

**NOTARGIACOMO
ASDRUBALI**

dittico

NOTARGIACOMO ASDRUBALI DITTICO



GALLERIA D'ARTE MARCHETTI

**NOTARGIACOMO
ASDRUBALI**

dittico



ISBN 978-88-98997-59-6

**NOTARGIACOMO
ASDRUBALI**

NOTARGIA COMO ASDRUBALI dittico

a cura di
Silvia Pegoraro

GALLERIA D'ARTE MARCHETTI
27 aprile - 24 giugno 2023



GALLERIA D'ARTE MARCHETTI S.r.l.
Via Margutta, 8 - Roma - Tel./Fax 063204863
orario: 10,30 - 13,00 / 16,30 - 19,30 lunedì mattina chiuso
info@artemarchetti.it - www.artemarchetti.it

Notargiacomo-Asdrubali
Dittico

27 aprile - 24 giugno 2023

mostra e catalogo a cura di
Silvia Pegoraro

fotografie
Studio Boys, Roma
Antonio Idini, Roma (per Gianni Asdrubali)

progetto grafico e stampa
Grafiche Turato, Padova

© Copyright 2023 SIAE

 Grafiche Turato Edizioni
Via Pitagora, 16/A - Rubano (PD)
tel. 049 630933
www.graficheturato.it
ISBN: 978-88-98997-59-6

Sommario

- 5 **Notargiacomo - Asdrubali. Dittico**
Silvia Pegoraro
- 11 **Gianfranco Notargiacomo - Opere**
- 45 **Gianni Asdrubali - Opere**
- 75 Antologia critica
- 91 Note biografiche

Silvia Pegoraro

Notargiacomo - Asdrubali. Dittico

"In arte, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. (...) Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono. (...) il Tempo, insonoro e invisibile, come dipingerlo o farlo udire? E forze elementari come la pressione, l'inerzia, l'attrazione, la gravitazione, la germinazione?"

Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logica della sensazione*

Notargiacomo-Asdrubali: doppio ritratto di un'amicizia

È una lunga amicizia quella che lega Gianfranco Notargiacomo e Gianni Asdrubali, che li ha anche portati a realizzare insieme - prima di questa - due doppie personali: *Amici come sempre*, alla Galleria Miralli di Viterbo, nel 1990, e *Artisti come sempre*, alla Galleria Arte e Pensieri di Roma, nel 2005. Un divario generazionale di dieci anni esatti separa il più anziano Gianfranco Notargiacomo (Roma, 1945) dal più giovane Gianni Asdrubali (Tuscania, Viterbo, 1955). Nel 1981 quest'ultimo, ancora agli esordi (quella che è considerata la sua prima opera, *Muro magico*, è del '79), contattò, per mostrargli il proprio lavoro, Notargiacomo, artista già affermato, che aveva già partecipato a mostre importanti come *Magico Primario* (a cura di Flavio Caroli) e lavorava con illustri gallerie romane quali La Tartaruga di Plinio De Martiis e La Salita di Gian Tomaso Liverani. D'altra parte, la forza e l'originalità della ricerca di quel giovane di Tuscania conquistarono l'artista romano, che decise di favorirne i rapporti con il mondo dell'arte e la collaborazione con istituzioni artistiche pubbliche e private, iniziando così a cementare un rapporto che dura a tutt'oggi, benché i loro percorsi artistici si siano sviluppati secondo direzioni diverse, per tanti versi contrastanti.

In un brillante saggio del '53, *The Hedgehog and the Fox (Il riccio e la volpe)*, Isaiah Berlin sostiene la tesi che intellettuali e artisti tendano a raggrupparsi in due tipologie: quella del *riccio*, centripeto e introverso, che integra ogni cosa in un'unica, salda visione centrale e frontale; e quella della *volpe*, centrifuga e disseminante, che scatta in più direzioni, si muove contemporaneamente a vari livelli, frammentando la sua visione in una molteplicità di oggetti ed espe-

rienze. I nostri due artisti - ciascuno a suo modo - sembrano incarnare un ibrido tra le due figure.

Si tratta comunque di due grandi *out-sider*, impegnati negli anni '80 a combattere le derive entropiche, citazioniste, anacroniste e a-croniche del postmodernismo, più o meno dominate dall'inclinazione verso il figurativo. Entrambi percorrono un cammino molto personale, segnato da un'indiscutibile originalità, in una dimensione in cui le caratteristiche individuali prevalgono sull'appartenenza, più o meno coinvolgente, più o meno sostanziale, a tendenze e movimenti (la Post astrazione, per Notargiacomo, l'Astrazione povera, per Asdrubali). Entrambi esprimono un pensiero "forte", che ha le sue radici nel pensiero delle avanguardie moderniste, fondato su una dialettica che origina nel loro lavoro molteplici, feconde tensioni, accompagnate dalla caduta delle barriere tra "astrazione" e "figurazione", tra pittura e scultura, o opera-ambiente... Ciò conduce la forma e l'immagine a legarsi a una "sostanza conoscitiva" manifestamente plurivoca, la cui ricchezza attinge a un ambito *pre-concettuale*, che rispecchia la sapienza oscura del corpo.

Li accomuna un'energia indomabile e irradiante, che si diffonde cancellando le dimensioni tradizionali dello spazio e del tempo, nella tensione fondativa di un *altro* spazio e di un *altro* tempo, o addirittura del loro annullamento nelle coordinate di una "scienza senza nome", quella a cui tendeva anche la ricerca di uno straordinario teorico e storico dell'arte - come loro, un *out sider*: Aby Warburg.

Si tratta di due artisti, comunque, fondamentalmente pittori, nelle cui cosmogonie, cariche di "miti", personali e universali, ha luogo il "chiasma" (Merleau-Ponty) del "pieno" della materia con il "vuoto" dell'energia del pensiero. Di fronte all'effetto

ipnotico delle nuove tecnologie, la loro pittura resiste, caparbia e "inattuale", oltre la questione dell'astratto e del figurativo, mettendo in scena una materia-forma vivente governata da una logica misteriosa e complessa, le cui componenti fondamentali sono tensione e movimento: proprio quelle che, secondo Warburg, determinano la "vita dell'immagine", estendendo all'ambito della produzione artistica un concetto in precedenza appartenente esclusivamente alla sfera della biologia.

Nell'analisi che Warburg dedica a diversi artisti italiani del XV secolo¹, un punto essenziale è la concezione dell'immagine artistica come *tensione dialettica irrisolta*: in Italia, nel Rinascimento, ogni autore si è dovuto relazionare a questa dualità imprescindibile. La stessa volontà di esprimere il movimento attraverso un'immagine per sua natura immobile, rappresenta un connubio tra le due dimensioni: il riconoscimento dell'inevitabilità della forma statica della pittura e l'insoddisfazione per tale staticità. L'immagine si tende in un'azione cristallizzata, spazio di tensione tra l'idea di movimento nella sua invisibilità e manifestazione statica formale. Questa *immagine-tensione* è una delle poche garanzie rimaste all'uomo di ritrovare un posto autentico nel mondo, nel quale vive ormai in conformità al principio dominante dell'appagamento, dell'esauritività, della soluzione. La tensione, nell'epoca contemporanea, esiste per venire risolta e dissolta. E a tale risoluzione-dissoluzione viene sacrificato il nostro stesso pensiero, che eliminando la tensione si priva della linfa vitale per sopravvivere.

Per vie diverse e secondo modalità diverse, la ricerca artistica di Asdrubali e quella di Notargiacomo garantiscono che permanga nel nostro orizzonte d'esistenza una zona di irrisoluzione, una tensione carica di possibilità, che si oppone al naufragio definitivo dell'uomo nella meccanicità e nell'automatismo.

Notargiacomo, o del corpo della pittura

La crisi della fiducia nel mondo come solido cartesiano-newtoniano si annuncia nel "nebulizzarsi" del paesaggio in Turner; si fa più acuta e crudele nello sgretolarsi della materia nel colore impazzito di luce in Van Gogh; passa attraverso il colore gridato degli espressionisti; si ripropone, acutissima, nel febbrile corpo a corpo dell'artista con la materia pittorica che

¹ Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico - Contributi alla storia della cultura*, tr.it., La Nuova Italia, Firenze, 1966.

è l'Informale. Da qui, dai profondi limbi materici e segnici di Burri e Vedova, inizia anche il percorso di Gianfranco Notargiacomo: inizia assai presto, quando ha solo dieci anni e i genitori, spinti dalla sua precoce passione per l'arte, lo accompagnano alla Quadriennale di Roma, dove resta folgorato dalle opere dei due artisti. Il primo passo del suo approssimarsi alla pittura sembra dunque compiersi proprio attraversando "il velario di quella superiore intuizione del mondo, che fu in pittura chiamata (...) 'informale'" (Emilio Villa). Di Burri e Vedova assimilerà e metabolizzerà, nel progredire del suo percorso artistico, tutta la tragica potenza della pittura, non senza filtrarla attraverso una personalissima vena ironica: ironia come decantazione del dramma, distillazione del pensiero attraverso un distacco, a volte giocoso, che accompagna la forte presa sulla materia e sulla forma. Una dimensione pre-pittorica, riflessiva, cogitativa, che consente al pensiero di configurarsi in nitidezza percettiva, esaltazione dello spessore *estetico* - etimologicamente, *sensibile* - delle immagini. In ciò può ricordare un maestro storico come Alberto Savinio, con la sottigliezza intellettuale della sua ricerca visiva, sempre accompagnata da una fine ironia, ma non per questo meno capace di produrre immagini percettivamente sontuose. Questa forte componente riflessiva e cognitiva porta Notargiacomo - oltre che a laurearsi alla Sapienza in filosofia estetica con Emilio Garroni - ad approfondire costantemente il versante "mentale", concettuale dell'arte, seppure rifiutando sempre cerebraliismi e concettualismi. La sua intera opera è una riflessione sul senso stesso del fare arte, che dal pensiero filosofico si allarga al versante espressivo e gestuale, indagando senza posa da molti decenni, con affascinante lucidità, le infinite problematiche relative alla superficie pittorica e alla sua "corporeità", al suo espandersi nello spazio.

"... pensavo a un quadro e lo consideravo fatto. Il resto era lavoro": basilare affermazione di "poetica" dell'artista, che sembra in qualche modo riecheggiare un'annotazione del 1913 di Paul Valéry nei suoi *Cahiers*: *"Io non concepisco mai opere. L'opera non mi interessa profondamente. È il potere di creare le opere che m'inquieta, mi eccita, mi tormenta"*. Vi si esprime bene quello che forse è il dramma della creatività anche in Notargiacomo: la sua febbrile e instancabile progettazione e sperimentazione, insieme al rigore teoretico e concettuale delle sue idee, di fronte alle alternative che gli si aprono nell'ambito della cultura visiva. Quello che risulta essere prioritario, è il momento creativo rispetto all'opera intesa come prodotto finito del lavoro artistico. Baudelaire scriveva, a pro-

posito di Delacroix, che il "compiuto" non ha nulla a che vedere col "finito". Così la *compiutezza* delle opere di Notargiacomo è inseparabile da quel loro essere aliene all'idea di qualsiasi ri-finitura e piacevolezza decorativa.

Dopo gli esordi, legati al clima Pop degli anni '60, negli anni '70, nel pieno di quell'era concettuale in cui era stata pronunciata la condanna a morte della pittura e, in genere, dell'arte come dimensione dei sensi, come materia/forma *estetica*, Notargiacomo è già un *out sider*: innovatore e precursore, sempre controcorrente. Già nel 1971, la celebre installazione *Le nostre divergenze* - che costituì la sua prima mostra personale alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis - con duecento omini in plastilina colorata, è profondamente attuale e insieme inattuale, rispetto al clima artistico e culturale di quegli anni: è un'operazione concettuale quanto mai raffinata, e insieme decisamente contrastante rispetto all'anemia cerebralista di certe derive del concettuale. Si tratta, letteralmente, di una deflagrazione degli schemi del concettualismo, grazie alla presenza di una materia fisicamente "dolce" come la plastilina, forte, però, nell'evocare, con il suo cromatismo, quell'idea del plasmare/colorare che rinvia alle più arcaiche forme scultoree, e alle terrecotte policrome del Medio Evo e del primo Rinascimento. Nello stesso tempo opera una trasfigurazione dello spazio, un suo aprirsi nella luce, grazie all'energia irradiata dalle figurine policrome che vi sono disseminate, con il conseguente spaesamento e scuotimento emozionale dello spettatore. È dunque già fortemente presente, in grande anticipo sui tempi, l'idea di arte come dimensione fisica, gravidanza percettiva ed emotiva, estranea al freddo *rigor* concettuale. Già nel '73, con gli *Autoritratti* esposti alla Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani, poi nel '74, con i ritratti dei filosofi nella mostra *Storia privata della filosofia*, alla Tartaruga, riprende possesso della pittura, sia pure, ancora, in una gamma cromatica ridotta, sobria e severa, racchiusa nelle nitide campiture di smalti. Nel '79, poi, quando la temperie artistica che lo circonda comincia a dare segni di avvicinamento ad una pittura *figurativa*, compie un gesto rivoluzionario che lo porterà a diventare protagonista della cosiddetta Post-astrazione: inventa quella particolarissima concrezione pittorica nello spazio, quel corpo vibrante della pittura che è *Takète*, e che diventerà una sorta di *figura matrice* di tutta la pittura di Notargiacomo, un *Leitmotiv* che anima ed esalta tutta la sua ricerca. Strutture-sculture acuminata e tele con schegge aggettanti: grazie al polimaterismo, alle sagomature e agli elementi aggettanti, questa pit-

tura trasgredisce continuamente il proprio statuto, supera i propri limiti per identificarsi con la scultura, con l'installazione, con l'opera-ambiente. Nelle sue infinite varianti, viene a stabilire una tensione dialettica tra domanda senza fine e risposta continuamente differita. Tutto il lavoro di Notargiacomo, d'ora in poi, sarà pittura che prende corpo nello spazio, dilata, frammenta e moltiplica le superfici trasformandole in volumi, palpita e si proietta nell'ambiente circostante. Il termine *Takète*, che non significa nulla di preciso, rinvia però, come sottolineato da molti interpreti, a quello greco *takys*, *veloce*, e sembra alludere alla rapidità creativa di Notargiacomo, al fascino esercitato su di lui dalla velocità, testimoniato anche dal ciclo di dipinti che ha dedicato a Nuvolari, come *1950* (esposta alla Biennale di Venezia del 1982): "*Ero a Mantova, a pochi passi dalla sua casa - racconta l'artista - quando ho realizzato il primo di quei quadri grandi e veloci, pensati a lungo e realizzati entrando in fretta nella tela. Il titolo, che era un enunciato, non poteva che essere Nuvolari*". Questa fascinazione della velocità è uno degli aspetti per cui la ricerca pittorica di Notargiacomo richiama, come già notava Calvesi nel 1990², certo Futurismo. Lo stesso artista afferma che alla base della ricerca sui *Takète* ci sono anche le *Compennazioni iridescenti* di Balla, pittore che più degli altri futuristi si è orientato su un'analisi oggettiva della realtà esterna, e della velocità che caratterizza il mondo moderno a lui circostante. Nella prima fase (quella di opere come *Dinamismo di un cane al guinzaglio*) il suo tentativo è quello di rendere il movimento attraverso la raffigurazione simultanea delle varie posizioni assunte dall'oggetto nello spazio, per passare successivamente all'adozione di forme geometriche orientate a rendere la realtà nel suo *continuum* temporale: "Balla (...) finisce per smaterializzare l'oggetto in un fluido *continuum*. Prendono forma allora le sue *Velocità*, nelle quali l'artista per la prima volta 'astrae' (letteralmente) la velocità, traducendola non in una successione di istanti ma in una continuità dinamica che disgrega la forma."³. Resta comunque un tentativo di rendere mimeticamente il movimento osservato in una realtà esterna all'opera, a cui si contrappone la vibrante tensione interna al *corpo* stesso dell'opera di Notargiacomo:

² M. Calvesi, *Gianfranco Notargiacomo - Rosso d'Oriente*, catalogo della mostra al Centro di Cultura Ausoni, Roma, 1990. (Cfr. l'Antologia critica nel presente volume, p. 76).

³ A. Masoero, *Con Balla, Maestri del divisionismo e del futurismo*, In *Dinamismo + Luce - Balla e i futuristi*, Silvana Editoriale, Milano, 2005, p. 16.

il movimento-velocità nel suo lavoro non concerne la *mimesi*, per quanto sottile e sofisticata, di un movimento reale, ma le forze invisibili - psichiche, psico-cinetiche - che entrano in gioco, da e verso l'immagine-struttura dei *Takète*, la scuotono come un evento sismico, la fanno vibrare e sussultare, rendendo percettibile l'impercettibile. Resta costante la consapevolezza della complessità di cui si compone il reale, e la necessità di ri-comprendere il mondo come fitto ricettacolo di forze vitali che avvolgono autore e spettatore, trascinandoli in un dramma di trasformazioni. La dialettica tra queste forze genera dunque una tensione a diversi livelli, che riguarda la pittura stessa come consapevolezza di una dialettica tra movimento e immobilità, mentre i futuristi pretendevano di abbattere il "limite" della staticità, sorvolando sul fatto che ciò che stavano dipingendo fossero tele, immobili come l'arte classica alla quale intendevano contrapporsi.

Le sagomature a forma di fulmine che percorrono i *Takète* e che in qualche modo ne diventano la cifra metonimica, rappresentano queste forze, e sembrano richiamare nuovamente il nome di Alberto Savinio: alcune sue opere realizzate negli anni di Parigi (1927-1932) come *Fin de Tempête*, o *Le Temple Foudroyé*, accomunate dalla figura quasi in rilievo di un fulmine rosso acceso, che rappresenta un'idea di minaccia e insieme di potenza vitalistica e di forza interna alla realtà, ma anche ai suoi miti.

Un'intensa dialettica "tragica" - fatta di antitesi e ossimori - caratterizza il guizzo immaginativo e creativo che nei primissimi anni '80 si manifesta nel ciclo *Tempesta e Assalto* (presentato per la prima volta alla Galleria La Salita di Roma nel 1980) attraverso il quale il linguaggio dell'artista si orienta verso un'impetuosa astrazione gestuale che lo vede tra i protagonisti della Post-astrazione, nel momento in cui è dominante, nelle varie accezioni di "ritorno alla pittura", l'interesse per il figurativo. Il carattere di *Tempesta e Assalto* - traduzione letterale dell'espressione *Sturm Und Drang*, che designa il movimento pre-romantico tedesco - è mirabilmente sintetizzato nella formula espressa da Flavio Caroli in un testo del 1981: "*Turner incontra Boccioni che incontra Pollock, che incontra l'impotente lucidità dei nostri giorni*".⁴

Questa gestualità "neo-informale", che trascina la pittura in gorgi materici e segnici, dove si potenzia la cromia grigio-

⁴ F. Caroli, *Torna l'informale*, in "Corriere della sera", 1° febbraio 1981 (Cfr. l'Antologia critica nel presente volume, p. 75).

argentea e nera dei primi *Takète*, è per il grande critico la declinazione assunta nel lavoro di Notargiacomo da ciò che lui teorizza come "Magico Primario" (a cui è dedicata una celebre mostra al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1980), movimento di impronta post-modernista, dove la "citazione" dell'arte del passato è finalizzata a un corto circuito emotivo tra passato e presente, "alla ricerca di entità archetipiche annidate da sempre nel cuore dell'uomo" (Caroli). Per Notargiacomo si può forse parlare anche di "sopravvivenze" ed "enrammi", in senso warburghiano: metamorfosi di un'immagine originaria - *Ur-Bild* - che non può essere attinta in quanto tale, ma solo nelle sfumature e sotto le maschere che via via ha assunto nella storia. Paradossalmente, proprio l'invisibilità dell'archetipo porta all'inesausta ricerca delle sue sembianze, alla rielaborazione metamorfica di suggestioni del passato. Notargiacomo mette in atto una geologia della memoria e dell'inconscio carica di implicazioni simboliche. Lo spirito metamorfico di quest'arte si realizza per mezzo di una proprietà che, usando un'espressione del poeta Osip Mandel'stam, il quale, a proposito di Dante, parla di "convertibilità della materia poetica", potrebbe definirsi "convertibilità della materia pittorica": resa elastica e sensibilissima, la materia-colore è plasmata dalle più impercettibili variazioni, dai minimi sussulti oscillazioni palpitazioni dello spirito, quelli che non tollerano descrizioni verbali. Lo stesso Kant, nella *Critica del giudizio*, parla di un momento germinale, aurorale, del conoscere: un apparire in cui non c'è evidenza o forma stabilmente riconoscibile, perché non si dà altro che la capacità visionaria dell'immaginazione. Kant designava così il sublime: come il prodursi del puro apparire, l'irriducibilità del visibile al dicibile, che innesta nella costruzione linguistica dell'interprete una linea asintoticamente tesa a tradurre l'enigma dell'immagine. Una materia, per così dire, "cosmica", che non si richiude su se stessa, ma si gonfia, esplode, si frantuma e si stratifica *ad infinitum*, in una tensione apocalittica in cui l'oggetto del desiderio si identifica con la tensione del desiderare.

Nel corso dei primi anni '90, queste turbinose *Tempeste* segnico-materiche generano ancora esemplari eccelsi, come *Tempesta 1* (1992) per poi andare a placarsi, lasciando il passo a composizioni che esprimono, con un'essenzialità che non abbandona la sensualità, la sintesi tra potenza profonda del gesto e lucidità del pensiero. Nel ciclo dedicato alla *Storia astratta della filosofia*, ad esempio, Notargiacomo crea particolarissimi segni-oggetto, alla cui origine si avverte il suo so-

lito gesto rapido, deciso ed efficace, forse memore dei lavori di Franz Kline visti per la prima volta da ragazzo, alla Tartaruga: segni animati da un'asimmetria carica di senso dinamico, il senso di una circolazione illimitata di energia, anche nei cromatismi intensi e profondi, ma che sottendono una ricerca di nitore formale di stampo classico. Segni che si sviluppano in vaste campiture, e danno quasi la sensazione di essere tridimensionali: non sembrano, infatti, allineati in superficie, ma collocati in una profondità impalpabile eppure reale, dove convivono, singolarmente, astrazione e concretezza. Questa ricerca si protrae nelle "Pitture estreme": estreme per le cromie squillanti e decise; estreme per l'essenzialità della concezione geometrica, fondata su bande dalle tinte forti e talora dissonanti, alternate, in cui si inseriscono spesso elementi triangolari (più raramente a forma del proverbiale fulmine): le schegge sparse dei *Takète*... Pitture di un rigore che esprime una geometria tersa ma toccata dal dono di quell'irregolarità che la rende "immagine viva" (Warburg), satura di uno spazio/tempo esistenziale, che Gaston Bachelard definisce "spazio vissuto". Quell'*imperfection* che il grande semiologo Algirdas Julien Greimas indicava come il contrassegno di ogni vera opera d'arte.

Negli ultimi anni, queste geometrie lasciano il campo a una nuova fase materico-gestuale, evidente nei grandi *Tondi* (forse anche un omaggio alle antiche suggestioni di Vedova?) e nei *Politici*, pervasi da un trionfo di rossi incandescenti (forse memori dei rossi di Burri?). Placate le tempeste e gli assalti di un tempo, la ricerca sul corpo della pittura si assesta su un livello di intensa emozionalità, dove azione e contemplazione fanno tutt'uno. Le superfici sono sature di energia vibrante, ma sulla forza centrifuga sembra prevalere un impulso centripeto, un'attrazione magnetica, che carica la pittura di una forza ipnotica. Qui Notargiacomo distilla effetti luminosi e materici di grande efficacia e intensità, increspati da tessiture segniche che accennano a vaghi profili di *Takète*, mentre la ricerca cromatica si fa sempre più preziosa ed evocativa. L'evoluzione gestuale e formale di questa pittura fa sì che l'idea del tempo e del movimento trapassi nella sfera dei sensi, attraversando una tela e prolungandosi nell'altra, in un processo quasi rituale di variazione. Non si tratta tanto di variazioni su un tema dato, ma di innumerevoli variazioni che dialogano, "creando" il tema. È così che questa pittura riesce a parlarci con efficacia delle infinite relazioni tra gli infiniti oggetti e gli infiniti eventi che costituiscono l'universo come una rete di cristalli.

Asdrubali: *Entanglements*

"*Entanglement*", ovvero "intreccio", è un termine coniato dal fisico Erwin Schrödinger nel 1935, per indicare il fenomeno più curioso che si verifica nell'ambito della meccanica quantistica, un fenomeno che sembra sfuggire ad ogni logica, per entrare quasi nel dominio della magia: il legame fra particelle, che vanno a interagire come fossero parti di un unico oggetto, anche quando si trovano a enorme distanza. Ma perché questa correlazione abbia luogo, le particelle devono essere prodotte simultaneamente da un'interazione fisica. Un fenomeno che sembra evocare il processo creativo di Gianni Asdrubali: nel momento stesso in cui la superficie è segnata dal suo gesto rapido e carico di energia, e si fa *luogo* della sua potente *scrittura plastica*, ciò che tutt'intorno appare come *vuoto* simultaneamente gli risponde, prende corpo, facendo apparire lo *spazio*. Questa interazione dialettica superficie-vuoto-spazio è percettibile già nel suo *Muro magico* del '79: in una stanza vuota, il vuoto stesso determina una tensione che porta l'artista a un'azione, un gesto che genera uno spazio. "*L'azione non è primaria ma consequenziale a questo stato di assenza - afferma l'artista - In definitiva il vuoto è il motore assoluto.*"

Una chiave tematica dell'opera di Asdrubali è dunque la dialettica del tratto, impresso da un movimento carico di energia pulsionale, con il vuoto, in cui l'energia del segno guizza impennandosi in vertiginosi fugati, in *intrecci* complessi che *in-formano* il vuoto, dando origine allo spazio. "*La forma è precisamente il vuoto ; il vuoto è precisamente la forma*", suona una bellissima massima dell'*Heirdaya Sutra*. Il vuoto come bianco o nero assoluto, il vuoto come ampio respiro dello spazio, il vuoto trasformato in spazio dalla "dialettica" degli opposti, che non si conciliano mai. Come il bianco e il nero, sui quali si gioca tutta la partita espressiva del primo Asdrubali: il bianco e il nero in tutta la loro capacità di generare tensioni, contrasti, ma anche di richiamarsi come per reciproca necessità: il *nondum* del colore, il bianco e il suo implodere in se stesso, e il *consummatum est* del colore, il nero. Il puro avvenire e il puro passato del colore. Un misurarsi, quasi, con l'eccesso di luce e con l'assenza di luce, entrambi i quali producono *accecamiento*. In un bellissimo, ostico libro (uno dei suoi ultimi), *Memorie di cieco*, Jacques Derrida parla del gesto della mano che traccia un segno proprio come di ciò che viene dall'accecamiento, e va verso l'accecamiento. "Visione", si sa, non ha nulla a che fare con l'ottica. "Visione" è tensione infinita verso una sintesi irraggiungibile tra

tra il *visibile* e l'*invisibile*, e forse tra l'essere e il non essere: "*quando sarà il buio / ad accecarmi, allora inizierò a dire.*" (Iosif Brodskij, *Natura morta*).

Il vuoto è *assenza*, almeno apparente, di realtà, ma è percorso da invisibili forze che il gesto della pittura attiva e rende visibili, *dando luogo (spazio) a un evento* saturo di tensione ed energia. Questa energia che si sprigiona dalla pittura-spazio di Asdrubali è la risultante della messa in scena di una materia-forma perpetuamente interessata da tensioni differenziali aggreganti-disgreganti, nell'ambito di una dialettica degli opposti: dalla disseminazione del *Tromboloide* del 1992, all'impulso centripeto di aggregazioni segniche in opere come *Tetra-tronico* (1995-2001) o *Zoide giallo* (2001), all'illimitata espansione reticolare dei recentissimi *Zacheus* o *Gomasse* (2022), che sembrano dialogare, oltre che con i *Reticoli* di Turcato, con i segni disseminati all'infinito di quello che Asdrubali definisce "lo spazio psico-cosmico" di Luigi Boille (suo insegnante all'Accademia di Viterbo). Le immagini rinviano l'una all'altra secondo diversi vettori: l'importante è lo spazio aperto sul vuoto. L' "intervallo" fra i segni e le forme, in cui va ad incastonarsi la riflessione del fruitore, mette in moto il pensiero, rivelandone somiglianze e differenze, influenze e contrasti, ripetizioni e rielaborazioni, frutto di un'attitudine di ricerca inesausta. Il vuoto è insomma rinvenuto direttamente nell'esperienza del reale, nel divenire cangiante e plurimo, ed è custodito e "lavorato" perché dispieghi la propria compressa carica genetica. Asdrubali lo conduce ad assumere il volto della forma ambigua - *Figura* - che da esso scaturisce, e che paradossalmente ne testimonia la natura, pur trascinandola a trasgredirsi. Così, se ogni gesto dell'artista dà vita a una *Figura* dell'eccentricità, dell'ambiguità e dello *s-paesamento*, come sradicamento dal *luogo comune* - vale a dire dall'automatismo della percezione dello spazio - è proprio perché esprime, attualizza, il vuoto in cui si iscrive, ponendosi in condizione di esperire l'ignoto. In questo modo Asdrubali sovverte anche ogni definizione di "astrazione" o "figurazione", distaccandosi infatti, sul piano biografico, dal movimento dell'Astrazione povera e dichiarandosi successivamente, paradossalmente "figurativo".

Gilles Deleuze contrappone al concetto di "figurazione", appartenuto alla tradizione artistica fino a Cézanne, il concetto di *Figura*, più appropriato per comprendere gran parte dell'arte del Novecento, con il suo rifiuto di rappresentare un modello esterno: lo scopo della pratica artistica è piuttosto quello di portare a visibilità qualcosa che, pur appartenendo al mondo, non è visibile. Ma Asdrubali si ritiene lontano dall'a-

strattismo più canonico, ritenendolo forse troppo vicino alle gelide latitudini del concettuale, troppo lontano dalla *vita* nella sua complessità, dalla "carne del mondo" (Merleau-Ponty), che è invece per lui punto di riferimento costante. L'opera propriamente astratta, in quest'accezione, è "scarica", priva di quella tensione che - ricordiamo Warburg - è indispensabile per mantenere *viva* qualsiasi immagine. D'altra parte, andando oltre le apparenze del gesto "barbarico" e rapinoso immortalato dalle fotografie e dai video che documentano certe *performance* pittoriche di Asdrubali - non meno lontano è forse l'espressionismo astratto. L'elemento deleuziano del *diagramma*, il *background* nel quale la Figura trova sostanza e si concretizza in immagine, nell'espressionismo astratto ricopre l'intero campo visuale, mettendo in scena solo se stesso. Il diagramma espressionista viene a identificarsi con la totalità dell'opera, rinunciando a quella tensione che origina una *Figura*. E che invece è presente e forte nella pittura di Asdrubali, dove, nell'incontro/scontro di forze tra Figura e diagramma, l'immagine si carica di tensione senza risolversi nella dissoluzione. La gestualità, che per Asdrubali "*è un modo di dare un corpo visibile al vuoto*" (Mango), genera le tensioni energetiche che animano il vuoto e generano a loro volta la *Figura, unica e metamorfica*.

Il corpo a corpo di Asdrubali con lo spazio attraverso la materia pittorica e la gestualità creatrice ricorda, più che quello di un Pollock, quello di un Michelangelo, per la sua fortissima tensione tra pieni e vuoti, le sue torsioni, il suo coinvolgere lo spazio a 360°, sconfinando in un'inclinazione verso la dimensione dell'architettura, che ben spiega l'intenso e durevole percorso di collaborazione con l'architetto e designer Patrizia Ferri. Come scriveva Elisabeth Bozzi, nel 1989: "*Asdrubali costituisce da solo una generazione. Al di là di tutte le attitudini citazioniste e neo-concettuali che trascina con se questa fine di secolo, la sua pittura si è organizzata, dal 1980, come un rifiuto attivo del trapasso delle avanguardie, ed egli ha rifiutato lo stato di latenza per stabilirsi in stato di ricerca...*"⁵. Nell'elaborazione del postmoderno operata da Jean-François Lyotard è sancita la fine della Grande Narrazione del moderno, soppiantata dalla discontinuità del frammentario. Asdrubali si colloca invece nel solco del Moderno, perché la sua è in realtà una Grande Narrazione, che si sviluppa - autointerrogandosi nell'esercizio costante della sperimentazione - at-

⁵ E. Bozzi, testo in "Ligea", nn.3-4, 1989

traverso infinite varianti volte a scardinare le consuete coordinate spazio-temporali dello spettatore, proiettandolo in un non-luogo generato dall'energia abbacinante e inarginabile del vuoto, che tende ad azzerare la percezione per ricrearla, attraverso una tensione attiva. La violenta espansività della sua arte fa tutt'uno con la forma: è un concentrato di forze invisibili e contrapposte che attraversano il corpo dell'artista e il corpo dello spettatore. Asdrubali condensa questa violenza e ne fa immagine, nel ritmo di un doppio movimento: tanto del soggetto che crea/guarda l'opera quanto dell'oggetto guardato. E tutti questi *attanti* - per usare un termine della semiotica - intervengono attivamente nella trama di questa Grande Narrazione dello spazio.⁶

Sin dall'inizio si impegna, come lui stesso scrive, nella "massima concentrazione e massima costrizione di tutte le forze in gioco", una concentrazione che mira a "raggiungere un unicum contraddittorio (...) nella sintesi di tutte le forze in gioco". Ma la sintesi di Asdrubali è ambigua e paradossale, perché le forze opposte e contrarie che si affrontano nel suo lavoro non si pacificano né si conciliano mai, trovando però un equilibrio fecondamente instabile in una sorta di "dialettica tragica" à la Kierkegaard. L'energia condensata nelle immagini di Asdrubali è sempre risultante "negativa" (ovvero non *ri-solutiva*) tra forze in conflitto ed elementi contrapposti. Già Filiberto Menna, negli anni '80, gli anni dell'Astrazione povera - a cui ascriveva anche la ricerca del giovane Asdrubali - analizzava queste annotazioni dell'artista, avendo forse in mente anche i giochi di opposizione tra peso e levità, che proprio in quegli anni lui stesso aveva evidenziato nell'opera di Burri: la declinazione di una tensione genetica insita nella sua opera, dove la forma interagisce con la forza gravitazionale del fondo, ma mantiene intatta la tensione del contrasto, facendone così sprigionare energia.

La tensione che pervade tutto il lavoro di Asdrubali si manifesta già nel suo modo di lavorare, per certi versi affine a quello di due artisti piuttosto lontani tra loro, come Lucio Fontana e Francis Bacon: l'analogia essenziale sta nello *sforzo di accumulo* che caratterizza le fasi preliminari del loro lavoro. Prima del gesto netto e fulmineo del taglio, Fontana, concentrato e immobile, fa del proprio corpo un accumula-

tore di energia: attende di caricarsi al massimo per poi scaricare l'energia sulla tela, fendendola, connettendola dinamicamente allo spazio attraverso il passaggio della luce. Bacon invece affonda immediatamente il fendente del gesto pittorico nel bianco della tela per offuscarlo, rimuoverlo tramite la cieca energia manuale, per raggiungere poi l'inedita *verità* della *Figura*. L'atteggiamento di Asdrubali al riguardo dell'azione pittorica può apparire come una sorta di sintesi tra i due. Come spiega Lorenzo Mango, l'artista giunge a un modo personalissimo di affrontare l'azione pittorica, che il critico definisce "*azione meditativa*", dove la creazione di una forma s'identifica ormai con la riflessione compositiva. Forse, da questa metamorfosi di un gesto rapinoso in un *pensiero-azione*, scaturisce l'importanza, anche per Asdrubali, della nozione baconiana e deleuziana di *Figura*.

Nel 1954, in un articolo sulla rivista "Arti visive"⁷, Emilio Villa esprimeva tutto il suo stupore immaginifico per una recente scoperta paleontologica al Circeo: il ritrovamento di una vertebra di balena, in una caverna abitata cinquanta o centomila anni fa da uomini di Neanderthal: "*non sarà magica, o intuita come magica, proprio l'idea centrale che rappresenta una vertebra? E cioè la strutturazione, la continuità, la variazione metrica costante, l'iterazione? Il sentimento della vertebra, della catena, del serpente, dell'intreccio, non è forse da considerarsi la condizione prima, e ultima, del sentimento così detto artistico, della intuizione ritmica?*". Villa avrebbe certo riconosciuto il carattere fondativo dell'arte di Asdrubali, che "inaugura ogni volta l'esperienza del tempo-spazio con un'azione pressoché estatica", come ha scritto Bruno Corà⁸. Nella sua *Figura*-struttura fluida e metamorfica, non estranea a una sorta di ritualità magico-sacrale, l'avveniristico "intreccio" quantico - l'*entanglement* - può dialogare con il reperto magico-sacrale di un mondo perduto .

⁷ E. Villa, "Noi e la preistoria. A proposito di una scoperta recente", in "Arti visive", seconda serie, n. 1, 1954.

⁸ B. Corà, *Gianni Asdrubali: variazioni visive di spazio*, nel catalogo della mostra *Gianni Asdrubali - Surfing With The Alien*, a cura di M. Tonelli e B. Corà, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Collicola, Spoleto, 2020.

⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)*; prefazione di Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2004



Gianfranco Notargiacomo, *Le nostre divergenze (1971-2009)*, installazione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 2009.



a destra
Gianfranco Notargiacomo
Ritratto di Aldo Marchetti, 2009
Plastilina colorata Pongo
cm 41 h



Gianfranco Notargiacomo
Filosofo - Ferdinand de Saussure, 1974
Smalto industriale e matita su tela
cm 170 x 160

“(...) L'allusione allo Sturm und Drang si dispiega con evidenza fin dalla prima evocazione semantica. E si incrementa nella realtà palpitante della pittura: l'occhio vi si perde in gorghi di materia plumbea e temporalesca, i grigi inceneriti guerreggiano con densità atmosferiche raggrumate in nubi veloci e minacciosi, (...) Turner incontra Boccioni, che incontra Pollock, che incontra l'impotente lucidità dei nostri giorni.”

— **Flavio Caroli, 1981**



Gianfranco Notargiacomo
Tempesta e assalto, 1982
Acrilico su tavola
cm 70 x 50



Gianfranco Notargiacomo
Tempesta 1, 1992
Olio su carta intelata
cm 183 x 267



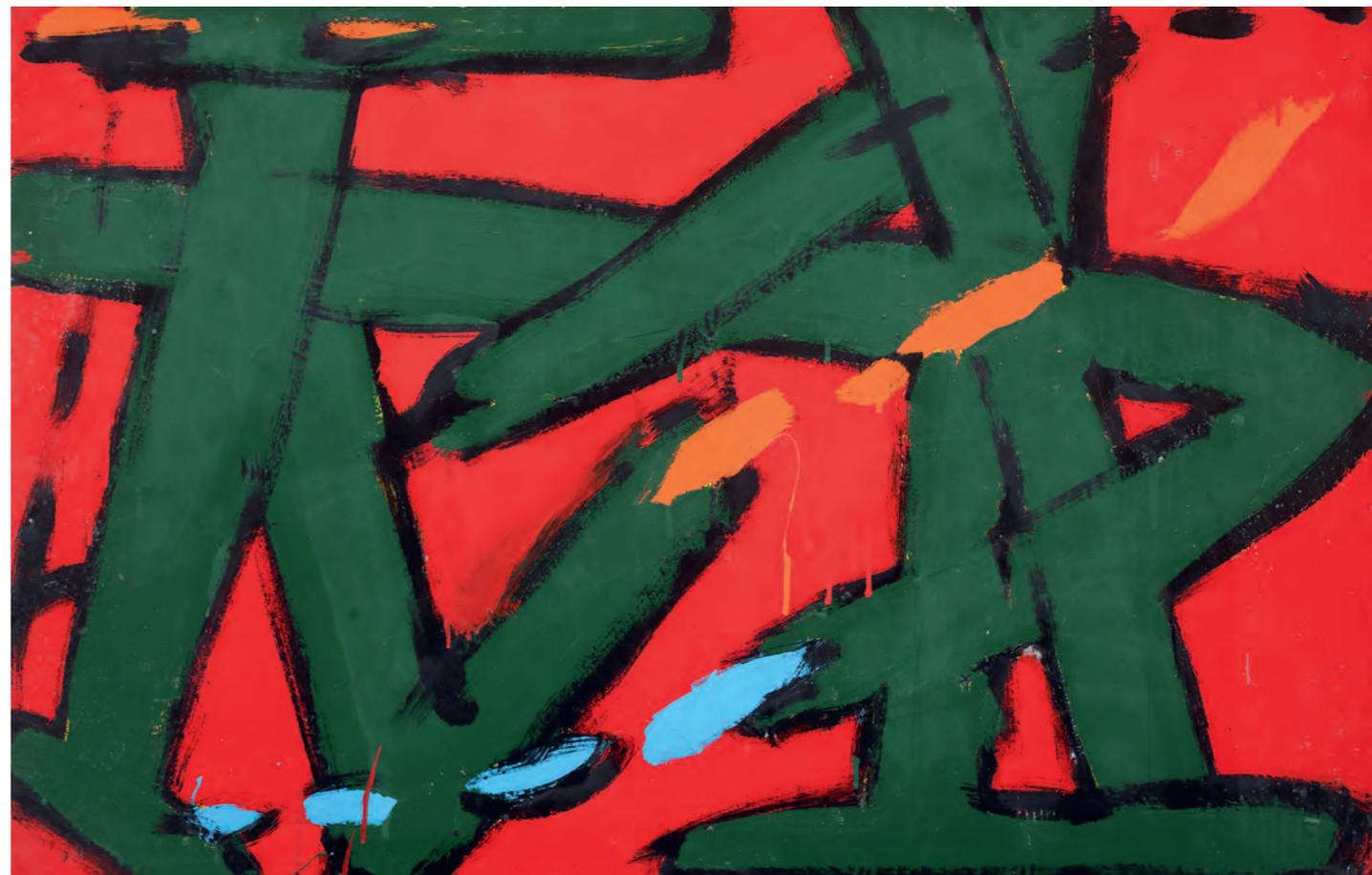
Gianfranco Notargiacomo
Takête, 1995
Smalto su legno
h cm 230 ca.



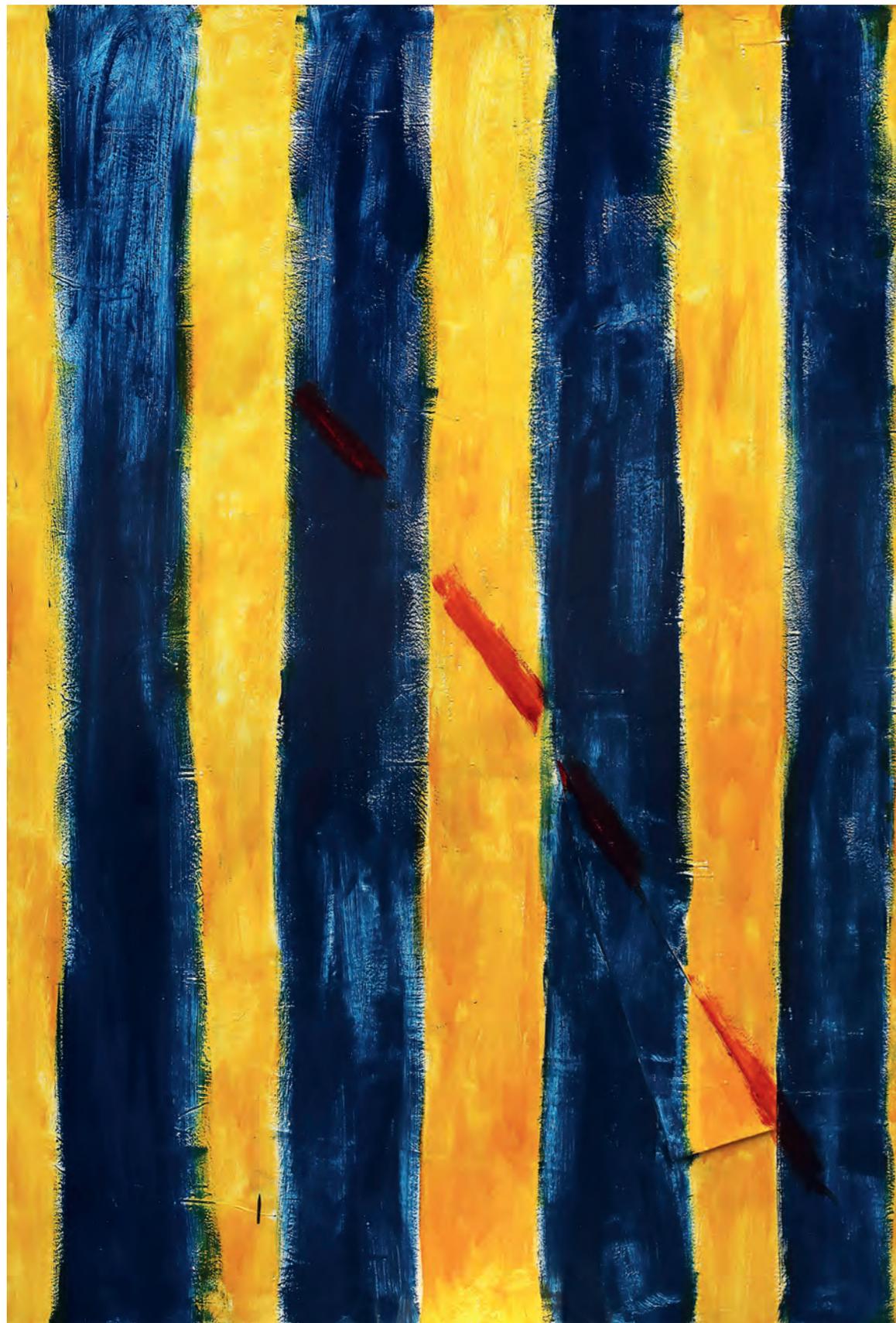
Gianfranco Notargiacomo
Bianco Verde, 1995
Smalto su tela con lamiera
cm 230 x 165



Gianfranco Notargiacomo
Storia astratta della Filosofia, 1995
Smalto su tavola con inserto
cm 75 x 120



Gianfranco Notargiacomo
Storia astratta della Filosofia, 1995
Smalto su tavola con inserto
cm 75 x 120



Gianfranco Notargiacomo
Giallo e Blu, 1998
Smalto su tela con inserto
cm 190 x 130

Gianfranco Notargiacomo
1998, 1998
Smalto su tela con inserto
cm 190 x 130





Gianfranco Notargiacomo, *Giallo e Blu*, 1998
Smalto su tela con inserti in lamiera, cm 230 x 410



Gianfranco Notargiacomo
Senza titolo, 2000
Smalto su tela con inserto in lamiera
cm 100 x 100



Gianfranco Notargiacomo
Senza titolo, 2000
Smalto su tela con inserto in lamiera
cm 100 x 100



Gianfranco Notargiacomo
Senza titolo, Dittico, 1999
Smalto su tela con inserto in lamiera
cm 130 x 160 (2 elementi di cm 130 x 80 cad.)



a destra

Gianfranco Notargiacomo
Takète nel suo elemento, 2002
Smalto su tavola con inserto
cm 165 x 116



Gianfranco Notargiacomo
Saturnino, 2018
Acrilico e colore fluo su carta
cm 200 x 120

a sinistra
Rosso e giallo senza titolo, 2007
Smalto su tavola con inserto
cm 230 x 165





Gianfranco Notargiacomo, *In rosso 1*, 2021
Acrilico e colore fluo su carta, cm 200 x 350 (polittico di 10 elementi liberi di cm 100 x 70 cad)

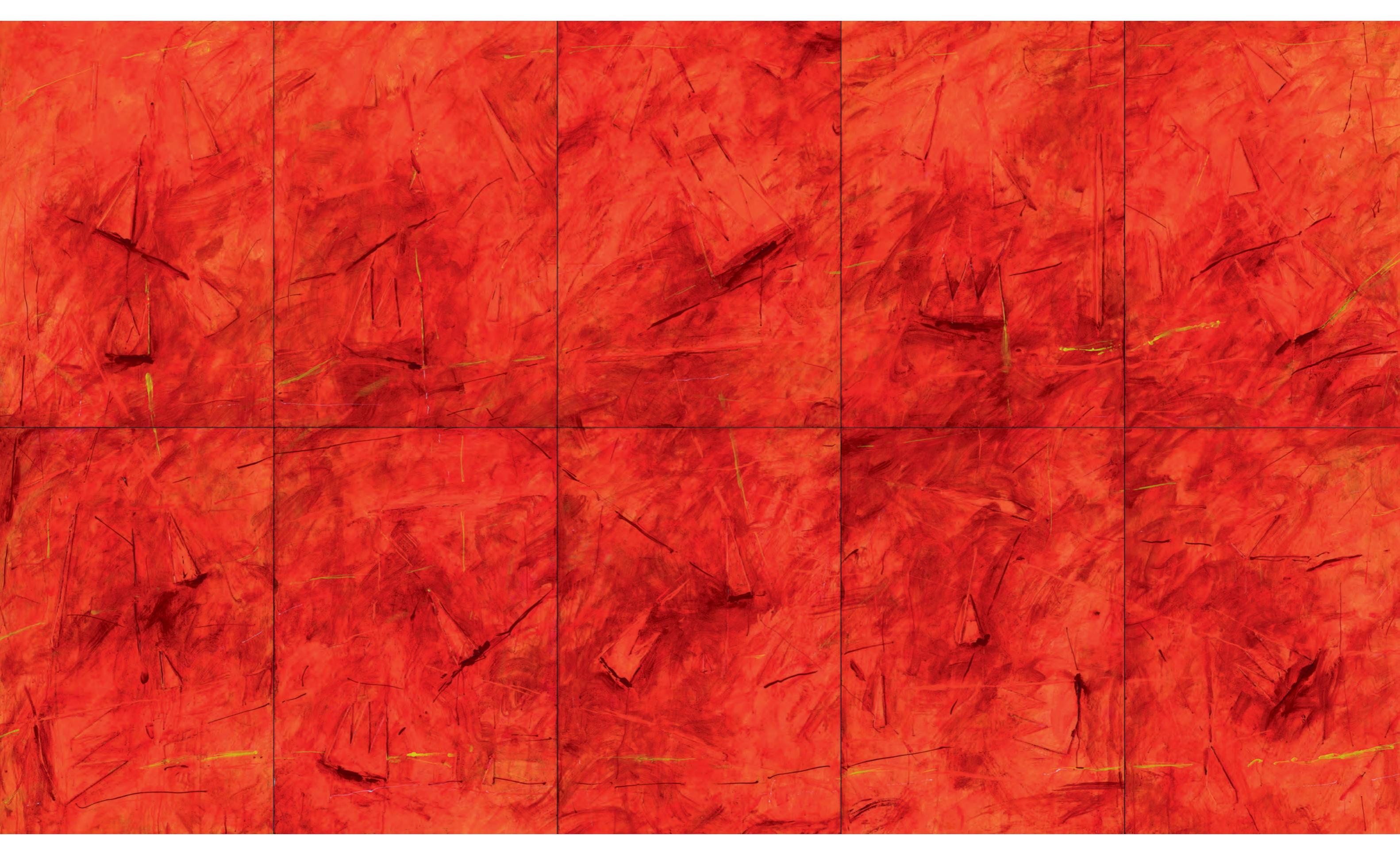
“(…) L’antesignano di una nuova avventura informale fu Gianfranco Notargiacomo, il quale concepì dapprima delle battaglie fantastiche e quasi giocose, poi intuì le possibilità di un Action Painting per così dire di terza generazione, dopo quello di Pollock e quello di Vedova.”

— **Flavio Caroli, I sette pilastri dell'arte di oggi.**
(Mondadori, Milano, 2021)

nelle pagine precedenti
Gianfranco Notargiacomo
In rosso 1, 2021
Acrilico e colore fluo su carta
cm 200 x 350
(politico di 10 elementi liberi di cm 100 x 70 cad)



In rosso 1, 2021
elemento libero centrale inferiore



“Gianfranco Notargiacomo è un artista per molti versi precursore, dai linguaggi non codificati, capace di passare dalla forma all’immagine, dalla struttura alla pittura, dall’oggetto allo spazio con la stessa perizia e intelligenza.

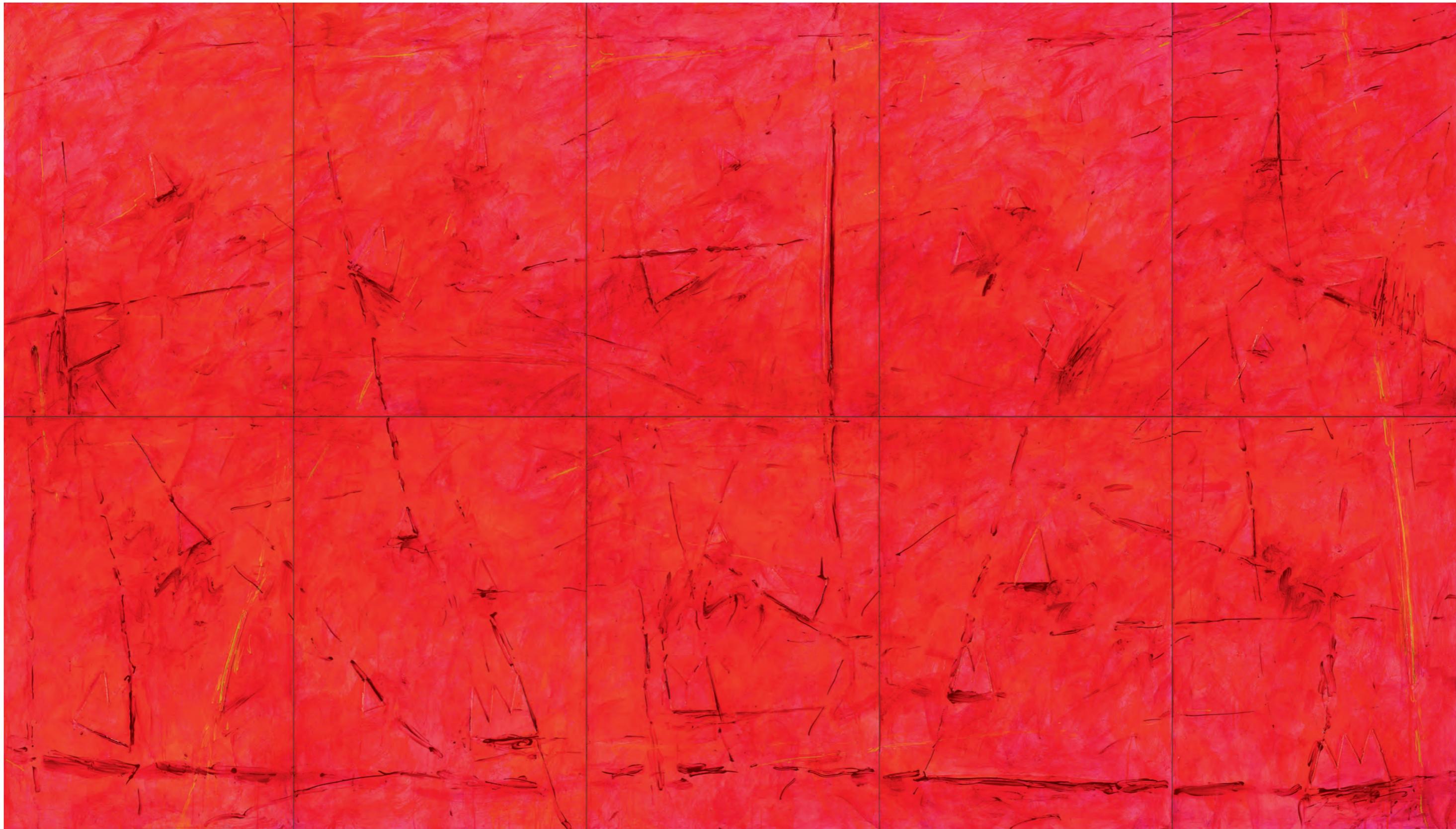
Proprio per questo rappresenta la soluzione a nodi contrapposti uno con l’altro, contrastanti, intrecciati. Direi meglio: divergenti e convergenti allo stesso tempo.”

– Marco Tonelli, 2020

nelle pagine precedenti
Gianfranco Notargiacomo
In rosso 2, 2021
Acrilico e colore fluo su tela
cm 200 x 350
(politico di 10 elementi liberi di cm 100 x 70 cad)



In rosso 2, 2021
elemento libero centrale inferiore



Gianfranco Notargiacomo, *In rosso 3*, 2021. Acrilico e colore fluo su tela
cm 200 x 350 (polittico di 10 elementi liberi di cm 100 x 70 cad)



GIANNI ASDRUBALI OPERE

Gianfranco Notargiacomo
Tondo saturnino, 2022
Smalto su tela con inserti in lamiera
Ø cm 145

“La pittura di Asdrubali disegna una mappa di accadimenti conflittuali, è costellata di luoghi di contraddizione, di scontri tra forze sospinte da opposte sollecitazioni. L’artista non si sottrae alla loro azione, piuttosto si fa consapevolmente agire da esse, dà loro libero varco, accogliendole come momenti di feconda germinazione poetica.”

– Filiberto Menna, 1987



Gianni Asdrubali
Diodiavolo, 1980
Pittura industriale su tela
cm 260 x 400



Gianni Asdrubali
Aggroblanda, 1984
Pittura industriale su tela
cm 223 x 160



Gianni Asdrubali
Eroica, 1988
Pittura industriale su tela
cm 223 x 190



Gianni Asdrubali
Senza titolo, 1988/89
Pittura industriale su tela
cm 143 x 122



Gianni Asdrubali
Eroica, 1988-2022
Pittura industriale su tela
cm. 95 x 70



Gianni Asdrubali
Malumazac, 1990
Pittura industriale su tela
cm 300 x 360



a destra
Gianni Asdrubali
Nemico, 1991
Pittura industriale su tela
cm 149 x 98



Gianni Asdrubali
Tromboloide, 1992
(installazione al
Museo Bilotti, Roma,
2018)



Gianni Asdrubali
Zaide giallo, 2001
Pittura industriale su tela
cm 242 x 197

Gianni Asdrubali
Tritatronico, 1995-2001
Pittura industriale su tela
cm 128 x 143





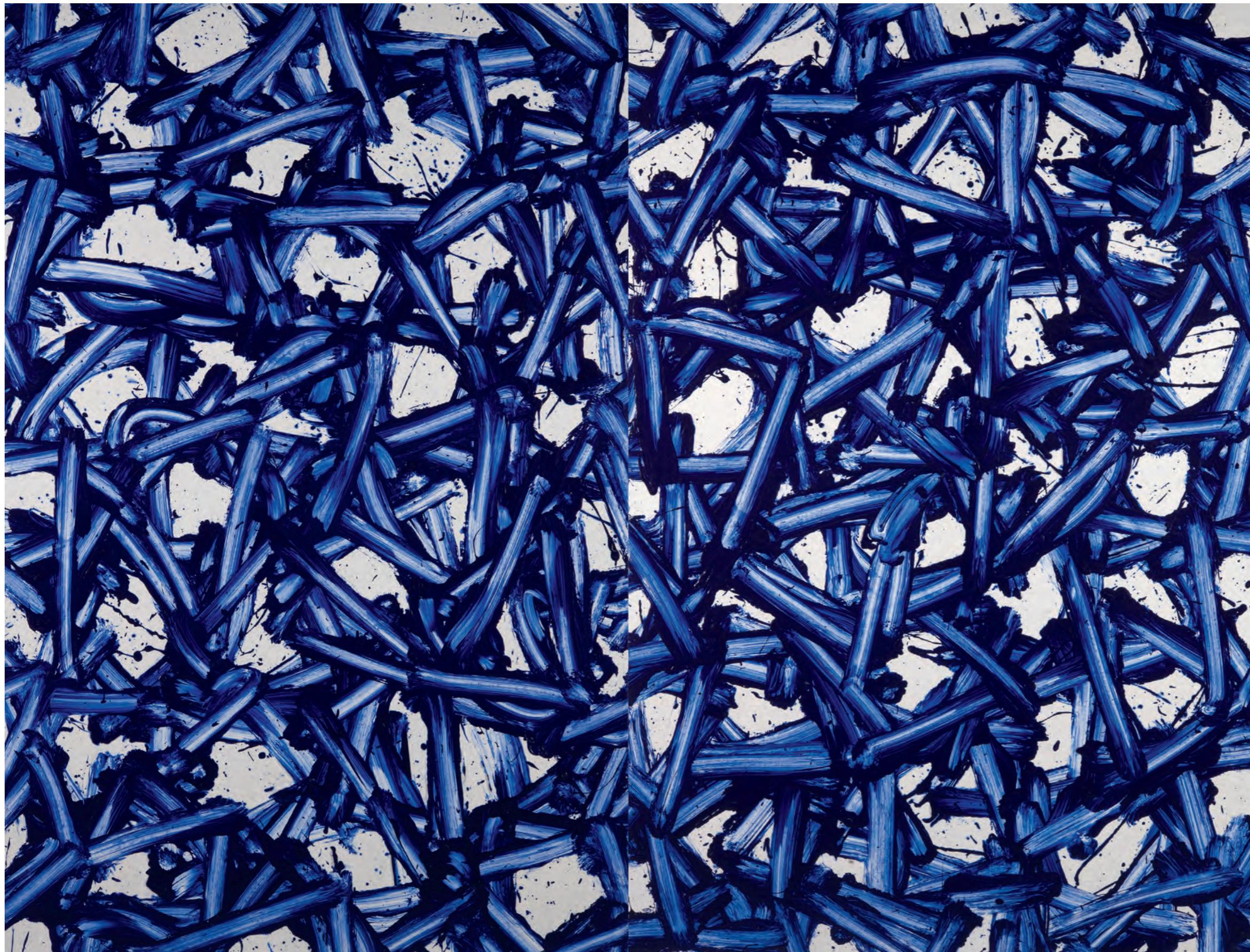
Gianni Asdrubali
Zetrico, 1999
Pittura industriale su tela
cm 174 x 145

“Le opere di Asdrubali configurano uno spazio che non vuole cornici. (...) i muri, i pavimenti, le pareti, i soffitti, tutto è stato coinvolto e derubricato, perché la pittura potesse divenire tutt'uno con lo spazio nel vuoto, fluida e avvolgente come loro. In ciò consiste la conversione percettiva attuata da Asdrubali trasformando una proiezione del gesto e del segno dalla bidimensionalità della superficie a una sfericità inaccessibile ma ritenuta possibile dal pensiero.”

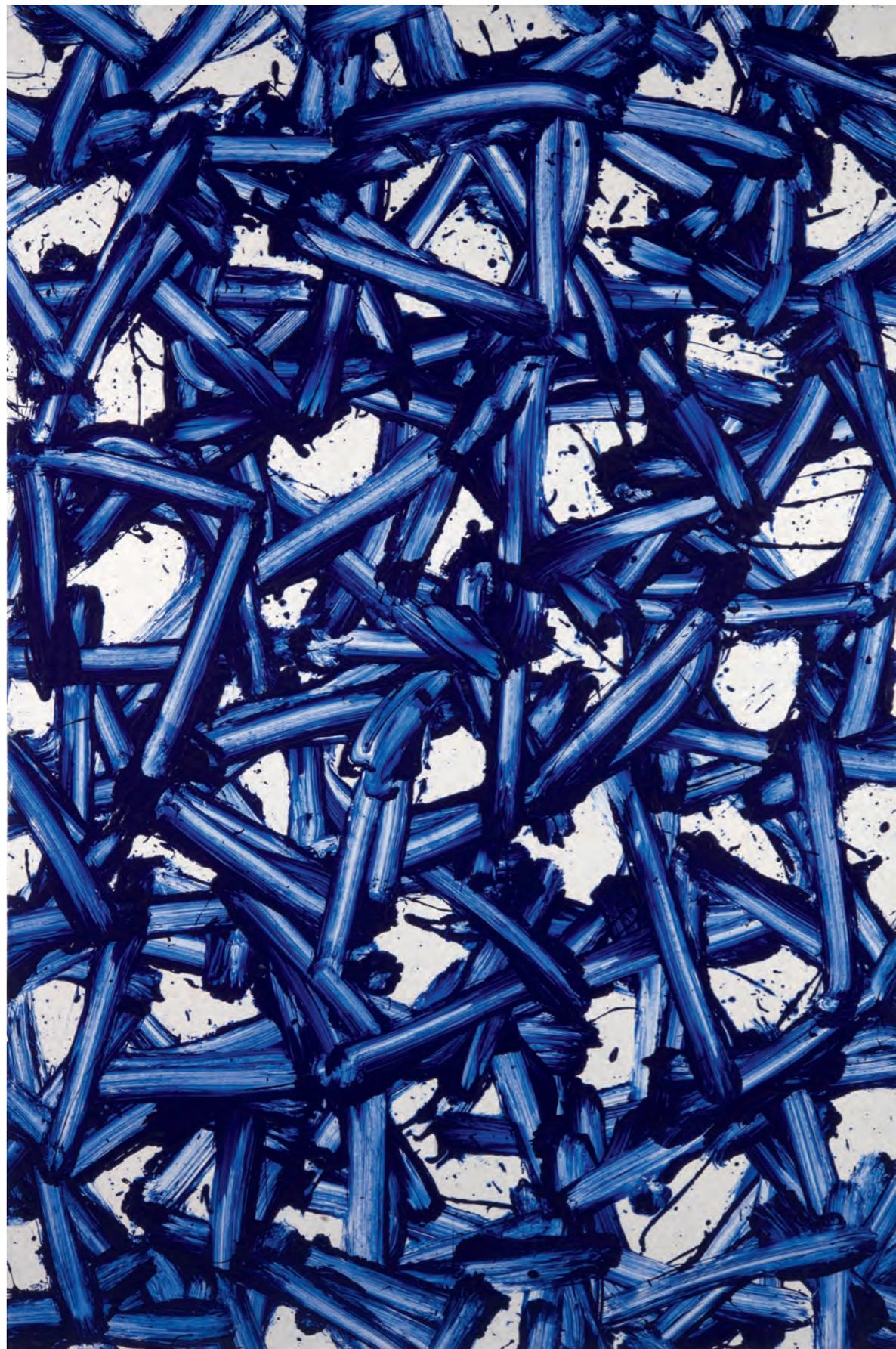
— Bruno Corà, 2020



Gianni Asdrubali
Stoide, 2006
Pittura industriale su tela
cm 200 x 150



Gianni Asdrubali
Gomasse, 2022
Pittura industriale su tela
cm 183 x 238



Gianni Asdrubali
Gomasse, 2022
Pittura industriale
su tela
cm 183 x 119



Gianni Asdrubali
Gomasse, 2022
Pittura industriale
su tela
cm 183 x 119



Gianni Asdrubali
Zacheusse, 2022
Pittura industriale su plexiglas
misura irregolare
cm 235 x 152



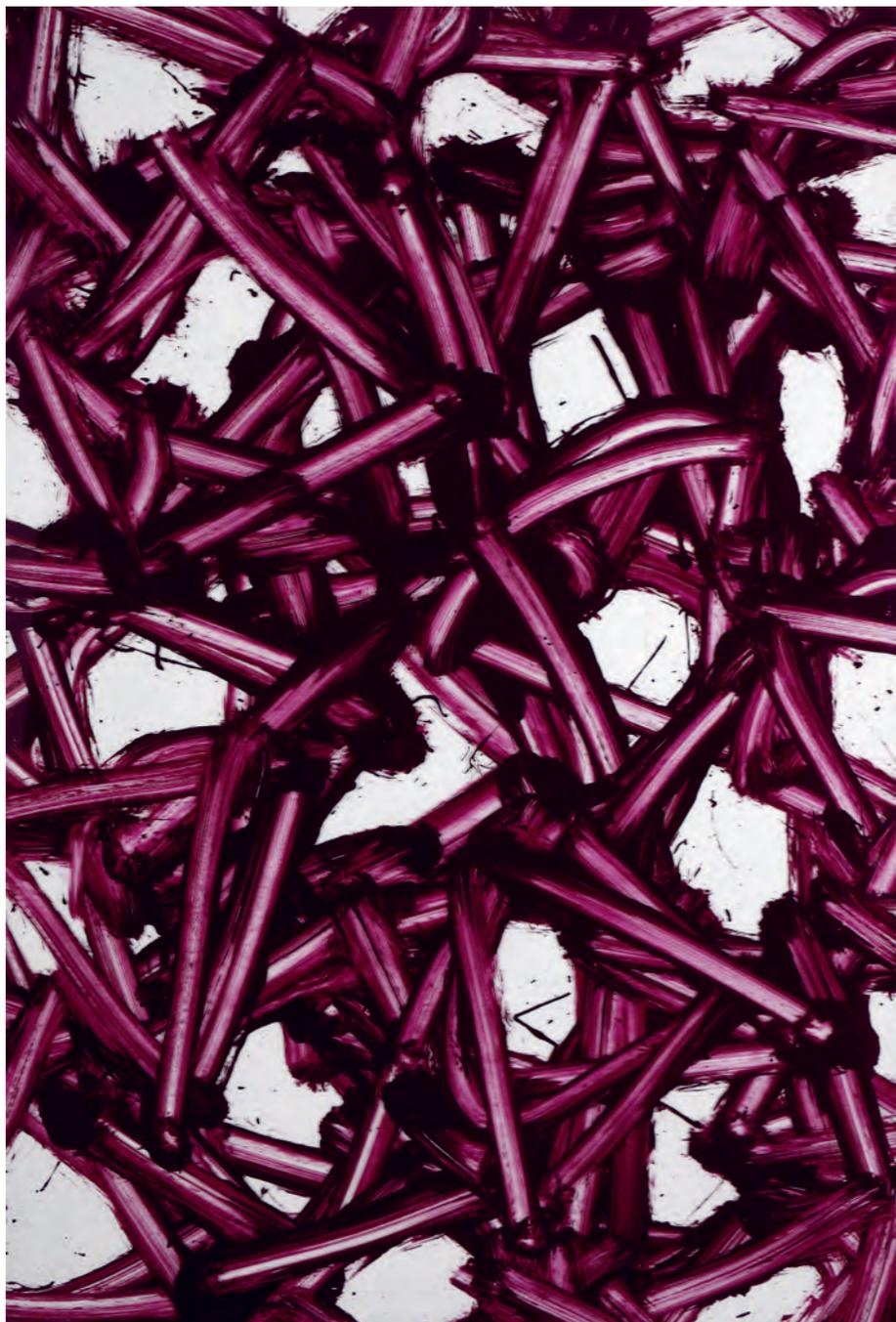
Gianni Asdrubali
Zacheusse, 2022
Pittura industriale
su plexiglas
misura irregolare
cm 124 x 115



Gianni Asdrubali
Zacheus, 2022
Pittura industriale su tela
misura irregolare
cm 180 x 123



Gianni Asdrubali
Zatombo, 2023
Pittura industriale
su plexiglas
cm 183 x 119



Gianni Asdrubali
Sballeskenne, 2020
Pittura industriale su plexiglas
cm 100 x 70



Gianni Asdrubali
Sballedde, 2022
Pittura industriale su plexiglas
cm 38 x 28

Flavio Caroli

Torna l'informale (1981)

(...) L'allusione allo *Sturm und Drang* si dispiega con evidenza fin dalla prima evocazione semantica. E si incrementa nella realtà palpante della pittura: l'occhio vi si perde in gorgi di materia plumbea e temporalesca, i grigi inceneriti guerreggiano con densità atmosferiche raggrumate in nubi veloci e minacciosi, solcati dalle bordate fiammeggianti e sanguigne non sai se di fulmini o di siluri, le pennellate incalzano le pennellate con la foga, con l'ansia di un cataclisma profondo che tenta di aprirsi uno spiraglio alla luce. Turner incontra Boccioni, che incontra Pollock, che incontra l'impotente lucidità dei nostri giorni. Siamo in guerra. Una guerra dell'occhio e del cuore, una guerra che ha il coraggio di rinnegare ogni modulo formale corrente, e di cercare le proprie radici, le proprie affinità elettive là dove hanno dimora, nella storia, sia essa lontana o vicina.

Diciamo pure che abbiamo di fronte un nuovo "action painting", più latamente una ripresa di quella cultura postbellica che andò sotto il nome di "informale". Il fenomeno è di grande interesse, perché ha riscontro in altre esperienze dei nostri giorni (anche se ancora sensibilistiche, e non approdate a questo grado di maturità espressiva), e perché soprattutto esso compare - oggi come allora - in una situazione di precarietà ideologica e di profondo disagio esistenziale.

Poiché sarei portato a scartare l'ipotesi di un semplice fenomeno "citativo" (se non nel senso che l'arte nasce sempre, in qualche modo, dall'arte), ciò che appiattirebbe spessori emotivi in artisti come Notargiacomo assai consistenti, bisogna cercare la ragione di una diversità che scavalca le assonanze realizzative.

L'informale postbellico nacque da una frattura e la rappresentò. La frattura con la tradizione culturale europea, l'abisso della guerra, l'insicurezza biologica, viscerale, del presente, l'assenza lacerante di un passato su cui edificare un nuovo sistema di valori. L'informale degli anni Ottanta nasce da una "mancanza", precisamente da una mancanza

ideologica di futuro. Proiettato sui propri valori, il profondo avverte una frattura non con il passato, ma in un punto imprecisato dell'avvenire, il senso agghiacciante, ma creativamente fecondo. E "primario", di una parete nera, di un "tappo in fondo". Di qui, il senso di vertigine, ma di *vertigine lucida*, consapevole, mentale e culturale non meno che "esistenziale". Chissà: i siluri di Notargiacomo forse sono sparati proprio contro il cielo plumbeo che occulta la vista del domani; contro la parete nera che "da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude".

(Da F. Caroli, *Torna l'informale*, in "Corriere della Sera", 1° febbraio 1981).

Maurizio Calvesi

(1983)

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

E l'ironia degli esordi lascia anch'essa un'eredità notevole, di spregiudicatezza.

È grazie alla spregiudicatezza di un temperamento che si è confrontato con molte sottigliezze e le ha possedute e oltrepassate, che il gesto di Notargiacomo attinge un'autentica libertà: con la conseguenza che il suo "informale" si distingue radicalmente dall'informale



Gianfranco Notargiacomo nella Galleria La Tartaruga di Roma, nell'ambito della sua mostra *Le nostre divergenze*, con 200 piccole statue in plastilina colorata, 1971 (foto di Plinio De Martiis).

storico, in cui il gesto assumeva un valore assiomatico di identificazione esistenziale e fisiologica. La libertà di Notargiacomo è quella invece di coinvolgere (“spregiudicatamente”, appunto) tutto di sé: la fisiologia ma anche il sentimento, l’astrazione e l’immagine, allusioni e chiaroscuri. (...)

(Da M. Calvesi, testo nel catalogo della mostra *Gianfranco Notargiacomo*, a cura di F. Caroli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli, 1983).

Marisa Vescovo

La caverna e la cometa (1983)

(...) Nelle sue ultime opere, trionfo di abissi superficiali, Notargiacomo tende ad organizzare una sceneggiatura del suo segno che, talvolta, sembra condotto a segnare i ritmi dell’Inno. Ma si tratta di un Inno del tutto particolare, quello appunto che assicura un’intonazione solenne al gesto-segno del quotidiano, quello che designa l’idea dell’ordine nel disordine. Il lavoro di questi giorni si muove verso la seduzione, attraverso lo sfarzo lampeggiante di “figure retoriche”, di combinazioni timbriche, legate a rapporti di equivalenza e di opposizione. Lo schermo energetico sul quale si muove il gesto è quello dell’eros, che trasforma l’atto di portare il colore sulla tela in un’interpretazione del mondo, e si dilata così cosmicamente sino ad infrangere regole e conoscenze, permettendo al colore, sempre più denso e fluido, di essere elemento di trapasso da un “essere” all’altro, una memoria-angoscia che è conquista nuova dello spazio. Un gesto, quello di Notargiacomo che, mentre sale e scende sulla tela, posa delle metafore, delle omofonie, delle dualità, che si agglutinano in forme tese e imprevedibili attorno ad una visione drammatica, ma anche ironica, della realtà, sino a diventare riflesso di una condizione umana in cui il “vissuto” non entra di sbieco, ma dove si sente il soggetto che modella con il pennello il respiro affannoso della metamorfosi, lavorando ad una forma di dilatazione immaginativa che è prerogativa di libertà (...).

(Da M. Vescovo, *La caverna e la cometa*, nel catalogo della mostra *Gianfranco Notargiacomo*, a cura di F. Caroli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli, 1983).

Maurizio Calvesi

Gianfranco Notargiacomo. Rosso d’Oriente (1990)

L’eleganza trasandata e la vis di Notargiacomo possono far pensare a una matrice culturale di comoda identificazione. Il Futurismo, certo. Quando negli anni Cinquanta e Sessanta richiama questo *imprinting* per alcune delle espressioni più provocanti della nuova pittura italiana, gli artisti si sentivano incollata un’etichetta infamante e se la staccavano di dosso con il solvente di qualche sorrisetto di compatimento per questa mia fissazione. Ma era vero, e anzi una genealogia futurista sia pure larga e quasi ribaltata, è oggi un titolo di merito e di originalità, nel giusto sforzo di distinguersi dal calderone cosmopolitano.

Poi, per l’eleganza trasandata, si potrebbe richiamare quel modo «alla romanella» di usare il pennello un po’ come viene, da Mafai e Turcato a Tano Festa e a Schifano. Persino Twombly, quel suo *chic* aristocratico e anglosassone, oxfordiano, non si sarebbe però liberato e decomplessato senza il bagno nell’atmosfera rilassata e struggente di Roma.

Ma l’origine è ben più remota, come remote sono le origini della grandezza tutta naturale e *nonchalante* di questa città.

Nella Domus Aurea di Nerone, ad esempio, il modo di riquadrare le decorazioni è di una irregolarità senza riscontro in tutta la pittura antica. C’è una nicchia che simula una finestra, con un paesaggino schizzato in modo così rapido che non si distinguono gli alberi dalle persone, e intorno dei segnacci a terra rossa, incrociati per dritto e in diagonale, grossi e tracciati a mano libera senza preoccupazione di rispettare gli allineamenti e l’omogeneità degli spessori. Un vero quadro astratto dipinto già «alla romana», un vero gioiello di energia guizzante e di franca libertà espressiva. È inutile dire che Notargiacomo non lo conosce; o non lo ricorda, perché in una delle precedenti vite potrebbe anche averlo dipinto lui.

Cosa vogliamo allora che c’entri Franz Kline, benché resti un passaggio obbligato nell’evoluzione internazionale del linguaggio, e benché forse, Notargiacomo, possa aver messo qualche intenzione nel “citarlo”? (...) Ma qui non c’è

New York, c’è Roma che è il suo perfetto contrario; non c’è la disperazione dell’immenso pieno-vuoto e la brutale contraddizione del segno che cozza, non c’è un flusso liberato; non c’è l’anti-pittura, c’è la pittura; non c’è il nero come negazione del colore, c’è il nero come stimolante di rossi, gialli, blu nutriti, stratificati, pastosi anche se livellati per far da feltro scorrevole alla traiettoria dei canali; c’è una grande intensità di luce, ruvida ma dolce e saporita come la carezza scottante del sole, o tutta rientrata come nelle notti d’estate che brulicano di traffici erotici, di inciampi muschiosi, di fiori che bevono una torbida rugiada. C’è questa vitalità eccitata, alle cui soglie l’ansia affiora ma è sempre ricacciata, per cui la pittura di Notargiacomo somiglia così tanto a Gianfranco.

Se ripenso a tutto il suo tragitto, con l’anticipazione degli «omini» sul nuovo figurativo e l’anticipazione del «Takète» sul nuovo astratto, ritrovo in questi segni di adesso sia quel senso dispersivo e disseminato di tante posizioni nello spazio, sia quel contratto e quasi frenetico torcersi, ma allegro, delle propaggini di quell’idolo della velocità, «Takète» da *tachys*, veloce; veloce come la velocità dei futuristi, ma anche delle sfacciate e deliziose pennellesse dei pittori di Nerone.

(Dal testo introduttivo al catalogo della mostra *Gianfranco Notargiacomo. Rosso d’Oriente*, Centro di Cultura Ausoni, Roma, 1990).

Ada Masoero

Gianfranco Notargiacomo. L’energia del colore (1998)

(...) Ma Schifano rimane per anni il nume tutelare dell’arte a Roma e con lui Tano Festa e Franco Angeli sono i referenti di quel clima culturale. E certo Notargiacomo, ormai quasi ventenne, non può non respirare quell’atmosfera, che infatti rivisiterà nei suoi dipinti a smalto degli anni Settanta. La “rivelazione”, tuttavia, per lui si manifesta, nella prima metà degli anni Sessanta, per opera di un pittore americano. Racconta: “ero in Piazza del Popolo. Alzai gli occhi e vidi una luce in un palazzo, al primo piano. E lì vidi quadri grandi e magnifici, sotto un soffitto di legno, antico”. Era la galleria La Tartaruga, e i dipinti erano di Franz Kline, un autore che ha lasciato una sorta

di *imprinting* nella sua pittura, con quei suoi neri profondi, forti, che Notargiacomo sembra citare nel ciclo del “caos e i giganti”, ma trasferendoli, dal bianco ascetico prediletto da Kline, su fondi cromaticamente incandescenti.

In quei primi anni Sessanta Notargiacomo era un artista pop, dipingeva a smalto (...).

E naturalmente sarebbe stata proprio La Tartaruga a organizzargli la prima mostra personale: era il 1971, e il clima artistico era virato decisamente dal Pop al gelo dell’arte concettuale. E Notargiacomo sceglie di esprimersi in un linguaggio provocatorio: in una sala della galleria sistema duecento omini di plastilina colorata, alti ognuno 30 centimetri, seduti, in piedi, accovacciati; gli occhi al cielo, le bocche beanti. Avrebbe poi scritto Calvesi¹ che parevano “convenuti per uno strano *sit-in* di cui sfuggiva – perché era assente – ogni motivazione ideologica, ma che riusciva a spiazzare lo spettatore, comunicando un senso animato di vitalità”: il che, immerso nelle temperature glaciali del Concettuale ormai dominante, creava un violento sfrigolio, un vero choc visivo. Tanto che il primo articolo sul suo lavoro uscì sull’ “Herald Tribune”. (...)

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

L’anticonformismo, l’andar controcorrente, sia pure restando ben informato di ciò che intorno va accadendo – e, di conseguenza, la capacità di anticipare ciò che verrà – restano come costanti nel lavoro di Notargiacomo. (...)

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

¹M. Calvesi, in A.A.V.V., *Gianfranco Notargiacomo*, cat. della mostra al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli, 1983.

capostipite della folta progenie dei *Takète*, singolari composizioni di forme aguzze, taglienti, ribattezzate con questo nome che non significa nulla (con un azzeramento, dunque, anche linguistico) ma che ha un suono anch'esso tagliente e, insieme, sembra alludere alla velocità (in greco, *takýs*). (...)

Quel fenomeno, di cui Notargiacomo è stato anticipatore, prenderà il nome di Neo-informale o di Post- astrazione²: era un'astrazione di gesto, immediata – commenta – una “pittura prima”, con un rapporto stretto tra l'idea e il fare. Ma era un agire solo apparentemente “senza progetto”. Una pittura d'azione, che rivisiterà i gorgi materici dell'Informale storico con, in più, un nuovo controllo della ragione, certo eredità della ormai languente stagione concettuale. (...)

I *Takète* tuttavia evolvono, diventano, nel corso degli anni Novanta, oggetti tridimensionali, in legno grezzo, colorati vivacemente, accampati nello spazio. Le forme restano spigolose e aguzze, ma i colori non sono più cangianti come nel primo di essi, né plumbei e accesi solo da lampi di luce, come nel ciclo di “Tempesta e assalto”, ma sgargianti, perfino volutamente sguaiati, “industriali”. Nel frattempo erano nati infatti i dipinti della mostra *Rosso d'Oriente*³, dove il colore del fondo si era fatto perentorio e assoluto, solcato dai neri profondi delle grandi strisce che lo attraversavano: l'eredità, declinata “alla romana” (cioè con quella componente di intensità vitale, positiva, che è propria di Roma) dei segni di Franz Kline, visti tanti anni prima alla Tartaruga. (...)

(...) il percorso di Notargiacomo si assesta comunque nell'ambito dell'astratto. Le materie passano dall'acrilico all'olio del ciclo “Tempesta e assalto” (opere degli anni Ottanta, ma rivisitate nel decennio successivo)(...), agli smalti industriali, di cui si serve ora per i suoi grandi dipinti del ciclo più recente, quello delle “Pitture estreme”. (...) Ecco allora, nelle “pitture estreme”, le schegge di lamiera ondulata posarsi su fondi dipinte a strisce, in larghe campiture di smalti (...). Campiture, queste, che sono solo apparentemente monocrome, ma che in realtà sono il frutto

² *Post- astrazione*, mostra a cura di Flavio Caroli, Milano, Rotonda della Besana, 1986.

³ *Gianfranco Notargiacomo. Rosso d'Oriente*, mostra a cura di Maurizio Calvesi, Centro di cultura Ausoni, Roma, gennaio 1990.

di una serie di successive stratificazioni , capaci di regalare a quei colori industriali delle preziosità inattese. (...).

(Da A. Masoero, *Gianfranco Notargiacomo, L'energia del colore*, nel catalogo della mostra *Notargiacomo. Opere recenti*, Palazzo Reale, Milano, 1998).

Giacomo Marramao

Pittura Prima (2004)

Colore e luce, materia ed energia, “fisso” e “mobile”, stabilità strutturale e morfogenesi. Questi due inconfondibili tratti colpiscono lo sguardo alla prima visione di *Roma Assoluta*: omaggio appassionato e ipermoderno alla Città Eterna che serba in sé, per una strana alchimia, il sapore antico della dedizione estrema e generosa – come un donare dal corno dell'abbondanza. Ma la tensione che quella polarità adombra segna e trascina da sempre la creazione artistica di Gianfranco Notargiacomo. Da un lato la densità primigenia, eruttiva e incandescente, della materia: espressa dallo stridio e dall'“urlo” delle variazioni cromatiche. Dall'altro la “futurista” velocità dei *Takète* (dal greco *tachýs*, appunto), simboleggiata dalla verticalità delle saette che si proiettano verso il cielo. Ne risulta, come per sortilegio, il profilo ancipite – a un tempo contrastato e coerente – di una “pittura prima” capace di dar forma al carattere “sagittale” della materia: di una pittura che, intesa come prosecuzione della “filosofia prima” con altri mezzi, dà voce all'arcana legge che fa dipendere l'energia cinetica dalla variazione di massa. (...)

Nel campo di tensione tra eternità e storia, persistenza e metamorfosi, l'immagine dell'Urbe si trasfigura in una mappa iperreale: dove il trapasso urbanistico di Roma da città a metropoli, da universo a multiverso, sembra sciogliersi nel sinuoso percorso del Tevere: proprio là dove il continuum del rosso lascia trasparire venature cromatiche nuove e imprevedibili. La spinta energetica impressa dal colore sembra rispondere a una strategia solo ingannevolmente spontanea: essa appare piuttosto come una lucida trasposizione pittorica della formula scientifica dell'“ordine dal rumore”. Ed è in ossequio a tale strategia che Notargiacomo può praticare una pittura

liberata da ogni ossessivo controllo esercitato in nome del segno. Il segno è sì presente, ma costantemente fagocitato e metabolizzato dall'andirivieni timbrico, tonale, della rappresentazione: mentre il ritmo complessivo del quadro vive del contrappunto esclusivo degli strati colorati, che assorbono e vitalizzano in un transito incessante i piani geometrici. Non si dà, pertanto, spazio visivo se non come spazio tattile e “manuale”. “Pittura prima” è, in Notargiacomo, gusto della materia pittorica come unica misura espressiva: letteralmente sovrana in quanto *legibus soluta*, sciolta dalle leggi inibenti del segno. Regola sovrana diviene la *vis a tergo*, la spinta trainante dei colori, l'elaborazione sottile dei toni con la fusione – miracolosamente efficace ed esatta – dei passaggi cromatici.

Paesaggi e passaggi, spazio e tempo, fanno qui tutt'uno: come nello spazio mobile, variabile, elastico, libero dall'ordine convenzionale della prospettiva, che la cultura del Novecento ha imparato a conoscere percorrendo la misteriosa retta che interseca la curva parabolica del rapporto tra la nuova visione di Braque e quella di Einstein del 1905. Così, nella grumante e aspra – oscura e luminosa a un tempo – materia pittorica di Notargiacomo, non sono le strutture geometriche né gli oggetti, ma la *dýnamis* della materia che irrompe nell'*enèrghēia*, nell'attualità energetica dei colori, a generare le metamorfosi: dando luogo al movimento-nel- tutto-pieno (e perciò stesso “assoluto”) della rappresentazione. (...)

Il carattere di “post- astrazione” connaturato a un tale modo di intendere e di vivere la creazione artistica è certo assai prossimo a quella peculiare forma di *action painting* che viene solitamente ascritta al Neo-informale. Qui vi è, come è stato detto, “quel modo ‘alla romanella’ di usare il pennello un po’ come viene, da Mafai a Turcato a Tano Festa e a Schifano” (M. Calvesi). E qui, ancora, “Turner incontra Boccioni, che incontra Pollock, che incontra l'impotente lucidità dei nostri giorni” (F. Caroli). Ma in questa pittura/filosofia prima – sarei tentato di aggiungere – l'arte si trasforma nella professione-vocazione di una *docta ignorantia* che mette in pratica il motto *let it be*: un lasciar-essere le cose che coincide in tutto e per tutto con un lasciar-libera la pittura affinché essa dipinga se stessa. Proprio alla stessa maniera in cui la *graphé*, la scrittura-pittura del Fedro platonico, priva della tutela paterna, se ne va finalmente da sola, così la pratica artistica di

Notargiacomo, sciolta dai legami con i canoni del passato, può finalmente dar voce alla prorompente ed enigmatica energia delle metamorfosi. (...)

(Da G. Marramao, *Pittura prima*, nel catalogo della mostra *Roma Assoluta*, Museo di Roma – Palazzo Braschi, Roma, 2004).

Barbara Martusciello

I suoi sperimentali quarant'anni (2009)

(...) 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 azzeramento, 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 contemporanea⁴, e quindi usato come ideale ingresso alla pittura. Attraverso questa scelta Notargiacomo dà luogo a una sintesi delle forme acuminata 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 *tachýs* che significa, appunto, velocità. È possibile associarla, dato il suo suono acuto e particolare, a un'immagine spigolosa. (...) La ricerca alla base dei *Takète* è anche sintonizzata con una diversa attualità, fatta di stratificazioni tecnologiche

⁴ Si veda a questo proposito: M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milano 1986; A. Bonito Oliva, *Minimalia*, catalogo mostra, gennaio-aprile 1998, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Electa, Milano 1998.

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 incanalava⁵. La punta metallica del *Takète*, un anno dopo, è trasferita sulle tele del ciclo *Tempesta e assalto*, con chiara radice romantica⁶, 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 (...). 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.(...) Il colore è, però, ormai riaffermato in una nuova maniera caratterizzata, se possibile, da maggior dinamismo, e da cromie quasi fluorescenti⁷ e che, come scrive Ada Masoero per la grande mostra a Palazzo Reale di Milano del 1998, "rivisiterà i gorghi materici dell'informale storico, con, in più, un nuovo controllo della ragione, certo eredità della ormai languente stagione concettuale"⁸. 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

⁵ 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 Veri", 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.

⁶ *Tempesta e Assalto* è traduzione di *Sturm und Drang* riferito proprio all'omonimo movimento tedesco.

⁷ Come nella mostra del 1990 al Centro Ausoni, *Rosso d'oriente*.

⁸ *Notargiacomo. Opere recenti*, a cura di A. Masoero, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, Electa, Milano 1998, p. 21.

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. (...)

(Da B. Martusciello, *I suoi sperimentali quarant'anni*, nel catalogo della mostra *Le nostre divergenze 1971-2009*, a cura di M. Margozi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2009).

Mariastella Margozi

Notargiacomo. A grandi linee... (2013)

(...) È chiaro, tuttavia, che quell'apparente modo di dire, "a grandi linee", nasconde anche un intento di ludica ambiguità. Grandi sono quasi tutte le sue opere e altrettanto grandi i segni pittorici di cui Notargiacomo le carica. L'aggettivo "grande", insomma, è quello che più si associa alle creazioni dell'artista romano, dalla grande spaziale installazione degli "omini" del 1971 – nonostante le dimensioni lillipuziane delle figure di Pongo – alle grandi composizioni dell'inizio degli anni ottanta – le "tempeste e assalto" di risorgimentale memoria – passando per quello che sarà il filo conduttore di tutto il suo operato, l'invenzione assoluta dei *Takète*, nei quali la grandezza, a cominciare dal primo realizzato nel 1979, non è tanto nella dimensione – che con il tempo si farà importante – quanto nel senso universale di quella sorta di grido avveniristico, "ta - kè - te", che si identifica temporalmente con l'accadimento dell'opera stessa; una sorta di "detto fatto" che è una delle connotazioni più originali di Notargiacomo. "...pensavo a un quadro e lo consideravo fatto. Il resto era lavoro", confessa l'artista, mettendo a nudo con la schiettezza che è tipica dei suoi modi il proprio processo creativo, tutto cerebrale, tutto dentro un pensiero che si genera, si sviluppa e si flette nell'idea compiuta dell'opera, a un punto di tale definizione che la fase successiva della traduzione in materia pittorica non ha più bisogno né di riflessioni aggiuntive né tantomeno di messe a punto. In questo ruolo fondamentale del pensiero, che in Notargiacomo si sposa fin dalla giovinezza, e direi per tutta la vita, con la speculazione filosofica, con la continua ricerca del "disegno" mentale più giusto e più appropriato, si esprime il suo bisogno materiale del fare pittura. Prima il pensiero, poi

l'azione. E di questa meditazione continua sul pensiero, precocemente espressa in *Le nostre divergenze* del 1971, opera di rara intensità speculativa nel panorama della storia dell'arte italiana di quell'epoca di contestazione e confronto, Notargiacomo farà il *fil rouge* del suo essere artista. Proprio per questo è stato considerato vicino al movimento concettuale, al quale certo per molti versi, anche di natura storica, si associa, sebbene la sua poetica sia tutta concentrata non tanto su concetti quanto su pensieri dinamici e fluidi, in divenire. (...) Ecco, quindi, apparire, come un fulmine, il primo *Takète* nel 1979, alla mostra da Gian Tomaso Liverani, intitolata non a caso *Takète o della scultura*. Fino a quel momento, in verità, la scultura era sicuramente stata al centro dell'attenzione di Notargiacomo, più della pittura; anche se si trattava di una scultura particolare, quella fatta con la plastilina (...). Una scultura ritornata a essere "plastica", ossia manipolazione di materia duttile, obbediente al pensiero, lato dominante nella creazione dell'artista. Con i *Takète* tuttavia, Notargiacomo sperimenta nuove materie della scultura: lamiera, cartone, ferri; su tutto, però, interviene la finitura del colore, bianco e nero e grigio in questa prima fase. L'omino ha ceduto il posto a una nuova figura, il *takète*, immagine primordiale dell'essere umano, sintesi del suo passare, essere pensante, attraverso la turbinosa velocità della Storia. (...) Pensiero e azione caratterizzano, pertanto, i processi artistici di Notargiacomo, un *continuum* "ta - kè - te" tra idea e opera (...). E, infatti, quella sorta di frenesia contagiosa, di gesto esagerato, che era stato generato dall'idea del *takète*, non avrà da quel momento fine nella produzione di Notargiacomo e vedrà, a distanza di neppure un anno, nascere uno dei suoi capolavori assoluti: *Tempesta e assalto* del 1980, presentato anche questo a La Salita di Liverani. Un salto da gigante, direi, che non cela la consapevolezza dell'artista di aver spalancato una porta all'urgenza della sua pittura. E, intanto, diciamo pure che di pittura vera adesso si occupa Notargiacomo, pittura fatta sulla tela, con colori acrilici, con una moltitudine di pennelli di ogni dimensione. Il campo d'azione è divenuto, infatti, la bidimensionalità della tela, anzi la bidimensionalità di due tele accoppiate in un dittico.(...) "Sturm und Drang" è stato il grido con il quale il romanticismo tedesco aveva dato l'avvio alla riscossa intellettuale sulla società europea ottocentesca, antiquata

e reativa. "Tempesta e assalto", la mitica traduzione che se ne fece in Italia, è per Notargiacomo il grido con cui rompere ogni indugio e avventurarsi attraverso una nuova visione epica della contemporaneità. "Tempesta e assalto" diventerà il titolo di una serie di dipinti nei quali si distende e potenzia quella cromia grigio-argentea e nera dei *Takète* precedenti in una rappresentazione di cieli tumultuosi, illuminati da lampi intermittenti, da scintille vulcaniche in una densità di immagine che vuole avvicinare e mescolare cielo e mare, onde e nuvole (...). Un rigore che non appare evidente, perché non codificabile in formule date, ma che è sostanza del fare dell'artista. Ciò sarà palese negli anni novanta, i suoi più maturi e carichi di soluzioni compositive e stilistiche. È in questo decennio che la pittura sviluppata fin qui da Notargiacomo si incontra (incontro per altro annunciato già dalla fine degli anni settanta, ma rimasto allora solo *in nuce*) con la scultura nelle creazioni più tipiche dell'artista: i nuovi *Takète*, questa volta in legno, questa volta multicolori. E non si tratta solo della mutazione degli "omini", come pure era all'inizio, ma della solidificazione in struttura, che potrebbe anche essere vagamente antropomorfa, di tutte le forme e i colori presenti nei suoi quadri. I nuovi *Takète* sono la sottrazione di forme e colori dalla bidimensionalità del quadro, ora affidati alla tridimensionalità dell'oggetto autoportante e mutabile, che improvvisamente viene a occupare lo spazio della vita. (...) Quella dei "takète" è una vera mania per Notargiacomo; un ciclo mai concluso, dalla fine degli anni settanta fino a oggi; una necessità impellente, un "transfert" eccellente. L'artista è, ormai, il *takète* che crea, vive in simbiosi fisica con esso; vi si nasconde o, al contrario, mostra attraverso questo la sua vera natura: pensiero fatto, *hic et nunc*, arte. Parallelamente, con la generosità di sempre e la vigile attenzione a non conformarsi né a tradirsi, Notargiacomo nell'ultimo attuale suo periodo riprende e sviluppa un elemento della sua storia pittorica portandolo alle estreme conseguenze della formulazione in "serie": si tratta, questa volta, di una nuova forma del supporto, quella del "tondo", realizzata per la prima volta in via sperimentale già nel 1982, con un tema che ripercorreva quello del *Tempesta e assalto* di quegli anni. Questa volta, tuttavia, il tema è diverso, anche se in qualche modo sempre atmosferico.



Allestimento di *Takète* nella mostra di Notargiacomo al Palazzo Collicola (Galleria d'Arte Moderna) di Spoleto, 2020

(...) Notargiacomo si trasforma da filosofo a esploratore di atmosfere e di incanti, fino a toccare le suggestioni poetiche dell'artista romantico inglese [Turner], al quale dedica l'ultimo tondo. Di nuovo il pensiero speculativo, di nuovo la storia dell'arte, dove futurismo e romanticismo si toccano, l'uno nel suo dinamismo (le frecce sono sempre presenti), l'altro nel vortice del sentimento della natura, in uno scambio reciproco di energia che fa vibrare, senza dubbio in questo momento, ma non sappiamo per quanto, le corde della poesia nella pittura. *Ut pictura poësis*. Lo scriveva il poeta romano Orazio nel IV secolo. Notargiacomo ne è a suo modo erede.

(Da M. Margozzi, *Notargiacomo. A grandi linee...*, nel catalogo della mostra *Notargiacomo - a grandi linee*, a cura di M. Margozzi e S. Papetti, Forte Malatesta, Ascoli Piceno, 2013).

Marco Tonelli

L'arte rigenerativa di Notargiacomo (2020)

Gianfranco Notargiacomo è un artista per molti versi precursore, dai linguaggi non codificati, capace di passare dalla forma all'immagine, dalla struttura alla pittura, dall'oggetto allo spazio con la stessa perizia e intelligenza. Proprio per questo rappresenta la soluzione

a nodi contrapposti uno con l'altro, contrastanti, intrecciati. Direi meglio: divergenti e convergenti allo stesso tempo.(...)

Tra gli omini de *Le nostre divergenze* e i *Takète* realizzati a partire dal 1979, sculture d'assalto, dirompendi e acuminati come la pittura coeva e qui presentati come una fitta foresta di lampi colorati e futuristici, il salto è motivato da pulsioni interiori e d'immaginazione, non da ragionamenti, pur se tutto è riconducibile a una rigorosa estetica. E poi la sua pittura post-astratta, post-*color field*, post-geometrica che avrebbe influenzato molti pittori più giovani e, per certi versi, fatto scuola, è lì ad articolare un percorso che va capito nella sua radicale diffidenza verso la ripetizione e la serialità. (...)

L'opera di Notargiacomo ha la capacità di dare vita, di elettrizzare lo spazio, farlo respirare. (...)

(Da M. Tonelli, *L'arte rigenerativa di Notargiacomo*, nel catalogo della mostra *Convergenze - Notargiacomo e la collezione della GAM di Spoleto*, a cura di M. Tonelli, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Collicola, Spoleto, 2020).

ANTOLOGIA CRITICA

GIANNI ASDRUBALI

Filiberto Menna

La costruzione del vuoto (1987)

Guardo un'opera di Gianni Asdrubali e mi dico: "Questa è una pittura di affermazione". Il gesto è deciso, perentorio, veicola e struttura l'interna energia, la trasferisce, per mezzo della materia pittorica, in segni che si accampano sulla superficie con una presenza priva di timidezze. Il nero e il bianco conducono il gioco, escludono ogni altra intrusione, prendendosi tutta la responsabilità di parlare anche del colore, senza il quale non vi può essere pittura. I segni entrano nello spazio della tela sospinti da una forza che viene da lontano, da una oscura profondità, la convertono in una struttura fortemente organizzata, la agiscono come attori protagonisti che amano presentarsi alla ribalta assumendo atteggiamenti eloquenti, al limite della monumentalità. Di qui la forza d'impatto che si sprigiona da queste vaste superfici; di qui la fascinazione quasi ipnotica che esse esercitano sullo spettatore proprio in virtù dei segni che si espandono da tutte le parti e danno l'impressione di voler uscire fuori dalla cornice e invadere lo spazio circostante.

Guardo l'opera di Asdrubali e riconosco in essa la presenza, anche fisica, dell'artista, quel suo muoversi avvolto dentro una rete di gesti scattanti, segnati da un avvio veloce e spesso da bruschi arresti e inversioni di marcia. L'aggressività del comportamento, irta come una corazza, impone un impatto ancora una volta perentorio con l'interlocutore, ma si apre in improvvise rime di fratture, buchi, vuoti. Anche qui una corrispondenza con l'opera dove i segni pieni racchiudono spazi vuoti, concavità, vortici, spirali che risucchiano lo sguardo nella profondità illusiva (e allusiva) del quadro. La pittura di Asdrubali disegna una mappa di accadimenti conflittuali, è costellata di luoghi di contraddizione, di scontri tra forze sospinte da opposte sollecitazioni. L'artista non si sottrae alla loro azione, piuttosto si fa consapevolmente agire da esse, dà loro

libero varco, accogliendole come momenti di feconda germinazione poetica. Per giunta, ha l'accortezza di stabilire in anticipo il campo dello scontro, dosandone l'ampiezza e le direzioni privilegiate senza mai dilatarlo eccessivamente: sicché l'irrompere dell'energia e dei segni che la trasportano (e ne sono trascinati) trasformano la superficie in un *maelstrom* tempestoso. (...)

"*Io costruisco il vuoto*". "Si può dire che la mia pittura è piena di vuoto". "Il vuoto è solido come il marmo": ecco alcune dichiarazioni dell'artista che hanno tutta l'aria di figure retoriche in cui coesistono affermazione e negazione, il vuoto diventa la materia prima di un procedimento costruttivo, la pittura è piena di vuoto, e questo non è qualcosa di vago e impalpabile, ma ha la solidità, la durezza, la durata del marmo. L'artista è mosso da una esigenza di solidificazione e si comprende come la gestualità, che presiede alla formazione dell'opera e che richiama in qualche misura l'energia dell'*action painter*, subisca, qui, una sorta di raffreddamento: il gesto è come rallentato, sembra bloccarsi in una solidissima definizione formale, come una colata lavica che si rapprende e pietrifica. Per quanto lontano, il punto di riferimento è Cézanne, il mare dell'Estaque duro come una lavagna: "Tutto questo tende al marmo, a qualcosa di solido che duri nel tempo. In questo mi sento molto vicino a Cézanne". L'opera non diventa, tuttavia, un luogo neutrale dove le contrastanti sollecitazioni trovano un punto di incontro e di pacificazione; al contrario, essa nasce sotto la spinta di esigenze opposte e giunge a compimento nel punto della massima contraddittorietà, nel momento in cui l'immagine afferma e nello stesso tempo nega se stessa e dentro la struttura complessiva del quadro il vuoto fa sentire il pieno, il pieno il vuoto.

(Da F. Menna, *La costruzione del vuoto*, in G. Asdrubali, *Aggancio*, Nuova Prearo, Milano, 1987).

Giovanni Carandente

Gianni Asdrubali (1988)

(...) Gianni Asdrubali oggettivizza lo spazio sulla tela con un intreccio segnico elegante e raffinato e pur tuttavia alieno da ogni riflessione decorativa. La sua pittura è data in un'alternativa irrorata di tensione e energia, donde l'immagine può essere colta in positivo o in negativo. Rievoca sulla tela dipinta, in un certo senso, il fenomeno, che è della scultura, dei pieni e dei vuoti. E a volte, discostandosi dal codice del quadro, adopera parallelepipedi dipinti, oggetti tridimensionali sospesi tra astrazione dell'immagine e forma, entrambe conviventi in una multipla potenzialità.

(Dal catalogo della XLIII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia – Aperto 88, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1988).

Klaus Wolbert

Il concetto di Gianni Asdrubali di pittura nel continuum spazio-temporale (2001)

(...) Heidegger formulò espressamente per l'arte moderna una nuova definizione artistica dello spazio, che si differenzia fondamentalmente dal costruttivo spazio apparente della prospettiva centrale. Egli rifiuta il sistema metrico dello spazio della geometria euclidea con la sua "rigida struttura di angoli retti" e difende un'opinione dello spazio in cui l'esperienza umana, la percezione e l'immaginazione vengono dichiarati come fattori volti a definire lo spazio. Il funzionale continuum spazio-temporale viene qui innalzato a favore di un'esperienza spazio-temporale soggettivamente fenomenica, di uno spazio "dell'immediata percezione, nel quale non esiste alcuna rigida uniformità dei luoghi e delle direzioni" (Erwin Panofsky). In altre parole, Gaston Bachelard ha presentato questo stato di cose nel suo saggio *La poetica dello spazio*; egli ha scritto: "Lo spazio colto dall'immaginazione non può rimanere lo spazio

indifferente, che è sottoposto alle misure ed alle riflessioni del geometra. Esso viene vissuto". Una dimostrazione della relazione artistica con l'esperienza dello spazio è propria della pittura di Gianni Asdrubali e nella sua arte le speculazioni filosofiche, che si occupano della formulazione di un senso dello spazio non euclideo, si lasciano comprovare in una trasformazione artistica concreta. Lo spazio, i suoi effetti, rapporti ed esperienze sono idee fondamentali nel pensiero figurativo di Gianni Asdrubali, il cui intento mira a creare una nuova sintesi, un'unità di opera e spazio. Nel lavoro di Gianni Asdrubali, inoltre, lo spazio non è semplicemente accettato come una componente artistica; esso non viene rappresentato, né messo in scena e, soprattutto, non viene suggerito in modo apparentemente illusivo.

Lo spazio è un elemento integrativo nelle creazioni di Asdrubali, le cui opere nascono dal contrasto con lo spazio e si concretizzano in esso. Si potrebbe dire che le pitture di Asdrubali sono, in sé e per sé, *fenomeni spaziali*, ritmi e movimenti gestuali nello spazio aperto, che si schiudono per così dire nel vuoto, s'estendono, crescono senza confini e, nella loro dinamica tendenza verso l'espansione spaziale, hanno ampiamente infranto la tradizionale cornice dell'immagine. Il quadro come superficie limitata dagli angoli retti, su cui si verifica un'azione plastica, non esiste più e, diversamente da quanto accadeva in Lucio Fontana, che aprì simbolicamente l'accesso allo spazio attraverso tagli nella tela, Gianni Asdrubali occupa lo spazio direttamente ed agisce in esso, così che le sculture gestuali liberamente proliferanti vi si espandono senza presunzione in un ordine generale composito. (...)

Gianni Asdrubali affascina proprio per questo, perché nel suo modello di mentalità genuinamente sottoculturale, il gesto provocatorio, l'azionismo anarchico, il non-conformismo clandestino, il soggettivismo eccentrico cooperano come micro elementi. Inoltre arriva la dinamica espansiva, che, per principio, viene applicata nel processo figurativo di Asdrubali; la sua pittura contiene una tendenza verso l'estensione illimitata, verso un all-over che cerca d'allargarsi attraverso le superfici delle pareti, cioè anche nello spazio. Seguendo questa linea egli ha provato, con le possibilità offertegli all'inizio

degli anni '90, a negare il rettangolo del tradizionale dipinto su tavola, al fine di consentire alle sue opere uno sviluppo avanzato in tutte le direzioni ancora più libero, simile ad un organismo irrefrenabilmente prorompente che s'inoltra nello spazio. (...)

L'inconfondibile metodo personale di Gianni Asdrubali, nel quale egli unisce in un processo le espressioni delle azioni e dei gesti ai corsi della creazione artistica meditata, porta infine ad un continuum pittorico, che si concretizza perpetuamente nello spazio e nel tempo oltre i confini del tradizionale dipinto su tavola.

(Da K. Wolbert, *Il concetto di Gianni Asdrubali di pittura nel continuum spazio-temporale*, traduzione del testo nel catalogo della mostra *Gianni Asdrubali. Dynamische Texturen im Raum (Strutture dinamiche nello spazio)*, a cura di K. Wolbert, mostra Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 2001).

Lorenzo Mango

"La pittura comincia là dove io non dipingo". Piccola storia del Tromboloide (1994)

"La pittura comincia là dove io non dipingo". Così scrive in un folgorante appunto Gianni Asdrubali nel 1988. Questo e null'altro. Una riga solitaria, inquietante, quasi terribile. Quale pittura ha inizio e quale ha fine? Quale il confine, quale soglia si iscrive tra le due? L'anno dopo aggiungerà: "La parte non dipinta è quella che mi interessa di più, poiché è la zona primaria che esiste da sempre, assoluta, percepita profondamente prima di qualsiasi azione". La riflessione è andata avanti: la zona di confine è quella esile, infinitesimale, che segna la distanza tra le cose e la loro negazione, che individua l'inizio. L'inizio assoluto, il principio, l'accadimento dell'essere. La pittura così come ce la presenta Asdrubali, è *inizio*, dialettica serrata tra un permanere e un trascorrere. È anzi forse proprio il trascorrere che ci permette di percepire e comprendere il permanere. La parte non dipinta è l'origine. È essa ciò che permane, che va oltre il tempo. Lì nasce la pittura e lì la pittura vuol tornare. La parte non dipinta è il prima e il dopo, condizione aurorale e tramonto, ragione prima e risultato ultimo. (...)

Asdrubali sembra aver ben presente che lo sforzo di

riempire, di campire, di definire e di scrivere il "vuoto" in modo da cancellarlo, o comunque da schiacciarlo sullo sfondo, è vano. Vano perché il "vuoto" ritorna sempre e vano perché è esattamente la presenza di quel "vuoto" a dar valore alla pittura. Così da sempre, sin dai suoi inizi, il segno di Asdrubali non ha preteso di "dominare" lo spazio, il "vuoto potenziale" della pittura, ma di scuoterlo leggermente, di agirlo destandolo dallo stato di sonno mistico in cui giace. Basta pensare al *Muro magico* 1977-78. Ossessione di "scrivere" una stanza, cancellandola per via di pittura fino a che le mura stesse non vengono aggredite a colpi di piccone. Pittura è fare-spazio. (...) Ciò che cerca è il segno "primo", l'origine, la generazione dell'arte. Del suo linguaggio certo – e da questo punto di vista indiscutibilmente la sua è una ricerca analitica – ma anche è soprattutto di qualcosa che non riesco a definire altrimenti che: la sua vita. La vita dell'arte, il respiro della pittura è il luogo mitico cui la ricerca sui *Tromboloidi* mira. (...)

Il *Tromboloide* è pittura senza aggettivi, in quanto è pittura all'origine della pittura, pittura prima della pittura. "Il *Tromboloide* – scrive Asdrubali – è un punto estremo in sé finito", una totalità, una unità, un assoluto. È segno assoluto. Nel momento in cui è, il *Tromboloide* perde i suoi vincoli di sangue con l'autore e diventa corpo autonomo; "in sé finito" dice Asdrubali, finito nel suo estremismo, in quel confine così radicale in cui all'umano, coi suoi pensieri, i suoi umori, i suoi sentimenti, non è dato di entrare. In quel luogo la pittura vive da sola, nella forza della sua sola presenza (...). Certo, la programmatica rinuncia ad ogni dimensione rappresentativa – e sostanzialmente anche ad ogni filtro metaforico – rende il linguaggio cui Asdrubali fa ricorso assimilabile, in qualche misura, all'astrazione. Allora perché intitola questa "*Figurazione futura*"? Gusto della trasgressione? Sentimento claustrofobico verso le categorie tradizionali della critica? Fastidio verso i generi del linguaggio? L'impazienza, indiscutibilmente, gioca un ruolo fondamentale. Asdrubali sente che il termine *astrazione* non rende ragione al suo lavoro e allora lo ribalta nell'opposto, appropriandosene con un gioco di virtuosismo paradossale. Fosse solo questo, non meriterebbe parlarne se non per sottolineare – e ce ne sarebbe bisogno – le doti di ingegno, di acutezza e di intelligenza dell'artista. C'è dell'altro, invece, e Asdrubali

lo sa. La “figurazione” cui fa riferimento è “figura dell’energia”. Figura di se stessa. (...)

(Da L. Mango, “La pittura comincia là dove io non dipingo”. *Piccola storia del Tromboloide*, nel catalogo della mostra *Gianni Asdrubali. Figurazione futura*, a cura di L. Mango, Manuela Allegrini Arte Contemporanea, Brescia, 1994).

Bruno Corà

Gianni Asdrubali: frontalità spaziale ricavata dal vuoto (2005)

(...) Com’è noto, nei dipinti di Gianni Asdrubali, una volta resasi manifesta e esauritasi la scarica di energia che ha determinato lo spazio dell’immagine, è impossibile stabilire gerarchia alcuna fra le parti della superficie occupata dai segni, dal colore e dalle forme e quella restata intatta, cioè priva di evento invadente. Si tratta di immagini sostenute dall’antinomia dei rapporti tra vuoto e pieno, in cui non è possibile però non accorgersi che i due stati della superficie nello scontro di valenze non prevalgono l’uno sull’altro, ma consistono e desistono nell’ambizione di voler esercitare una valenza prevalente.

Quando Asdrubali parla di *spazio frontale* a proposito del suo lavoro, vuol dire che le forze interne alle antitesi espresse dal gesto, dal colore, dal segno, dalla forma si integrano e annullano nella percezione che ognuno ha dell’intera spazialità. Ogni segno è esterno e interno delle parti di superficie coinvolte nell’energia distributrice del gesto. Nella ‘corrida’ in cui Asdrubali chiama a sé lo spazio con la pittura, estraendolo dal vuoto con continue provocazioni e gesti afunzionali ma efficaci, con attese e attacchi, con impreviste pause dei movimenti e ritorni all’azione, proteso tra l’energia che lo spazio richiede ed emana venendo in superficie, allo scoperto, e il vortice negativo che esso configura e distingue continuando tuttavia a trarlo a sé, il ‘toro’ è l’informe dal cui sacrificio nasce l’opera. L’inizio, effettivamente terribile, di una tale nascita reca in sé l’entità sublime che la rende evento fausto quanto drammaticamente arcano. (...)

In questi anni egli legittima anche quella nomenclatura-titolo che designa i vari passaggi di configurazione spaziale. Tali nomenclature, a ben considerare,

costituiscono l’originale, adeguato e congruo sistema di individuazione di qualità spaziali ignote che nell’opera si manifestano, non senza enigmaticità. Appare giustificata ed efficace, perciò, l’assenza di qualsiasi significato nelle nomenclature-titolo dei cicli d’opera, ricavando attorno alla realtà irriducibile di quest’ultima tutta la dimensione di incognito che essa pur visualizza. (...)

Ciò che appare interessante, è cogliere in cosa e dove un artista come Asdrubali, che matura il proprio lessico negli anni Ottanta, insidiati dal riflusso linguistico e dal cosiddetto ‘nomadismo’ citazionista, si diversifica e distacca da ogni ipotesi postmoderna per coniugare il proprio lavoro a quello dei pionieri della nuova spazialità nel XX secolo. Ebbene, il primo aspetto di cui dover tenere conto è l’enunciazione di vuoto, spazio ed energia che Asdrubali coniuga con intenzioni e suggestioni ben determinate: le valenze che ad essi affida Asdrubali non si possono ignorare nel ‘leggere’ le sue immagini e le sue opere, altrimenti si incorrerebbe nell’errore di considerare un *Concetto spaziale* di Fontana come un banale foro nella tela. Ma è tanto reale la portata del ‘buco’ di Fontana, quanto lo è la considerazione del ‘vuoto’ come *limite dinamico* nella creazione di quello che Asdrubali definisce lo *spazio frontale adimensionale*. D’altra parte, oltre che Fontana, alle spalle di Asdrubali esistono le esperienze di Yves Klein relative all’ “immaterialità”, ma anche alla realtà definita in numerose opere rivolte al *vide* ereditato dalle culture orientali e dall’attrazione agorafobica esercitata su di lui dal cielo e dal mare blu di Nizza! (...)

Se, dunque, questa tensione che Asdrubali spende per restituire all’opera la sua animalità spaziale ne distingue per velocità, originalità e assiduità l’impresa tra molte altre, nondimeno va considerata l’interessante metamorfosi del principio costruttivo e organizzativo dell’immagine cavata dal vuoto come l’atto michelangiolesco cavava dal pieno. L’equivalenza vuoto-pieno nell’immagine costruita da Asdrubali diviene ineludibile nei cicli *Eroica*, 1988, in cui la bicromia del bianco e nero prima e, in seguito, le immissioni del bianco, del giallo, del rosso e dell’ocra nei campi occupati dal nero (...) risultano dalle spazialità dinamicamente equilibrate. L’effetto di queste opere è lo stato simultaneamente dinamico-statico. (...)

Ma il passaggio al *Tromboloide* (1992-95) avviene con il processo di autonomizzazione del segno e dello spazio

vuoto-pieno dalla superficie della tela e del telaio. I “tromboloidi” fluttuano liberamente concatenati sulle pareti, in sciami in cui si distingue la scherma del nero, del bianco e del segno deprivato quasi dal colore nero, che si fa orlo o aura interna al bianco. Essi hanno la proprietà di tramutare la pareti su cui vengono collocati in nuova spazialità amplificata: “*Per questo dico – afferma Asdrubali – che la pittura inizia da quella parte della superficie non dipinta*”. (...)

È proprio nelle ulteriori articolazioni dello *Zoide*, in quelle dell’*Azota*, 2003, e infine negli *Zunta*, 2004 – e siamo all’attualità – che si osserva una rotazione del gesto di Asdrubali tra i segni che rendono concrete queste ultime apparizioni di *spazio frontale*, componibili tra loro in sdoppiamenti simmetrici o in più complesse organizzazioni ambientali. Queste ultime generazioni di “immagini di senso” delle zone non dipinte, infatti, attraverso la testualità delle zone dipinte si dispongono come tessere musive a occupare interamente un ambiente, trasformando il quadro in un continuum non solo di decorazione totale delle superfici, ma soprattutto come spazialità in cui chiunque vi penetri ne resta completamente circondato. Dopo il *Concetto Spaziale, Ambiente*, (1949) di Fontana e dopo *L’Ambiente bianco* di Castellani (1967-1970), un’opera concepita a misura di spazio infinito sembra avere ritrovato la strada maestra per collocare di nuovo, come previsto da Boccioni, ma mediante un diverso lessico, lo spettatore al centro del suo illimitato.

(Da B. Corà, *Gianni Asdrubali: frontalità spaziale ricavata dal vuoto*, in *Spazio Frontale – Opere di Gianni Asdrubali*, Nuova Prearo, Milano, 2005).

Lorenzo Mango

Nodi di vuoto (2017)

(...) Il vuoto è al centro della ricerca pittorica di Gianni Asdrubali, lavorandovi da sempre secondo modalità formali prossime ma diverse, all’interno di una sostanziale coerenza che evita ogni ripetizione, che sposta continuamente l’asse dell’indagine. La scommessa è muoversi dentro una cornice stretta,

dentro un limite segnato, agire per spostamenti del punto di vista attraverso cui trattare pittoricamente il vuoto. Sono spostamenti della forma che, letti gli uni accanto agli altri, raccontano la storia di una ricerca in continuo divenire. (...)

Il problema da porsi, a questo punto, è cosa rappresenti il gesto nella pittura di Asdrubali e specie in questi ultimi lavori. Gesto uguale ad espressività: è questa in genere l’equazione che viene fatta, e non senza ragione, se si tiene conto di come la gestualità come fattore pittorico è entrata a far parte del codice linguistico dell’arte contemporanea. In Asdrubali, invece, è altro. È un modo per entrare nello spazio, tanto quello reale (che è la superficie, di qualsiasi materiale essa sia fatta) quanto quello mentale. Proviamo a dirlo diversamente, per rendere più chiara l’affermazione: è un modo di dare un corpo visibile al vuoto. Scrive al proposito Asdrubali: “Ciò che non è, per il semplice fatto che manca, è generativo di tensione la quale porta inevitabilmente allo scatenarsi di un’azione. Quindi l’azione, sia fisica che mentale, si determina nel passaggio da uno stato zero ad uno stato di moto a causa della tensione del vuoto, cioè della tensione che si origina per il fatto che lì non c’è niente. Ne consegue che l’azione non è primaria ma consequenziale a questo stato di assenza. In definitiva il vuoto è il motore assoluto”⁹. Il gesto, allora, è l’atto che si genera in relazione alle tensioni energetiche che animano il vuoto e sono destinate a restare al di qua del livello della percezione fino a che la pittura non le rende presenti. È, in altri termini, lo strumento attraverso cui agganciare le linee energetiche implicite nello spazio. Quando dice che il supporto, sia esso la tela o un materiale plastico o altro, non conta, Gianni non lo fa tanto per dire. Vorrebbe realmente dipingere il vuoto nel vuoto ma non può, il segno pittorico deve «attaccarsi» da qualche parte per essere visibile e rendere, così, visibile il vuoto, secondo un procedimento che, per quanto diversissimo negli esiti, rimanda a quello di Malevič. (...)

Una breve appendice su questi *Zeimekke*, un argomento generalmente trascurato quando si parla di Asdrubali e che, invece, mi sembra importantissimo. Avendo lavorato per molti, moltissimi anni (e facendolo tutt’ora)

⁹ Dagli appunti inediti dell’artista.

sul bianco e nero, ogni qual volta, come in questo caso, Gianni utilizza il colore, ci si limita a sottolineare come l'operazione riduttiva del segno funzioni anche in presenza di una gamma cromatica diversa. E, invece, credo che sulla questione della gamma occorra ragionare meglio. Asdrubali utilizza, in *Zeimekke*, rossi e blu con aperture al viola e al verde. Ma non basta nominarli questi colori, altrimenti si potrebbe intendere che abbiano un ruolo solo in quanto primari o complementari e ci si fermerebbe alla questione, pure importante, della riduzione degli strumenti espressivi. Invece a me sembra che il colore abbia una valenza sua propria, di grande importanza. Ha, quale che sia, una tonalità satura, particolarmente intensa, una incisività timbrica omogenea al tempo accesa e cupa. Che un quadro sia verde o rosso o blu non è indifferente. Il colore ha una personalità sensoriale fortissima che dispone il gioco di accalappiare col segno le linee forza dello spazio lungo una linea d'onda percettiva diversa. Tocca i sensi e, attraverso di essi, tutta la sensibilità interiore dello spettatore in una maniera unica e specifica.

(Da L. Mango, *Nodi di vuoto*, nel catalogo della mostra *Zanorre*, Galleria Santo Ficara, Firenze, 2017).

Bruno Corà

Gianni Asdrubali: variazioni visive di spazio (2020)

(...) Anche per Asdrubali sembra valere la regola di altri Maestri per i quali "l'ultima opera è uguale alla prima" nel senso che l'elemento poetico, nel profondo dell'archetipo che manifesta, non evolve ma si ripete sempre, pur se con foggia di variazione esecutiva diversificata. Tutto ciò al punto da lasciare ipotizzare che vi sia, in qualche recesso neuronale dell'identità artistica di Asdrubali una sorgente pulsionale sempre attiva e inestinguibile, una scaturigine che esige di soddisfare una continua possibilità di forma, la quale è sempre penultima e pura variazione di quella eventualità ulteriore che non è ancora venuta alla mente e alla luce, ma che attende che ciò si compia. Si direbbe quasi che, nell'immaginario di un artista autentico si rinnovi il sortilegio mitico toccato a Sisifo, ma

fortunatamente dal diverso destino, poiché per Asdrubali, come per Castellani o per J. Sebastian Bach, ripetizione e variazione sono il respiro che si rinnova nell'opera. (...) Se ci si deve basare sul paradigma di opere esposte a Spoleto, attraverso un repertorio di dipinti che va dalla fine degli anni Settanta all'attualità e che appare sintetico quanto agli inizi del suo percorso e poi più articolato, via via che si avanza verso l'oggi, si può ritenere che partenza ed esordio siano emblematici di quell'elemento poetico archetipo che irrompe e viene alla luce manifestando un'esigenza ambiziosa di volersi sottrarre a ogni possibile identificazione attributiva, riservandosi dunque di apparire ponendo in evidenza ogni possibile antitesi: tra la forma e l'informe, tra lo statico e il dinamico, tra l'organico e il 'decostruito', tra l'integro e il frammentato, tra il bianco e il nero, il rosso e il blu, tra il curvo e l'angolare, tra l'interno e l'esterno, tra il gestuale e il disegnato, tra il segnico e il pittorico; insomma un vero dispositivo di defigurazione e contraddizione gestita consapevolmente, per affermare una spazialità di obiezione. Un tale aspetto a me sembra esplicito in quell'opera che apre la mostra del ciclo degli *Acidamente*, 1979-82 e che già reca elementi e forze che, a ben osservare, si possono cogliere anche nei lavori attuali. Ma non siamo che all'inizio di quella vicenda pittorica che – bisogna dirlo – è stata vissuta in sensibile solitudine e minacciata di venire fraintesa come coda di esperienze del tutto rispondenti a criteri differenti per concezione e visione d'insieme – faccio riferimento all'opera segnica di Capogrossi o di taluni esponenti di Forma 1, come Accardi, Sanfilippo – proprio mentre Asdrubali era intento, invece, a voler voltare pagina rispetto a quelle pur eccellenti esperienze, già storicizzate, per produrre una nuova stupefazione con una pittura di spazio-energia, oltretutto in modi considerati 'non conformi' nella *koiné* 'concettuale' della sua generazione.

Il costo di quell'ambizione fu alto e pagato da Asdrubali con un silenzioso isolamento, in parte comminatogli da quanti intendevano, in quel modo, sanzionare un'indole e una pittura in quel momento del tutto controcorrente. Ma niente e nessuno poteva farlo recedere dalla strada intrapresa. Anzi, si ha motivo di ritenere che egli abbia deliberatamente accentuato la presunta "incomprensibilità" delle sue scelte di oggettivo distanziamento da tutte le pitture 'dolci' o 'deboli' di quegli anni, perfino munendo i cicli delle sue opere con

nomenclature volutamente neologistiche e ostiche a pronunciarsi, spesso piene di z e di k, come l'angolosità dei suoi segni pittorici sovrapposti e intrecciati (...) Tutto partiva dal *Muro magico*, 1978-79 di un ambiente privo di ogni qualità, che solo l'azione pittorica di Asdrubali ha trasformato in 'stanza dipinta'. E, dalle foto che documentano quell'intervento giovanile, si percepisce l'epifania di una concezione della pittura, deliberatamente debordante, ubiqua, pulsionale, indifferente alle regole che presiedono le coordinate ambientali e fisiche su cui si manifesta, libera, vorace, non definitiva, in condizione di 'stato di avanzamento' che tale vuole essere e permanere. È la costruzione del vuoto e l'avvento rivelatorio dello spazio che Asdrubali anela ottenere d'ora in avanti e agisce perché tutto ciò avvenga portando alla luce ed esaltando anche quanto resta intoccato dal nervo del segno e dalla seduzione del colore nella superficie della tela o del muro. Così, il suo celebre *statement*, citato da più lettori acuti della sua vicenda: «la pittura inizia là dove io non dipingo», lungi dall'essere un paradosso, è un'affermazione piena di reali possibili interpretazioni. Ad esempio, che la pittura ha inizio dal vuoto considerato elemento integrante del processo di costruzione spaziale e immaginifica; inoltre che egli ha una considerazione matematica intuitiva dello spazio in cui la sottrazione è la vera protagonista del suo pensiero; l'aggiunta di segnocolori ha la valenza quantistica necessaria per evidenziare l'energia pur esistente; la divisione è implicita nell'opera come sintesi tra l'azione e il suo continuo scaricamento di forze; e, infine, la moltiplicazione è suggerita dalla potenzialità dello spazio ottenuto, estendibile virtualmente all'infinito. E nel pensiero di questa dimensione, le opere di Asdrubali configurano uno spazio che non vuole cornici. In ogni suo lavoro le quattro operazioni semplici della matematica trovano esercizio nell'atto equilibrativo, non senza la liturgia fantasmagorica della pittura. Il resto, cioè il risultato, è lo spazio totale che investe la sua e la mente e la sensibilità di chi si trova di fronte alle opere. Dalle spinose espansioni graffianti di *Acidamente*, 1979 fino alle componenti e alle dimensioni irregolari di *Stoide*, 2006, e perfino di *Stenka*, 2020, i muri, i pavimenti, le pareti, i soffitti, tutto è stato coinvolto e derubricato, perché la pittura potesse divenire tutt'uno con lo spazio nel vuoto, fluida e avvolgente come loro. In ciò consiste la

conversione percettiva attuata da Asdrubali trasformando una proiezione del gesto e del segno dalla bidimensionalità della superficie a una sfericità inaccessibile ma ritenuta possibile dal pensiero.

La pittura di Asdrubali inaugura ogni volta l'esperienza del tempo-spazio con un'azione pressoché estatica, da lui definita «impossibile, gratuita, contromano, razionalmente insensata ma necessaria ... comica e tragica». Da ultimo egli definisce tutto ciò "sacro fobro". Ma non ci si deve domandare cosa significa. Bisogna piuttosto aprire gli occhi e ascoltare l'eco interiore che l'opera suscita.

(Da B. Corà, *Gianni Asdrubali: variazioni visive di spazio*, nel catalogo della mostra *Gianni Asdrubali – Surfing With The Alien*, a cura di M. Tonelli e B. Corà, Galleria d'Arte Moderna – Palazzo Collicola, Spoleto, 2020).

Marco Tonelli

Gianni Asdrubali: ritorno a Spoleto

(...) "Il surfing è l'azione generata dall'assenza. Ma questo surfing non è liscio ma a contrasto, è urtante, è un fuggire, andare via, per poi ritornare e sbattere nel suo stesso inizio, ma ogni volta che ritorna e urta su se stesso deforma e apre la struttura, trasformando la "figura" dell'immagine, che non è mai la stessa. L'interazione è la figura di questa lotta, di questo contrasto tra il surfing e l'alieno". Così ha risposto Asdrubali alla proposta/provocazione di intitolare la sua esposizione *Surfing with the Alien* (titolo preso da uno dei brani e degli album più celebri del virtuoso e geniale chitarrista statunitense Joe Satriani), espressione ironica e surreale che vuole comunicare l'equilibrio instabile, i salti vertiginosi e le acrobazie nel vuoto di una pittura dinamica che sembra fluttuare nelle dimensioni dello spazio generando nuove trame e sorprendenti traiettorie. (...) Non ci sono contenimenti possibili nella pittura di Asdrubali perché ogni limite viene assorbito nella cornice del quadro stesso che però propriamente cornici non ha, ma si compone di pezzi, frammenti, in un *continuum* di insiemi interrotti e tagliati, come appunto è evidente nella serie conclusiva della mostra, dal titolo *Schegge* del 2020, diretti discendenti dei *Quanta* di Lucio Fontana! Il percorso dell'esposizione ha un inizio che torna su sé



Gianni Asdrubali al lavoro su una sua opera

stesso non come un circolo ma come una conflagrazione trattenuta nei limiti delle tele, delle lastre di plexiglas, delle tavole di legno, *shaped canvas* che non hanno niente a che fare con le ricerche *hard edge* di un Kenneth Noland né con la *flatness* di Frank Stella negli anni Sessanta, ma con l'essenza del gesto esplosivo dell'azione pittorica, della mano che deve essere pensata prima di agire e prima di essere agita.

È questa la modernità di Asdrubali, è l'essere sempre qui ed ora, riannodando continuamente i filamenti che nel dipinto più vecchio in mostra (dalla serie *Acidamente* del 1980) sembrano uscire dalla geometria come un virus, per spianarsi come se i quadri fossero sottoposti a immani forze gravitazionali (in *Aggroblanda* del 1984, in *Eroica* del 1988 o in *Malumazac* del 1990) e per ritrovarsi poi a scontrarsi, sovrapporsi come calligrafie ritagliate e inscritte nel vuoto dei *Tromboloidi* realizzati tra 1988 e 1993. Il *surfing* è allora lo stare in bilico tra banalità e genialità, tra decorazione e struttura, tra caduta ed estasi, perché in fondo alla pittura contemporanea potrebbe non rimanere altra possibilità, per essere attuale e non solo *mainstream* e per mantenere la propria modernità, che sganciarsi dal concetto di contemporaneità. Un limite sottile questo posto tra le due condizioni, tipiche dell'arte del XX secolo,

perché Asdrubali ha orrore di essere contemporaneo (il che significherebbe non avere futuro e non poter mai essere altro che fugace apparizione in attesa della prossima) e desiderio di essere invece moderno o, come ama spesso dichiarare, "anticontemporaneo". Eppure dal *Tromboloidi* esposto nella collezione permanente della GAM di Spoleto è scaturito un progetto digitale interattivo, immersivo e *realtime* dal titolo ZUMBER, creato dal gruppo di ricerca Oramide (Alessio Spirli e Cecilia Tommasini) che dimostra come la modernità anticontemporanea di Asdrubali possa essere del nostro tempo e aprire porte percettive adattabili a visioni elettroniche e virtuali. (...) Così come la musica di uno strumentista la si deve poter cantare in testa una frazione di secondo prima di essere eseguita, allo stesso modo la pittura nel suo farsi la si deve poter pensare, per quanto veloce sia il gesto con cui Asdrubali espone le sue trame d'azione e di colore. Trame e cicli che assumono nomi diversi e di pura fantasia (*Aggroblanda*, *Trigombo*, *Zeimekke*, *Azota*, *Stoide*, *Azotrumbo* e via dicendo), ma che in fondo sono tutti la stessa cosa, così come le particelle fondamentali (muoni, gravitoni, neutrini, bosoni, tachioni, positroni, assioni, divisibili in quark e leptoni, barioni e fermioni con le loro rispettive antiparticelle) sono tutte modalità diverse di energia e vibrazione ma non di materia fondamentale. Per usare le parole del divulgatore scientifico Richard Panek saremmo di fronte a "un circo quantistico, una fantasmagoria di particelle virtuali che si creano e scompaiono incessantemente".¹⁰ Così è l'incessante varietà di nominazioni e disposizioni delle strutture pittoriche dei cicli di opere di Asdrubali.

Surfing with the Alien ci invita a fluttuare senza meta, verso un evento inatteso e sempre in agguato...

(Da M. Tonelli, *Ritorno a Spoleto*, nel catalogo della mostra *Gianni Asdrubali - Surfing With The Alien*, a cura di M. Tonelli e B. Corà, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Collicola, Spoleto, 2020).

¹⁰ Richard Panek, *Il 4% dell'universo. La storia della scoperta della materia oscura e dell'energia oscura*, Codice Edizioni, Torino, 2012, p. 180

NOTA BIOGRAFICA

GIANFRANCO NOTARGIACOMO



Gianfranco Notargiacomo nasce a Roma, nel 1945. Manifesta una passione precoce per l'arte, che induce i genitori ad accompagnarlo, quando ha solo dieci anni, alla Quadriennale di Roma. Qui è letteralmente folgorato dall'opera di Emilio Vedova e Alberto Burri, che influenzeranno inizialmente la sua ricerca pittorica, insieme agli espressionisti astratti americani, in particolare Franz Kline.

A diciassette anni dipinge già a livello professionale, e vende i primi quadri. La forte inclinazione a indagare le ragioni profonde del fare arte lo spinge allo studio della Filosofia, in particolare dell'Estetica: allievo di Emilio Garroni, consegue la laurea all'Università La Sapienza di Roma.

Nel 1969 esegue una memorabile *azione-performance* presso la Galleria Arco d'Alibert di Roma, mettendo in vendita abiti *vintage* del mercato di Porta Portese contrassegnati da un'etichetta con il proprio nome e quello della gallerista Mara Coccia. Nel 1971 tiene la sua prima mostra personale - dal titolo *Le nostre divergenze* - alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (Roma): oltre duecento *omini* in plastilina colorata Pongo, somiglianti all'artista, invadono la galleria in tutti i suoi spazi. Contemporaneamente viene invitato presso l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila a lavorare al fianco di Paolo Scheggi come suo assistente, e dal successivo anno accademico è già titolare dei corsi di Psicologia della Forma e Teoria della Percezione. Dal 1979 sarà titolare della Cattedra di Pittura presso la stessa Accademia; in seguito, dal 1984, all'Accademia di Belle Arti di Firenze, e infine, dal 1999 e fino al 2011, a quella di Roma, dove nel 2015 riceverà il titolo di Maestro Accademico Emerito.

Nel '72 entra a far parte del gruppo di artisti afferenti alla galleria romana La Salita di Gian Tomaso Liverani: le sue esposizioni in questa sede si affiancheranno a quelle alla Tartaruga. Nel '73, nella doppia

personale *Autoritratti* alla Salita (con Sandro Chia), in piena era concettuale, quando è di moda affermare la "morte della pittura", rivendica la propria volontà di dipingere: all'inaugurazione non si presenta nessuno, a parte il gallerista e gli artisti. Contemporaneamente espone, sempre con Chia, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, dove la sua idea dell'uovo pierfrancescano pendente dal centro della cupola dell'edificio si può leggere come un'operazione concettuale volta a significare un addio definitivo al concettuale.

L'anno 1974 vede l'importante mostra *Storia privata della filosofia*, presso la Tartaruga: 10 tele con i ritratti dei filosofi considerati fondamentali - tra cui Croce, Husserl, Wittgenstein, Marx - a segnare un decisivo passo verso la riconquista di una pittura "totale". Sempre per la Tartaruga, realizza nel '76 una mostra dedicata a Freud: *Famiglia Famiglia*.

Tra il 1979 e il 1980 lavora a *Takète* e a *Tempesta e assalto*, serie di lavori per la galleria La Salita: qui il suo linguaggio matura definitivamente in un'astrazione dove la geometria si allontana dall'esattezza per farsi segno immediato di una potente energia psichica, vettorializzata in gesti impetuosi e "tempestosi". Con questa particolarissima ricerca, Notargiacomo diventa uno dei protagonisti della *post-astazione*.

Al 1980 risale l'incontro con il critico e storico dell'arte Flavio Caroli, con il quale stringe un'amicizia da cui ha origine una serie di mostre (a partire da *Magico Primario*, presso il Palazzo dei Diamanti a Ferrara, 1980), e di viaggi all'estero, come quelli negli Stati Uniti (Chicago, New York), a Londra, o in Australia per la Biennale di Sydney.

In questi primi anni '80, Notargiacomo ha anche modo di conoscere personalmente uno degli "amori" della sua infanzia e adolescenza: Emilio Vedova, con il quale instaura un intenso rapporto di scambio in-

tellettuale. Sarà proprio Vedova a segnalarlo per il Premio della Presidenza della Repubblica all'Accademia Nazionale di San Luca.

Nel 1982 è invitato da Luciano Caramel alla Biennale di Venezia nel Padiglione Centrale, dove espone due tele di grandi dimensioni: *1950 Nuvolari* e *Omaggio a Lorenzo Lotto* (oggi rispettivamente al Macro di Roma e alla Pinacoteca di Jesi).

Nel 1986 Maurizio Calvesi lo inserisce nella sezione *Sculture all'aperto* alla Biennale di Venezia, con un *Takète* di sei metri d'altezza, in metallo dipinto a smalti industriali. (Parteciperà successivamente, su segnalazione del filosofo Giacomo Marramao, anche all'Edizione LIV, nel 2011, presso il Padiglione Italia, all'Arsenale).

Tra le mostre personali di questi anni si ricordano: Castel Sant'Elmo a Napoli (1981), curata da Flavio Caroli; *Officine & Ateliers*, Casa del Mantegna, Mantova (1982), dove realizza la prima delle grandi opere della serie *Nuvolari*, oggi proprietà della Provincia di Mantova. Altre mostre: Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes di Napoli (1983); *Gianfranco Notargiacomo. Rosso d'Oriente*, presentata da Maurizio Calvesi, al Centro di Cultura Ausoni di Roma (1990); Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza di Roma (1995), curata da Lorenzo Mango; *Notargiacomo. Opere recenti*, al Palazzo Reale di Milano (1998), curata da Ada Masoero; *Roma Assoluta*, Museo di Roma in Palazzo Braschi (2004), dove espone un unico enorme, maestoso dipinto su tavola con soggetto Roma vista dall'alto, realizzato nel nuovo studio, una ex falegnameria al Mandrione (area del quartiere Tuscolano, di pasoliniana memoria), vicino ai resti di un acquedotto romano. L'opera è oggi proprietà del Comune di Roma e si trova nella sede della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. La versione preliminare, di eguali dimensioni, ma in carta intelata (oggi proprietà dell'Università degli Studi RomaTre), viene esposta nel 2007 al Centro Cultural Borges di Buenos Aires, nell'ambito della personale *Post-Abstractismo*. Nello stesso 2007 si tiene un'importante antologica - dal titolo *Sintetico* - alle

Scuderie Aldobrandini in Frascati (a cura di Barbara Martusciello), a cui segue nel 2009 quella intitolata *Le nostre divergenze 1971-2009* (a cura di Mariastella Margozi), alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (che acquisisce alcune delle opere esposte: *Takète* (1979), *Estremo Verde* (1999) e *Le nostre divergenze* (1971/2009)). In questi anni Notargiacomo inizia a lavorare ai grandi *Tondi*, dai colori accesi e spesso dissonanti, oltre a intensificare la ricerca sui *Takète*, sperimentandone varie dimensioni: ne realizza due monumentali durante un soggiorno in Cina, nel 2011, per la mostra al Museo Heng Yuanxiang di Shanghai.

Il Forte Malatesta presso Ascoli Piceno ospita nel 2013 un'altra antologica, *A grandi linee* (curata da Mariastella Margozi e Stefano Papetti), che ripercorre l'attività di Notargiacomo dal 1971 al presente: dalla folla di *omini* in plastilina, ai *Takète*, ai grandi *Tondi*.

Nel 2019 si confronta con le opere della collezione della Galleria d'Arte Moderna "Giovanni Carandente" di Spoleto, nell'ambito della mostra *Notargiacomo e la collezione della GAM di Spoleto* (a cura di Marco Tonelli), nella sede della collezione, a Palazzo Collicola.

Assai numerose sono le mostre collettive a cui l'artista è invitato nel corso degli anni. Fra quelle più importanti: le Edizioni VIII e XI della Biennale de Paris (rispettivamente nel 1973 e 1980); *Arte-Critica*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (1981) - Chicago (1982); *Arte Italiana 1960-1982*, Hayward Gallery, Londra (1982); *La forma e l'informe*, Galleria Civica, Bologna, (1983); *Anniottanta*, Galleria Civica, Bologna (1985); *Arte italiana 1960-1985*, Frankfurter Kunstverein, Francoforte (1985); *Arte Italiana*, Museo di San Paolo del Brasile (1986); *Postastrazione*, a cura di Flavio Caroli, Rotonda di via Besana, Milano (1986); Biennale di Sydney (1988); *Italian Contemporary Art*, Taiwan, Museum of Art (1990); Edizione XIII dell'Esposizione Quadriennale d'Arte di Roma (1999); *Tirannicidi - Il Disegno*, a cura di Luigi Ficacci, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (2000), *Lavori in*

corso 10, MACRO - Galleria Comunale d'arte contemporanea di Roma (2000); *Omaggio a Plinio De Martiis*, Calcografia Nazionale, Palazzo Poli, Roma (2004); *L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis*, Museo d'arte Moderna Vittoria Colonna, a cura di Silvia Pegoraro, Pescara (2007); *Cromofobie. Il bianco e il nero nell'arte italiana contemporanea*, a cura di Silvia Pegoraro, Aulum, Pescara (2009); *Anni 70 - Arte a Roma*, a cura di Daniela Lancioni, Palazzo delle Esposizioni, Roma (2013).

Nel 2013, per iniziativa del Presidente della Repubblica, riceve l'onorificenza di Commendatore Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

Per il MAAM - Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz Città Meticcica, realizza il murales di grandi dimensioni *Tempesta e Assalto '80-'14*, Roma (2014). È presente nella raccolta *Artisti Italiani del XX secolo alla Farnesina* (catalogo a cura di Maurizio Calvesi), Ministero degli Affari Esteri, Roma.

Il 2 dicembre 2015 riceve in Senato il Premio Franco Cuomo International Award per l'Arte. Pochi giorni dopo, il 6 dicembre 2015, l'amata città marchigiana di Ripatransone lo nomina Cittadino Onorario. L'8 aprile 2016, riceve il titolo di Accademico dell'Università degli Studi RomaTre (dove sono esposte in permanenza *Roma Assoluta*, 2003, *Il Caos e i Giganti*, 1995, e altre opere di grandi dimensioni). Il 18 ottobre 2022, a Firenze, dall'Accademia delle Arti del Disegno, è nominato Accademico Corrispondente della Classe di Pittura.

Sue opere figurano in importanti musei e collezioni tra cui: GNAM - Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; Macro di Roma; MAMbo, Museo d'Arte Moderna Bologna; Collezione Farnesina, Ministero Affari Esteri, Roma; Collezione Banca d'Italia, Palazzo Koch, Roma; Galleria d'Arte Contemporanea Osvaldo Licini, Ascoli Piceno; Pinacoteca Civica di Jesi; Università degli Studi Roma Tre; GAM-Galleria d'Arte Moderna "Giovanni Carandente", Palazzo Collicola, Spoleto; Mart, Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto.

NOTA BIOGRAFICA

GIANNI ASDRUBALI



Nato a Tuscania (Viterbo) nel 1955, Gianni Asdrubali frequenta l'Accademia di Belle Arti di Viterbo, dove è allievo di Luigi Boille, maestro dell'Informale segnico. Sin dall'avvio della sua ricerca artistica, Asdrubali ha concentrato la sua attenzione sull'idea di *vuoto* come nucleo originario di ogni creazione. Nel corso degli anni questa ricerca è venuta concretizzandosi nell'immagine di uno spazio frontale senza dimensione, che comporta la compressione e la fusione di tutti gli opposti in un'immagine generativa e immediata. Tutto ciò è già contenuto nel suo primo lavoro del 1979: *Muro Magico*, fondamento di tutta la ricerca a venire. Asdrubali espone per la prima volta nel 1982, alla mostra collettiva *Lapsus*, alla galleria La Salita di Roma, che nel 1985 gli dedicherà una personale. Sempre nei primi anni '80 conosce il critico e curatore Flavio Caroli, che lo inserirà in diverse mostre: *Anniottanta*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1985; *Nuove Geometrie*, Rotonda della Besana, Milano, 1986; Australian Biennale of Sydney, National Gallery of Victoria, Sydney, 1988; *Italian Contemporary Arts*, Taiwan Museum of Art, 1990.

La prima mostra personale di Asdrubali si tiene alla Galleria Artra di Milano nel 1984. In contrasto con il clima dominante di quegli anni (transavanguardia e post-moderno), entra a far parte del gruppo Astrazione Povera, fondato sulle teorie del critico Filiberto Menna, partecipando a una serie di mostre in gallerie d'arte e spazi pubblici: Galleria Marconi, Milano; Galleria dei Banchi Nuovi, Roma; Galleria Ghiglione, Genova; Galleria Civica d'Arte Moderna di Gallarate; La Salerniana, Erice (Trapani).

Nel 1986 viene invitato alla Quadriennale di Roma.

Il 1988 è per lui un anno di svolta: invitato da Giovanni Carandente alla Biennale di Venezia, espone *Eroica verde*, lavoro che

segna definitivamente l'uscita dal gruppo dell'Astrazione Povera; espone inoltre alla Biennale of Sydney, alla National Gallery of Victoria, Melbourne, e alla mostra *Schlaf der Vernunft*, al Museum Friedericianum di Kassel (insieme, fra gli altri, a Gianni Colombo, Günter Forg, Jeff Koons, Thomas Schütte, Haim Steinbach). Nel 1989 partecipa alla mostra *Orientamenti dell'arte italiana a Mosca*, alla Casa Centrale dell'Artista, e poi a Leningrado nella Sala Centrale delle Esposizioni. Nel 1990 espone a Palazzo Forti a Verona, alla Permanente di Milano, al Kunstmuseum di Darmstadt e al Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasile.

Nel 1992 realizza il *Tromboloido*, un'opera che viene presentata per la prima volta alla galleria Il Milione di Milano e che segna un momento importante del suo lavoro, nella definizione di uno spazio sempre più compatto e atomico. Il critico Lorenzo Mango gli dedicherà un importante testo nel 1994, in occasione della personale di Asdrubali alla Galleria Allegrini di Brescia: «...un'attitudine mentale che esce definitivamente dal Novecento e dagli stili... Nei tromboloidi, l'essenza della loro natura è nella loro non appartenenza agli stili, ai linguaggi, ai concetti...».

Nel 1993 espone al Grand Palais di Parigi, nella collettiva *La Fabbrica Estetica*.

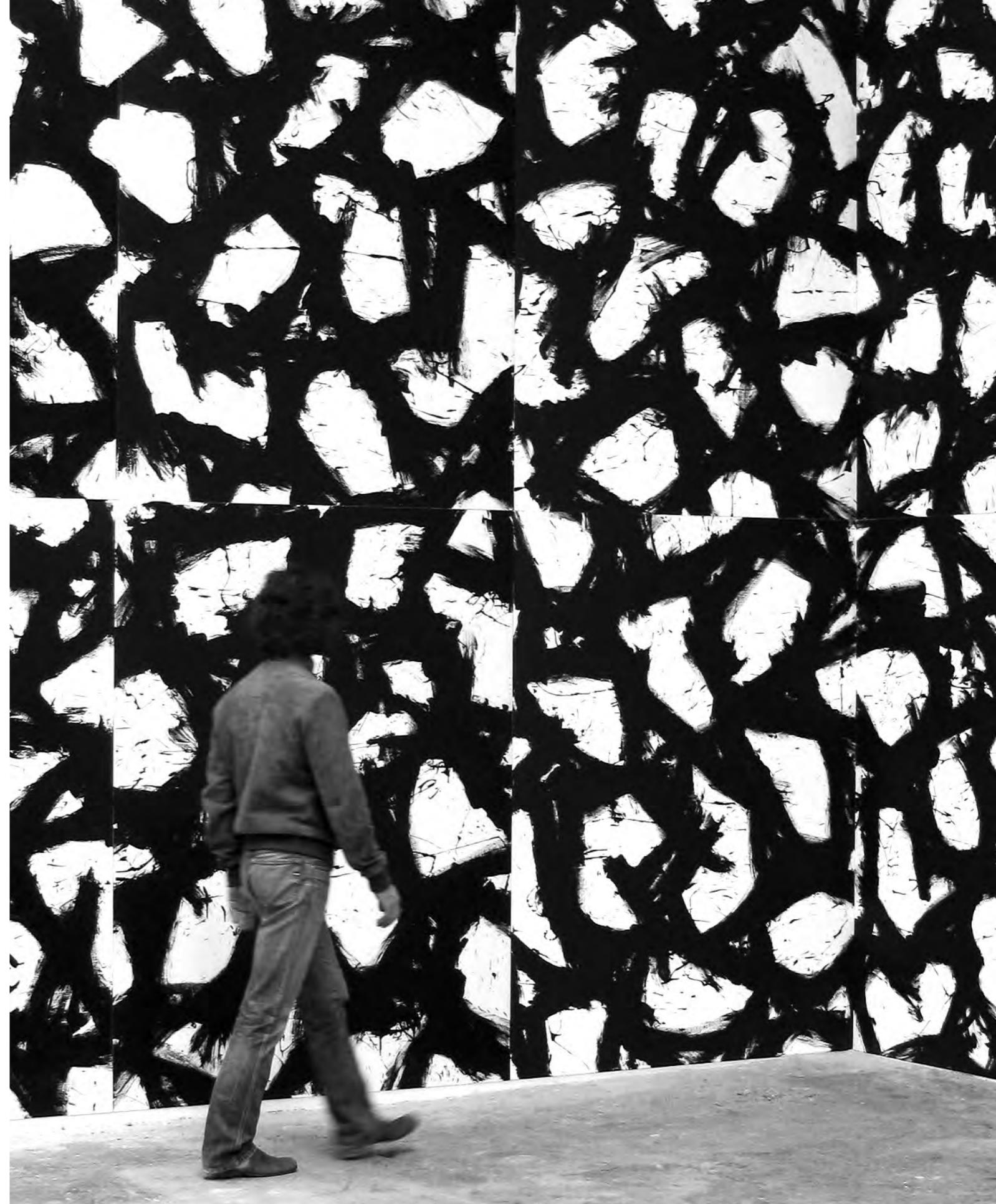
Nel 1996 allestisce una grande mostra personale alla Galleria d'Arte Moderna di Spoleto (sede di Palazzo Racani Arroni). Nel 1997 è invitato da Giovanna Bonasegale alla mostra *Lavori in Corso*, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma.

Tra il 1997 e il 2000 le sue opere figurano in una serie di mostre volte a documentare l'arte italiana moderna e contemporanea, tra cui: Museum Rabalderhaus, Schwaz; DuMont Kunsthalle, Colonia; Galleria d'Arte Moderna di Bologna; Städtische Galerie, Rosenheim; Farnesina, Ministero degli Affari Esteri, Roma.

Nel 2001 l'Institut Mathildenhöhe di Darmstadt gli dedica una un'ampia retrospettiva: *Gianni Asdrubali. Dynamische Texturen im Raum (Strutture dinamiche nello spazio)*, dove tutto lo spazio del museo viene annullato e sostenuto dall'opera d'arte: l'opera non è sorretta da nessun contesto, essa stessa è il contesto. Nello stesso anno partecipa alla mostra *Cross-Road - Arte Contemporanea dalla collezione Tonelli*, al Castello Colonna di Gennazano (Roma). Nel 2002 viene invitato dalla Galleria Arte Studio Invernizzi di Milano alla mostra *Per una estetica relazionale*, (con B. Frize, A. Charlton, H. Corner, H. Federle, G. Umberg). Nel 2003 e nel 2005 partecipa a due mostre curate da Danilo Eccher al MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma. Nel 2001 e nel 2004 allestisce con Enrico Castellani due doppie personali: alla Galleria Invernizzi di Milano e alla Galleria Santo Ficara di Firenze. Nel 2003, con l'artista e designer Pamela Ferri costituisce il gruppo ZAMUVA, che ha come obiettivo il conseguimento di una nuova spazialità, fondata sulla coscienza del vuoto come principio generatore di qualunque azione dotata di senso. A questa nuova spazialità, denominata "Spazio frontale", è dedicato un libro a cura di Bruno Corà (2005, Prearo Editore, Milano). Nel 2004, con la Galleria Artra di Milano espone al Palazzo Ducale di Genova e nel 2005 ad Artissima a Torino. Sempre ad Artra presenta nel 2006 *Stoide*. Nel

2007 il gruppo Zamuva partecipa al Festival della Scienza di Genova (sezione *La matematica scoperta*) con il progetto di Pamela Ferri Zumoide; nel 2010 presenta, con Bruno Corà, il progetto *Zudynamic* al Triennale Design Museum di Milano, in occasione del Salone del Mobile. Nel 2011, Asdrubali partecipa nuovamente alla Biennale di Venezia (Padiglione Italia), con una nuova opera appartenente al ciclo *Stetztasetss*. Nel 2012 realizza nella bottega Gatti di Faenza una serie di grandi opere in ceramica, alcune delle quali verranno installate nello spazio di L. Ghirlandi nella stessa città. L'incontro con la ceramica incide notevolmente sul percorso di ricerca di Asdrubali: il supporto ceramico, liscio e privo di attriti, favorisce velocità di esecuzione e immediatezza del segno pittorico. Nel 2014 espone alcuni di questi lavori al BACC (Biennale Arte Ceramica Contemporanea), presso le Scuderie Aldobrandini di Frascati, Roma. Nel 2016, nell'ambito della mostra *Materia Prima* (a cura di Marco Tonelli), viene inaugurata una grande opera in ceramica installata nel centro storico di Montelupo Fiorentino, e anche il Museo Internazionale della Ceramica (MIC) di Faenza ne acquisisce una. Nello stesso anno, una mostra personale lo vede protagonista di una azione pittorica dal vivo presso la Galleria Matteo Lampertico di Milano, presentata da Bruno Corà, il quale scrive: "non è il dripping e la danza di Pollock ciò a

cui si assiste, ma qualcosa di diversamente flessuoso e assai più cruento: un corpo a corpo che procede con fendenti e pause durante le quali Asdrubali scosta il supporto dalla sua posizione primaria cercando nuove traiettorie da cui operare". Nel 2018, viene invitato dallo stesso gallerista e dalle curatrici Eli Sassoli de Bianchi e Oliva Spatola a realizzare un altro evento-intervento pittorico, nel suggestivo contesto storico-architettonico di palazzo Bevilacqua Ariosti a Bologna. Sempre nel 2018, a Roma, dà vita a una nuova performance pittorica dal vivo al MACRO, mentre il Museo Carlo Bilotti gli dedica l'importante retrospettiva curata da Marco Tonelli, in cui sono esposte alcune delle opere più significative del suo iter artistico. Lo stesso curatore, in veste di direttore artistico della Galleria d'Arte Moderna Giovanni Carandente di Spoleto, organizza nel 2020, nella sede di Palazzo Collicola, la personale *Surfing with the Alien* (in catalogo testi critici di Tonelli e Corà). In questa occasione, viene prodotto *Zumber*, esperimento di *gamification* della mostra che ne consente la visita virtuale, in seguito al temporaneo blocco a causa delle misure di confinamento dovute alla pandemia di Covid 19. Nel 2021, si inaugura a Milano la mostra *Interazione inconsulta*, nella doppia sede di Arte Invernizzi e di Artra, gallerie che hanno in vari modi sostenuto la ricerca di Asdrubali nel corso degli anni.



Gianni Asdrubali con l'opera *Stoide*, 2008

Finito di stampare nel mese di aprile 2023
da Grafiche Turato, Padova