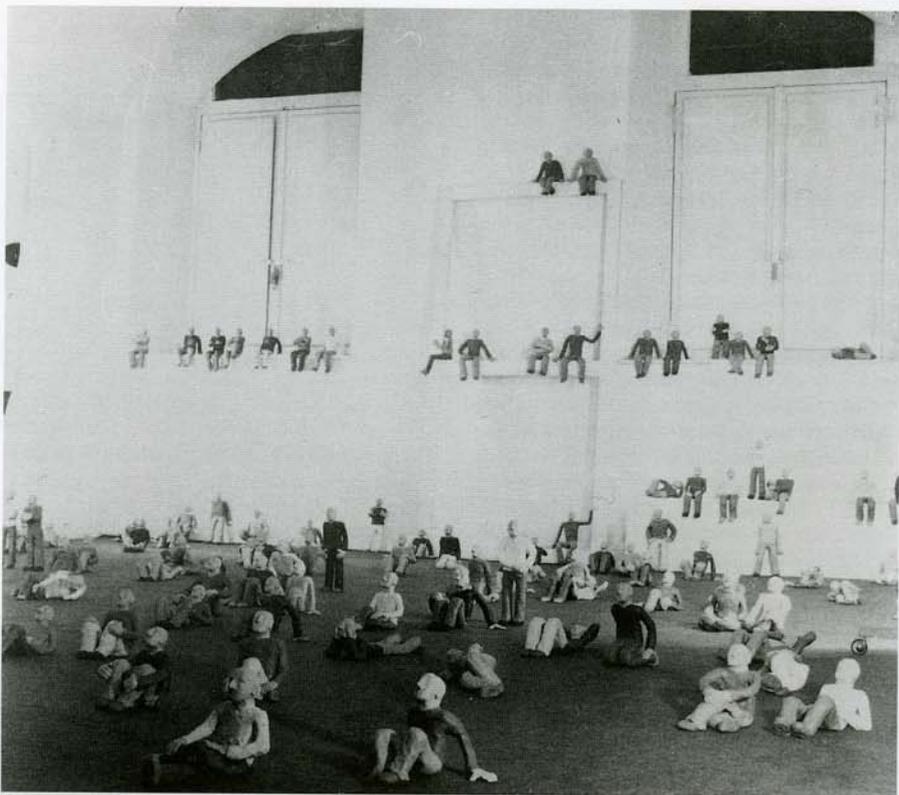


Il disegno di Gianfranco Notargiacomo è pittura, perché la sua pittura non ammette determinanti o condizionamenti autonomi, impliciti negli strumenti dell'arte. Attraversare la sua opera successiva al 1978 con l'attenzione rivolta al trattamento della tecnica e delle sue differenti tipologie, porta a riconoscere nel suo disegno gli stessi modi e intenti, la stessa espressione, della sua pittura. Se usa la carta, o elementi che abbiano un'attinenza tradizionalmente riconoscibile con il disegno, è perché la sua pittura, nella sua autonomia, ricerca in quel momento una specifica qualità ricavabile da quei materiali. Notargiacomo passa dalla tela al cartone o alla carta secondo le necessità di effetto della materia cromatica proprie a quel tipo di supporti e differenti rispetto all'assorbimento e in generale alle reazioni provocate dalla tela. Così è accaduto che, in tempi recenti, all'interno del ciclo *Allegoria della Pittura* (1998), fosse emersa la necessità di episodi in cui la stesura dello smalto contrastasse con un materiale di supporto particolarmente refrattario, che restituisse così, senza trasformarla né amalgamarla, tutta la fragranza del gesto pittorico. Sulla carta, la brillantezza degli smalti conserva una sonorità propria, una risonanza più metallica di quanto non consenta la tela che invece, assorbendo, trasfigura i colori in una rifrazione microscopica, tutt'uno con la trama del supporto. La leggerezza della carta e la sua ingovernabile qualità di ondulazione sotto lo strato del colore, attribuisce alla pittura un effetto di lamina mobilissima che ne esalta l'artificialità e l'astrazione emblematica. Le astrazioni verticali, eseguite sulla carta, risultano esaltate dal contrasto tra la freschezza della tintura e l'anomala sensibilità della carta alla loro differente consistenza materica. La forma del colore risulta rilanciata in un'accentuazione della propria concretezza visiva tale da costituire un episodio ulteriore nella ricerca di unità dell'opera e della sua sintetica autosufficienza rispetto alle categorie tradizionali, come quando i *Takète* (1979) si ponevano come pittura nello spazio, tendendo a scartare la possibilità di una loro definizione esclusiva di scultura. Con particolare evidenza, dalla esecuzione su carta risalta l'identità di totem delle forme cromatiche che costituiscono il ciclo delle *Allegorie*. La serie *Verso Chiuaua* (1997), con la sua impostazione orizzontale di paesaggio gestuale, è eseguita esclusivamente su fogli di grandi dimensioni, non su tela, poiché le misture di inchiostri penetranti necessitano di quel supporto affinché si realizzino le loro strane cangianze e la qualità degli accordi. La carta è d'altronde l'unica materia di base che consenta di restituire una condotta di pennello così variabile, tra un avvio grondante di materia e uno sviluppo in cui la violenza del gesto esaurisce il colore fino a graffiare ed esaurire la corsa della sua scrittura; riprende senza perfezionare le giunture, insomma esalta le irregolarità, le imperfezioni, come la qualità formale basilare per esprimere la forza sentimentale dell'espressione nella



Le nostre divergenze, 1971, plastilina colorata, installazione alla Galleria La Tartaruga, Roma

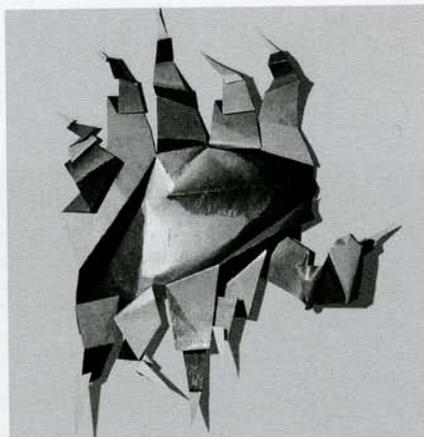
sua più profonda verità. Pittura di gesto, che nel suo farsi trova i propri contenuti definitivi e i propri significati sintetici.

È necessario a questo punto considerare il percorso attraverso il quale Notargiacomo è giunto a operare in una totalità gioiosa dell'esecuzione, che rinnova per lui contesti inventivi, percettivi e tecnici non dissimili da quelli di un protagonista dell'astrattismo dell'informale o dell'espressionismo astratto. Le sue stesse dichiarazioni d'altronde confermano la sua assunzione della pittura come atto naturale dell'arte e la sua vicenda biografica ne registra la pratica costante, come per una pulsione istintiva, prima ancora di avere acquisito una coscienza dei problemi dell'arte contemporanea. Anzi, lo spontaneo e onnivoro impossessamento di apprendimenti artistici, conosce in lui una crisi radicale nei primi anni sessanta, con la scoperta dei luoghi cruciali e nascosti dove a Roma accadevano fatti determinanti. Sono le gallerie La Tartaruga e La Salita dove, da frequentatore, Notargiacomo conosce, nel tempo, le opere di Franz Kline, Schifano, Festa, Angeli, Ceroli. Sono esperienze capitali che avviano la sua ricerca artistica dall'istintività a un'articolazione drammatica, tale da mettere in crisi l'irrefrenabilità della privata pratica della pittura. Al suo esordio, nel 1968, lo spirito del momento, nelle sue punte più avanzate, lo porta a prescindere decisamente dalla pittura e a sospendere ogni tecni-

ca tradizionale, per operare direttamente sull'estetica, ed esprimere la propria radicale riflessione sull'arte rifiutando la mediazione della manualità tecnica e l'oggettualità dell'opera. I primi interventi sono alla ricerca della collettivizzazione della condizione estetica e della provocatoria espansione dell'arte come flusso che coinvolga il quotidiano per sovvertirne la convenzionalità. Nel 1971, *Le nostre divergenze*, la prima personale, alla Galleria La Tartaruga, era l'installazione di una miriade di figurine umane in plastilina colorata, omini di trenta centimetri, che invadevano lo spazio espositivo, protesi nella contemplazione o nell'attesa di un evento. Come la miniaturizzazione di un happening di massa, seduti in pose diverse, qualcuno accovacciato o inginocchiato, le gambe incrociate, qualcuno disteso come su un prato, vari altri collocati sulle sporgenze della parete, sui davanzali delle finestre, come su spalti, tutti rivolti verso il visitatore della mostra. Sorprese, nella cronaca del momento, per la quantità, ironica e giocosa, di cose figurate, ingombranti, quando probabilmente la tendenza alla dissoluzione dell'opera nel suo concetto portava in molti casi alla perdita della sua fisicità e figuratività e forse anche comunicatività. Certamente il luogo era complice e storicamente predisposto; quella stessa galleria, otto anni prima aveva ospitato una svolta, in qualche modo equiparabile, rispetto a Festa e Schifano e alla sublimità estetica del loro azzeramento.

mento della pittura nella monocromia: erano stati allora i giovanissimi Mambor, Lombardo e Tacchi a reimmettere "qualcosa" su questo piano appena azzerato, qualcosa come un elemento di figura, ed era stata la volta di altri omini, quelli "statistici" di Mambor, e di altre proposte "umanizzanti" subito recepite in sviluppi originali nel circostante ambiente dell'avanguardia romana. Questi omini di Notargiacomo, che ora esautoravano con la loro fisicità di opera l'ambiente della galleria (come già li era avvenuto nel 1966, quando *La Cina* di Ceroli aveva ingombro tutto lo spazio interno escludendone quasi il visitatore) portavano umori contemporaneamente apocalittici e ludici, che forse erano abbastanza trascurati in quella fase storica di impegno autoriflessivo e smaterializzante. È d'altronde una caratteristica abbastanza riconosciuta questa disponibilità dialettica di Notargiacomo a opporre obiezioni alla tesi dominante, recuperando criticamente gli argomenti delle esperienze appena trascorse e al momento oggetto di reazione. È come un'empirica esigenza a ricostituire una storiografia istantanea anche nell'agire l'attualità. È qualcosa di più che un atteggiamento; a posteriori potrebbe perfino essere riconosciuto come un metodo, che lo accompagna da questo momento con particolare radicalità nella ricerca di un'ipotesi di arte diretta e totale, come soluzione del momento riflessivo e analitico. Negli anni successivi, ancora lontano dalle tecniche tradizionali, Notargiacomo lavora sui moventi profondi dell'arte e dell'identità del soggetto e pertinacemente continua a manifestare la sua ricerca attraverso immagini, la cui fisicità conferma, più o meno idealmente o naturalisticamente, almeno l'esistenza di un problema storico attorno alla manualità dell'arte.

Nel 1972, espone *Alfabeto* alla Galleria La Salita: il calco della propria mano, ripetuto nella pluralità di segni di un alfabeto elementare, esprimeva, con la capacità di suggestione che la mano dell'artista è capace di evocare da sempre attraverso secoli di storia, la tensione verso il recupero della parola e della figura. Ancora per iniziativa della Galleria La Salita, nel 1973 una doppia mostra di Notargiacomo e Chia ha l'intenzione esplicita di un addio al Concettuale e di un avvio dell'arte al recupero della tecnica manuale: era una manifestazione congiunta tra una sede istituzionale, il serio Palazzo dell'Esposizione, dove l'intervento di entrambi alludeva in maniera intenzionalmente ancora ermetica a una prossima epifania della pittura, e la Galleria dove entrambi esponevano un autoritratto, decisamente dipinto quello di Notargiacomo, disegnato nelle sembianze di Davide quello di Chia. L'anno successivo figura e pittura tornano nella storia di Notargiacomo in una serie di ritratti di filosofi del secolo, *Storia privata della filosofia*, in una configurazione che riprende il filo, allora del tutto inattuale, della pop romana di dieci anni prima. Il percorso trova il suo compimento nel



Takète, 1979, acrilico su lamiera, collezione privata

1978, con l'azzeramento, questa volta, della ricerca, come a chiudere la lunga stagione del grado zero esercitato dalle avanguardie nei confronti delle tecniche. Ora, dalla propria negazione, la tecnica è pronta a riemergere. Il matite per la sua riemersione sta in un confronto diretto al futurismo, riconosciuto come l'episodio cruciale di rivoluzione dell'arte italiana nel Secolo e utilizzato da Notargiacomo come accesso alla pittura, affrontata in una disposizione totale e diretta.²

Il Balla delle *Compenetrazioni iridescenti* è il riferimento strutturale e interno per la concezione di una forma archetipica della nuova pittura che Notargiacomo chiama *Takète*, termine sospeso tra un nonsenso dada, imposto tuttavia con la costruttività del neologismo magico, e un grecismo che allude alla velocità: certamente è il segno base della sua nuova vita artistica, forma sintetica di azione esecutiva, materia cromatica astratta, dinamismo e spazialità. Da lì inizia tutta la produzione pittorica di Notargiacomo. Ha superato ora un limite che il Concettuale non gli consentiva di risolvere e che riguardava tutta una parte di contenuti, soprattutto emotivi, che possono esprimersi solo con l'azione sulla materia e che possono ora confluire con pienezza nella pittura. Ha superato così anche le contraddizioni del cerebrale, il quale può portare a deduzioni logiche che, del tutto legittimamente, possono postulare, con buona verosimiglianza, lo spegnimento della pittura, nonostante il soggetto senta che la pittura esiste e preme come una necessità incoercibile (e non si saprebbe che altro termine usare se non "sentire", che è assai strano – doveva risultare allora particolarmente strano – a confronto con la terminologia e i riferimenti estetici della scena artistica più avanzata dei primi anni settanta). La sua soluzione è stata nel senso di riconoscere che quella pressione era una verità e che nella pittura poteva trovarsi la chiave del mondo. Se il suo confronto organico con la materia si svolge attraverso cicli stilistico tematici successivi, è perché da questo punto è la prepotente logica interna alla forma (o alla pittura, che è il suo sinonimo nell'accezione dell'artista) a determinarne l'evoluzione. Da allora, lo stile di Notargiacomo, benché in evoluzione, è

fortemente identificato, e *Takète* rimane come un idolo, abbastanza immobile, a guardia, a significazione complessiva, di questa avventura pittorica. Può riapparire nella sua produzione (nel 1995 una serie in legno, di violenta policromia, corrispondente alle tele del ciclo *Il caos e i giganti*, fu esposta a Roma, al Museo Laboratorio) soprattutto come una forma emblematica. Per contro la pittura su supporto bidimensionale non si libera del suo amuleto, memoria della riemersione dal concettualismo, e lo conserva anzi con forza iconica nelle schegge di lamiera (memoria della chiave d'origine) applicate sulla tela o, nelle sue analogie cartacee, incollate sulle carte. Ma l'espressione riemerge attraverso un procedimento assolutamente singolare e significativo in rapporto alla storia del disegno. Il Balla del modello archetipico scindeva il colore nelle sue componenti dinamiche, che prendevano la configurazione di una grafia luministica cromatica. Si cita il divisionismo, come fonte per Balla, ma in realtà la tradizione risale ad epoche molto più antiche: all'incontro, nei primi anni del Cinquecento, a Firenze, di Michelangelo e di Raffaello con il disegno di Leonardo da Vinci; e poi la storia romana conseguente. Da lì irradia il disegno al tratto, incrociato e sfumato, nelle sue varie specie; è la civiltà che unisce volume, movimento, concetto e parola in un'unica grafia. Spesso migrante in aree geografiche diverse nel corso della storia dell'arte successiva, ricomparendo in artisti apparentemente distanti ma come un legame di folgorante significato, spesso osteggiata dal primato della linea o dall'invadenza del colore. Il Novecento italiano più innovativo recupera quell'identità cruciale che consente di agire sulla struttura dell'immagine, e pone questa civiltà del tratto dinamico-cromatico alla base della rivoluzione dei linguaggi (così Balla, così Boccioni, così Morandi...). È notevole che riemerge così, dopo la Negazione, e funzioni perfettamente come discriminare tra un'ipotesi di tecnica autoconservativa e fuori linguaggio e quella che riemerge dalla propria periodica negazione e dall'azzeramento. Alla fine di un tale percorso individuale, Notargiacomo può ben dire che il suo disegno è pittura, e chiamare pittura l'arte.

¹ Nel 1968 Notargiacomo organizzava un collettivo di artisti che conducevano azioni provocatorie d'intervento fuori dalle forme e dai luoghi istituzionali. Furono ospitati in quelle circostanze alla Galleria di Mara Coccia e successivamente alla Tartaruga, entrambe estremamente pressili in quella fase verso il clima del momento.

² È una convinzione sostenuta da Maurizio Calvesi fin dall'esordio del New Dada romano degli anni sessanta, sia in qualità di critico di quegli avvenimenti, che di storico dell'arte del Novecento. Di recente, la tesi della mostra "Minimalia" di Achille Bonito Oliva (1998) conferma questa individuazione della responsabilità del futurismo e in particolare di Balla nella tradizione italiana del rinnovamento del linguaggio artistico.