombre, all'ombra della pittura. Nelle figure nere, tracciate e tessute a matita da Chiricozzi, si ritrova una versione manuale delle ombre che normalmente (ormai) assimiliamo a prodotti della fotografia bianconero. Mentre il giallo illumina il

presente, il bianconero ha forti somiglianze con il procedimento di assimilazione dell'immagine che appartiene alla memoria, ad un mondo in cui la visione si confonde con il visto. I suoi giovanissimi adolescenti che assurgono sulla tela, sembrano staccati dal fondo come gigli d'acqua che galleggiano sul magma oscuro della rimembranza. La matita nera, come nelle fotografie bianconero, è lo strumento più adatto per esplorare l'indefinito. Il nero della matita è un nero naturale: si ottiene per calcinazione dell'avorio, dell'osso, o attraverso la combustione di minerali e vegetali. Il nero, che la matita esplora, è il luogo del prisma dove i colori s'annullano, da sempre è simbolo di lutto e di morte, del caos della notte originale, dell'indistinto. Nel linguaggio comune associamo il nero alla malinconia (umore nero, idee nere, bile nera), all'ebbrezza, alla magia, e la matita ne ha tracciato le forme. Da Piatino, e con Diirer e Rembrandt, il nero è il rifugio per la luce spirituale, il velo scuro che raccoglie l'occhio nel sé, nella vita interiore, nel sogno, in rituali di contemplazione che hanno l'esordio nell'immersione nel nero, primo esorcismo delle tenebre. Si tratta di una esplorazione di un mistero centrale per l'arte: il nero dentro al colore, l'ombra dentro la luce. Tutti i piccoli elfi, dalle sembianze aggiornate al presente storico, che sorridono, saltano, giocano e sembrano comparire istantaneamente sulle tele di Elvio, nascondono un mistero dell'ignoto che le tiene fatalmente appese sulla tela, come ombre che affondano nella luce, e che solo l'ombra può resuscitare nella pienezza del loro essere volti antichi, segni ignoti di un cifrario personale. L'immagine quando diviene rappresentazione è sempre bidimensionale (per questo, come diceva Baudelaire nel 1846, la scultura è un'arte noiosa quando intende riprodurre la sua proiezione nel mondo). Per essere trascinata fuori dal gorgo dell'informe, dal suo potenziale rimanere assenza, pagina bianca, è necessario un disegno preciso, un progetto chiaro che preveda la perfetta conoscenza degli strumenti necessari da utilizzare in tale operazione delicata: una perfetta conoscenza delle ombre. L'accezione più diretta del verbo 'disegnare' è quella di un'attività volta a delineare le immagini tramite una linea di contorno che può essere tracciata con diversi strumenti (matite, carboncini, punte, bulini, ecc). A questo primo significato è necessario aggiungervi il suo senso più profondo: il disegno è fondamentalmente uno strumento progettuale. Non a caso, spesso, i due termini 'disegnare' e 'progettare' ricorrono spesso come dei sinonimi. Il verbo inglese 'to draw', che corrisponde al nostro 'disegnare', esprime ampiamente il processo di tirar fuori, quasi con forza, l'immagine dal bianco, estrarla così come si estrae un cassetto (drawer in inglese). E' nel disegno/progetto che la pittura anticipa il suo lavoro e ne condiziona le sorti. Nel disegno, la matita nera prepara lo spazio al colore, segna il primo passaggio dall'immaginazione al reale. Una traduzione di termini. Elvio Chiricozzi cerca delicatamente di evitare ogni tradimento dell'ombra, cerca di attraversare e di interpretare quel gap necessario che esiste in ogni dualità, nel passaggio tra parola e senso, nella traduzione da una lingua all'altra. La poesia che Chiricozzi ama (per quel suo strambo e anomalo essere poeta del colore) ha sempre più possibili traduzioni, proprio perché la parola, nella sua espressione più alta nasconde in se una miriade di significati, come risultato diretto della stratificazione di epoche e di presenze che ha conosciuto. La traduzione della poesia dimostra che la bidimensionalità non è che un canale attraverso cui passano più dimensioni, leggibili secondo un sistema dialettico, di confronto. Non binario però, ovvero di assoluta identificazione in un unico processo semplificato (quello che regge il sistema del computer). Non nel due assoluto, ma nel due plurale. In questo senso, l'attualità della pittura di Chiricozzi è nel suo essere manifestazione di una condizione che persiste nell'arte anche di fronte ai nuovi media: l'esistenza di tempo e di uno spazio dell'arte, che nella pittura si definisce nelle necessità imposte dal colore. Dipingere non significa colorare (come vorrebbe un'ipotesi di pittura digitale), ma ridefinire i tempi dell'arte secondo una biologia interna all'arte stessa, che Chiricozzi esplora fino alle radici più remote. Il lavoro della pittura, per Elvio, non si limita al fare, ma al progettare la pittura nel suo spazio e nel suo tempo. Per questa anomalia eccellente: ha chiuso tutto il suo lavoro in uno spazio visionario articolato su due pareti, su cui si distribuiscono ordinatamente due polittici equilibrati che si confrontano come due schermi multivisionari scollati rigorosamente dalle pareti tradizionali della galleria, su cui gettano la loro ombra ed alcuni dettagli essenziali: i profili, le sagome, i corpi, la scrittura. Un insieme cosmogonico che c'impone di segnare un nuovo inizio, come il tutto all'ombra della sera.

Angelo Capasso