

GIANFRANCO NOTARGIACOMO



Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes - Napoli

GIANFRANCO NOTARGIACOMO

A cura di Flavio Caroli

Testi di

Maurizio Calvesi

Simonetta Lux

Gioia Mori

Marisa Vescovo

MAGGIO 1983

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli

... Turner incontra Boccioni, che incontra Pollock, che incontra l'impotente
lucidità dei nostri giorni ...

Flavio Caroli

Ricordo molto bene la prima mostra di Gianfranco Notargiacomo, l'anno 1971, nella galleria romana de « la Tartaruga »: circa duecento omini di plastilina colorata invadevano una stanza, seduti, sdraiati, in piedi, aggrappati alle pareti, 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 quasi allegra, e insieme, appunto, d'interrogazione.

Che oggi questo esordio venga iscritto sbrigativamente nella casella — ritenuta infamante — del concettualismo, e che ciò sia affermato con intenzione dispregiativa proprio dal maggior responsabile di quella critica a direzione univoca e terroristica che negli anni Settanta decretò l'ostracismo alla « pittura » per poi affrettarsi ad imboccare la direzione opposta (ed uguale) al primo mutar di vento, è cosa che merita una riflessione: e non in termini di rimbroto moralistico, ma di chiarimento, se possibile, dei molti equivoci sorti intorno al « concettualismo », durante e dopo la sua vicenda.

In qualche modo, è vero: se gli anni Sessanta furono quelli della grande esplosione, inventiva e vitale, grazie a cui i linguaggi — al di là di ogni ormai preterita antinomia d'astratto/figurativo — strariparono in spazi anche fisicamente vistosi, come alla conquista del mondo, gli anni Settanta si svolsero nel segno di un ripiegamento riflessivo, di cui il concettualismo fu il fenomeno più estremo.

Debbo dire che non fu difficile avvertirne gli aspetti paradossali anche se il rilevarli mi costò che qualche amico, tra gli artisti, se ne immusisse fin troppo.

Alludo alla mia presentazione della mostra bolognese « Gennaio '70 », all'aprirsi, appunto, del nuovo decennio: « Avremmo dovuto capirlo. Al massimo dello sconfinamento, fa riscontro il massimo di concentrazione. (...) Per via di sconfinare, ci si confina nel puro pensiero. (...) Tanto vale, dunque, mostrare i progetti: e già si dà molto, si dà il superfluo, se non conta che l'idea ».

E se pensiero e linguaggio sono corrispondenti e simmetrici, non resta che pensare la simmetria. Così, al pubblico, raccomandavo: « La salvezza è che ciascuno impari ad immaginare, a pensare la simmetria. Invece di guardare la mostra cominciate da questi due punti:

• •

In mezzo potrete collocarci qualsiasi cosa, un asterisco ad esempio:

• •

Collocando un terzo punto a caso creereste l'illusione di una asimmetria; ma potete compensarlo con un quarto.

Potete procedere in molti modi.

Così imparerete a fare a meno delle opere d'arte, come ci ha insegnato il triste ed arguto filosofo Duchamp ».

Cominciavamo ad essere invasi, in effetti, da enunciati « concettuali » e dilettanteschi, dove pseudo-proposizioni segniche e verbali avevano preso il posto dell'immagine. Ma da questo paradossale « concettualismo », va ben distinto certo mentalismo assai più responsabile e produttivo, che interpretava un'autentica esigenza di riflessione, o di auto-riflessione dell'arte che interrogava se stessa, non abdicando tuttavia all'immagine; e anzi pur proseguendo spesso nella via di alcuni « sconfinamenti » che erano stati proprii del precedente decennio, si valeva di questa invadenza del linguaggio come strumento non più di « occupazione », bensì di analisi. C'è, ed è noto, un filone che partendo di qui (da Paolini e Pisani) persegue la « citazione » fino alla mimesi della pittura e poi al suo « recupero ».

Per tornare a Notargiacomo, non è neanche questa la sua linea, dove il mentalismo è ancor più diluito e che si presenta più personale e solitaria. Pur tuttavia la sua è una direzione che parte da esperienze parallele: problematiche, critiche e « mentalistiche », ma solo nel chiedersi, attraverso le immagini, dei perché e dei come. I duecento omini di plastilina colorata riproponevano infatti il tema « ambientale » dello spazio invaso: ma, dopo certa seriosità ideologica dell'arte povera, lo giravano in chiave « critica », ovvero ironica, giocando al tempo stesso sui margini che l'ironia lasciava aperti a quella sorta di vivacità e di allegria, cui mi riferivo in apertura. Il titolo, anch'esso spiazzante, della composizione (« Le nostre divergenze ») alludeva forse all'irrisolto dibattito pendente sui nasi all'in su di quella piccola folla.

Una mostra successiva presentava una serie di personaggi-ritratti in cui il ricorso al mezzo pittorico (di una voluta meticolosità artigianale, come del resto già la plastilina degli omini) era esplicito benché come raffreddato dalla nitida emergenza delle puntuali iconografie « filosofiche »: si trattava di ritratti di pensatori moderni, da Croce e Labriola a Husserl e De Saussure, allusivi evidentemente ad un itinerario culturale. Dopo la scultura, la pittura, in chiave pur sempre « critica ».

A quella data, insomma, la ricerca di Notargiacomo si manifestava come transito « ridotto » o minimale attraverso il linguaggio canonico dell'arte, individuato nei due momenti della scultura e della pittura. E questo ai fini di una verifica che, appunto, più che al linguaggio stesso, si rivolgeva all'ipotesi dei suoi problematici riferimenti e limiti culturali.

Lo scatto che determina invece la fase attuale di Notargiacomo avviene alla fine degli anni Settanta, quando egli, tornando a confrontare scultura e pittura, rovescia coraggiosamente la propria ottica dal distacco mentale al coinvolgimento più profondo; e il proprio processo operativo, da un'emblematica e accurata perfezione artigianale all'immediatezza del gesto. Esaurita la fase « critica » dell'approccio al mezzo (allorché Notargiacomo, vale a dire, lo « proponeva » cautamente, in tempi di suo quasi generalizzato ripudio), subentra la riscoperta non tanto del mezzo, quanto della propria identità di artista, del proprio slancio vitale, della propria radice impulsiva: dando libero sfogo a quella vivacità che già filtrava nelle precedenti opere, come « tra le righe ». E l'ironia degli esordi lascia anch'essa un'eredità notevole, di spregiudicatezza.

È grazie alla spregiudicatezza di un temperamento che si è confrontato con molte sottigliezze e le ha possedute e oltrepassate, che il gesto di Notargiacomo attinge un'autentica libertà: con la conseguenza che il suo « informale » si distingue radicalmente dall'informale storico, in cui il gesto assumeva un valore assiomatico di identificazione esistenziale e fisiologica. La libertà di Notargiacomo è quella invece di coinvolgere (« spregiudicatamente », appunto) tutto di sé: la fisiologia ma anche il sentimento, l'astrazione e l'immagine, allusioni e chiaroscuri.

Il « Takete » (in acciaio, lamiera, tela) si potrebbe essere tentati, in fondo, di definirlo una scultura colorata come i vecchi omini. Ma non è colorata, è dipinta, nascendo all'incrocio di due operazioni gestuali, quella di modellare e spiegazzare la lamiera, e quella, appunto, di « integrarvi » la parallela gestualità del pennello: gestualità dell'immediatezza, della velocità (direi da τᾶχύς che vuol dire celere, veloce, pur senza escludere altre possibili allusioni). E la struttura stessa è, all'opposto dei ben modellati omini, brutalmente e quasi infantilmente semplificata, sbattuta come un drappo frastagliato dal vento.

Alla riflessione subentra la precipitazione. In « Tempesta e assalto » del 1980 (acrilico su tela e lamiera) si intravede abbastanza chiaramente la sagoma di un aereo raggiunto da proiettili che partono dal basso, forse dal mare, da una flotta. Ma ciò che emerge è la traiettoria dei gesti, lo scontro è di « situazioni » rese pittoricamente con il ricorso a decisi contrasti di bianchi e di neri; ed infatti l'allusione ad una precisa immagine diventerà, poi, sempre più inafferrabile.

Può affiorare, ed è stato fatto, come riferimento a un recupero di pittura d'azione, il nome di Vedova; ma questo modo un po' negligente di dipingere, di « lasciar fare » alla mano è al tempo stesso molto romano e l'altro nome avanzato — quello di Schifano — anche se a prima vista incomprensibile è in realtà sostanzialmente giusto. E a Roma ci riportano anche le sporgenze in lamiera, che possono rimandare a Burri, ai suoi ferri, e più in generale alle « materie » della tradizione romana dell'avanguardia. Tutto ciò inquadra del resto, l'« autenticità » culturale di Notargiacomo.

Ma tutto suo è il processo associativo da cui nasce l'innesto delle puntute lamiere tra l'infuriare, come di mareggiata, del pennello: immaginazioni neo-romantiche e repentine di battaglie e di naufragi, trasformano a loro « archetipica » immagine e somiglianza l'originario ed oltrepassato assunto teoretico: cioè il confronto, risolto nell'integrazione, tra le due arti di base, pittura e scultura. Questa stessa integrazione concorre a delineare, in spazi dilatati, un prepotente mito della totalità: inseguito, ormai, ai livelli incrociati della cultura e dell'inconscio.

Maurizio Calvesi

UNA PITTURA NATURALE

Indisponente fino all'intollerabilità può farsi, nelle sue tracce sull'uomo, quella singolare capacità che l'artista ha avuto fin dalle prime azioni di « indisporti », lasciarti lì impalato, pungerti nel luogo più inatteso della tua sensibilità e della tua mente, praticando — sovente troppo in anticipo — l'una o l'altra delle tante orbite di spaesamento che in modi diversi sentiamo essere le strade possibili per viaggiare in questo tempo.

Certo il primo atto è uscire dalla filosofia ed entrare nell'arte, nel solo modo possibile: praticando il principio della contraddizione. L'arte è quindi agita, prima che appresa, mostrandone il carattere teoretico di significazione attraverso il mutamento o la metamorfosi del senso, fino agli estremi del rovesciamento e della « perdita di conoscenza ».

Ma — come vedremo a proposito di alcune opere — non si tratta di una dominante concettuale e comportamentistica: questi tratti, pur costituendo il « momento » storico, il proprio tempo, assumono il carattere di impulso intellettuale, atto di volontà, come momento generatore dell'arte, come non può non essere nella ricerca artistica che chiamiamo contemporanea. E tuttavia quest'atto porta spesso e assai presto con sé una rimessa in causa, come un riapprendimento, di procedimenti tecnici, materiali, dello scolpire, del plasmare, del disegnare, del dipingere, soggetti essi stessi nel rivelarsi e nel farsi a una sorta di manifattura « critica », portatrice sia di desideri — come s'usa dire oggi — sia di un obbligato scetticismo, che arriva fino alla più recente e scandalosa — perché mira a segnalare lo scandalo — pretestuosità della pittura.

« Le nostre divergenze » nel 1971, 200 uomini di plastilina colorata (esposti nello spazio della Tartaruga), ti facevano sentire un gigante piombato su un pianeta in cui era avvenuto (o continuava ad avvenire) qualcosa di terrificante e risibile: comizio assemblea, ascolto a naso in su, piccoli volti inespressivi (come s'è fatto tranquillo l'uomo di Francis Bacon!): ma questo artista-viaggiatore ti strappa da questi appunti, da questa impressione orwelliana per richiamarti e dichiararsi meglio « turista » da extramondo, affidandoti la foto invito sua accanto al sovrastante gigantesco filosofo marmoreo tardo-antico.

Non troppo cerebrale ed abbastanza misterioso, fu definito allora: infatti non è per nulla attardato sul mistero e sul compiacimento, sfugge ad ogni costo ai ceppi del gioco che nel ripetersi può farsi troppo piacevole: continua infatti subito la perenne fuga dall'opera di Notargiacomo, cui importa più — come dichiara oggi — l'opus, il percorso dall'impulso, del pensiero « vero momento creativo » — da cui tutto il resto considera conseguente, « naturale ». L'intenzione e la volontà vengono rivolti alla sollecitazione dell'intelligenza sensibile, ai movimenti da un piano o modo di sensibilità all'altro, come fa con la *materializzazione* incongruente di percorsi del linguaggio verbale. In « ay/layk/ayk » (La Salita, 1972) 24 calchi di mano destra rappresentano altrettante lettere del-

l'alfabeto, e 4 calchi di palati sono evidenziati nei punti divergenti dove batte la lingua per la pronuncia della stessa lettera in 4 lingue diverse: un po' « neo-classica » l'una, un po' iperrealista-body, con una punta di ripugnanza l'altra: uno scetticismo verso l'atteggiamento didattico-classificatorio delle nuove avanguardie e delle nuove scienze allora di moda; ma anche un prendere distanza dalla proclamata identità dell'artista col critico: ecco un paio di « occhiali da 20 diottrie con incisi assi cartesiani » (La Salita, 1972).

Quale identità possibile può essere dell'arte e dell'artista, quale può essere l'eventuale destinatario, è domanda che Notargiacomo insegue, come è probabile in « autoritratti » (1973): due quadri, matita su tela, raffiguranti l'artista stesso, di cui l'uno, « capovolto » comunica, l'altro, in posa normale, « riceve ». Come negli uomini micro — di qualche anno prima — il recettore è a braccia conserte, l'altro, il vero autoritratto in quanto artista, comunica nel suo rovesciamento.

La rottura della griglia di senso (rovesciamento), pratica significativa specifica dell'arte, si realizza *ritrovando* di nuovo un suo mezzo tradizionale, il disegno (ma su un supporto ad esso inconsueto: la tela), che è tuttavia assunto come « naturale », e cioè non come fine a sé, ma ancora mezzo; e *perdendo* — rispetto al mezzo — il destinatario (è infatti all'interno dell'artista sdoppiato che circola ora — come in una monade — impulso e recezione) Notargiacomo attrae e respinge insieme nel mondo dell'arte che contamina con l'esperienza vissuta, che appaiono in degrado reciproco, perdita di senso proprio, senza per questo disattivarsi.

Con la pittura a smalto dei 10 quadri (dieci ritratti di filosofi) per la « Storia privata della filosofia » (La Tartaruga, 1974), materializza, e così espunge, il « valore ». Nelle gigantografie di « Famiglia Famiglia », cariche di tensioni e memorie finite, esaurite, foto l'una della famiglia di Freud, l'altra della « famiglia » della psicoanalisi con Freud e Jung ancora uniti, accompagnate nello spazio in cui sono disposte dal diffondersi del suono della marcia di Radetzky, non si fa trovare *con arte*, ma ne suscita la fascinazione, sottrae — essendo essa assente — l'arte al giudizio di chi ha magari imparato a riconoscerne i valori, ma poi trova in questa « assenza » una parte di sé, una sollecitazione di un anfratto di memoria colta e familiare, ricordi di studio e poi d'uso della psicoanalisi, assistendo al realizzarsi di uno spaesamento interno, di sé, come un guizzo nel (fuori del) tempo.

Non sorprenderà dunque, nella storia di una rigorosa analiticità, che ha praticato la contraddizione dei mezzi, come è quella di Notargiacomo, — che oggi ricorda le piccole sculture del '71 non come anticipazioni (come furono) di un trend poi diffuso ma come « un'invasione numerica di intelligenze inquietanti », o la pittura del '72-'73 come una « pittura capovolta » — non sorprenderà quando eseguirà *takete* (1979) e si servirà di una parola « puntata » per *tagliare* una scultura e dipingerne la lamiera, esibendo insomma l'inappropriatezza del modo al medium, facendone una sorta di totem del possibile.

Di questa pittura la cui pur pretestuosa gestualità ha giustamente attirato l'attributo di neo-romantica, dice l'artista essere solo apparentemente una pittura di pura « espressione » e se gli si domanda se gli « importa » della pittura risponde che « sì, moltissimo da sempre », ma che è un « errore più grave di un crimine ». « Uso ancora gli smalti — dice mostrandomi una macchia sulle scarpe — e le scolature, le lame di metallo che tagliano il gesto: ma questo capitolo è forse per me chiuso ».

Simonetta Lux

TAKÈTE: ESPLOSIONE IN UN BUCO NERO*

1. *Takète* nasce come una sfida. Percorre un territorio già cosparso di essenze volenterose e quanto mai imprevedibili — le parole, catene che quasi mai hanno saputo assolvere alla loro funzione di legame tra due entità: il pensiero e le cose. Sarebbe un improponibile suicidio affrontare un nuovo quanto antico duello con ingenuità e affidandosi ad una *occasione* appoggiata su una sfera. *Takète* è allora scesa in campo di energie dapprima intellettuali e poi formali.

Una calcolata e meditata posizione iniziale pone Notargiacomo su quella parte della realtà che è durezza, rapporto irrisolto, scintilla, errare di energia, testa di Medusa staccata dal corpo, lama che può recidere in ogni momento.

Tradurre in linguaggio significa: fermare. Fermare il viaggio di un'intui-

(*) *Takète*, 1978, Gall. La Salita, Roma.

Nucleo formativo di un lavoro-ricerca continuato negli anni, prefigura e indica un preciso percorso intellettuale che caratterizza i lavori di Notargiacomo. Non è azzardato proporre una lettura dell'opera alla luce di alcune considerazioni sulla forma plastica fatte da Heidegger, che con intuizione geniale avvicinava la conquista della forma alla conquista dello spazio cosmico. Un passo è senza dubbio di estremo e illuminante valore, laddove il concetto di vuoto viene ad essere privato della necessità di essere nulla — mancanza. Una coincidenza eccezionale tra le conquiste del pensiero filosofico e le scoperte della fisica astronomica. Ciò che più affascina è l'ipotesi di una possibilità di conoscenza totale con la disintegrazione ovvia che si verificherebbe entrando in un buco nero. La fine corrisponderebbe alla conoscenza. In fondo l'arte, quando sia concepita come ricerca di sapienza, metafora cosmica a questo punto, dovrebbe avere come fine ultimo l'esplosione dell'approdo raggiunto.

zione, di un'energia, della forza del taglio. Fontana aveva già affondato una lama che poi era scomparsa lasciando il segno: rimane in quel caso la perdita. Per Notargiacomo il problema si sposta: cerca la lama, la punta che incide, l'energia che apre. Dopotutto, la parte virile di un androgino che non reagiva più.

Nasce una parola formata da dentali e gutturali. I denti (ta-te) circuiscono e limitano la sospensione dell'emissione del respiro (ke). Un attimo di attesa in cui prende forma la ricerca della sintesi di un pensiero in un massimo di comprensione nel minimo di estensione. Un universo si accartocchia nella combustione della nuova emissione di voce. Si piegano i fogli di alluminio, emergono le punte di ta-ke-te, spezzano la sfida nella nascita di una forma che vuole porsi come luogo, entità profana destinata a piegare la sacralità dell'irrisolto. *Takète* taglia lo spazio che incorpora.

Heidegger in uno scritto del 1964 affronta il problema della forma plastica: « Il corpo scolpito incorpora qualcosa. Lo spazio? La scultura è una presa di possesso dello spazio? Una sorta di dominio dello spazio? La scultura corrisponde con ciò alla conquista tecnico-scientifica dello spazio? » (1).

Takète è l'inizio di un cammino. Come momento di una sfida che vuole abbattere il momento non può fermarsi. Soggiace alle leggi dell'esistenza ma più ancora a quelle della ricerca e della conquista. La conquista dello spazio, che è sorpresa nel percorso, scandaglio non più del pieno ma di quella parte che è vuoto, mancanza.

Notargiacomo sapeva che τὰ χῆτος significa « mancanza - privazione »? Probabilmente lo ha scoperto lungo il cammino che poi *Takète* ha voluto percorrere da solo quasi sfuggendo di mano a chi lo aveva pensato, o meglio, prendendo per mano un artefice che aveva dimostrato di non avere paura del luogo « ... del luogo da cui gli Dèi sono fuggiti, luogo in cui il manifestarsi del divino a lungo ritarda » (2).

2. *Takète* si scaraventa sulle frontiere dei luoghi, sui confini che segnano lo spazio quotidiano, sulle pareti sempre troppo strette per i suoi frammenti. Nei lavori successivi la tela accoglie le sue parti. Nato come energia e lama, la lama si spezza ma continua a bucare, a emergere. È necessario d'altra parte adattarsi alle leggi del viaggio per giungere, adattarsi per accogliere.

Tuttavia come poter trovare quel che è proprio dello spazio? Vi è un passaggio obbligato, anche se stretto e irto di pericoli. Rischiamo l'ascolto del linguaggio. Di che cosa parla il linguaggio nella parola spazio? Nella parola spazio parla il fare — e lasciare — spazio. Il che significa disboscare, dissodare (3).

I lavori di Notargiacomo degli anni '81-'82 sono i preparativi del luogo. Le punte di *Takète* emergono da strutture scure, i neri e i blu mimano quello che Heidegger definisce « l'unico spazio oggettivo, quello cosmico » (4). Il buio delle tele di Notargiacomo non è la notte della mente, non afasia o balbuzia dell'incertezza, miopia storica o battaglia con inesistenti mulini a vento. Se battaglia c'è, questa (*Battaglia navale*) è logica strategia che vuole imporre una necessità al caso, una sconfitta a quanto si trova dietro un foglio di carta piegato e quadrettato.

(1) MARTIN HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969, trad. it. Genova 1979, pp. 11-13. Il testo è il rifacimento di una conferenza tenuta nell'ottobre 1964 alla Galleria « im Erker » di St. Gallen, in occasione di una mostra di Bernard Heiliger.

(2) *Ibidem*, p. 19.

(3) *Ibidem*, p. 17.

(4) *Ibidem*, p. 15.

In 1956 sotto le stesure finali e le punte di alluminio si nasconde un arcobaleno. Ma ciò che era al principio dell'opera, una velatura di chiari azzurri e rosa, non è rimasto. È stato raggiunto e attraversato, conosciuto e superato. Ciò che attirava Notargiacomo era il punto nero, il blu profondo dello spazio cosmico, quello che si intuisce dietro un canto di sirene fatto di colori. Il vuoto, quello che non è vuoto perché accumulò di energie.

3. Quando Heidegger affronta il problema del vuoto lo fa profeticamente. L'occasione era una riflessione sulla forma plastica, sul pieno quindi del volume, sul vuoto degli interstizi.

Il linguaggio in questo caso conduce e porta verso quella che è poi un'affermazione della scienza. Bisogna partire dalla parola *Vuoto = Leere*, legata a *lesen = Raccogliere*.

Senza dubbio il vuoto è in qualche modo affratellato con ciò che è più proprio del luogo e per questo motivo non è una mancanza ma un portare allo scoperto.

Dobbiamo nuovamente rivolgerci al linguaggio che ci fa cenno. Nel verbo *leeren* parla il *lesen* nel significato originario del raccogliere che domina nel luogo.

Vuotare il bicchiere significa: raccoglierlo in quanto il contenente nel suo esser diventato libero.

Vuotare in una cesta i frutti raccolti significa: preparare per loro questo luogo.

Il vuoto non è niente. Non è neppure una mancanza (*).

Il vuoto non è neppure una mancanza.

Quando ripercorriamo il cammino di *Takète*, esploso nel buio cosmico, nel buio di un buco nero, vediamo che la sua è una fuga o attrazione irreversibile verso un punto in cui le forze riescono a creare un vuoto che non è il nulla. Entrare in un buco nero è esplosione e coesistenza di due sole dimensioni, il passato e il futuro, il presente diviene una fragile parete in cui le distanze si uniscono. Ma questo implica l'esplosione del soggetto e il suo divenire energia di energia. Lo zero diventa = al tutto. Lo zero non come *nulla* ma come *tutto*, entità massima. L'infinitesimale della mente si raccoglie nel punto di partenza.

E *Takète*, partito come sfida di energia all'energia, entità penetrante in uno spazio senza punti cardinali, si spezza in un'avventura che era il disboscarsi, il prepararsi del luogo per il manifestarsi. Conosce l'esplosione, l'eliminazione del superfluo, l'approdo e la conquista di un'energia formale perché intellettuale.

Gli ultimi lavori assumono una dimensione di ardua definizione, segnati dalla disintegrazione subita nel percorso, riconoscibili nella loro essenza immutata eppure accresciuta.

In 1945 si elevano le punte dei triangoli orograficamente terrestri verso il verde e l'azzurro di spazi da sondare. Scendono i triangoli di alluminio azzurri e si legano in un incastro che non conosce quasi la cicatrice della sutura. Una energia depurata e sapiente: è il Luogo disboscato e dissodato pronto ad accogliere.

Gioia Mori

(*) *Ibidem*, p. 25.

LA CAVERNA E LA COMETA

È di poche settimane orsono una interessante sperimentazione interattiva di teatro e arti visive, musica, organizzata dall'Azienda Teatrale e dall'Assessorato Pubblica Istruzione di Alessandria, per gli alunni degli Istituti Superiori, progettata e realizzata dall'Assemblea Teatro di Torino. L'azione didattico-linguistica iniziava con cinque attori che « leggevano », in chiave gestuale/fonetica/comunicativa, i vari significati formali e concettuali relativi all'idea di « violenza », usando scenicamente la metafora delle due passate guerre mondiali, legate per sovrapposizione ad una grande riproduzione di « Guernica » di Picasso. Un'altra parte della « piece » era « giocata » davanti ad un grande rettangolo coperto di tela bianca: si mimava la violenza immobile, computeristica, di una ipotetica « terza » guerra mondiale, mentre su vari schermi apparivano, a singulto, le immagini reali, ravvicinate, o spezzate di artisti quali: Vedova, Pollock, Burri, Bacon, Southerland, De Kooning, Fontana, Warhol, Baseliz, Baj, Dubuffet, Jorn, Lawson, Immendorff e altri. L'azione scenica portava progressivamente alla luce il fatto che l'essenza del tragico si è abbattuta sull'eroe, ma soprattutto sulla collettività. Tutto è conseguenza e manifestazione dell'accadimento originario ed essenziale del tragico, anche se poi l'annientamento di Edipo risulta un piccolo frammento della tragedia della nostra civiltà, che, al contrario di ciò che avvenne per Edipo, anche « dopo » non riesce a « vedere » al di là delle cose. Quando alla fine dell'azione scenica, accompagnata da una phoné che aveva i toni alti del grido e del tumulto esistenziale, la tenda bianca

spariva, si rivelava una grande tela, fitta di toni scuri e drammatici, alla quale mi avvicinavo per compiere un gesto molto chiaro: alzare una punta di metallo tagliente fissata al centro — che lasciava intravedere una traccia di colore rosso — per direzionarla verso il pubblico. Il quadro in questione era « tempesta e assalto », del 1981, di Gianfranco Notargiacomo. La tela chiudeva esemplarmente la parabola di questo discorso per affermare che quando la natura viene repressa, oltraggiata, alterata, il compito degli artisti contemporanei — come diceva Schiller — diventa quello di esserne i vendicatori. Essi la vendicano costringendo chi l'ha violentata a prendere coscienza di questa violenza autodistruttiva, ad accorgersi di aver falsificato il mondo, quindi di vivere in un mondo falso, brutale, ad avvertire il disagio, l'impotenza, della propria condizione. Alcuni dei giovani presenti hanno capito (e il dialogo ne ha dato atto) che tra scrittura pittorica, suono, azione, spazio, si stabiliscono sempre una serie di collegamenti, che si strutturano come una catena che conduce dalla realtà all'invisibile e viceversa. Avviene dunque una interscambiabilità simbolica, per cui ciascuno degli elementi può rappresentare tutti gli altri. Oggi per noi questa catena si spezza di continuo, il gesto si nutre di un umore originario, la voce che esce dalla tela non può che essere un grido, il più elementare ed immediato, quello dell'angoscia, quindi viene dal punto di intersezione tra corpo e coscienza, che è poi localizzabile anche come segno della rottura dell'unità e dell'armonia dell'uomo con l'universo. Un grido che attraversa il silenzio e lo spezza. Gesto, segno, la voce (quella della pittura) sono ormai i tre vertici di un triangolo, inteso secondo la geometria post-euclidea, in cui i primi due termini stanno alla base e il terzo è collocato all'infinito. Grido e pittura nascono da una frattura dell'esistenza, anzi la pittura sostanziata prevalentemente di larghe e forti pennellate bianche e nere — vita e morte / luce e tenebra — di Notargiacomo, racconta i vocalizzi di quel « grido », la sua dimensione appassionata, disperata, tumultuosa, che, come per il Romanticismo, dimostra di portare in sé un fantasma che riconosce valore alla vitalità, alla bellezza se pur orrida e melanconica, al male identificato con la trasgressione, e dunque anche con la libertà, con la caduta, col profondo, con l'oscuro, con l'enigma. Nelle sue ultime opere, trionfo di abissi superficiali, Notargiacomo tende ad organizzare una sceneggiatura del suo segno che, talvolta, sembra condotto a segnare i ritmi dell'inno. Ma si tratta di un inno del tutto particolare, quello appunto che assicura un'intonazione solenne al gesto-segno del quotidiano, quello che designa l'idea dell'ordine nel disordine. Il lavoro di questi giorni si muove verso la « seduzione », attraverso lo sfarzo lampeggiante di « figure retoriche », di combinazioni timbriche, legate a rapporti di equivalenza e di opposizione. Lo schermo energetico sul quale si muove il gesto è quello dell'eros che trasforma l'atto di portare il colore sulla tela in una interpretazione del mondo, e si dilata così cosmicamente sino ad infrangere regole e conoscenze, permettendo al colore, sempre più denso e fluido, di essere elemento di trapasso da un « essere » all'altro, una memoria-angoscia che è conquista nuova dello spazio. Un gesto quello di Notargiacomo che, mentre sale e scende sulla tela, posa delle metafore, delle omofonie, delle dualità, che si agglutinano in forme tese ed imprevedibili attorno ad una visione drammatica, ma anche ironica, della realtà, sino a diventare riflesso di una condizione umana in cui il « vissuto » non entra di sbieco, ma dove si sente il soggetto che modella con il pennello il respiro affannoso della metamorfosi, lavorando ad una forma di dilatazione immaginativa che è prerogativa di libertà, di slancio, di un diverso anelito all'inesprimibile, che non sia soltanto il « confuso ». Abbiamo più sopra

parlato di metafore, ma allora questa non può essere che la metafora di chi si duole dell'inesistenza del presente, di una corsa frenetica che frantuma l'unità della persona e ne getta i frammenti qua e là, alcuni in avanti e altri indietro, tanto che l'individuo non ha mai la sensazione di esistere unitariamente con tutta la sua personalità. Molte sono le opere di Notargiacomo che svelano, tra gli altri, dati organici, sottolineature di nostalgia autobiografica, memoriale, primaria, senza peraltro condizionamenti naturalistici, o di utilizzo subordinato dello spazio dimensionale dell'arte « autre ». Non ci stupisce dunque che sulle superfici delle tele, o della carta, compaiono oggi, così frequentemente, grandi « segni » neri che esplodono come ordigni nel vuoto del bianco, lasciando scie gialle di miasmi, o viceversa, segni che pur non sfuggendo affatto all'abbraccio della storia, si dipanano liberi insinuandosi fra le fratture della negazione, della rottura, della cosmesi del mondo, per propagarsi in uno spazio incondizionatamente aperto, in un deserto popolato di intensità, riluttante ad irrigidirsi in una forma ultimativa, per produrre con aspra determinazione la sua temporalità. Il prevalere del nero, del bianco, delle sciabolate di bianco, di rosso, dice che si tratta di colori-simboli, solidali e in definitiva intercambiabili, valenze entro cui si mescola il timore dell'inghiottimento e della caduta, quindi lontani dall'evocare emozioni edonistiche e materne, rinviano alla Caverna, alla Gabbia, alla Prigione, una topografia infera e labirintica che, tramite il rito regressivo della discesa, dà voce all'immagine vorace del Minotauro. L'unico spiraglio ancora possibile all'accesso è un'apertura alta, su cui brilla di solito un Astro bianco-giallo, abbagliante, luminoso come una Cometa: una doppia polarità antitetica, quella dell'acqua-terra, abissale e mortifera, si contrappone a quella aria-fuoco, lievitante e vitale. Tutto si compone, e si scompone, in un insieme vertiginoso, che illumina con acutezza i rapporti tra l'uomo e la vita, il mulinello dell'io individuale sempre sul punto di perdersi nel caos della materia, l'artificiosità dell'arte che deve ora misurarsi con l'artificio dell'esistenza.

Marisa Vescovo