

OPERE RECENTI

NOTARGIACOMO

An abstract sculpture composed of several large, angular, metallic-looking forms. The central element is a large, red, triangular shape with a blue border, resembling a stylized letter 'A' or a similar geometric form. It is surrounded by other angular shapes in shades of blue, orange, and grey. The sculpture is set against a dark, almost black background, which makes the colors stand out. The lighting creates highlights and shadows, emphasizing the three-dimensional nature of the work.

Electa

Gianfranco Notargiacomo L'energia del colore

Roma, primi anni Sessanta: la città vive, come stordita, una delle sue stagioni più eccitanti. Lungo via Veneto incrociano "principesse dagli occhi tristi" e dive del cinema hollywoodiano, play boy e fotoreporter d'assalto. Lasciati alle spalle gli anni della ricostruzione, ora è il tempo del boom economico, ma non solo: insieme alle inevitabili guasconate dei momenti opulenti, Roma vive anche una stagione artistica esaltante, con una giovane generazione di pittori ben consapevoli della trasformazione che si è compiuta nel paesaggio, sociologico e urbano, e del passaggio irreversibile dell'Italia da una cultura agricola a una nuova civiltà di massa, metropolitana, obbediente alle leggi del consumo: sono Schifano, Tano Festa, Franco Angeli e altri come loro, che insieme daranno vita al Pop italiano¹. Ma ad aprir loro la strada c'erano già state, ancora negli anni Cinquanta, e dunque in pieno clima informale, le esperienze di Titina Maselli, romana, che nei suoi anni a New York aveva scelto di dipingere panorami urbani come emblemi della condizione di modernità. E poi c'è Rotella, che già lavora ai suoi manifesti strappati. E, in più, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, animata da Palma Bucarelli, e le gallerie di punta, ospitano mostre di artisti americani di prima grandezza: nel 1960 Mark Rothko (a cura di Palma Bucarelli, appunto) è in mostra nella sede pubblica, mentre alla Tartaruga, la galleria di Plinio De Martiis, espongono Burri, Consagra, De Kooning, Matta e lo stesso Rothko. Franz Kline scende a Roma da Venezia e incontra gli artisti romani, e Piero Manzoni organizza una collettiva alla galleria Trastevere con opere sue e altri artisti milanesi².

Cy Twombly vive già a Roma e l'anno dopo La Tartaruga espone in una collettiva le sue opere insieme a quelle di Schifano, Kounellis, Jean Tinguely e di Rauschenberg. Ma in quello stesso 1961 Burri, Ettore Colla, Mimmo Rotella sono al MoMA di New York, nella mostra "The Art of Assemblage": insomma gli scambi fra Roma e New York sono fitti, continui, fecondi. Con un epicentro, a Roma: il Caffè Rosati in piazza del Popolo, dove si incontrano Afro e Nino Franchina, Philip Guston e Mimmo Rotella,

Emilio Vedova e Giulio Turcato, De Kooning e Achille Perilli³.

In questo clima internazionale, sebbene ancora in larga misura dominato dai protagonisti dell'Espressionismo astratto americano (ma con Rauschenberg era sbarcato a Roma anche il New Dada), i giovani artisti romani acquisiscono ben presto gli strumenti per capire che la grande stagione dell'Informale si è ormai chiusa. Dopo quelle tempeste di introversione narcisistica, nutrite di esistenzialismo, cresce un bisogno nuovo di immagini. Immagini che loro cercano, molto per tempo, negli orizzonti della cultura di massa⁴.

Roma diventa allora una capitale dell'arte nuova, dell'arte pop, caratterizzata dal ricorso all'imagerie di massa, dall'attenzione all'"iconosfera quotidiana"⁵, dai prestiti dalle tecniche cinematografiche, dall'uso di una cromia vivida e uniforme, artificiale, e di un segno netto e calligrafico.

In questa Roma, dominata dalle figure di Schifano e dei compagni d'avventura, Gianfranco Notargiacomo vive i suoi anni di ragazzo. Nel 1960 ha 15 anni, frequenta il liceo classico per compiacere i genitori, ma è già pittore. "Sono pittore da sempre - dice di sé -. Ero pittore al liceo, continuai a esserlo all'università, lo rimasi durante il 1968". Ma è ancora troppo giovane per partecipare a quel dibattito. "Così - ricorda oggi - ne rimasi fuori. Non posso dire d'aver vissuto quella stagione, anche perché le gallerie tradizionali, quelle che si affacciavano sulle strade, esponevano un figurativo stantio, che io istintivamente rifiutavo, ma che allora era tutto ciò che io conoscevo".

Ma Schifano rimane per anni il nume tutelare dell'arte a Roma e con lui Tano Festa e Franco Angeli sono i referenti di quel clima culturale. E certo Notargiacomo, ormai quasi ventenne, non può non respirare quell'atmosfera, che infatti rivisiterà nei suoi dipinti a smalto degli anni Settanta. La "rivelazione", tuttavia, per lui si manifesta, nella prima metà degli anni Sessanta, per opera di un pittore americano. Racconta: "Ero in piazza del Popolo. Alzai gli occhi e vidi una luce in un palazzo, al primo piano. E lì

vidi quadri grandi e magnifici, sotto un soffitto di legno, antico". Era la galleria La Tartaruga, e i dipinti erano di Franz Kline, un autore che ha lasciato una sorta di *imprinting* nella sua pittura, con quei suoi neri profondi, forti, che Notargiacomo sembra citare nel ciclo del "Caos e i giganti", ma trasferendoli, dal bianco ascetico prediletto da Kline, su fondi cromaticamente incandescenti.

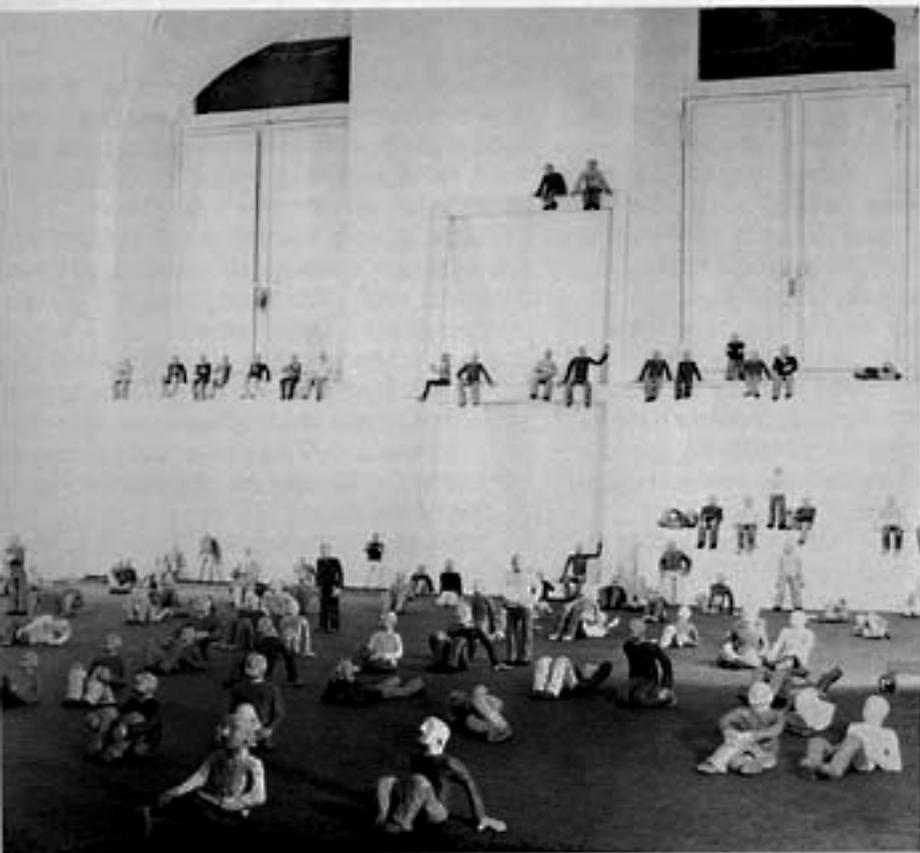
In quei primi anni Sessanta Notargiacomo era un artista pop, dipingeva a smalto; poco dopo sarebbe rimasto "annichilito" alla vista delle opere di Lichtenstein e di Ceroli, alla Biennale di Venezia del 1966: "decisi che non sarei più tornato alla Biennale finché non avessi esposto io stesso. E così è stato: ci sono tornato nel 1982, quando fui invitato per la prima volta"⁶. Le sue prime uscite da artista datano al fatidico

1968, in un piccolo appartamento, insieme ad altri giovani. A lui tocca lo spazio più difficile, il corridoio, nel quale crea una colata liquida, lungo le pareti, illuminata dalla Luce di Wood. Poco dopo ne organizzano un'altra: sempre in quello stretto corridoio fa correre una sorta di "vena" di cotone dalla quale gocciola, per raprendersi in pozze sul pavimento, un pigmento rosso sangue. Il suo lavoro piace a Pino Pascali, che lo incoraggia a continuare. Ma il '68 è anche l'anno delle prime "azioni" (ancora non si parlava di *performing art*): "le facemmo prima di tutti gli altri - ricorda Notargiacomo - andammo alla galleria di Mara Coccia con una capra al guinzaglio, poi alla Tartaruga, che in quei giorni organizzava un ciclo di esibizioni intitolate "Teatro delle mostre: ogni giorno un artista di scena".

Gesti che oggi, abituati a ben altre provocazioni, possono apparire naif, ma che allora erano avanguardia assoluta. E naturalmente sarebbe stata proprio La Tartaruga a organizzargli la sua prima personale: era il 1971, il clima artistico era virato decisamente dal Pop al gelo dell'arte concettuale.

E Notargiacomo sceglie di esprimersi in un linguaggio provocatorio: in una sala della galleria sistema duecento omini di plastilina colorata, alti ognuno 30 centimetri, seduti, in piedi, accovacciati; gli occhi al cielo, le bocche beanti. Avrebbe poi scritto Maurizio Calvesi⁷ che parevano "convenuti per uno strano *sit-in* di cui sfuggiva - perché era assente - ogni motivazione ideologica, ma che riusciva a spiazzare lo spettatore, comunicando un senso animato di vitalità": il che, immerso nelle temperature glaciali del Concettuale ormai dominante, creava un violento sfrigolio, un vero choc visivo. Tanto che il primo articolo sul suo lavoro uscì sull'"Herald Tribune".

Il titolo della mostra era anch'esso spiazzante: *Le nostre divergenze*, e l'effetto generale era quello di un'opera vivace e ironica, allegra perfino; dunque, dati i tempi, del tutto controcorrente. E non solo nell'arte, ma anche nel paesaggio antropologico, fatto di persone che si prendevano tremendamente sul serio, e pratica-



vano con difficoltà estrema l'esercizio salutare dell'ironia e dell'autoironia.

Di lì a poco – nei pieni anni Settanta, sempre più rigorosamente segnati dal Concettualismo – sarebbe nato il ciclo della "Storia privata della filosofia": ritratti di pensatori del nostro secolo (Notargiacomo è laureato in filosofia), da Wittgenstein a Croce, da Engels a Freud, da Russell a De Saussure, con cui tracciava una sorta di mappa dei suoi referenti culturali. E lo faceva, ancora una volta, con mezzi pittorici che guardavano al decennio precedente (al Pop, per intenderci) e insieme anticipavano quanto sarebbe poi avvenuto di lì a qualche tempo, con il ritorno alla pittura di figura.

"Ho sempre amato misurarmi con il passato recente – dice Notargiacomo – purché ci fosse stata, nel frattempo, una pausa di riflessione": e infatti i suoi filosofi, nel 1974, sono dipinti a smalto, con colori come illividiti da una luce al neon, figure assolutamente bidimensionali, prive di qualunque gerarchia spaziale, e sigillate da un contorno netto, grafico: sono immagini pop, ma rilette con occhi nuovi, nei quali è già passata, anche se non è stata totalmente accolta né condivisa, la lezione del Concettuale.



L'anticonformismo, frutto di una scelta deliberata, l'andar controcorrente, sia pure restando ben informato di ciò che intorno va accadendo – e, di conseguenza, la capacità di anticipare ciò che verrà – restano come costanti nel lavoro di Notargiacomo. Anche nel suo momento apparentemente più vicino al Concettuale, quando nel 1972 espone un calco in gesso della sua mano alla galleria romana La Salita, rimane infatti in una posizione critica, volutamente eterodossa: l'oggetto infatti c'è, anzi è addirittura una parte del suo corpo, la sua mano: qualcosa di simbolico, ma anche di concreto; non metalin-guaggio, ma linguaggio.

Ma è solo un episodio, perché, dice oggi Notargiacomo, "sentivo che la pittura sarebbe stata vincente e aspettavo di potermi esprimere compiutamente". Cosa che poté fare, fin dal 1973, insieme a Sandro Chia, alla galleria La Salita. I due artisti esposero due autoritratti ognuno: "all'inaugurazione – rammenta Notargiacomo – eravamo in tre: Chia, io e il gallerista, Tommaso Liverani. Che inaspettamente si dimostrò entusiasta. Disse che era stato lo stesso con la mostra di Lo Savio; e che questa era la prova che si trattava di una cosa importante".





In realtà il vero ritorno alla pittura-pittura per Notargiacomo si manifesta intorno al 1978: "volevo azzerare tutto – dice – e trovai la matrice per questo azzeramento nelle *Compenetrazioni iridescenti* di Balla".

Giacomo Balla, dunque, maestro diretto di più di una generazione di artisti romani da quando, dal primo dopoguerra, si trovò a gestire l'eredità artistica di Boccioni, diventa a distanza di decenni maestro ideale anche per questo giovane

pittore, trentenne, che guarda ai suoi lavori del 1911-12, veri incunaboli della pittura astratta.

E non è un caso che Notargiacomo abbia scelto proprio le opere di Balla, romano per scelta, e non, poniamo, le linee-forza di Boccioni: lui infatti è profondamente e intrinsecamente romano. E tale resterà anche quando, qualche anno dopo, guarderà al *Vedova dei Plurimi* e del *Berliner Tagebuch*, declinando la sua lingua drammatica, urlata, in una modulazione infinitamente più gioiosa; più "romana", appunto.

Dalle *Compenetrazioni iridescenti* nasce dunque il capostipite della folta progenie dei Takète, singolari composizioni di forme aguzze, taglienti, ribattezzate con questo nome che non significa nulla (con un azzeramento, dunque, anche linguistico) ma che ha un suono anch'esso tagliente e, insieme, sembra alludere alla velocità (in greco, ταχύς): una sequenza di lamiera "spiegazzate", dalle linee appuntite, secche, ma dipinte con colori iridescenti, luminosi, vitali. Calvesi parlerà, correttamente, di "slancio vitale", di "radice impulsiva", di volontà di dare "libero sfogo a quella vivacità che già filtrava nelle precedenti opere, come tra le righe. E l'ironia degli esordi lascia anch'essa una eredità notevole, di spregiudicatezza"⁸.

Quelle punte di lamiera ben presto si trasferiscono sulle tele, su cui una pittura densa e vitalistica crea gorgi di materia. Sono le opere del ciclo che Notargiacomo intitola "Tempesta e assalto", traduzione letterale del nome del movimento preromantico tedesco dello "Sturm und Drang", ma che in questo caso, con la sua consueta ironia, alludono proprio a un mare in tempesta su cui si consuma un assalto aereo. In mostra è esposto, a chiusura del percorso, il primo di questi grandi dipinti (del 1980), in cui le lamiere appuntite conservano un rapporto con il referente, e paiono piccole navi. Poi, proseguendo nel tempo, quelle lamiere diventeranno semplici punte, che di volta in volta trafiggeranno la superficie o galleggeranno sulla tela. Due di esse saranno esposte alla Biennale veneziana del 1982 (*1950* e *Omaggio al Lotto dalla Crocifissione di Monte San Giusto*), presenti in questa mostra, insieme ad altri due lavori aurorali di quel momento.

Con queste tele Notargiacomo diventa esponente di spicco, e "banco di prova"⁹ del Magico Primario, quel gruppo assolutamente e deliberatamente non strutturato di artisti, frutto di una sorta di "aggregazione nomadica", che Flavio Caroli individua fin dal 1980, nella mostra milanese "Nuova Immagine"¹⁰ e formalizza l'anno successivo nelle mostre "Magico Primario", in Palazzo dei Diamanti, a Ferrara, e a Parigi¹¹, e nel suo testo, del 1982, dallo stesso titolo¹². Era la riscoperta della pittura e del suo fare, nel suo rapporto "corporale" con la materia: "l'artista - scriveva Caroli - riscopre lo stupore di una conoscenza tattile, artigianale del mondo". E ancora: "la ricerca di questi giovani artisti va

vista nella chiave di una "ricerca di equilibri", non dissimile da quella degli alchimisti antichi. Per essi la materia organica non era morta, ma era una cosa sconosciuta, viva, che non era sufficiente maneggiare tecnicamente, ma con la quale invece si doveva istituire un rapporto di conoscenza"¹³.

Quel fenomeno, di cui Notargiacomo è stato anticipatore, prenderà il nome di Neo-informale o di Post-astrazione¹⁴: "era un'astrazione di gesto, immediata - commenta - una "pittura prima", con un rapporto stretto tra l'idea e il fare. Ma era un agire solo apparentemente senza progetto". Una pittura d'azione, che rivisterà i gorgi materici dell'Informale storico



con, in più, un nuovo controllo della ragione, certo eredità della ormai languente stagione concettuale. "La materia - scrive Sergio Guarino presentando una sua mostra nel 1987 - dialoga con il segno, confuso e accattivante. Come se da tempo fosse stata in agguato, la superficie dipinta prende il sopravvento; Saturno divora i propri figli ed è sconfitto dall'ultimo, il più tenace e il più furbo. Lamiera e segni vengono inglobati, convivono, al di là delle loro attese, all'interno dell'ambiente pittorico, e solo in esso trovano ragione d'esistere e giustificazione"¹⁵.

Le radici, ancora una volta, affondano fino al Futurismo (Maurizio Calvesi queste radici di Nottargiacomo le aveva intuite per tempo), specie in quello, romano, della seconda generazione, quando l'aeropittura mette in scena visioni stordenti e dilatate, prospettive precipiti, e visioni corrusche di battaglie aeree.

I Takète tuttavia evolvono, diventano, nel corso degli anni Novanta, oggetti tridimensionali, in legno grezzo, colorati vivacemente, accampati nello spazio. Le forme restano spigolose e aguzze, ma i colori non sono più cangianti come nel

primo di essi, né plumbei e accesi solo da lampi di luce, come nel ciclo di "Tempesta e assalto", ma sgargianti, perfino volutamente sguaiati, "industriali". Nel frattempo erano nati infatti i dipinti della mostra "Rosso d'Oriente"¹⁶, dove il colore del fondo si era fatto perentorio e assoluto, solcato dai neri profondi delle grandi strisce che lo attraversavano: l'eredità, declinata "alla romana" (cioè con quella componente di intensità vitale, positiva, che è propria di Roma) dei segni di Franz Kline, visti tanti anni prima alla Tartaruga.

Insieme ai nuovi Takète nasce poi la serie del "Caos e i giganti", grandi "teleri" a smalto, sviluppati in larghezza, nei quali, su fondi violentemente colorati, si agitano misteriose figure geometrizzanti: figure di mutanti, fatte di strisce intersecate dipinte in colori vividi quanto quelli del fondo, ma con essi contrastanti, e sempre chiusi da un netto contorno nero. Quello del "Caos e i giganti", scrive Lorenzo Mango, "è un segno fisico, carnale, ritmico, in cui il nero si staglia con vigore dentro l'effervescenza cromatica dello sfondo. È una sorta di segno-scrittura che evoca gli ideogrammi di alfabeti misteriosi e



sconosciuti [...] ma è una scrittura-pittura di cui non possediamo la chiave di lettura, anche perché una simile chiave non esiste. La sua forza è tutta raccolta nella capacità di evocazione del segno¹⁷.

I lavori del "Caos e i giganti", con i loro colori incandescenti, con le loro gocciolature cercate e volute, con quel che di epico e di eroico evocati dal titolo e dalle composizioni serrate, diventano così il paesaggio in cui vivono e respirano i nuovi *Takète*. Che sono, lo dicevamo sopra, figli addomesticati dei *Plurimi* di Vedova. Quelli erano stati concepiti del resto nella Berlino dei primi anni Sessanta, appena sfregiata dal muro, ed erano l'urlo di ribellione, di rivolta, di un artista da sempre fortemente coinvolto nella storia e nel sociale.

Questi sono invece l'opera di un artista dichiaratamente romano, con tutto ciò che questa appartenenza comporta: Calvesi, parlando del lavoro di Notargiacomo, risale addirittura a certe pitture della Domus Aurea di Nerone, dove c'è un paesaggino che è "un vero quadro astratto dipinto già "alla romana", un vero gioiello di energia guizzante e di franca libertà espressiva"¹⁸.

Da quegli estremi anni Settanta, quando si abbandona alle furie controllate della Post-astrazione (o del Neo-informale), il percorso di Notargiacomo si assesta comunque nell'ambito dell'astratto. Le materie passano dall'acrilico all'olio del ciclo "Tempesta e assalto" (opere degli anni Ottanta, ma rivisitate nel decennio successivo, come documentano le due gigantesche carte intelate del 1992, esposte in mostra), agli smalti industriali, di cui si serve ora per i suoi grandi dipinti del ciclo più recente, quello delle "Pitture estreme", con cui la mostra si apre (il percorso è stato volutamente non cronologico, perché il lavoro di Notargiacomo va per cicli, che paiono talvolta esauriti ma che si sono invece solo inabissati nella sua memoria, come fossero un fiume carsico, per poi affiorare an-

cora, rielaborati, di lì a qualche tempo. Con una costante: le punte di lamiera "da cui - dice - non riesco a staccarmi").

Ecco allora, nelle "Pitture estreme", le schegge di lamiera ondulata posarsi su fondi dipinti a strisce, in larghe campiture di smalti (le strisce erano state praticate anche da Schifano, nei primi anni Sessanta, ma avevano margini netti e secchi, grafici). Campiture, queste, che sono solo apparentemente monocrome, ma che in realtà sono il frutto di una serie di successive stratificazioni, capaci di regalare a quei colori industriali delle preziosità inattese. Ecco affiorare allora un filamento di un rosa tenero sotto al bianco o al verde delle strisce, ecco affacciarsi un baluginio di azzurro fra il rosso e il blu. E poi gocciolature, *craquelé*, increspature - di volta in volta progettualmente cercate oppure trovate, naturale conseguenza dell'uso di certi materiali - che animano la superficie lucente del dipinto, al pari degli ampi colpi di pennello, irregolari ai margini, come sfioccati. Un modo di dipingere che Calvesi ha definito di "eleganza trasandata", per la quale, dice, "si potrebbe richiamare quel modo "alla romanella"¹⁹ di usare il pennello un po' come viene, da Mafai a Turcato, a Tano Festa, e a Schifano. Persino Twombly, quel suo chic aristocratico e anglosassone, oxfordiano, non si sarebbe però liberato e decompressato senza il bagno nell'atmosfera rilassata e struggente di Roma²⁰. Ma queste che Notargiacomo ha voluto chiamare "Pitture estreme" (estreme non in senso cronologico, ovviamente, ma per alludere alla forza con cui intende comunicare il suo messaggio) saranno certamente scavalcate da nuove ricerche, in attesa che un giorno, più avanti, riaffiorino ancora, rilette con occhi nuovi, metabolizzate, e filtrate dalle nuove esperienze che il mondo dell'arte internazionale, ma forse più di tutti Roma, madre-nutrice dell'arte da più di venti secoli, sapranno regalare.

¹ C'è chi, come Crispolti preferisce parlare di "Nuova Figurazione" per l'esperienza italiana, circoscrivendo la denominazione di Pop Art agli Stati Uniti (e se mai, ma evidenziando le differenze, alle esperienze inglesi). A differenziarle sarebbe soprattutto il diverso atteggiamento nei confronti dell'"orizzonte massmediale": di dialogo e di accettazione nel caso degli Stati Uniti, assai più critico quello italiano, più affine in questo alla ricerca inglese (cfr. E. Crispolti, *Ma è esistito un 'pop art' italiano?*, in "La nuova figura. Artisti italiani 1960-1970, dalla collezione della Banca Commerciale italiana", catalogo mostra, Milano, 1992).

² Si veda Germano Celant, Anna Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, Milano, 1993, passim.

³ Nel dicembre del 1960 esce sulla rivista "Metro", ideata e diretta da Bruno Alfieri, un ampio servizio fotografico (di Virginia Dortch) sull'ambiente artistico romano, in cui si incontrano tutti i personaggi citati (in Celant-Costantini, *op. cit.*, pp. 185-186).

⁴ Lucy Lippard, nel suo testo fondamentale sulla Pop Art (*Pop Art*, Milano, 1967), afferma che il Pop è nato due volte: una a Londra e una a New York. Gli artisti cresciuti altrove non sarebbero che epigoni. In realtà, Enrico Baj, Mimmo Rotella, Tano Festa e Mario Schifano avevano già esposto a New York nel 1962, alla Sidney Janis Gallery, nella mostra "The New Realists": ben prima, dunque del fatidico 1964, quando la Biennale di Venezia presentò per la prima volta in una sede pubblica in Italia il lavoro degli artisti pop americani. Non si può poi dimenticare il fenomeno del "Nouveau Réalisme", formatosi fin dal 1960 intorno a Pierre Restany, tra Milano e Parigi.

⁵ E. Crispolti, *op. cit.*, p. 17.

⁶ La seconda sarebbe stata nel 1986.

⁷ M. Calvesi, in AA.VV., *Gianfranco Notargiacomo*, catalogo mostra a Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1983.

⁸ M. Calvesi, *op. cit.*

⁹ R. Barilli, *Una mappa per gli anni 80*, in AA.VV., *Anniotanta*, catalogo mostra Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, luglio-settembre 1985 (cat. Milano, 1985, p. 17).

¹⁰ "Nuova Immagine", mostra a cura di Flavio Caroli, Milano, XVI Triennale, Palazzo della Triennale, aprile-luglio 1980.

¹¹ "Magico Primario", mostra a cura di Flavio Caroli, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1981 e Parigi, Istituto italiano di cultura, 1981.

¹² F. Caroli, *Magico Primario*, Milano, 1982.

¹³ F. Caroli, *Prima del diluvio*, in *Nuova Immagine*, catalogo mostra, cit. pp. 17-18.

¹⁴ *Post-astrazione*, mostra a cura di Flavio Caroli, Milano, Rotonda della Besana, 1986.

¹⁵ S. Guarino, *L'iperbole di Notargiacomo*, in catalogo mostra "Gianfranco Notargiacomo", Livorno, Galleria Peccolo, 1987.

¹⁶ "Gianfranco Notargiacomo. Rosso d'Oriente", mostra a cura di Maurizio Calvesi, Roma, Centro di cultura Ausoni, gennaio 1990.

¹⁷ L. Mango, in catalogo mostra "Gianfranco Notargiacomo", a cura di Lorenzo Mango, Roma, Università degli Studi "La Sapienza", Museo Laboratorio d'arte contemporanea, maggio 1995.

¹⁸ M. Calvesi, in "Gianfranco Notargiacomo", catalogo mostra Centro di cultura Ausoni, cit.

¹⁹ È un'espressione romana, con cui si allude a un lavoro fatto in fretta, un po' all'ingrosso, ma con risultati eccellenti.

²⁰ M. Calvesi, in "Gianfranco Notargiacomo", catalogo mostra Centro di cultura Ausoni, cit.