



GIANFRANCO NOTARGIACOMO

cura di
LORENZO MANGO

MUSEO LABORATORIO
DI ARTE CONTEMPORANEA

C'è una qualità particolare della pittura, una qualità che, al di là di ogni regime di stile, definirei astratta; è la sintesi, la capacità di condensare il pensiero, l'emozione, la percezione in un istante, in un luogo di sospensione, pausa del respiro, collasso del tempo. È la sintesi che brucia l'urlo di Munch o esalta la mano di Cristo nel Giudizio della Sistina. Stessa sintesi, stessa necessità di forare lo spazio-tempo alla ricerca di un'aria rarefatta, di un condensato di senso che motivi tutto quanto, nel quadro, può essere racconto, linguaggio e simbolo. Una simile qualità astratta non si limita ad essere uno fra i tanti attributi della nozione di pittorico ma è quanto, con tutta probabilità, ne corrisponde di più all'origine. La sintesi è la voce silenziosa della pittura che spinge l'occhio dello spettatore oltre il reticolo di forme, immagini, linee e colori; è il trillo acuto che rimette ordine nel disperdersi della materia, nella libera articolazione del linguaggio. La sintesi astratta è ciò che rende del tutto particolare la visione della pittura, opponendola ad ogni tentazione letteraria e fabulatoria. Il «racconto della pittura» non parla nelle successioni delle immagini, ma in quella pausa del tempo, in quel silenzio del respiro determinato dalla pura sintesi dell'immagine. Anche nei grandi cicli medievali, quelli di Giotto in testa, c'è più fabula nei gesti sospesi, negli sguardi diretti all'infinito verso un punto fino a corroderlo, che nelle cose che vengono mostrate, negli episodi di cui la pittura si fa emblema.

L'arte moderna conosce bene questa qualità intrinseca della pittura per averla cercata con ansia spasmodica o meticolosa pazienza. Bene deve tenerla a mente anche Gianfranco Notargiacomo nel mentre si accinge a raccontarci una «storia astratta della filosofia». Strano progetto per un pittore. Ambizioso e, almeno apparentemente, depistante. Cosa si propone Notargiacomo? di citare o rappresentare luoghi o problemi della tradizione filosofica? Già molti anni or sono, quasi agli esordi della sua vita di pittore, aveva affrontato un tema analogo nella «Storia privata della filosofia», ma era tutt'altra cosa. Allora, con tecnica quasi artigiana del «bel fare», ritraeva i volti dei filosofi, così come gli si presentavano alla mente. La pittura era un

pretesto, un mezzo, o meglio un semplice supporto. Che poi emergesse un «recupero» del pittorico rispetto alle poetiche smaterializzanti del momento (erano gli anni '70) fa parte di quelle congiunture della Storia di cui si può col tempo, per fortuna, non tenere più alcun conto. Ben diversa è la scommessa di oggi: non utilizzare la pittura per una personale, privata, scorribanda tra i visi e gli sguardi dei filosofi, ma tentare di fare della filosofia in pittura. Detta così l'impresa è disperata. In realtà Notargiacomo è molto più concreto e non aspira a mete impossibili. La scommessa cui dà luogo — oltre a tessere i diversi momenti della sua formazione che è filosofica tanto quanto artistica — serve soprattutto per dar voce alla pittura. Una voce che è originaria in quanto ambisce all'*origine*. Per raggiungere questo scopo Notargiacomo non può che far ricorso a quella qualità che abbiamo definito come «sintesi astratta» e lo fa secondo una modalità che ha lungamente sperimentato l'arte moderna, attraverso il linguaggio del segno. Nasce, così, questo primo ciclo intitolato a «Il Caos e i giganti», immersione nel luogo originario mitico per eccellenza, quello in cui si scontrano le forze primarie, archetipali. Luogo di una tensione che precede la forma, quindi, fucina di un divenire burrascoso, fondamento della matrice tragica del mondo. D'altro canto gioverà ricordare come, a cavallo tra gli anni '70 e gli '80, Notargiacomo avesse realizzato una serie di opere titolate «Tempesta e assalto». Immagine che faceva riferimento ad una memoria di ascendenza romantica ma che celava, al contempo, la gioia ludica di giocare con le parole, specie quelle dotate di un suono forte, perentorio, storicamente codificato. «Tempesta e assalto» era lo *Sturm und drang* ma anche una semplice «immagine sonora» che faceva riferimento alla libertà gestuale ed espressiva dei quadri, la cui fattura era tesa alla decostruzione del tessuto pittorico, attraverso una pasta cromatica sfrangiata e un'incidenza aggressiva della linea al cui interno emergevano — quasi come uno scherzo infantile — i fantasmi di una battaglia navale. Il Caos, quale materia prima della creazione, era lo sfondo su cui si disponeva la ricerca di Notargiacomo, che poi, negli anni successivi, insistette nella disaggregazione della superficie attraverso una pittura che faceva vibrare il colore grazie al libero esercizio del pennello. Ma torniamo ai quadri di questa prima puntata della «Storia astratta della filosofia». Ne abbiamo parlato come di una scommessa attorno alla origine della pittura, origine che trova nel fermento caotico, nel turbinio dei conflitti primari la sua motivazione più viva. Rispetto al progetto di «Tempesta e assalto», però, si modifica radicalmente lo stile, più secco, più sintetico, più rivolto al supporto levigato della superficie che alla vibrazione e alla manipolazione del colore. Restano, però, una intensità e una

leggerezza emotive ed intellettuali analoghe a quelle di allora.

Oggi Notargiacomo sembra, ancor più di prima, interessato ad investigare il territorio oscuro dell'*origine*. Il tono decostruttivo e vibratile della pittura s'è andato, negli anni addensando, come testimoniano i lavori della fine degli anni '80. Protagonista è un segno ampio, spesso, che incide e taglia duramente la superficie, scrivendola come una pagina. La tensione drammatica dell'era mitica (epoca dell'anima e non della Storia) popolata di eroi e giganti è «raccontata» da Notargiacomo attraverso un segno di tale fattura. Ma rispetto alla partitura vagamente geometrica, e sicuramente strutturante, di quei primi esperimenti adesso la scrittura è più libera e fluida. È un segno fisico, carnale, ritmico il cui 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. Pagine di un epos straordinariamente arcaico in cui si raccontano di primitivi conflitti, di un mondo in perenne rivoluzione magmatica, degli dèi che scendevano sulla terra a far strage di uomini e degli uomini che a quella violenza divina reagivano, consci dell'inutilità del loro gesto titanico ma ugualmente impossibilitati a subirla passivamente quella violenta. Ma è una scrittura-pittura, quella di Notargiacomo, 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 segno. Non ci è mostrato nulla e nella, alla stessa stregua, ci è scritto. La suggestione di un pathos eroico è raggiunta solo grazie al lessico della pittura. La furia del caos, le orride grida, le visioni terrifiche ci appaiono nella crepa provocata nello spazio-tempo dall'istante della pittura, dalla sintesi estrema condensata attorno ad un segno che non mostra altro che se stesso, che non racconta d'altro se non della sua dialettica con la superficie, col colore e lo sguardo. Ma quella scrittura-pittura, chiusa come è dentro il suo universo linguistico, costruisce una porta attraverso cui scorrono i racconti, le evocazioni, le storie. Attraverso cui si può raccontare una storia astratta della filosofia. La quale, è evidente a questo punto, accompagna la pittura come un'ombra e non come un motivo tematico, un oggetto di rappresentazione. Notargiacomo riesce a dipingere la luce della pittura, affrontandone puntualmente il linguaggio, e, contemporaneamente, a suggerirne l'ombra, che si offre allo sguardo come un doppio artaudiano. Visti così, nella loro natura di oggetti dipinti, nei quadri di Notargiacomo non c'è «niente da vedere». Eppure ci si accorge subito che sono dei «luoghi» che spezzano il ritmo normale della percezione per istituire, al suo posto, un regime di ordine diverso, un regime tragico. la scelta di un colore acceso, esplosivo, è determinante a questo scopo.

Non cela alcuna tentazione decorativa, né un gusto meramente estetico (anche se il fatto che i quadri siano «belli» non è affatto secondario), serve, invece, a sollecitare il segno, a stimolarlo, a creargli intorno «mondo», un mondo di luce costituito di intensità cromatica espressa allo stato puro. Ci accorgiamo, allora, che il segno — in quanto espressione di una scrittura che non scrive — e il colore, quale ombra di un mondo le cui immagini sono bruciate dalla luce, tornano a proporci una dimensione «tutta pittorica» della pittura, la quale si presenta come costruzione della superficie, pensiero del suo linguaggio (pensiero pensato in pittura come diceva Cézanne), organizzazione dello spazio bidimensionale della visione. Spazio, però, che nell'istante della sintesi astratta della forma si schiude al Mondo dell'origine, alla vigoria dell'epos tragico.

Ci sembra di poter leggere, nella ricerca di Notargiacomo, una sorta di figura metaforica della pittura al lavoro. Parlando dell'opera d'arte Heidegger scriveva che essa si fonda sulla Terra e si apre al Mondo. Voleva significare che nell'opera d'arte agisce una doppia natura: la prima evidenza la solidità della cosa, la seconda lo schiudersi della visione. Ma l'una è indispensabile all'altra. La Terra si apre al Mondo e questo si consolida e si fissa in forma su quella. Ebbene in questa «storia astratta della filosofia» la fondazione è la consapevolezza del linguaggio, coi suoi ritmi percettivi, con la articolazione della superficie, con la costruzione, con la vibrazione luminosa e con l'energia del segno. L'apertura, invece, è il paesaggio di senso che dietro e oltre la superficie astratta si schiude. È il luogo dell'originario.

È su questo livello complesso di operatività che si concentra la gestazione del quadro, tanto progettata e «voluta» quanto impulsiva e immediata. Notargiacomo insegue un «sapere della tecnica» che è l'unico mezzo in grado di garantirgli di toccare l'istante della sintesi astratta del linguaggio. La dimensione febbrile dell'opera, la sua qualità sensibile e finanche sensuale, in quanto costruzione dell'idea, è ciò che fonda la possibilità del racconto «muto» che schiude la visione.

Il quadro, l'insieme dei quadri che compongono l'installazione della mostra, diventa la scena di questo racconto, scena dell'immaginario. D'altronde una profonda matrice teatrale risalta con tutta evidenza nel lavoro di Notargiacomo fin dai tempi de «Le nostre divergenze», mostra d'esordio in cui una folla di omini di plastilina colorata invadeva lo spazio de «La Tartaruga». È una teatralità oggi divenuta indiretta, non immediatamente riconoscibile in quanto tale, eppure solitamente posta al centro anche dell'esperienza più squisitamente pittorica.

Riguarda, anzitutto, il rapporto tra segno e pittore che non viene impostato secondo i canoni abituali delle estetiche moderne. Non è né un tramite immediato e diretto del corpo — come è nella tradizione espressionista — né un veicolo freddo di costruzione. Lo paragonerei, piuttosto, al rapporto che il drammaturgo ha col suo personaggio. Rapporto di osmosi — come non può non essere fra un creatore e la sua creatura — ma anche di distanza. Il drammaturgo sa che il personaggio che crea non dovrà essere la copia, il riflesso di sé ma una creatura viva, diversa, protagonista di una sua autonoma, personalissima storia. I segni di Notargiacomo sono, a loro modo, personaggi. La assonanza, vaga quanto si vuole ma pure presente, con una scrittura ideogrammatica ne fa dei corpi astratti, ma fisicamente riconoscibili, i quali vanno ad affrontare la superficie, il colore, la costruzione al di là delle intenzioni analitiche del pittore. Ne «Il Caos e i giganti» si tratta di un segno eroico, nel senso tragico del termine, duro e plastico al tempo stesso, che evoca certe immagini di pitture rupestri dando vita a quella memoria dell'origine che è patrimonio fondamentale della pittura di Notargiacomo. Una memoria, un'ombra, una instabilità di sapore teatrale. Il quadro è una sorta di «scena dell'invisibile» al cui centro (od alla cui periferia) il segno si staglia come personaggio. D'altro canto una chiave di lettura di ascendenza teatrale funziona anche nei confronti del primo impatto visivo che l'installazione espositiva offre allo sguardo. Quel mondo di muti racconti tragici che sono i quadri diventa allora una vera e propria costruzione scenografica dinnanzi a cui si ergono i *Takète*, piccole sculture puntute, corpi angolosi e irregolari, sottratti alla superficie dipinta e mandati ad affrontare il mondo delle immagini da soli.

Strano itinerario del pensiero quello cui ci ha condotto l'esame dei quadri di Notargiacomo. Nel cuore della pittura, nella sua fonte originaria di apertura all'immaginario, abbiamo incontrato un riflesso teatrale che ci ha mostrato il linguaggio delle immagini come «doppio», «non di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco a poco divenuto soltanto la copia inerte — come scriveva Artaud — ma di un'altra realtà rischiosa e tipica, dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa, s'affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque».

Lorenzo Mango