

Sarebbe piuttosto facile leggere la storia dell'umanità come un processo di liberazione. Liberazione dalla necessità, liberazione dai vincoli, liberazione individuale o collettiva, liberazione degli istinti. All'interno di questo grande processo, si può tracciare una fondamentale linea di demarcazione tra la liberazione dalle necessità materiali e la liberazione delle necessità psichiche, morali o mentali. Con l'Illuminismo si passa da un concetto di libertà che riguarda le necessità materiali (essenzialmente liberazione dall'altrui potere decisionale sulla propria vita), a un concetto di libertà che riguarda il pensiero, ovvero la capacità di programmare la volontà. Si passa da un vincolo di carattere pratico e concreto, per cui il soggetto dipendeva dalla volontà del sovrano, a una programmabilità che investe il pensiero e l'organizzazione della propria vita. Dopo questo periodo qualsiasi riflessione sulla libertà riguarderà essenzialmente la gestione e l'organizzazione delle varie componenti interne dello spirito e della mente umani. Dal fondo del grottesco e dell'"orridamente" naturale, fino alle altezze del sublime, passando quindi dall'attrazione per i baratri silvestri a rappresentazioni estatiche e paradisiache già degne di Previati, anche ciò che non aveva valore per una mente tutta presa dalle varie strategie, trova adeguata rappresentazione, rincorrendo una libertà che in questo periodo è sembra una catalogazione dell'apparentemente inutile e irrazionale. Il sogno, la nostalgia, la *rêverie*, il desiderio di ignoto, la passione irrazionale e immotivata prendono finalmente cittadinanza e invadono l'arte. Si inventano regole morali ed estetiche in modo da rappresentare convenientemente tutta la nostra interiorità, contro o a favore di uno stato di natura amato e nostalgicamente rincorso (Rousseau), oppure odiato perché informe e inutile (Hegel). Per Gadamer la funzione di armonizzazione tra queste istanze fu di Goethe, di cui rinnova la considerazione e il credito come universale conciliatore con nuovi apporti.

L'opera di Elvio Chiricozzi è la ripresa di questi argomenti attraverso i temi della bellezza (il corpo nudo), del volo (l'onnipotenza umana), dell'uccello (l'istinto), del distacco dalla terra (la dimensione onirica), della loro fusione (l'adolescenza panica). Accomuna tutto ciò lo studio di una dimensione incerta, confusa, poiché egli unisce il "già stato" e il "non ancora". Da ciò una condizione ibrida sempre presente nelle opere di Chiricozzi. Nelle prime opere è presente l'uomo, ma spesso è in una condizione di sospensione tra due luoghi, come cadendo. Ciò rimanda ad una condizione originaria, edenica, da cui cadiamo, poiché con la civiltà inizia la corruzione: i corpi di Chiricozzi sono nudi perché sono puri, e possono solo corrompersi. Niente è intervenuto a cambiare la condizione delle figure di Elvio Chiricozzi, quindi è come se fossero appena usciti dal Paradiso Terrestre. Sono del tutto uomini ma senza inizio, senza lo start che darà origine alla colpa e alla civiltà. In ogni caso l'inizio è sempre unitario, e come l'uomo di Chiricozzi è tutta l'umanità e tutta la scienza e la sapienza. Allo stesso modo una sola, qualsiasi deviazione dell'impianto originario, edenico, porta con se tutta la corruzione successiva. In ciò l'artista segue la lezione del *Paradiso perduto* di Milton, che è una sola lunga riflessione sul concetto di cominciamento della creazione, che non cessa di produrre il mondo.

Per l'arte queste ricerche sono sempre attuali, senza tempo, qui la differenza con la tecnica. Tutti passiamo da uno stadio animalesco alla civiltà, con il controllo della nostra corporeità, stadio che corrisponde all'età pre-scolare; tutti passiamo dall'adolescenza all'età adulta commensurando le nostre capacità e le nostre facoltà. Elvio Chiricozzi si interroga da anni sull'ibrida età dell'adolescenza e sui suoi misteriosi riti di passaggio, su questa società nella società, in cui l'età adulta è così minacciosamente vicina, così miracolosamente lontana. Nell'adolescenza non si ha ancora coscienza dei propri poteri e delle proprie possibilità, così è tutto un misurare di corpi, di capacità, di organi, che proprio in questo periodo subiscono colossali metamorfosi. E' una gara continua tra chi salta più in alto o *più in là*, tra chi ha meno paura di entrare nel bosco o nel buio. L'orrore primigenio di *Blair witch project* è tipico dell'adolescenza.

Un riferimento all'Idealismo tedesco trova senso poiché nell'adolescenza si pone il problema dell'autodeterminazione. Uso questo termine poiché torna piuttosto frequentemente nella cultura tedesca e giunge fino a Heidegger, quindi autodeterminazione come consapevolezza, ma anche autodeterminazione come ritrovato credito nelle proprie capacità attraverso un test, atteggiamento che nell'adolescenza è molto presente. L'espressione dei soggetti di Elvio Chiricozzi è di

personaggi che ancora non conoscono il proprio valore perché non ancora adulti, personaggi che non conoscono la portata della loro libertà e possibilità. Consideriamo comunque che il dibattere sulla libertà sconfinava ancora nel problema della sussistenza e dell'indipendenza: Kafka, Licini, Stevens, per esempio, ancora poco tempo fa dovevano lavorare in altri settori per procacciarsi la loro libertà di autori. Probabilmente il processo di affrancamento totale della cultura non finirà mai, poiché ogni produzione culturale è intimamente connessa con la dimensione del successo e dell'approvazione. Per questo ci sono tante vicende di autori scoperti postumi.

Anche l'antropologia celebra il superamento dall'età infantile, e lo vede vincolato ai riti di iniziazione, dove l'adolescente o l'adepto entra nel circuito degli adulti o in quello degli affiliati. Si tratta di comprendere con chi si è pari, con chi valga la pena di entrare in una misurante competizione, per avere un punto di riferimento attraverso la cui attendibilità conoscere qualcosa di sé in modo sicuro, e far parte di un gruppo. Diventiamo rappresentati e rappresentanti dell'ordine di un mondo appena usciamo dall'infanzia. Di questo momento la cultura è prodiga: da Ben Shan a Musil a Mann, da Salvatores ad Alain Fournier i vagli su questo difficile periodo sono molteplici e stimolanti. Gli adolescenti hanno una strana forma di sapere che non cessa di affascinare la cultura, a partire da Gesù che dialoga da pari con i sacerdoti. E' come se essi sapessero già tutto del mondo dei grandi, ma fossero riluttanti a farne parte. C'è forse tutto ciò dietro l'espressione disagiata degli adolescenti di Chiricozzi, che hanno sempre un sorriso doloroso, come chi non è mai precisamente rappresentato da qualcosa. Essi non sanno se isolarsi come Crusoe, e provare le loro capacità nella solitudine, nell'isolamento caparbio, o aderire al sociale come Törless, propendendo per la competizione. Da una parte ci sono le durezze materiali, dall'altra si aspira all'inserimento in un gruppo di cui però non condividono le spinte identitarie.

Ciò si avverte anche nella scelta stilistica delle architetture di Elvio Chiricozzi, nell'organizzazione del loro spazio, in cui già troviamo il tema del volo poiché gli oggetti vi sono come sospesi, e nello stesso tempo confitti in un'aura senza tempo, come avviene nelle marine di Carrà, in un grande problema di relazione spaziale che è anche di relazione umana. Nelle opere del periodo di mezzo gli edifici sono rappresentati come se solo essi fossero reali nel paesaggio, sospesi in un'aura senza tempo né spazio. Ciò mi pare singolarmente vero, infatti ripensando ai luoghi dei nostri primi appuntamenti e incontri li ricordiamo senza contesto, come senza fisionomia sono i volti più amati, avendoli noi riversati direttamente nel più intimo. Allo stesso tempo sappiamo che un pensiero di questo genere è irrazionale. Così è in una specie di idiozia che si svolge e avvolge l'adolescenza, ed è ciò che vediamo in questi volti. L'adolescenza infatti è a metà tra la *docta ignorantia* riguardo il mondo degli adulti, e lo spasmodico desiderio di uscire dai luoghi comuni, come li ha tratteggiati Flaubert.

Probabilmente la curiosità e l'interesse per gli storni provengono dalla stessa inclinazione. Questa società celeste affascina perché non si è compreso fino in fondo il meccanismo di aggregazione/disaggregazione dei volatili di *Ciò che non muta*, quindi il vincolo, lo spessore dell'imitazione. Dal punto di vista sociale queste dinamiche sono state studiate anche da Sartre che parlava di serie e classe. Nella prima non c'è coordinamento tra i soggetti, come tra chi fa una fila, nella seconda invece il coordinamento è tutto, come in una squadra di calcio. Senza identità non sapremo mai il nostro valore, esattamente come si pone il quesito se gli storni abbiano un io di massa, o se il magnetismo comunitario sia deciso dalle singole volontà. Elvio Chiricozzi sa dipingere la dipendenza dal gruppo come pochi altri artisti. C'è un vuoto in cui queste figure galleggiano, ed è il vuoto temuto da tutti gli adolescenti, il vuoto dell'isolamento. Il tema profondo di queste opere è dunque l'attrazione e la costituzione di una moltitudine.

In questo ambito intervengono le speculazioni sulla libertà. Elvio Chiricozzi sembra confessare un immenso desiderio di liberazione, con cui ho aperto questo scritto, e che pare essere il *trait d'union* del complesso dell'opera di questo artista. La recente rappresentazione degli storni, al contrario, la loro infinita ripetizione, confessa un'*idée fixe*. C'è la longanimità della pratica dell'artigiano, che nella ripetizione sottilmente variata dalla differente levigatura di un gesto, vede un modo per ottenere la purificazione, quindi la salvezza. Questa non è nella bellezza trovata, ma è nella

dedizione, nella ricerca della perfezione. Trovo questo atteggiamento anche nelle *Suite* per violoncello di Bach: la pratica e l'assiduità salveranno la passione, e questa il mondo. Il ritmo di questi brani, il loro *ductus* ci fa entrare in un mondo in cui ciò che vale acquista il suo valore e il suo spessore attraverso l'accumulo: solo insieme gli storni trovano un senso, un valore. Ciò ci riporta verso ere pre-individualistiche, e verso un monito contro lo spessore, il rilievo personale. Forse la dedizione può essere una giusta risposta all'omologazione. Nei disegni di Elvio Chiricozzi c'è spesso la figura di Icaro, così bisogna comprendere quanto questi storni siano e non siano Icaro. C'è una precisa rappresentazione di un'attitudine umana nel gesto del volo. Questo si compie aprendo e chiudendo le ali, ma questo movimento è uguale nell'apertura e chiusura di un libro (in latino per libro e libero si usa lo stesso termine), per cui essere liberi è chiudere il libro. La sua apertura ci porta invece verso un coinvolgimento che è vittorioso solo se come contraddittorio troviamo l'aria o il sapere. Solo nell'estetico, nel totalmente libero, il soggetto può esprimersi.

L'arte contemporanea rappresenta questo movimento, che è anche una situazione esistenziale, con molta precisione. Spesso, analizzando le *texture* di Mark Tobey e Jackson Pollock qualche anno fa (e queste di Chiricozzi sono raffinatissime *texture* addirittura figurative), si parlava di movimento di *push/pull*. Con questo termine si intendeva il meccanismo di accoglienza/ripulsa nei confronti dello sguardo, e il meccanismo di conformazione di uno spazio ideale all'interno o all'esterno della tela, che poteva essere concavo o convesso, e rappresentare anche un cardiaco, emotivo movimento di introiezione/espulsione. Nel nostro caso tutto ciò avviene nel dialogo col muro, più precisamente con l'ambiente (quindi tre dimensioni), che possiamo sentire accogliente o respingente, come l'aria. In questo contesto appare un atteggiamento fondamentale in arte: la pittura deve saper articolare pensieri attraverso le forme e i suoi strumenti. Elvio Chiricozzi invece opta per una forma radicale di *understatement* e invece di realizzare segni su superfici, ci dà oggetti mimetici di ciò che vuole riprodurre per rappresentare. Qui non vediamo uccelli dipinti, ma piccoli uccelli che si sovrappongono uno sull'altro, in una specie di bassorilievo, che sicuramente non vuole riprodurre pedissequamente la realtà, ma altrettanto sicuramente vuole oltrepassare l'ottimistico agnosticismo tattile della pittura e dei segni, per raggiungere una forma di inedita tattilità rappresentativa. E anche questo è un ibrido. Chiricozzi fa parte di una generazione cresciuta con le installazioni, al contrario riprende una riflessione sulla rappresentazione lunga quanto il mondo, e riformula l'antica questione della mimesi. Non c'è solo la via indicata dalle avanguardie per la creazione artistica, scopriamo così che le problematiche dell'umanesimo non avranno mai fine. Scoprire che è l'interrogazione a muovere l'arte e non il progresso determina un cambio radicale di atteggiamento di cui ancora non si conoscono le conseguenze. Probabilmente la crisi di cambio secolo non è solamente una crisi della produttività, ma anche della rappresentazione, che riprende le grandi questioni della referenzialità (della figuratività) forse per superarle in maniera definitiva. Il compulsivo mosaicismo di *Ciò che non muta* rivela un'ossessione per la ripetizione delle tessere-uccelli che dovrebbe essere meglio esplorata, infatti l'*understatement* di Elvio Chiricozzi ripropone la stessa stolidezza dei suoi adolescenti, come se l'artista non si sapesse capace di usare i pennelli, e per rappresentare un insieme di uccelli lo dovesse costruire attraverso la colla e il bassorilievo. In verità c'è un rifiuto della capacità tecnica dell'artista, come tutto Heidegger rifiutava la tecnica, portatrice di conflitto. Ci troviamo di fronte a un basilare atomismo, per cui se in uno storno c'è un certo numero di uccelli, altrettanti se ne troveranno, *veri*, sulle pareti. Lo spessore racconta la quantità senza inganno. C'è la mimesi, non la rappresentazione, sempre illusoria perché metaforica. La mutua sovrapposizione di queste figure, buttate dall'alto su questi pannelli, imita l'incontro degli atomi, che per mezzo della loro inclinazione, del loro *clinamen*, si incontrano secondo Lucrezio. In questo modo avviene la hegeliana trasformazione della quantità in qualità: attraverso un'operazione concreta, e di tipo strettamente additivo, si crea la composizione artistica e, addirittura, la bellezza. C'è una riduzione al materiale, al concreto, da parte di questo mosaicista dell'aria, che vuole che lo spettatore rientri sempre in se stesso, e, contraddittoriamente, quando si innalza immedesimandosi col volo, ritorni a terra considerando la natura inevitabilmente posticcia di questa e di ogni altra realizzazione umana, come Icaro. Elvio Chiricozzi vuole che si scopra continuamente l'operazione

di addizione delle figure in questa opera, come vorrebbe contare il numero di pennellate che sta dietro un quadro. Ciò confessa un'onestà talmente radicale da sconfinare nell'autolesionismo, in una dimensione mentale che vive in modo profondamente tragico le sventure della bellezza e del linguaggio. Questa mostra è anche una speculazione sul tema del doppio, quello che si ingaggia tra noi e questi oggetti/uccelli, che nella realtà e in galleria, in una grande contorsione sociale, sembrano attrarsi e respingersi sdoppiandosi. Occorre aggiungere, però, che la quota di rappresentazione del soggettivo è, nonostante le apparenze, notevolmente alto: delle opere così piene di percorsi designano uno spazio sottilmente psicotico. E' un "troppo pieno" che vuole uscire dalle pareti della galleria e invadere lo spazio interpersonale.

In questa opera di Elvio Chiricozzi le ali si vogliono sostituire alle parole, quasi che la società degli storni sia una metafora della società umana, con un movimento di rappresentazione dell'alto *contro* il basso (ancora un push/pull, dunque). Ciò rilancia l'antico progetto di una rappresentazione speculare dell'universo, come avviene dentro tante cupole barocche, dove abbiamo l'impressione di essere contestati nella nostra posizione nel mondo, e guardati da ciò che si trova in alto. Qui avviene un capovolgimento radicale del punto di visione, che non è più terrestre e non è solo ottico, ma è anche esistenziale, poiché i ruoli guardante/guardato si potrebbero invertire (il "tutti" degli uccelli contro il "solo" dello spettatore che si identifica con essi, problema anche adolescenziale), testimoniando in ogni caso il profondo dialogo che c'è tra i componenti la visione. Tale meccanismo è uguale nel volo: gli uccelli volano mediante un movimento di accoglienza/ripulsa (sempre un push/pull) nei confronti dell'aria, e la libertà non è altro che la possibilità di fare la propria volontà nei confronti di un elemento che non opponga resistenza.

Da questo punto di vista il desiderio di volare non è altro che la rappresentazione dell'affermazione dell'io, contro un elemento che finalmente non opponga resistenza essendo stato vinto. Quindi è anche un'interrogazione sul rapporto io/tutti, sul consolidamento dell'approvazione sociale, e così torniamo ai temi dell'adolescenza, che sono le questioni di ciò che ha una natura doppia, incerta, ibrida, come l'uccello, che ha una natura celeste e terrestre. Questo desiderio è massimo nell'età adolescenziale, poiché c'è l'opposizione al mondo adulto, ma, soprattutto, c'è una forte incertezza esistenziale, avvenendo in questo periodo delle mutazioni formidabili sia nell'aspetto che nella conformazione mentale dell'adolescente. Volare significa anche elevarsi contro le vuote parvenze che viete abitudini e abusate forme dell'io abbiano prodotto, quindi rendere perenne il volo. Questa opera vorrebbe riunire tutte le richieste di libertà che il linguaggio e il ruolo possano comportare.

Paolo Aita