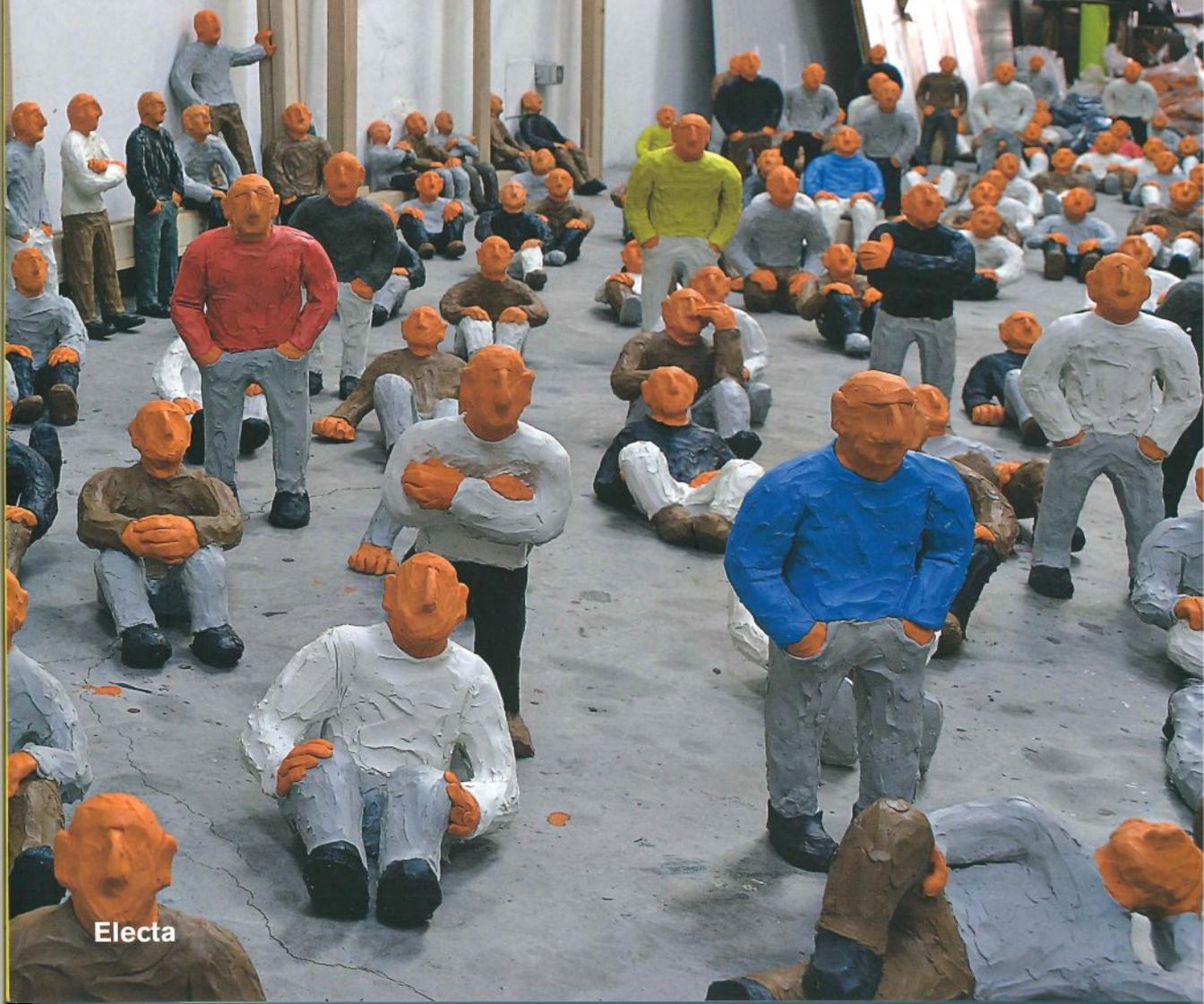


Gianfranco
Notargiacomo

le nostre divergenze
1971-2009



Electa

Gianfranco
Notargiacomo
le nostre divergenze
1971-2009

Gianfranco
Notargiacomo
le nostre divergenze
1971-2009

a cura di
Mariastella Margozi

Roma, Galleria nazionale d'arte moderna
12 novembre - 8 dicembre 2009



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Gianfranco Notargiacomo
Le nostre divergenze 1971 – 2009

Roma, Galleria nazionale d'arte moderna
12 novembre - 8 dicembre 2009

Mostra e catalogo a cura di
Mariastella Margozi

Soprintendente
Maria Vittoria Marini Clarelli

Registrar
Giovanna Coltelli

Ufficio stampa
Gabiella Gatto, Electa

Progetto dell'allestimento
Giusto Puri Purini

Assistenti alla realizzazione della mostra
Michele Welke
Emanuel Hamn Pompili

Light designer
Filippo Cannata

Realizzazione dell'illuminazione
AG - Impianti

Movimentazione
Franco Veltri
Veraldo Urbinati

Contributi in catalogo
Luigi Ficacci
Mariastella Margozi
Giacomo Marramao
Barbara Martusciello

*Il Gioco del Lotto, da sempre vicino
al mondo della cultura, ha contribuito
alla realizzazione della mostra
di Gianfranco Notargiacomo.*



Si ringraziano



Si ringraziano inoltre
Claudia Alliata di Villafranca
Daniela Condò
Giorgio Fiorini
Sara Guerci
Fabrizio Lemme
Anna Lo Bianco
Aldo Marchetti
Paolo Mauri
Barbara Monti
Francesca Morelli
Bernardo Notargiacomo
Enrica Ronchini
Marco Sala
Guido Scamporrino

Fu visitando in due momenti diversi lo studio di Gianfranco Notargiacomo al Mandrione che a Mariastella Margozzi e a me venne la stessa idea, vedendo uno dei pochi superstiti della folla di plastilina che una sera del 1971 aveva invaso pacificamente lo spazio, angusto ma già mitico, della Tartaruga di Roma. Nessuna di noi due aveva visto allora quell'installazione intitolata *Le nostre divergenze*, ma immaginarla non era difficile mentre Gianfranco la descriveva: bastava moltiplicare l'omino in maniche di camicia per duecento e disporne i cloni a terra, un po' in piedi e un po' seduti, o farli arrampicare su muri e ponteggi, come in un raduno autoconvocato per assistere a qualcosa che lo spettatore scopriva essere la sua stessa presenza.

Ne parlammo fra noi e con lui, ma quella prima volta forse nessuno dei tre era davvero convinto che se ne sarebbe fatto qualcosa. All'entusiasmo, infatti, erano seguiti i dubbi: quello filologico (rifarlo oggi?), quello genealogico (ma v'interessa proprio il mio primo lavoro?), quello tecnico (il procedimento e il materiale è sempre lo stesso?), quello amletico (ha senso?). Tralascio, il più ovvio, dato che tutti i lettori sanno, o dovrebbero sapere, in quali acque finanziarie navighino oggi i musei.

Ma tutti sanno anche che tanto più un progetto sembra irrealizzabile tanto più difficilmente lo si abbandona, soprattutto se se ne parla una seconda volta. Così, mentre i dubbi teorici si risolvevano nel constatare che quello non era stato un happening ma il suo ribaltamento, perché l'evento era rappresentato dal pubblico, ed era dunque sempre possibile, purché l'artista fosse disposto a farlo accadere di fronte ai suoi astanti di plastilina, e mentre i dubbi pratici si dissolvevano di fronte alla straordinaria determinazione di Notargiacomo, in quello studio al Mandrione gli omini cominciarono a proliferare, con l'anima di fil di ferro e la carne di pongo, come in una fabbrica di giocattoli o in un film di fantascienza. Ci auguriamo che il pubblico colga quanto di innovativo aveva allora e quanto di attuale ha ancora oggi quest'opera così immediata nel suo impatto, ma anche così complessa nella sua struttura concettuale.

Maria Vittoria Marini Clarelli

sommario

Le nostre divergenze. 1971-2009 <i>Mariastella Margozi</i>	12
L'attesa di un evento <i>Luigi Ficacci</i>	18
Metafisica della gioventù <i>Giacomo Marramao</i>	24
I suoi sperimentali quarant'anni <i>Barbara Martusciello</i>	28
catalogo	27
apparati	59
biografia	61
bibliografia	62

Le nostre divergenze. 1971-2009

Mariastella Margozzi

Nel marzo 1971 Gianfranco Notargiacomo, appena venticinquenne, presentava alla galleria romana La Tartaruga l'installazione *Le nostre divergenze*. Era la sua prima personale. "Duecento uomini, miniaturizzati, in plastilina colorata, occupano metà di una stanza. Seduti, in piedi o sdraiati, per terra, sul davanzale della finestra o arrampicati su un telaio. Sono vestiti uguali, pantaloni e maglietta, e guardano nella direzione in cui il pubblico entra per visitare la mostra. L'immagine che offrono è quella di una massa uniforme, mentre il titolo della mostra si riferisce al pensiero originale di ogni singolo individuo". Il cartoncino d'invito della mostra, ideato da Plinio De Martiis, prevedeva sul verso una singolare foto dell'artista, scattata dallo stesso Plinio, in cui per un gioco di contrasto con il contenuto della mostra l'artista si metteva in posa accanto a una enorme testa marmorea di epoca romana². L'invito stesso, pertanto, concepito dall'intelligenza e dalla grande capacità comunicativa del famoso gallerista romano, offriva già agli invitati uno spunto di riflessione sul confronto dimensionale tra l'artista e la testa tardoantica; allo scopo di aumentare il senso di sorpresa, voleva esaltare l'unicità e la grandiosità del pezzo archeologico, storico, per generare nell'immaginazione degli ospiti una aspettativa contraddetta puntualmente dalla visione dell'installazione in mostra.

I duecento omni di plastilina erano, infatti, l'opposto dell'unica grande scultura presente nell'invito e non era solo la quantità a fare la differenza; piuttosto era il loro fermare il movimento in numerosi gesti di quotidiana naturalezza, era la loro sostanza molle, determinata dalla materia, la plastilina appunto, nella quale erano plasmati, era il loro porsi comunque in ascolto. La scultura dell'invito era, al contrario, ieratica, fissa, dura nella sua consistenza marmorea, divina nella sua espressione e, quindi, idolo. È incredibile come Plinio De Martiis e Gianfranco Notargiacomo abbiano saputo già dall'invito della mostra non banalizzare l'evento, ma creare una tensione intellettuale sulla "sorpresa" che avrebbe suscitato quella moltitudine di piccoli uomini in attesa. Quale impatto abbia avuto questa originale interpretazione del mondo giovanile contemporaneo sul pubblico, chi non c'era perché allora troppo giovane può solo immaginarlo osservando le fotografie in bianco e nero dell'opera, che restituiscono se non i colori degli abiti degli omni certo l'atmosfera di agitazione controllata, di bisbiglio sommesso, di disposizione all'ascolto e al contraddittorio, di solidarietà del gruppo ma, anche, di consapevolezza della propria individualità.

"Le nostre divergenze",
1971, installazione
alla galleria La Tartaruga.
Invito, foto di Plinio
De Martiis





Le nostre divergenze,
1971, installazione alla
galleria La Tartaruga.
Alla pagina precedente,
un particolare



Le posizioni dei duecento piccoli uomini, infatti, li differenziavano a tal punto l'uno dall'altro da annullare il loro aspetto identico e volutamente omologato anche nei volti e nelle teste (il colore dei capelli avrebbe provocato una distrazione) e ciò voleva indurre alla considerazione che l'artista non volesse presentare una massa inerte, piuttosto una moltitudine diversificata di individui ognuno dei quali, nella propria singolarità, contribuiva alla nascita di un movimento di pensiero libero.

Arnaldo Romani Brizzi, che fu tra i testimoni di questa prima installazione del 1971, così la ricorda in uno scritto del 1990: "Io, con molti altri compagni di scuola, vi andai e mi divertii come solo mi ero divertito, non molto tempo prima, per la mostra *Vitalità del negativo*. Gli omni di Notargiacomo risultarono subito, agli occhi di noi scolari di quegli anni tanto complessi, una metafora giocosa, di quelle con il gesto e il verso del *marameo*. Sembravano dirci: eccoci qui, siamo come voi, atteggiati nello stile dell'esordio 'politico' dei collettivi scolastici, con le intenzioni che è possibile leggerci sui volti, con la generosità di chi sente di voler frantumare gli schemi obbligatori e privi di fantasia, con il birignao a mezza strada tra l' 'intellettuale' e il 'militante' e il 'politicizzato'; ma non ometteremo mai l'esercizio salutare dell'ironia e, quando possibile, dell'autoironia. Sembrerebbe una cosa da nulla, oggi; ma per quel periodo, per noi – per me sicuramente –, fu una 'lezione' che ancora oggi in molti amiamo ricordare"³.

Appare, infatti, logico che in quegli anni il pubblico che più poteva identificarsi con il messaggio di Notargiacomo fosse quello dei giovani al loro esordio nel mondo politico. Notargiacomo era un giovane anche lui e quell'opera, concepita con la leggerezza ludica della giovinezza, esprimeva proprio il desiderio e la necessità di unirsi in un movimento capace di dire la sua sul mondo, ma senza gridare e senza frastuoni e violenze, piuttosto in posizione di ascolto e in atteggiamento di varia pensosità. L'esercizio del pensiero traspare evidente da questa moltitudine silenziosa, tanto da sostanziarne la vitalità e la vitalità a sua volta ne sottolinea la "presenza". I duecento omni ideati dal giovane artista nel 1971 non volevano essere un esercito, né una massa; essi erano una presenza collettiva pensante e pertanto reattiva e propositiva; erano la fede e la speranza nell'avvenire.

Il messaggio che Notargiacomo affidava a questa installazione era estremamente chiaro, come evidente era anche l'effetto giocoso che essi provocavano, dovuto all'uso quale materia-medium della

plastilina colorata. L'artista non aveva plasmato un materiale tradizionale della scultura, cera o creta, ma un materiale plastico insolito, e questa manipolazione veniva attuata con lo spirito infantile proprio degli artisti, riuscendo a sublimare il gesto semplice di replicare il mondo a proprio piacimento.

Un'altra riflessione, tuttavia, è d'obbligo. La plastilina, o pongo come oggi siamo abituati a chiamarla dal marchio commerciale che la produce, era nel 1971 un materiale nuovissimo dell'industria e Notargiacomo, in linea con le sperimentazioni sui materiali industriali che a partire dalla fine degli anni cinquanta avevano "rivoluzionato" l'operare artistico, non si sottrae certo al confronto con una nuova materia, consapevole che si trattasse di materia poco "seria", in quanto intrinsecamente mutabile, come effimera poteva sembrare l'intera popolazione di omni dell'installazione. Quale sarebbe stata la durata temporale di quelle figurine che pure apparivano solide e ben piantate? Notargiacomo l'aveva previsto: sarebbe stata la durata di un pensiero, ossia quel tanto o quel poco che impiega il messaggio offerto a depositarsi nella coscienza, con quel margine di ineluttabilità e di indifferenza che sempre va previsto quando si cerca la via della comunicazione. Ecco perché quegli omni erano fatti di plastilina e non di creta e non di bronzo e non di marmo (come la testa romana dell'invito), perché il pensiero è fluttuante ed eternamente in trasformazione, come la coscienza morale e civile di tale auspicabile evoluzione, rappresentata da quella giocosa esemplificazione dell'umanità che erano quei piccoli uomini creati con la duttile plastilina.

Maurizio Calvesi ne scrive nel 1983 come di un vivo ricordo, immaginando che gli omni fossero "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"⁴. Allo stesso modo, ne fu colpita Simonetta Lux: "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"⁵. Era stato l' "Inter-



Giusto Puri Purini,
Progetto di allestimento
di "Le nostre divergenze
1971 - 2009", presso
la Galleria nazionale
d'arte moderna
e contemporanea

Michele Welke e
Emanuel Hamn Pompili
nello studio dell'artista
durante la preparazione
della mostra

Le nostre divergenze,
1971, installazione alla
galleria La Tartaruga,
particolare



national Herald Tribune", qualche giorno dopo l'inaugurazione dell'evento, a sottolineare l'importanza dell'invito come sollecitazione al pensiero speculativo dell'artista. "On the announcement, he is seen leaning against a Roman portrait bust twice his own size. He teaches philosophy and what he is probably after is proportion, the size of Man measured against the values of his time"⁶. Il pensiero filosofico era stato il motore che aveva spinto l'artista a dedicarsi all'esperienza estetica del fare arte e rimarrà una costante, a volte esplicita a volte celata, in tutta la sua attività successiva. Nel 1974 sarà la stessa galleria La Tartaruga a presentare un'altra mostra dell'artista, significativamente intitolata "Storia privata della filosofia", nella quale ritratti di filosofi e pensatori ripercorrevano le personali affinità e predilezioni di Notargiacomo nell'ambito del pensiero filosofico, legandolo all'esperienza estetica individuale e collettiva.

Tornando a quella mitica esposizione degli omni, pertanto, ben si coglieva questa particolare predisposizione all'interrogazione e al dibattito critico già nel titolo, *Le nostre divergenze*, tratto dal *Che fare?* di Lenin, che contraddiceva la calma regnante nell'assembramento composto delle duecento figure di plastilina. L'installazione ebbe una notevole risonanza e dopo l'"International Herald Tribune", che l'aveva salutata come "the most surprising show in Rome"⁷, numerosi sono stati i riferimenti a quest'evento da parte di commentatori e critici dell'opera dell'artista, considerandola all'unanimità come un punto forte della partecipazione al concettualismo nascente da parte di Notargiacomo, vissuto come vera esigenza intellettuale, piuttosto che come allineamento a un fenomeno artistico emergente. Oggi, a quasi quarant'anni dall'esposizione alla Tartaruga, Notargiacomo ripresenta l'intera installazione de *Le nostre divergenze* con l'intento di recuperare e riproporre un messaggio sempre attuale, quello del dibattito critico e della capacità di ascoltare e di riflettere.

Come era prevedibile, dei duecento omni realizzati nel 1971 sono rimasti pochissimi esemplari. La stessa natura di plastilina imponeva loro una vita breve, quasi umana. Tuttavia, proprio come le generazioni, che cambiano senza cambiare il senso dell'umanità nel suo progredire, essi sono stati rigenerati oggi dallo stesso artista, identici nelle dimensioni, nei colori degli abiti, nelle inespresioni dei volti e nelle pose variamente diversificate. Allo stesso modo il materiale in cui l'artista li ha nuovamen-

te plasmati è sempre il pongo (oggi il nome "plastilina" non è più molto usato), legato ancora, nell'immaginario collettivo, al mondo dei giochi dell'infanzia. L'artista ripercorre la sua storia con la serietà della maturità, ma anche con l'entusiasmo della riscoperta del *ludus*, ossia del gioco che è alla base del più elementare sistema di aggregazione. Dal gioco nasce l'idea creativa, in questo caso dare corpo (in senso fisico) a un pensiero collettivo diversificato ma propositivo, espresso attraverso la ripetizione numerica di un simbolo, quale è da considerarsi l'omino di pongo. Lo spazio dell'azione, o meglio della non-azione o dell'azione pensante, è oggi quello della Galleria nazionale d'arte moderna, che eredita da Plinio De Martiis il compito di riproporre nei propri ambienti l'atmosfera esaltante e anche in un certo qual modo spiazzante creata dalla presenza della moltitudine di "piccoli uomini". Questo esserci è lillipuzianamente da intendersi, nel senso della molteplicità delle opinioni e delle azioni e del rispetto delle volontà. Si tratta sicuramente di un messaggio ancora attuale.

¹ La descrizione è in *Roma in mostra 1970-1979: materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Joice & Co, Roma 1995,

² La scultura tardoantica si trova nei cortili di Castel Sant'Angelo a Roma.

³ A. Romani Brizzi, *La nomenclatura del colore*, in catalogo mostra al Centro di Cultura Ausoni, De Luca, Roma 1990, s.n.p.

⁴ In catalogo della mostra personale dell'artista a Napoli, al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, a cura di F. Caroli, 1983,

⁵ Ivi.

⁶ Saturday-Sunday, March 13-14, 1971. La recensione era di Edith Schloss.

⁷ Ivi.

L'attesa di un evento

Luigi Ficacci

Dunque: con questa mostra Notargiacomo afferma che rifare è un gesto critico, confermando che il gesto è un atto creativo e che la critica è comunque un elemento della forma, almeno per la ricerca d'avanguardia successiva al Neo Dada, almeno per il suo lavoro artistico. "Rifare" è un'operazione originale. Diversamente dal replicare o dal riprodurre, "rifare" per lui è un'operazione causata da proprie e autonome necessità, in cui ricerca estetica e produzione di una forma visiva sono intrinseci. Questa mostra/opera vuol dire riproporre come situazione qualcosa che alla sua prima enunciazione era stata un'azione, anche se si presentava come forma, fatta di elementi plastici e priva di partecipazione scenico-comportamentale che non fosse quella dell'osservatore, nella parte di chi visita. Ma era una sintesi di intervento estetico e di espressione nello spazio: scultura, se si vuole ricorrere convenzionalmente a una categoria della tradizione, aggiornandola però nella dizione di scultura ambientale (che nel 1971 aveva un passato di esperienze non più che decennale). Riproporre una mostra storica come una situazione, cioè un intervento artistico attuale, nel caso di Notargiacomo, ma più in generale nel caso italiano e più precisamente nel caso di Roma, obbliga a riflettere su alcune anomalie riguardanti, in Italia, la storiografia dell'arte degli ultimi decenni del Novecento. Abbastanza inutile richiamare ancora la circostanza dell'assenza di una storicizzazione per quanto è accaduto a Roma dal sessanta in avanti. C'è stata molta critica militante, che si è evoluta con una eccezionale intensità, mossa dai fatti dell'arte: li ha accompagnati, li ha seguiti, ma sempre nella loro singolarità; è mancata una pragmatica delineazione complessiva che registrasse gli accadimenti, ordinasse la loro rilevanza, fissasse insomma gli episodi e ne stabilisse una storia. È una patologia così evidente, conosciuta e lamentata, da essere ormai insanabile (come dire che in buona parte la storia di quanto accaduto a Roma in quel periodo ormai è persa, almeno in una rispondenza flagrante, aderente agli intenti del momento e alla multiformità delle manifestazioni). Per contro, lascia spazio a chiedersi se la situazione italiana, ma soprattutto romana, non avesse in sé qualcosa di così particolare da condizionare e dominare la dinamica delle cose della cultura, l'attività dei singoli artisti e da giustificare, di conseguenza, la carenza di una storia lineare e generale: in qualche modo da rendere inevitabile questa carenza. Pensiamo a Roma: nonostante il peso del passato, il convenzionalismo anche storiografico conse-

Le nostre divergenze,
1971, installazione alla
galleria La Tartaruga,
foto di Plinio De Martiis.
Alle pagine seguenti,
particolari





guente il ricorso ineliminabile alla retorica, Roma, a periodi, dal cinquanta in poi, per i trent'anni successivi, ha saputo vivere momenti culturali di disagio moderno da grande metropoli, così autentici da provocare quasi con naturalezza situazioni d'arte. L'arte emerge meglio nelle città fortemente contemporanee a se stesse e Roma, a momenti e in alcune pieghe del suo corpo caotico, è stata anche contemporanea a se stessa. Come se l'arte contemporanea emergesse a intermittenza, dal cinquanta in poi, spontaneamente aggrappandosi a congiunture quasi spontanee, assecondando casualità avventurose, avvalorando o provocando disponibilità di individui a rendersi geniali per influenza della circostanza. Chi di quell'epoca ha avuto esperienza riconoscerà facilmente, impliciti entro questa definizione generale, le identità di singolari ma molteplici attori che, passando sulla scena romana, sono stati determinanti, spesso dissimulandosi dietro ruoli non centrali, non protagonisti, non ufficiali; collezionisti, galleristi, frequentatori di gallerie e frequentatori tout court, scrivendo, comprando, vendendo, organizzando, ma con la facilità con cui si organizza ogni giorno la propria vita notturna o, indifferentemente, con cui si conquista il centro del mondo. Ma chi l'esperienza diretta e la conseguente esperienza non l'avesse avuta dovrà essere avvertito che Roma è stata un'anomalia e un'eccezionalità, che ha nascosto un mondo inafferrabile e in gran parte irricostruibile, perché effetto di una dinamica che non lascia testimonianze documentarie monumentali o ne lascia del tipo che comunque non corrisponde all'autentico svolgimento dei fatti (e, ancora, bisognerà avvertire che i protagonisti evocati non costituiscono mai categorie professionali, ma ruoli e che le apparenti parti sceniche di cui si possono essersi fregiati – gallerista, collezionista, pubblico – nel corso del tempo hanno assunto modi ed effetti del tutto diversi e possono non corrispondere alle definizioni odierne). Roma insomma, per alcuni periodi ha provocato arte contemporanea. Essendo una causa, ed essendo un'identità indefinibile, le situazioni che la sua personalità determinante provoca corrispondono alla labilità dell'atmosfera del luogo e hanno qualcosa di sovra individuale. E poiché nelle problematiche dell'arte di quel tempo urgeva la necessità del gruppo e, più avanti ancora, del lavoro collettivo, per sostenere nell'arte l'identità di atto tecnico e di operazione critica, a Roma questo problema generale assume un umore proprio, a tratti universale, ma sempre comunque fisico, come se la sua profondità andasse a coinvolgere tutta l'ener-



gia esistenziale dell'individuo (sempre considerando che a Roma una diffusione di testimonianze antiche rovescia sul presente almeno quattrocento anni di tensione degli artisti a farsi portatori, nella loro manualità, anche del giudizio, assumendo su di sé l'intera responsabilità dell'arte, senza dipendere da gerarchie dell'intelletto e anzi facendo della propria insofferenza il dramma più estremo della loro espressione). Niente di progettato in questo carattere romano, ma qualcosa di più interiore, una diffusione di sensibilità, che accende l'osservatore, lo rende critico, lo trasforma in complice e militante, ma fa decadere la scrittura di una storia generale, come se l'eccesso di lusso di quella stagione sentimentale svalutasse l'opzione professionale di una lineare registrazione di accadimenti, neanche fosse una burocrazia troppo piatta per corrispondere al vissuto, alla realtà della situazione. Così alla situazione viene a mancare una struttura sistematica, per tanti motivi, tra cui quello che le istituzioni della cultura si ritrovano posposte, da questo straordinario flusso di libertà individuali, a posizioni di retroguardia (posizioni che peraltro per molti anni le istituzioni accettano volentieri anche perché corrispondono esattamente a convenzionalità e retorica). Ma così, col passare del momento e degli individui, passa anche la realtà dei fatti e la storia si dissolve. E poiché una storia comunque, prima o poi, si ricostituisce, inevitabilmente, magari forzatamente e su dati arbitrari, allora si comprende il sentimento tragico e scanzonato, quello dell'irrimediabilità, con cui una certa Roma accompagna il dissolvimento di una situazione, la chiusura di una galleria, l'abbandono di una responsabilità, oppure un funerale o anche solo un trasferimento di città, quando non un semplice trasloco di rione. Sono fatti diversi vissuti però nello stesso modo dal corpo animale dell'arte, con la stessa umoralità di una compagnia di teatranti che si scioglie: la certezza che finito il teatro della rappresentazione non rimarrà nulla e la memoria postuma sarà comunque un'altra cosa, falsata rispetto alla realtà del rappresentato.

Per l'arte però questo è grave, e l'argine è appunto la scrittura della storia.

Rifare, allora, dove non esista la convenzionale certezza di una concorde, ufficializzata, architettura della storia recente, non è solo un'operazione di concetto, ma ancora di più, un rinnovamento, magari in simulacro, di una entità organica altrimenti irrecuperabile, un rinnovo di sentimenti e di esistenza. La mostra richiama come coprotagonisti gli osservatori che per età anagrafica e proprie esperienze

siano testimoni, li spinge a chiedersi, o a dire, cosa fosse stata la mostra di Notargiacomo *Le nostre divergenze*, nel 1971, alla galleria La Tartaruga. Non basta ricordare che la galleria La Tartaruga sia stata dai primi anni cinquanta, con successive evoluzioni di attualità, una delle gallerie di punta della ricerca artistica a Roma. Servirà ricordare che è il luogo dove almeno dai primi anni sessanta lo spazio funzionava in sé; dove le mostre erano interventi artistici unitari e trasformavano le singole opere in un atto ambientale. E anche che questa tendenza, questo linguaggio della galleria raggiunge il suo acme nella successione quotidiana di eventi espositivi del "Teatro delle Mostre", nel maggio 1968, e che, dopo quell'avvenimento, alcuni degli artisti ricorrenti si dedicano decisamente al teatro, come per sopperire sulla scena del dramma a una specie di dissoluzione della galleria, che con il "Teatro delle Mostre" avrebbe nello stesso tempo aperto una strada e chiuso un proprio ciclo. "Le nostre divergenze" riaffermava, qualche anno dopo, in piena ritenzione cerebrale dell'arte, lo spazio della galleria come quello dell'intervento spaziale. Ma questa volta non con forme di geometrie o strutture ambientali. Notargiacomo presentava una dura affermazione di impertinenza alla forma astratta del concetto. Vi opponeva invece una figuratività radicale che comunque di concetto era costituita. Mirava alla collettivizzazione della condizione estetica e alla provocatoria espansione dell'arte come flusso che coinvolgesse il quotidiano per sovvertirne la convenzionalità. Ma usava la concretezza visibile e concettuale dell'opera in forme di figure. Non so se in assenza di una storiografia sia evidente, alla vulgata del secondo Novecento, che a Roma si stesse verificando, alla fonte stessa del concettualismo, all'inizio degli anni settanta, una fortissima aspirazione al recupero della concretezza figurale della forma, in modi che utilizzassero e contenessero tutti i portati concettuali dell'operatività estetica. Qualcosa di simile era già accaduto, e di nuovo a Roma, di nuovo, in parte, tra le mura della galleria La Tartaruga, nel cuore stesso del Neo Dada. Gli stessi artisti Neo Dada, i non astrattisti della monocromia, che chiamiamo Pop, dal 1962 in poi, avevano immesso nuovamente, con forme nuove, la figura nella pittura. Simile è quanto nel 1971 Notargiacomo apportava nel cuore del concettuale. L'ironia giocosa degli omini, la magia della loro sospensione, l'attesa di un evento, che li accomunava tutti nella disseminazione abusiva della galleria, verso un punto che corrispondeva allo spazio di azione dello spettatore:



tutti rivolti verso di lui, trasformando il suo entrare in un agire performativo, performance dello spettatore, reso attore dalla disposizione dell'opera: tutto questo recuperava la forma storica della statua. Statua moltiplicata nelle dimensioni ridotte del pupazzo, me nella veste di un uomo verisimile: omini, omini comuni, pronti a diventare il sé dell'artista. Organizzavano un happening di massa in miniatura, seduti in pose diverse, invadendo il pavimento, arrampicandosi sulle pareti, alcuni accovacciati o inginocchiati, le gambe incrociate, altri distesi come su un prato, vari altri collocati sulle sporgenze della parete, sui davanzali delle finestre, come su spalti, tutti rivolti verso il visitatore. Chi, per ragioni anagrafiche, di quella mostra fece l'esperienza, può testimoniare l'inedito effetto di energia che quella moltitudine o l'intera operazione producevano: bellissima ed elettrizzante situazione scenica. Oggi, con il rifacimento della mostra, l'osservatore attuale sa molto di più circa quell'effetto di energia e quel vigore esistenziale che rendevano estrema l'operazione dell'accumulo degli omini, innocente e terribile la loro invasione della galleria. Quell'energia dal 1978 Notargiacomo l'ha liberata sotto forma di pittura, pittura di gesto, che nel suo attuarsi trova i propri contenuti definitivi e i propri significati sintetici. Quel senso di energia che nel 1971 emanava dalle statue ridotte e concentrate in omini sparsi nella galleria, recuperando la facoltà primigenia del sentire, derivava dalla passione per la pittura, dall'esperienza visiva di quella di Franz Kline come di Schifano, che finiva traslata e dissimulata negli omini come se il furore pittorico, inesprimibile al momento, fosse una materialità propria del pongo. Non l'esponeva, nel 1971, la propria pittura, ma l'aveva tutta, irrefrenabile, nelle mani, mentre plasmava la sua operazione estetico comportamentale (con il pubblico nell'azione del comportamento).

Metafisica della gioventù

Giacomo Marramao

A volte ritornano. Nel caso in questione, dopo quasi quattro decenni. Roba dell'altro secolo. Quando alle spalle della generazione di Gianfranco Notargiacomo e mia c'era, sotto il profilo strettamente biografico, ancora ben poco. Ma abbastanza da alimentare la nostra "metafisica della gioventù": fatta di rotture e coraggiose sperimentazioni, prima ancora che di superficiali contestazioni. Si leggeva, ascoltava e osservava di tutto, in quegli anni. Alle nostre spalle, i laboratori delle avanguardie, le rivoluzioni del linguaggio della poesia, del teatro, del cinema, della filosofia, della musica: di quella musica lacerante e magica in grado di far vibrare – con Bob Dylan e i Beatles – le pieghe inattuali e profonde di una contemporaneità incerta e tumultuosa: di accompagnare il cambio di ritmo dell'epoca e dar voce, con le sue melodiche dissonanze (ossimoro quanto mai fecondo), al misterioso convergere dei destini individuali nella nuova spazialità dinamica dell'esperienza collettiva. Così ci siamo all'improvviso trovati insieme e riconosciuti: quasi senza accorgercene, senza riuscire a spiegare a noi stessi il perché e il come. Anche allora, come in tutti i passaggi cruciali della modernità, i rivolgimenti e i tormenti esistenziali della soggettività politica, nel breve e intenso '68 parigino come nel lungo '68 italiano e tedesco, si intrecciavano nelle loro fibre più intime con le rivoluzioni – silenziose o eclatanti – delle arti figurative. Meglio ancora: delle arti non-solo-figurative. Si situa qui la peculiare *location* spazio-temporale della messinscena – genialmente orchestrata da Plinio De Martiis – dell'arte oltre-la-pittura del giovane Notargiacomo. Squisitamente tecnico, certo, il talento che la rendeva possibile. Ma schiettamente influente la scena da cui quella messinscena traeva ispirazione. Si trattava di un'operazione fortemente *pensata*, grazie alla quale il venticinquenne Notargiacomo giocava consapevolmente il fattore figurale a guisa di contrappunto alla concettualizzazione: con effetti prossimi – si è detto – a quelli della Pop Art.

Ecco, dunque, gli omini in plastilina: solo *prima facie* omologati (quasi ad adombrare una declinazione ironica e "micrologica" dell'uomo-massa), ma in realtà attraversati da impercettibili, e per ciò stesso insormontabili, differenze. Piega ironica che, servendosi della materica malleabilità e caducità del pongo, trasforma la sostanza metafisica nelle singolarità differenzianti delle posture e delle caratterizzazioni cromatiche dell'abbigliamento. Nel nuovo regime desostanzializzato della rappresentazione, il lu-





dus globi rimembrante i giochi d'infanzia dà luogo a un tacito ma efficacissimo slittamento simbolico, ribaltandosi in *ludus historiae* denso di passione: di *pathos* politico trattenuto. Mentre entriamo nello spazio dell'allestimento, gli omini ci guardano, come se ci dicessero: Eccoci! E, nel rivolgersi a noi, riclassificano il nostro ruolo dentro l'economia segnica della rappresentazione. Non per nulla la suggestione esercitata dal potenziale energetico della massa di lillipuziani "in attesa" ha generato – nei commenti di oggi come in quelli di ieri – un sorprendente ricorso a espressioni identiche: moltitudine, diversificazione, ascolto, sospensione, sorpresa – fino all'esclamazione entusiastica dell'"International Herald Tribune": "the most surprising show in Rome".

Significativo, allora, il titolo, mutuato dal *Che fare?* di Lenin: *Le nostre divergenze*. Ma non meno significativo il sottotitolo aggiunto all'odierna "riproposta", che getta un ponte transtemporale tra le due date dell'evento: 1971-2009. Due date, dicevo. Ma sarebbe più esatto dire due differenti contemporaneità o, ricorrendo ai noti concetti di Walter Benjamin, due diverse "monadi" del presente, del tempo, schizzate fuori dal *continuum* apologetico della Storia progressiva. Si tratta propriamente di un ritorno, di una *revolutio* nel senso originario della *rigenerazione*: non di un *revival* o di una ripetizione. Notargiacomo – filosofo di formazione e artista animato da un'indomabile passione del presente – sa bene che la sola "funzione" dell'arte non è quella del riprodurre o dell'imitare (non è la *mimesis*, sottoposta da Platone a un irrevocabile verdetto di condanna), ma piuttosto quella del "condensare", del rendere simultanei gli eventi singolari incapsulati nel guscio delle molteplici contemporaneità: portandone alla luce le *divergenze* e rendendone riconoscibili le specifiche dinamiche di *spostamento*.

Nel nostro presente, segnato dalla "riproduzione accelerata di oggetti di consumo", l'arte deve dimostrarsi capace di aderire al tessuto dell'esperienza quotidiana per enuclearne i campi di forza e i vettori di cambiamento: i *signa prognostica* rivelatori di un'irriducibile tensione messianica annidata nelle pieghe dello stato di cose esistente.

I suoi sperimentali quarant'anni

Barbara Martusciello

Gianfranco Notargiacomo conduce una ricerca delineata, negli anni, in differenti scelte linguistiche caratterizzate da un serio distacco da ogni opportunismo stilistico. Ha, infatti, esordito con una messa in opera performativa e concettualistica per rivolgersi a un'opzione installativa inedita dirottando poi verso un "ritorno alla pittura" che ben presto avrebbe accomunato tantissimi artisti e teorici dell'arte.

Vive e si forma nella capitale dove è fortissimo in quegli anni un fermento culturale che egli recepisce consapevolmente frequentando amici-artisti, colleghi e protagonisti del sapere e del sistema dell'arte. Tra questi, Gian Tomaso Liverani e Plinio De Martiis, che guidano le rispettive gallerie: La Salita, aperta nel 1957, e La Tartaruga, inaugurata nel 1954 nella sede di via del Babuino. Giovanissimo, nel 1969, all'Arco d'Alibert ha un primo esordio, una azione, la performance di un giorno: *Gianfranco Notargiacomo for Mara Coccia Rome*. Invade lo spazio espositivo con bancarelle di abbigliamento – provenienti dal mercato dell'usato di Porta Portese – che il pubblico intervenuto al vernissage può provare e acquistare. A questo punto l'artista vi applica l'apposita etichetta "Notargiacomo for Mara Coccia Rome", conferendo a tali indumenti comuni il carattere di opera d'arte.

Portando avanti questo "superamento della pittura", a La Tartaruga, il 5 marzo 1971 Notargiacomo espone la sua prima personale. Ambienta un'opera-allestimento spiazzante: dispone 200 sculture di circa 30 cm ognuna fatte di plastilina colorata e dalle sembianze umane. Le dissemina ovunque: sul pavimento, sugli stipiti delle porte e delle finestre, nelle nicchie, sui gradini... Rivolte verso la direzione nella quale lo spettatore entra nella sala per fruire della mostra, hanno tratti somatici appena abbozzati: hanno fisionomie indefinite, sono personaggi anonimi, standardizzati, seppure abbigliati diversamente e ripresi nelle pose più svariate: diventano una folla che sembra rappresentazione di un evento esemplificativo. L'opera è esattamente calata in quella volontà di andare "oltre la pittura" di storica memoria, che nel maggio del 1968 persegue la stessa Tartaruga con "Teatro delle Mostre" e scelta – con la particolare collettiva del 21 dicembre 1968 – da Fabio Sargentini nella nuova sede espositiva di via Beccaria. L'installazione è anche affiancabile a ricerche sulle analisi quantitative che in questo decennio alcuni artisti stanno portando avanti specialmente a Roma: questo da-



... dunque ti dico che sei
due... 1978, esposizione
alla galleria La Salita,
Roma, 1978



to apre un'ulteriore prospettiva interpretativa su molta della produzione "romana" di questi anni, più concettualistica che Pop. Ciò vale per Notargiacomo che, oltretutto, ammantava questo suo bellissimo e originale *site specific* di significati ideologici in senso etico, già dal titolo scelto, preso dal *Che fare* di Lenin: *Le nostre divergenze*. La frase è adottata dall'artista come "il pensiero originale di ogni singolo individuo"² e, nello specifico, dei suoi *omini*, anticipando così un impegno che in quegli, e nei successivi, anni caldi coinvolse studenti, artisti e intellettuali³. Va ricordato che Notargiacomo è laureato in filosofia, branca del pensiero che lo accompagna nello studio profondo e molteplice dell'uomo e della società.

Nel marzo 1972 il Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte a Roma organizza "Critica in atto", colloqui di critici a cura di Achille Bonito Oliva. Il 9 marzo l'appuntamento è con Mario Diacono che comunica con un atto poetico-artistico: si "annulla"⁴ e, in sua vece, fa partecipare diversi artisti⁵. Notargiacomo propone l'intervento di un dattilologo dell'Ente italiano Sordomuti di Roma che legge i *Saggi Linguistici* di Noam Chomsky con il linguaggio gestuale dei sordomuti che i convenuti in sala, normodotati, non comprendono. Questo lavoro performativo concettuale è declinato da Notargiacomo, un mese dopo, nella personale "l/ay/layk/ayk/" alla Salita. Il titolo corrisponde alla precisa trascrizione fonetica – analizzata da Roman Jakobson – dello slogan *I like Eisenhower* pronunciato dal presidente degli Stati Uniti. Ora, però, il linguaggio visivo dei sordomuti si fa raffigurazione. Questa ricerca, linguisticamente improntata, è nuovamente approfondita in "Mappa 72", pure a Incontri Internazionali d'Arte dove, il 4 dicembre, Notargiacomo coinvolge due persone che comunicano tra loro da stanze diverse tramite ricetrasmittenti, alternandosi, dopo un preciso comando – "passo" – nella declamazione del X Canto dell'*Inferno* della *Divina Commedia*. Ancora in linea con una ricerca sul linguaggio, nel 1973 partecipa con Chia e De Filippi alla mostra su "Collana di perle" sui primi due libri d'artista editati da La Salita, dove propone *Ipotesi per una metrica*. Segue l'intervento espositivo – in parallelo con Sandro Chia – al Palazzo delle Esposizioni di Roma, dove porta un'installazione di carattere concettuale: un uovo, appeso a un sottilissimo filo di nylon, scende dal centro della cupola del salone dello spazio istituzionale. L'immagine, oltre alle interpretazioni

simboliche e alchemiche, rimanda al concetto di perfezione, geometrica e prospettica, approfondito da artisti del passato e specialmente da Piero della Francesca; attraverso questa sorta di citazione, che dalla Pala di Brera transita per *De Prospectiva pingendi*, trattato in cui Piero della Francesca introduce gradatamente alle tecniche della prospettiva con esercizi pratici, e dove egli indica proprio la prospettiva come vero caposaldo della pittura, Notargiacomo convoca le regole della pittura: pur non praticandola, la *pittura* è dunque protagonista della sua riflessione. Vedremo come ciò sfocerà, poco dopo, in un suo *recupero* vero e proprio.

Esattamente il giorno dopo, il 12 dicembre alla Salita, inaugura, infatti, "Autoritratti", che vede confrontarsi sul tema Chia e Notargiacomo. Quest'ultimo dipinge due autoritratti figurativi uno dei quali allestito capovolto. Il segno che delinea l'immagine di queste opere è netto, la stesura pittorica è scarsa: tutto indica un disinteresse sia per una resa fotorealistica, sia per una ricerca neoespressionista, e sia per una figurazione in quanto tale. Egli, invece, vuole sottolineare le ulteriori potenzialità della pittura che in questi anni è sempre meno adottata dalla sperimentazione. La connessione tra un concettualismo percorso sino a qui e una nuova apertura verso la pittura è poi ribadita l'11 giugno 1974 da Plinio De Martiis: con la personale "Storia privata della filosofia". Vi propone quadri della stessa dimensione, dipinti in maniera primaria, senza eccedenze cromatiche né ostinazioni descrittive, che raffigurano singoli filosofi – Engels, Nietzsche, Wittgenstein, Croce... – ripetendo una certa ritrattistica celebrativa anche tramite l'espedito linguistico di inserire una targhetta sotto ogni immagine che la definisce, appunto, come *ritratto di filosofo*. Il tema va letto come una sorta di *sottotesto* rispetto a quello portante che, ancora una volta, riflette sulla pittura e, nello specifico, su quella encomiastica; in questo senso, quindi, queste opere e questa mostra rappresentano una svolta verso la predominanza della pittura che egli sceglierà più nettamente a breve.

Dopo "Famiglia famiglia", personale alla Tartaruga del 1976, e la collettiva con protagonisti della sperimentazione di quel periodo, nel gennaio del 1977, ha, nell'aprile del 1978, alla Salita, un'altra personale: "...dunque ti dico che sei due..." Espone due autoritratti in plastilina, alti circa 60 cm, che ricordano le piccole sculture di *Le nostre divergenze* e che si fronteggiano quasi speculari; in una, l'artista

Takète, 1979, acrilico su lamiera, bozzetto, h cm 60, collezione dell'artista



Takète, 1979, acrilico
su ferro, lamiera, cotone,
h cm 170, Galleria
nazionale d'arte moderna



Takète, 2007, smalto
industriale su legno,
h cm 290, collezione
dell'artista



si raffigura con il dito alzato, nell'altra con le mani dietro la schiena. In una parete, al centro, è inoltre collocato un altro autoritratto di Notargiacomo in forma di anamorfosi, quindi percepibile nella sua fedeltà solo da un determinato punto di vista. Questo lavoro mette a fuoco un'indagine celata dentro tutto il percorso dell'autore, borderline tra analisi "dello specifico" e desiderio di più ampia comunicazione, di liberatorio rapporto con "l'altro da sé": "Quando l'artista lavora all'opera, egli sa e la conosce ma poi, una volta finita e proposta alla riflessione e al giudizio altrui, il suo autore ritorna un po' come gli altri: incapace di coglierne con esattezza e totalità il significato che si moltiplica e parcellizza"⁶. Nell'aprile del 1979, alla Salita, Notargiacomo ha la sua nuova personale, ideale punto di partenza per un più netto "recupero della pittura".

In questi anni la sperimentazione, dopo aver praticato un'"eliminazione dell'io dal quadro", un azzerramento, si è orientata verso una ripetuta attitudine concettuale, comportamentale, performativa, processuale e minimalista, spesso sospettosa nei confronti della "pittura-pittura": che ritorna, decisa ad affrancarsi dall'accusa di essere retroguardia e attraverso diverse e spesso opposte declinazioni. "Takète o della scultura" è una mostra rivelazione: si palesa come un'apertura liberatoria a nuove possibilità espressive. È anche coraggiosa, perché disposta a un originale recupero del Futurismo allora ancora ideologicamente sottostimato ma indicato da alcuni e dallo stesso artista quale momento cruciale della rivoluzione dell'arte italiana contemporanea⁷ e quindi usato come ideale ingresso alla pittura. Attraverso questa scelta Notargiacomo dà luogo a una sintesi delle forme acuminate e geometriche delle *Compenetrazioni iridescenti* di Balla che restituisce con un filologico "attraversamento".

Takète è una parola senza un vero e proprio significato, come da attitudine dadaista; è onomatopeica perché rimanda a un'idea di velocità, di stridore; ha qualche legame con la parola greca *tachys* che significa, appunto, velocità. È possibile associarla, dato il suo suono acuto e particolare, a un'immagine spigolosa. Molte sono le versioni dei *Takète*, alcune con una propria gestualità vicina a una pittura che Maurizio Calvesi definisce nel 1990 "alla romanella"⁸, rintracciando rapporti con la pennellata "romana" di Mafai, Turcato, Festa, Schifano e, ancora prima, con un affresco della Domus Aurea che si distingue per disinvolta fattura e incredibile modernità.

La ricerca alla base dei *Takète* è anche sintonizzata con una diversa attualità, fatta di stratificazioni tecnologiche e innovazioni scientifiche, di velocità dell'informazione, di ampliamento e diversificazione della comunicazione, di un superamento dei limiti spazio-temporali proposto da Internet: cambiamenti sostanziali della società che hanno modificato la percezione delle cose e la consapevolezza che l'uomo ha di sé. È, quindi, urgente ridefinire un nuovo linguaggio che Notargiacomo, infatti, propone, ben oltre un "Magico Primario" nel quale Flavio Caroli lo incanala⁹.

La punta metallica del *Takète*, un anno dopo, è trasferita sulle tele del ciclo *Tempesta e assalto*, con chiara radice romantica¹⁰, e presentato nel 1980 alla Salita. La celebrazione di questa particolare neo-astrazione arriva con l'invito che Notargiacomo riceve da Luciano Caramel a esporre nel 1982 al Padiglione Italia alla XL Biennale di Venezia. Vi porta *Omaggio a Lorenzo Lotto e 1950 Nuvolari*, grandiose pitture con una controllata gestualità; qui, e in molte delle opere successive, è possibile rilevare, secondo il giudizio di Caroli¹¹ – che lo invita nel 1983 alla mostra al Museo di Villa Pignatelli a Napoli – l'eco di Turner che incontra Boccioni, che incontra Pollock, che incontra "l'imponente lucidità dei nostri giorni" alla quale egli impone un'attenzione celebrativa.

Da questo primo *Takète* in poi la pittura è, per Notargiacomo, codice e materia adottata senza interruzione. La vitalità aguzza di questa immagine originaria e la sua struttura essenziale, quasi ossatura di sostegno, riemergono continuamente nella produzione successiva, sia in pittura sia in scultura. Si individua, per esempio, nel fulminante effetto-saetta del grande quadro *Roma assoluta*; o in ciò che ho definito "pittura tridimensionale, takète" che "prendono corpo"¹²: le opere autoportanti in legno grezzo dipinto, fatte di singole parti appuntite e ricomposte secondo un preciso ordine. Risolte e complete singolarmente assumono, quando affiancate insieme – come nella mostra al Museo Laboratorio all'Università La Sapienza di Roma nel 1995 –, il senso di una "foresta di segnali", di "architetture dell'impossibile"¹³, una sorta di innalzamento e "tridimensionalizzazione" di *tag* misteriose come leggeri messaggeri di linguaggio rifondato. Fedeli a quell'entrata dentro l'opera, a quella confluenza dell'arte nella vita di futuristica memoria, accolgono – anche per le citate tracce graffitistiche – un allargamento delle frontiere dell'arte che negli anni novanta sconfinano nella creatività cosiddetta "bas-

Tempesta e assalto, 1980,
acrilico su tela
con inserti di lamiera,
cm 200 x 150, collezione
privata



Pittura estrema, 1999,
smalto industriale su tela
con inserti di lamiera,
cm 235 × 410, Galleria
nazionale d'arte moderna
e contemporanea



sa” caratterizzando molta produzione “alta” e palesando interessanti contaminazioni linguistiche. Intorno al 1985 la pittura di Notargiacomo si modifica appena nella serie *Infinito universo e mondo*: grandi tele con allusioni a immagini mosse, a terra e mare, sempre con affilati inserti in lamiera. È questo il momento di un’ulteriore apertura al colore e a una tensione “monumentaleggiante” che l’anno dopo – con l’invito di Calvesi alla XLII Biennale di Venezia, per “Sculture all’aperto” – si realizza nella messa in opera di una scultura¹⁴ sveltante verso il cielo, alta sei metri, in metallo, che pure ha un recupero di tonalità plumbee. Il colore è, però, ormai riaffermato una nuova maniera caratterizzata, se possibile, da maggior dinamismo, e da cromie quasi fluorescenti¹⁵ e che, come scrive Ada Masoero per la grande mostra a Palazzo Reale di Milano del 1998, “rivisiterà i gorgi matrici dell’informale storico, con, in più, un nuovo controllo della ragione, certo eredità della ormai languente stagione concettuale¹⁶”. Proprio in questa mostra sono presenti i nuovi quadri, ovvero le grandissime tele con le righe e piccoli inserti in lamiera, che allora Notargiacomo chiama *Pittura estrema* – presentata in quell’anno per la prima volta alla galleria Marchetti di Roma – esposta l’anno dopo alla Quadriennale del 1999 e che caratterizzerà il suo lavoro negli anni a venire. Fabrizio D’Amico rileva come in questo contesto egli sia “approdato a un modo più aspro e dissonante della pittura”, con “grandi tele invase da un solo colore sovrano che cresce vibrato di luce, emozionato¹⁷”, come anche nella precedente serie *Caos e i giganti*, del 1995: tavole sviluppate in larghezza e dipinte a smalto sgargiante sulle quali si stagliano geometrie composte da strisce che attraversano la superficie pittorica. Nel 2002 Notargiacomo trasferisce lo studio in via del Mandrione, ex falegnameria ampia e soleggiata, dove le sue opere si fanno ancor più luminose. Nella pittura l’artista porta da sempre un’attitudine erudita seppure, anche, aggressiva e quasi sgarbata, “come di chi sappia che certe sontuosità ed eleganze non possono più, oggi, tornare identiche senza il rischio di sfibrarsi in pallido epigonismo¹⁸”. Vero. Come la scelta di accelerare su una pittura dalla grammatica che comunica a ogni livello, coinvolge, anche grazie a un aumento di energia e vitalità che sono sempre centrali nel suo lavoro. Come in *Senza titolo Siena* (2000), attualmente nella collezione del Ministero degli Esteri, che tradisce un rapporto quasi viscerale con la pittura che è,

però, sempre tenuto a bada dalla ragione, da una sorta di *presa di distanza* per una migliore posizione critica, calibrata.

“È sempre stato così”, ci dice Notargiacomo: “pensavo a un quadro e lo consideravo fatto. Il resto era lavoro. Realizzando un’opera pensata, e quindi già conclusa, era come allontanarsene: allontanarsi dalla sua conoscenza immediata. So bene che esiste un altro grado di conoscenza che è proprio quello del fare. Si conosce ciò che si fa, solo mentre si fa. È una conoscenza profonda e complessa, ma è un’altra cosa rispetto al lampo, meglio a quella serie di lampi che è pensarla. Ma come avvicinare i due momenti senza che il primo si diluisca troppo nell’altro? A me è venuto naturale correre veloce”. Citando Calvesi: “Sarà anche per questo che le opere di Notargiacomo somigliano così tanto a Gianfranco”¹⁹.

¹ Su questo e sullo sviluppo completo e filologico del lavoro dell'artista si rimanda a: Gianfranco Notargiacomo - *Sintetico. Opere dal 1971 al 2007*, a cura di B. Martusciello, catalogo mostra, maggio - luglio 2007, Scuderie Aldobrandini, Frascati, Gangemi editore, Roma 2007.

² *Roma in mostra 1970-1979: materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Joice & Co, Roma 1995.

³ A questo proposito si rimanda a: B. Martusciello, *Immagini di guerriglia*, in *70. Gli anni in cui il futuro incominciò*, n. 5, 1974, allegato a “Liberazione”, Roma, n. 5, 2007.

⁴ Mario Diacono affisse un suo certificato di nascita, nel quale risulta il suo vero cognome, apponendoci il timbro “annullato” e lasciando il posto a interventi d'artista (oltre Notargiacomo: Chia, Tacchi, Mattiacci).

⁵ Con alcuni di questi – Notargiacomo, Cesare Tacchi, Sandro Chia, Fernando De Filippi – Diacono sta lavorando alla creazione di una rivista, chiamata “e/o” e della quale escono pochi numeri. Organizzata nella sua casa di via del Governo Vecchio, è autoprodotta dal critico e dagli artisti e finanziata da Mazzoli (al quale gli artisti donarono dei disegni). In questo contesto matura l'idea della partecipazione poetico-artistica a “Critica in atto”.

⁶ Gianfranco Notargiacomo, da un'intervista con l'autrice, Roma, 3 febbraio 2007.

⁷ Si veda a questo proposito: M. Calvesi, *Le due avanguardie. dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milano 1966; A. Bonito Oliva, *Minimalia*, catalogo mostra, gennaio-aprile 1998, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Electa, Milano 1998.

⁸ M. Calvesi, *Rosso d'Oriente*, Centro di Cultura Ausoni, Roma 1990.

⁹ La tendenza, più che un movimento, si palesa nel 1980 e nel 1981 in occasione di due mostre rispettivamente a Palazzo dei Diamanti a Ferrara e poi a Modena e rientra in una ricerca comune di artisti che Caroli ha assimilato al tardomoderno (si veda, a questo proposito: F. Caroli, *Il Magico primario*, in “Il Verri”, n. 1-2, Milano 1984) e come realtà “che guarda alla storia dell'arte come accumulo di tensioni; coacervo di sublimità e bellezza” in F. Caroli, *Magico primario*, Fabbri editori, Milano 1982.

¹⁰ *Tempesta e Assalto* è traduzione di *Sturm und Drang* riferito proprio all'omonimo movimento tedesco.

¹¹ F. Caroli, *Dall'Altrove. Fra magico e primario*, in: AA. VV., *Dall'Altrove*, a cura di M.L. Trevisan, Corradin Editore, Urbana Padova 1997.

¹² **Cit.**

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Oggi al Museo all'aperto di Maglione, in Piemonte.

¹⁵ Come nella mostra del 1990 al Centro Ausoni, “Rosso d'oriente”.

¹⁶ *Notargiacomo, opere recenti*, a cura di A. Masoero, catalogo mostra, Palazzo Reale, Milano, Electa, Milano 1998, p. 21.

¹⁷ F. D'Amico, *Effetto Roma*, in “La Repubblica”, 27 luglio 1998.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ In M. Calvesi, *Rosso d'Oriente*, Centro di Cultura Ausoni, Roma 1990.



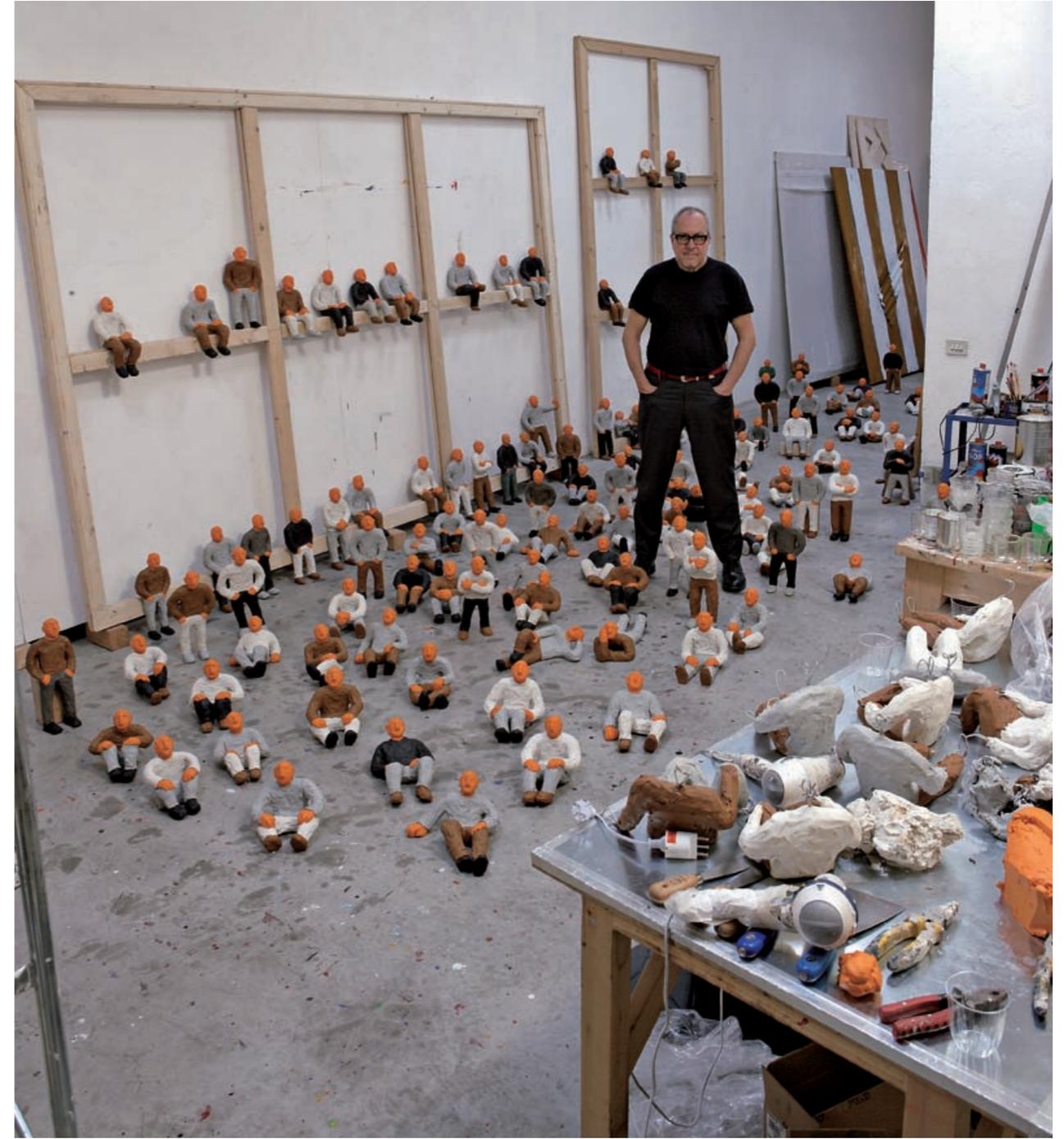
Le nostre divergenze
1971 - 2009 in fase
di realizzazione
nello studio dell'artista















biografia



Nato a Roma il 12 novembre 1945, fa il pittore da sempre. Si laurea in Filosofia (Estetica), alla Sapienza di Roma, per studiare le ragioni profonde della pittura. Subito dopo si diploma all'Istituto d'Arte. Nel 1971 ha la sua prima mostra personale alla galleria La Tartaruga, preceduta nel 1969 da una performance, ricordata come una delle prime in assoluto, alla galleria Arco d'Alibert di Roma. Seguono, nel decennio numerose mostre, sempre a La Tartaruga e a La Salita di Roma, che segnano, in anticipo sui tempi, l'evolversi della ricerca verso il ritorno alla pittura. Con "Takète", 1979, e con "Tempesta e assalto", 1980, (galleria La Salita), il suo linguaggio assume quella definitiva inclinazione verso l'astrazione d'impeto e di gesto che lo contraddistingue e che lo vede tra i protagonisti della post- astrazione. Successivamente, tra le mostre personali, si ricordano quelle a Castel Sant'Elmo a Napoli (1981); al museo Diego Aragona Pignatelli di Napoli (1983); al Museo Laboratorio dell'università La Sapienza di Roma (1995); l'antologica al Palazzo Reale di Milano (1998); in ArteFiera 2000 di Bologna presentato dalla galleria Marchetti di Roma, nel Museo di Roma in Palazzo Braschi (2004) e recentemente alle Scuderie Aldobrandini

a Frascati (2007) e al Centro Cultural Borges di Buenos Aires (2007). Tra le numerose collettive è invitato alla VIII e alla XI Biennale di Parigi (rispettivamente nel 1973 e 1980); ad "Arte-Critica", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, (Roma 1981 - Chicago 1982); ad "Arte Italiana 1960-1982", Hayward Gallery, Londra (1982); a "La forma e l'informe", Galleria Civica, Bologna (1983); ad "Anniottanta", Galleria Civica, Bologna (1985); ad "Arte italiana 1960-1985", Frankfurter Kunstverein, Francoforte (1985); ad "Arte Italiana", Museo di San Paolo del Brasile (1986); a "Postastrazione", Rotonda di via Besana, Milano (1986); alla Biennale di Sydney (1988); alla XIII Quadriennale d'Arte di Roma (1999); a "Tirannicidi-Il Disegno", Istituto Centrale per la Grafica, Roma (2000) e a "Lavori in corso 10", MACRO, Galleria Comunale d'arte contemporanea di Roma (2000). È in "Artisti Italiani del XX secolo alla Farnesina", Ministero degli Affari Esteri, Roma. È stato invitato alla XL Biennale di Venezia nel 1982 (Padiglione Italia) e alla XLII Biennale di Venezia nel 1986. Nel 1971, dopo la sua prima mostra personale, è chiamato a insegnare nella nuova Accademia di Belle Arti de L'Aquila. Dal 1979 è titolare della cattedra di Pittura, prima a Firenze, poi, dal 1999, a Roma.

bibliografia

XI Biennale de Paris, catalogo di B. Mantura, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville, 1980

"Magico Primario", testo e mostra a cura di F. Caroli, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1980

"Prime opere", testo di S. Lux, Roma, galleria La Salita, 1980

"Arte-Critica", testo di M. Vescovo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981

"Enciclopedia, il magico primario in Europa", testo di F. Caroli, Modena, Galleria Civica, 1981

"Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980", testo di M. Calvesi, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1981 (Carte Segrete, Roma 1981)

"La ruota del lotto", testo e mostra a cura di F. Caroli, Jesi, Palazzo dei Conveggni, 1981

XL Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, testo di L. Caramel, Venezia, 1982

"Arte e Critica", testo di I. Panicelli, Chicago, Marshall Fields, 1982

"Collettiva", testo di U. Nobili, Reggio Emilia, Campo Cervi, 1982

"Un nuovo classicismo. Una situazione artistica internazionale", mostra a cura di F. Caroli, testo di R. Barilli, Milano, 1982 (Mazzotta, Milano 1982)

"Settimo Cielo", testo e mostra a cura di M. Vescovo, Torino, galleria Weber, 1982

"La storia, il mito, la leggenda, anni '80", testi di F. Caroli, G. Cortenova, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Achille Forti, 1982

M.G. Torri, *Gianfranco Notargiacomo*, in "Flash Art", aprile 1982

"La forma e l'informe", mostra a cura di F. Caroli, testi di F. Caroli, S. Lux, M. Calvesi, Bologna, Galleria Civica, 1983

"Gianfranco Notargiacomo", mostra a cura di F. Caroli, testi di M. Calvesi, S. Lux, G. Mori, M. Vescovo, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1983

"L'occhio del cielo", mostra a cura di M. Vescovo, testi di M. Vescovo, F. Bartoli, G. Cane, G. Grignaffini, Mantova, Casa del Mantegna, 1983

"Attraversamenti. Linee della nuova arte contemporanea italiana", testi di M. Calvesi, M. Vescovo, Perugia, Palazzo dei Priori, 1984

XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Sculture all'Aperto, testi di L. Cooke, M. Corral, H. Grundmann et al., Venezia, 1986

"Gianfranco Notargiacomo", testo di S. Guarino, Livorno, galleria Peccolo, 1987

"Strutture trovate. Presenze e voci dell'arte non figurativa", testo di M. Apa, Ancona, galleria del Falconiere, 1987

Biennale di Sydney, testo di F. Caroli, Sydney, 1988

"Ascari", testo di R. Alfonso, Porto San Giorgio, galleria Bartoli, 1990

"Gianfranco Notargiacomo. Rosso d'Oriente", testi di A. Romani Brizzi, M. Calvesi, Roma, Centro di Cultura Ausoni, 1990

"60/90. Trenta anni di avanguardie romane", testi di L. Cherubini, A. Romani Brizzi, Roma, Palazzo dei Congressi, 1991 (Edizioni Carte Segrete, Roma 1991)

"Testimonianze 1940-1991", testo di L. Ostuni, Roma, Complesso Monumentale di San Michele, 1991 (Società Poligrafica Editrice, Roma 1991)

"Gianfranco Notargiacomo", testo e mostra a cura di L. Mango, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1995

"Incantesimi. Scene d'arte e poesia a Bomarzo", testi e mostra a cura di S. Lux, M. Mirolla, Bomarzo, 1995 (Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee dell'Università degli Studi della Tuscia, Viterbo 1995)

"Artemonete. Gli artisti battono moneta", mostra a cura di E. Politi, M. Rossi Lecce, testi di F. Abbate, A. Lombardi, Roma, galleria Giulia, 1996

"Gianfranco Notargiacomo. Opere recenti", mostra a cura di A. Masoero, testi di C. Di Biagio, A. Masoero, Milano, Palazzo Reale, 1998 (Electa, Milano 1998)

"Venti mostre a La Salita tra il 1960 e il 1978. Omaggio a Gian Tomaso Liverani", mostra a cura di D. Lancioni, testi di G. Carandente, S. Lux, Roma, Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, 1998 (Allemandi, Torino 1998)

XIII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma. Proiezioni 2000. Lo spazio delle arti visive nella città multimediale, testi di L. Trucchi, F. De Santi, M. Di Capua et al., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999 (De Luca, Roma 1999)

F. Lamanna, *Gli artisti e l'università. Il museo laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza di Roma*, FPM. Edizioni, Roma 1999

G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli editore, Milano

"Le Ali di Dio Messaggeri e Guerrieri alati fra Oriente e Occidente", testi a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio, Bari, Castello Normanno Svevo, maggio - agosto 2000, Caen, Abbaye aux Dames, settembre - dicembre 2000 (Silvana Editoriale, Milano 2000)

"Arte Contemporanea Lavori in corso 10", mostra a cura di G. Bonasegale, M. Catalano, testi di G. Bonasegale, M. Catalano, S. Gagliardini, A. Piattella, M. Carboni, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000 (De Luca, Roma 2000)

F. Gualdoni, *Arte in Italia 1943-1999*, Neri Pozza, Vicenza 2000

"Tirannicidi (il disegno) - Vettrine alla Calcografia I", mostra e testi a cura di L. Ficacci, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2000 (Silvana Editoriale, Roma 2000)

F. Gualdoni, *Arte in Italia 1943-1999*, Neri Pozza, Vicenza 2000

"Arte a Palazzo. Oraziana", testi di O. Lottini, Licenza, Palazzo Orsini, 2001 (Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma 2001)

D. Lancioni, *Omaggio a Gian Tomaso Liverani*, Umberto Allemandi editore, Torino 2003

"Roma Assoluta Museo di Roma in Palazzo Braschi", testi di G. Borgna, M.E. Tittoni, C. Casorati, C. Damiani, S. Guarino, G.Marramao, P. Mauri, G. Mori, F. Pirani, Gangemi Editore, Roma 2004

F. Gallo, *Introibo, Quaderni Toluian*, Palermo 2004

A. Ginesi, Carlo Melloni, *Marche Arte 2004*, Edizione d'arte La Sfinge Malaspina, Ascoli Piceno 2004

F. Caroli, L. Festa, *Tutti i volti dell'arte da Leonardo a Basquiat*, Mondadori, Milano 2007

S. Rossi, *Baltico mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, Nuove Grafiche edizioni, Roma 2004

Omaggio a Plinio de Martiis, a cura di S. Pegoraro, Skirà editore, Milano 2007

Postabstractismo romano. Gianfranco Notargiacomo, scritti di E. Bisturi, M.S. Margozi, N. Griffa, B. Martusciello, Publicaciones latinoamericanas, Buenos Aires 2007

Sintetico. Notargiacomo opere dal 1971 al 2007, a cura di B. Martusciello, scritti di A. Colasanti, M.S. Margozi, F. D'Amico, Gangemi editore, Roma 2007

V. Sgarbi, *Arte italiana 1968-2007. Pittura*, Skirà editore, Milano 2007

G. Mori, *Un libro in maschera. Opera in 5 atti e 25 artisti*, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2008

S. Pegoraro, *Cromofobie Percorsi del bianco e del nero nell'arte italiana contemporanea*, Mazzotta editore, Milano 2008

G. Cerasa, *Donne di Roma*, scritti di L. Muratori e C.A. Bucci, Produzioni nero editore, Roma 2009

Coordinamento generale
Stefania Maninchedda

Coordinamento editoriale
Cristina Garbagna

Redazione
Viviana Vai

Coordinamento grafico
Angelo Galiotto

Impaginazione
Chiara Fasoli

Coordinamento tecnico
Andrea Panozzo

Controllo qualità
Giancarlo Berti