

# NOTARI

1968-1969

testo di ROBERTO TASSI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

1. Romano Notari appartiene a quella famiglia di pittori, il cui lavoro, per quanto si sviluppi e progredisca nel tempo, sembra subire poche variazioni; la cui storia quindi si accumula senza fratture, senza cambiamenti, ma continua ininterrotta a svolgersi, quasi con instancabile ripetizione, sulla traccia di alcuni nuclei, solo intenta ad approfondirli, a scavare più che a dilatarsi, attraversando lentamente gli strati che ne formano lo spessore.

Ne risulta un'apparente monotonia e nel complesso della storia ogni opera rimanda a un'altra, in un susseguirsi costante di entità che rimangono totalmente individuate, poiché sono organismi completi e autosufficienti, conservando però elementi comuni, sia pur modificati e adattati alla nuova struttura.

Ma la ripetizione e la monotonia non sono reali; solo esteriori apparenze, pronte a dissolversi sotto l'azione di uno sguardo che, anziché vagare trascorrendo su tutta la vasta superficie, fissi a lungo su un'immagine il suo tempo di visione e di conoscenza. Apparirà allora la ricchezza di ogni opera, il si-

gnificato nuovo, rispetto alla prima costituzione, che la variante aveva portato, aggiungendolo ai precedenti e procedendo nello scavo; si dissolverà il velo della monotonia per lasciar posto alla molteplicità delle avventure.

Negli artisti di questo tipo è più facile studiare un fenomeno che sta alla base della loro produzione, del processo attraverso il quale l'immagine nasce e prende chiarezza oggettiva; che invece in altri richiede un lungo lavoro preliminare per identificare le forme e ridurre agli elementi essenziali, sfrondando la fitta vegetazione che li nasconde.

Questo fenomeno si dà qui come ipotesi: ogni artista è portatore di elementi originari, che sono come impronte fisse, specie di modelli formali, di provenienza ignota, ma forse già presenti, almeno in forma potenziale, al momento della nascita (come certi elementi del carattere e della personalità); queste impronte sono situate in uno strato molto profondo dell'Es (e tendono quindi a rimanere inconscie). Non sono archetipi, nel significato psicanalitico primario (che è quello junghiano), per quanto vi si possano situare vicino;

ciò che li differenzia è la loro specificità individuale, mentre gli archetipi sono impronte arcaiche, e come tali comuni a molti individui, « collettive ». Queste impronte formali fisse richiedono un lavoro molto faticoso da parte dell'Io (e l'aiuto delle varie influenze del mondo esterno) per essere portate alla coscienza, al livello conoscitivo e poi espressivo; diventano allora gli elementi di individualità e di differenziazione del lavoro di un artista e si ritrovano in tutte le opere, variati, occulti e ridotti, ma immutabili nella loro sostanza di fondo. La lotta di un artista consiste quindi nel loro progressivo svelamento, diventa come l'illuminazione di quel paesaggio segreto. C'è una frase di Proust: « Car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est un question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce

que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de monde à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appellât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial »; la « différence qualitative », il « rayon spécial » sono appunto elementi specifici, che derivano dalle impronte originarie, e caratterizzano, nella loro inesauribile diversità, gli « artisti originali ».

Così si spiegano i due caratteri più appariscenti della pittura di Notari, vista nel complesso: da un lato il discorso figurativo uguale, « monotono » e ininterrotto dalle prime prove fino ad oggi; dall'altro l'indipendenza da modelli culturali e formali esterni, cioè l'originalità, l'invenzione del tutto nuova dell'immagine.

A questo punto diventa quasi senza interesse il discorso sulla « modernità » di questa pittura, poichè si rischierebbe di identificarla, come molto spesso avviene, con ingredienti esterni. Infatti una volta che si sia riconosciuta l'apparizione nell'opera dei modelli formali interni, cioè la necessità assoluta della nascita dell'immagine, questa, per sua natura, non potrà essere che « moderna », indipendentemente dai fattori tecnici. L'immagine di Notari porta così in se stessa, come condizione indispensabile alla sua esistenza, la sua « modernità ».

Ma volendo anche accettare il dialogo con chi pone come segno di « modernità » la novità dei materiali e la contemporaneità dei contenuti, insomma ciò a cui ormai oggi si è ridotto l'avanguardismo dell'opera, si potrà dimostrare che queste non mancano nel suo lavoro, ma che non sono che un completamento « culturale » della originalità e modernità autentiche. In Notari soltanto non c'è la « trovata »; quella che differenzia un « produttore » dall'altro, non in senso artistico ma meccanicistico.

Una pittura della luce, credo che questa sia intanto una definizione, generica ma indispensabile, dell'opera di Notari; e che sia quindi anche lo scopo principale della sua ricerca. Il desiderio di Notari è di dipingere, cioè rendere in immagine, non la luce che illumina gli oggetti e che, arrestata dalla loro opacità, crea l'ombra, tantomeno gli accidenti della esistenza naturale, ma la luce in sè, che tutto avvolge e penetra, vince ogni resistenza e anzi si fa sostanza, fibra e umore delle cose, in un mondo che non conosce le ombre, ma è tutto aperto, visibile, dichiarato. La luce di Notari non è nemmeno quella dei pittori che più forte stringono lo spirito con la materia, e la fanno emergere dalle profondità dell'immagine e affiorare dopo avere attraversato spessori di buio, come oscura scaturigine interiore. Essa è funzione dell'immagine, che può solo vivere in questa chiarezza senza tempo; è un'essenza che si pone come scopo ultimo della visione e come tale diventa simbolo, cioè rimando a una verità nascosta, inaccessibile in sè; è infine l'elemento che determina e crea lo spazio e non per il solito tramite del chiaroscuro, ma in modo del tutto op-

posto, per tramite della totale invadenza, del completo coinvolgimento; per cui viene anche abolita la distanza, e ogni elemento dell'immagine, sia vicino sia lontano, si pone in una presenza che non tiene conto di questa fisicità spaziale, ma entra con gli altri elementi in un rapporto di spirito; quello appunto creato dalla luce. Lo spazio insomma si identifica con la luce e tende a provocare in chi guarda una reazione di tipo contemplativo. Il quadro di Notari diventa così il luogo del passaggio dal luminoso al numinoso; quasi il tentativo di dipingere un verso del « Paradiso »: « nel giallo della rosa sempiterna ».

Questi sono infatti i colori fondamentali di Notari, una gamma molto omogenea che sta tra il rosso da un lato e il rosa pallido dall'altro, avendo il suo centro sul giallo e l'arancione, una gamma calda, di « colori attivi »; e poichè essa si ripete con costanza quasi ossessiva in tutti i tempi del suo lavoro, acquista un significato che va ben al di là del gusto e della sensibilità pittorica e si pone, oltre che intrinseco all'opera,

anche come elemento primario della costituzione psichica e spirituale del pittore.

Anzitutto questa omogeneità del colore è strettamente legata al problema della luce, anzi è proprio il modo che egli ha di creare la luce; in quanto luce e in quanto « calore » è un elemento solare. Il sole, si sa, è un simbolo paterno e per Notari questo legame con il padre passa facilmente, entrando nell'ambito religioso, ad un rapporto con il Padre supremo, ad un tentativo quindi di esprimere un'ascendenza mistica; ma già fin dal primo periodo del suo lavoro, quando ancora non è cominciata la fase esplicitamente religiosa, l'uso di quel colore ha anche quel significato. Il sole poi è il fattore che dà la vita, che stimola la germinazione, e infatti l'opera di Notari, proprio nella sua insistenza sulla gamma « calda », intende assumere un senso gioioso, di vita che si apre e si sviluppa, di fiducia in questo divenire e quindi di speranza. È una germinazione però che non sopporta il peso dei processi terrestri, il cieco e incosciente agitarsi della vita dentro le buie radici, negli strati oscuri e gravi

del profondo; è invece una germinazione chiara, che avviene nella luce, nel tepore della luce, un germe che si sviluppa in un'aerea chiarezza, ed ha la levità del simbolo spirituale, piuttosto che la presenza indistinta e diretta della materia.

È molto significativo vedere quanto contrasti, questo uso della gamma basata sul giallo, con l'interpretazione simbolica che di quel colore dà Kandinsky in un capitolo de «Lo spirituale nell'arte», dove è scritto: « il primo movimento del giallo, la tendenza ad avvicinarsi a chi guarda, (aumentando d'intensità il giallo) può portarsi fino all'esasperazione, e anche il secondo movimento, quello di superare i limiti, di disperdere la forza nell'ambiente, sono uguali alla proprietà di qualsiasi energia materiale, che si precipita inconsciamente sull'oggetto e si spande disordinatamente in tutte le direzioni. D'altro canto il giallo, quando è guardato direttamente... rende l'uomo irrequieto, lo punge, lo eccita e rivela il carattere della forza espressa nel colore, che opera sull'animo in modo arrogante ed esasperante... Il giallo è il colore tipicamente terre-

no ». Notari entra invece nella tensione di un'antitesi, si serve degli elementi formali propri dell'esperienza terrestre per dare la sostanza spirituale, celeste, della sua ispirazione; e l'elemento dinamico centrifugo, straripante, che è nel suo colore, non si configura in vitalità, crescita eccessiva e irrazionale, ma in movimento d'amore.

Già l'uso costante di un'unica gamma cromatica è indicazione di un mondo pittorico in cui non hanno vigore i fatti naturalistici e le leggi della realtà; già il colore ci introduce in una pittura di visione. Quando il pittore guarda un oggetto, questo si trasforma ai suoi occhi, attraverso un processo irrazionale e intellettuale a un tempo, in un essere nuovo che conserva alcuni dei connotati originali, ma assume un significato diverso di testimonianza simbolica; questo movimento è diretto dall'immaginazione, che dispone le sue « figure » sulla traccia delle impronte fisse dell'Es.

La pittura di visione così intesa, e questa di Notari che è tra le più originali che io conosca, non ha rapporti col surrealismo, non ne può condividere il meccanismo automatico di formazione

dell'immagine, e tanto meno la dimensione onirica; lo spazio del sogno, i legamenti, irrazionali nell'apparenza e strutturati nel fondo, che lo caratterizzano, i fenomeni della condensazione e della deformazione simbolica, tutti i fattori tipici insomma della sequenza onirica non corrispondono alla « visione » che si attua nella pittura di Notari. La « visione » di Notari nasce da un lungo meditare e dallo svolgersi lento di un pensiero che stringe, nel rigore di una immagine prevista e costruita in ogni punto, sentimenti e impulsi solitamente affidati all'immediatezza dell'irrazionale.

Così i meccanismi dell'intelletto e le accensioni della fantasia si trovano uniti per affermare ancora l'esistenza non di leggi logiche o di vicende oscure, ma di antiche ragioni dell'uomo; che ritornano a nascere nell'equilibrio precario di una situazione presente instabile e soggetta a paurose destituzioni, come sull'orlo di un abisso; ma radicandosi in questo luogo da vertigini con una ostinata fiducia.

Elemento primo di quella affermazione è il rapporto tra due esistenze; la vita

diventa così un « essere insieme » e non è concepita al di fuori dell'amore che unisce, che forma sempre la sostanza del rapporto e vince la solitudine; per capire la pittura di Notari bisogna sempre tener presente, pur nella grande varietà delle figurazioni, questa situazione elementare della convivenza con l'altro; non si tratta di un dialogo, ma di un immobile consistere comune, della propria presenza vicina alla presenza dell'altro, di un muto evento di vita; di qui nasce un senso di gioiosa accettazione, quasi inconsapevole perchè diretta dal destino, e quindi il moto, mai deluso, della speranza: l'avvenire è sicuramente un compimento felice del rapporto, un'espansione e uno sviluppo definitivo nella luce, una vittoria della vita. Infatti quel rapporto fondamentale della coppia continuamente nutre la vita; anche da questo lato si arriva al processo della germinazione, all'immagine come figura di un fattore attivo che si sviluppa, che si espande e cresce in una catena ininterrotta di procreazioni.

E se facciamo attenzione ai titoli di ogni opera, che, come è naturale in una

pittura di visione, sono pieni di significato, vi vedremo ritornare con molta frequenza il termine «processo»; questa è la parola che Notari usa per definire la maggior parte degli eventi che si compiono nelle sue opere, in ogni opera un processo diverso. Diciamo subito che in questa denominazione è implicito anzitutto quell'elemento di vita in crescita al quale siamo già arrivati seguendo altre vie. Processo infatti è qualcosa che avviene nell'opera (anzi l'opera esiste proprio in funzione di questo avvenimento); è quindi un fattore dinamico, elemento fondamentale di vita. L'opera è così intesa come un organismo all'interno del quale le strutture non sono fissate per sempre in una funzione assoluta, ma partecipano di un movimento, di una possibilità di sviluppo e di modificazione che rimanda al futuro. Processo è quindi il senso del divenire; le cose, le presenze, i simboli delle essenze umane, i germi della vita, che si raggruppano, si dispongono in immagine, sono pronti ad aprirsi o, se chiusi, a conservare inalterate queste possibilità per il momento destinato. Processo è insomma la presenza, nell'opera, del tempo.

C'è poi nella pittura di Notari un elemento che può portarci ancora più avanti nella sua comprensione: è la predominanza delle linee curve, la cui più avanzata e «ultima» figura è la forma rotonda; questo elemento è fondamentale e specifico, quanto la «unicità» del colore e la ubiquità della luce, e con essi contribuisce a formare una triade di fattori primari, sulla quale sono fondati l'immagine e il senso di questa pittura.

Fin dai primi lavori la linea curva è naturalmente usata per creare l'andamento generale e la struttura di ogni opera, manifestandosi in tutta la varietà dei periodi che segnano il percorso cronologico di Notari: che sia distesa su un lungo tratto o infittita in giri concentrici, addirittura stretta in gomitoli, allargata in volute o chiusa nel contorno netto delle forme, fino alla perfezione assoluta della sfera dove non ha principio nè fine, essa è sempre presente. Possiamo indicare alcune forme e figure che ne partecipano: l'uccello in tutte le sue modificazioni, dalla prima metamorfosi foglia-uccello, all'uccello malinconico chiuso in se stesso.

so, con la testa inclusa nella forma ovoide o rotonda del corpo; l'occhio dell'uccello, aperto o chiuso; l'occhio grande, laterale e vibrante per le linee radianti, di quelle figure che sono le «presenze» umane-divine; il corpo delle figure «angeli» avvolto su se stesso come la spirale di una chiocciola; l'uovo; la rosa, i cui petali sono un avvitarsi di linee curve e che talvolta contengono anche inclusa, una per foglia, una forma circolare; il sole; la luna; infine la sfera. Talvolta queste forme sono inscritte una nell'altra, la sfera nel sole, gli uccelli nella sfera, i dischi nell'uovo, le piccole sfere nei petali della rosa o nei raggi del sole. Nella pittura di Notari troviamo così una ricchissima fenomenologia del rotondo.

Il primo risultato, e il più semplice, ottenuto da questa impostazione è quello dell'atmosfera di calma (già Bachelard aveva notato il fenomeno nei riguardi della parola stessa: «*ét pour un rêveur de mots, quel calme dans le mot rond!*»; la suggestione fonica vale anche per l'italiano): è la calma del processo spirituale che si svolge nel profondo, di meditazione, di contempla-

zione, della vita che germoglia lentamente.

Ma andando un po' più avanti nel tentativo di interpretazione del rotondo perverremo a individuare (a ritrovare) i due motivi fondamentali del mondo di Notari: da un lato l'immagine come fondazione di vita che nasce, si sviluppa e si allarga nella speranza del futuro; dall'altro l'immagine come visione mistica.

Già Van Gogh aveva detto: «*La vie est probablement ronde*».

È poi sorprendente, per quanto collima con l'immagine di Notari, leggere una frase di Jules Michelet sull'uccello: «*L'oiseau, presque tout sphérique, est certainement le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse sociale*». Bachelard, che la cita, fa notare che Michelet dà in tal modo all'uccello il suo significato di «*modèle d'être*», e scrive anche: «*Mi-*

chelet a saisi l'être de l'oiseau dans sa situation cosmique, comme une centralisation de la vie gardée de toute part, enclose dans une boule vivante, au maximum par conséquent de son unité»; l'immagine dell'uccello come essere rotondo diventa così un « centro di cosmicità ». A questo punto siamo proprio in pieno dentro il significato che ha l'immagine dell'uccello nel mondo di Notari.

Ma la forma rotonda va oltre l'uccello e diventa una sfera. Partendo da una famosa definizione medioevale di Dio, « Dio è una sfera il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun posto », e ricordando poi altri esempi, sia pur modificati, di una simile concezione della teologia di quel tempo, si può interpretare la sfera come il simbolo di Dio, della assoluta perfezione divina; talvolta la sfera coincide con il disco solare, cui abbiamo già riconosciuto lo stesso significato. Ma la sfera è anche simbolo dell'anima (e quindi della sua natura divina) e in questa funzione continuamente la troviamo nell'opera di Notari; e il sole, come simbolo del-

l'anima, emette con i suoi raggi, che talvolta attraversano tutto lo spazio dell'opera, le sue irradiazioni spirituali. Georges Poulet, che ha seguito « les métamorphoses du cercle » attraverso le epoche storiche, giunto al passaggio dalla concezione medioevale a quella rinascimentale scrive: « Mais si chaque point de l'univers se révèle ainsi comme un centre à partir duquel Dieu s'irradie, il en résulte que l'homme aussi peut se situer en chacun de ces points pour contempler à partir de lui le spectacle magique de cette irradiation divine. "L'âme est une sorte de centre", dit Giordano Bruno. Elle est un centre, non seulement comme le croient les mystiques, parce que Dieu y a sa demeure de prédilection, mais parce que ce lieu de résidence divine est aussi le lieu de convergence de tous les phénomènes cosmiques. "L'univers entier entoure l'homme, dit Paracelse, comme le cercle entoure le point" ».

Vista in questa prospettiva l'opera di Notari, in particolare quella degli ultimi due anni, si presenta come una contemplazione mistica della vita.

2. Nel 1955 le prime opere di Notari rappresentano gruppi di uccelli ognuno dato come individuo solitario nella sua forma circoscritta da un contorno preciso e lineare, in atteggiamento malinconico, con il capo ripiegato e le palpebre semichiuso; essi erano però già il prodotto di una iniziale metamorfosi, infatti alcuni disegni precedenti apparivano popolati di foglie la cui forma ovoidale cominciava in alcune a trasformarsi in corpo di uccello, i picciuoli mutandosi in zampe. L'elemento naturalistico iniziale era dunque la foglia, mentre gli uccelli dimostravano, già in questa genesi, la loro posizione emblematica, l'avvio cioè a costituirsi come simboli. Nella prima immagine dell'uccello malinconico sono contenuti così alcuni degli elementi fondamentali dell'opera di Notari. Esso ne è infatti uno dei protagonisti, comparendovi costantemente in una serie numerosa di trasformazioni; d'altra parte la malinconia che accompagna la sua presenza tinge quasi sempre l'atmosfera dell'opera e vi funziona come un freno segreto che delimita l'elemento gioioso, impedendogli un'espansione enfatica o violenta e contribuendo ad internarne

il tono, a renderne più sottile e profonda l'espressione.

L'uccello è una presenza misteriosa, che raffigura a volte l'umano, ma nella sua costituzione spirituale; è una presenza che medita, che soffre anche, che accoglie la vita nell'amore, e che tende alla sublimazione. È simbolo della vita e della libertà: la vita infatti si compie, si sviluppa ed accresce solo nella libertà, dopo essersi liberata dalla « pesantezza », dalle scorie oscure che la ridurrebbero ai processi della corruzione; si espande ed accumula nella luce, che è la sostanza stessa della libertà. L'uccello indica il movimento dello spirito; « Le bas et le superficiel sont au même niveau » ha scritto Simone Weil; basso e profondo sono concetti opposti; così l'abbassamento, che è una degradazione, e la discesa, che è il movimento verso il profondo: « Descendre d'un mouvement où la pesanteur n'a aucune part... La pesanteur fait descendre, l'aile fait monter: quelle aile à la deuxième puissance peut faire descendre sans pesanteur? ». L'uccello, poiché partecipa del terreno e dell'aereo, è anche il fattore che unisce la terra al

cielo, il naturale al divino; e quindi per Notari è il simbolo più prezioso di una fusione misteriosa e fatale che racchiude il senso della vita umana.

Così nel corso dell'opera, come portatore di questo significato, subisce delle modificazioni che arrivano, da un lato a una sua incombenza frontale e gigantesca con grandi occhi come globi di luce, e dall'altro a una perdita di ogni attributo di riconoscibilità, per ridursi alla forma essenziale e quasi astratta dell'emblema.

Nello sviluppo subito successivo alla loro prima metamorfosi, negli anni tra il 1959 e il '61, gli uccelli subiscono una incarnazione così inattesa da renderli quasi irriconoscibili: appaiono non più in gruppo ma solo a coppie, uno di fianco all'altro, disposti frontalmente, enormi ed incumbenti ad occupare tutto lo spazio dell'opera, eretti come figure umane, delle quali in realtà sembrano ora indicare una fantastica trasposizione; immobili, con i grandi occhi spalancati, o appena visibili tra le fessure delle palpebre, sono testimonianza del rapporto amoroso, prima stazione, ancora terrestre, del cammino

verso la contemplazione cosmica e divina; qui è convivenza con l'altro, su un piano ancora naturale.

Ciò che caratterizza queste opere, oltre l'originalità del mondo fantastico, è l'invenzione della luce, la cui forza di irradiazione nasce dal rapporto dei piani di colore, che, variando poco uno dall'altro, si differenziano soprattutto, e si legano, per la qualità luminosa. Così il giovane Notari entrava di colpo, e con una novità poetica tanto più forte quanto più ignorata, in una cultura figurativa allora tutta mossa dall'esplosione della situazione informale; e vi entrava con delle opere che, pur non contraddicendo del tutto a quella situazione, si ponevano però in una zona appartata, che avrebbe trovato ascolto solo più tardi.

Ma quelle figure silenziose, immobili, quasi ieratiche, che sembravano il segno di una condizione umana di resistenza contro le destituzioni di ogni genere, non poterono continuare per molto la loro funzione di testimonianza e di guardia. Furono travolte, per cause anche esterne, dal turbine irrazionale e incandescente delle forme rotte, agitate,

macchiate, che lasciava allora poco respiro. In questa esperienza, che per Notari occupa tutto l'anno 1962, il pittore cercò di non abbandonare le sue figure, di salvarle pur dentro il gorgo dei lacerti di colore, dell'aggrovigliarsi delle linee; dipinse così bellissime tempere, ricche di trame grafiche irritate, ma ancor entro i limiti, se pur ormai estremi, della figura, e di un trascorrere della luce che, dopo le calme e potenti stesure delle opere precedenti, si muoveva ora secondo il dilatarsi o l'infittirsi delle macchie cromatiche. Fu un momento in cui Notari dimostrò la sua sensibilità più che la durezza del suo destino.

Così nel lavoro degli anni subito successivi, almeno fino al 1965, si protrae una visione sfatta delle forme, che, avendo perso la nettezza dei propri confini, si dilatano, si congiungono, gremiscono lo spazio, creando come un senso di germinazione organica; cosa in realtà lontana dagli intenti del pittore e anche dal vero significato di queste immagini, che si prestavano a una lettura in tal modo viziata, solo per essere nate in stagione informale e non

avere del tutto resistito agli allettamenti che da quella si sprigionavano. Ma già nel 1963 appare nell'opera di Notari un processo di riorganizzazione delle figure, che cominciano di nuovo a coagularsi attorno a nuclei di immagine precisata, ancora teste, occhi e corpi di uccelli. Sono però immagini sacrificate, che stanno faticosamente ricostituendo la loro umanità, come se riapparissero dopo il soggiorno in una contrada misteriosa, che poteva anche essere il regno della morte, e si apprestassero ora a riprendere il loro viaggio verso la definitiva conquista della luce, verso il luogo divino della loro destinazione. C'era stato infatti nelle opere precedenti un corrompersi di umanità, il lasciarsi andare a una deriva insensata, un punto in cui l'esperienza poteva portare all'annullamento; solo una luce « mondana » rimaneva sulle cose.

Ma ecco che la « visione » di nuovo si precisa, Notari ritrova lentamente la sua ossessione, riappaiono i titoli, rintocca ancora l'« ora calda ». Nascono in questi anni grandi opere, di una materia poco più densa, ma studiata, meditata, ricca nei passaggi cromatici,

che arrivano fino alla sottigliezza poetica di rosa velati e tenui come polvere magica e di bianchi riscaldati appena da un'interna accensione; opere fitte di figure tra le più tipiche del mondo di Notari: accanto agli uccelli che si riconoscono dagli occhi rotondi fessurati, appaiono ora certe « presenze » che derivano in parte da una trasformazione degli uccelli, ma che nella loro novità iconografica (teste allargate e un po' piatte che danno l'impressione di esseri avvolgenti, non solitari) si costituiscono già come primi esemplari delle figure divine o come immagini di quella umanità che popolerà l'armonia felice del futuro.

Ora i temi fondamentali di Notari, che in queste opere si sono precisati, vengono arricchiti dal nuovo tema dei voli spaziali. La ricerca e l'immaginazione di Notari si erano fin dall'inizio rivolte alla creazione di un mondo fantastico, in cui lo spazio non era localizzato, non trovava un riscontro obbiettivo, restava quindi aperto alla possibilità di riferimento ad altri mondi; c'è sempre stata in Notari l'idea di un rapporto cosmico, della possibilità immaginativa

di abbracciare tutto il creato, senza preoccuparsi di differenziarlo, come se le forze cosmiche che lo reggono fossero uguali in ogni punto. « Credo nella bellezza del nostro e degli altri mondi » dice Notari con semplice naturalezza, quasi l'occhio interno della sua visione gliene avesse già data la prova. Questa posizione precorre e spiega il più chiaro enunciarsi delle opere degli ultimi tempi. In quel momento invece, anni '63 - '66, è l'episodio della conquista umana dello spazio extraterrestre che viene incontro ai desideri e ai problemi della sua immaginazione; così in questo gruppo di opere entra la nuova esperienza come *Fotografia del 2000* o *Processo agitato per corpo estraneo piovuto dal cielo* o, in *Aprimmo e vedemmo*, come immagine apparsa agli astronauti all'apertura di un oblò della nave spaziale, ecc. È un modo, per Notari naturalissimo, di accogliere i temi del tempo, farli combaciare con l'opera, riflettere così e interpretare i fatti storici contemporanei.

Un rapporto così immediato con le avventure spaziali di questi anni non rimaneva naturalmente, in un artista sem-

pre portato a trasferire tutto in un al di là, a tendere cioè ai fini ultimi, ai simboli estremi, non rimaneva fine a se stesso, ma diventò lo spiraglio attraverso il quale il mondo di Notari si apriva alla visione cosmica, a quella che è appunto la sua ultima stazione d'arrivo. Per Notari però il cosmo non poteva essere l'angoscia, il vuoto, il buio, ma una presenza infinita dello spirito; non cieca esistenza della materia, ma spazio in cui ogni cosa è determinata, cioè ha la sua causa. Così il passaggio dal cosmico scientifico e tecnologico della sperimentazione umana al cosmico luminoso e armonico della incarnazione divina, avviene nell'opera di Notari attraverso un'esperienza di pittura religiosa; che ha inizio nel 1967 e occupa anche tutto il '68.

Notari non si spaventa di affrontare i temi più impensabili, anacronistici potrebbe dire chi misura il tempo sul quadrante più superficiale dei giorni; ma nel suo mondo fantastico, in cui ha luogo la chiara allucinazione di un'esistenza che conosce un altro tempo, quei temi sono necessarie fondazioni della realtà. Così egli concepisce il tentativo

coraggioso, pieno di rischi e di incertezze, di creare una nuova iconografia, che renda ancora possibile un'immagine religiosa. Il sacro nel nostro tempo è andato incontro a una completa trasformazione: o ha subito l'urto di processi dissacranti, cioè si è distrutto, o è stato trasferito su fattori terrestri e umani non cambiando natura ma figura, o si è rifugiato in zone defilate di sopravvivenza, ombre residue che non conoscono più il senso della vita. Notari tenta un recupero aperto, facendo sbocciare la sua immagine dal terreno più ambiguo della contemporaneità.

L'ambiente denso, gremito, proliferante di figure prive di definizione, si rattrappisce, lentamente si svuota; la popolazione folle, misteriosa, affacciata alla ribalta dell'immagine in una stupita, e quasi inconsapevole, presenza, lentamente si ritrae; ogni figura rientra in una forma ben definita che la determina e la isola; lo spazio si fa lucido, teso, netto, riempito da una luce uguale in ogni punto. Il rapporto tra spazio e luce raggiunge ormai la soluzione verso la quale era fin dall'inizio avviato; diventano, spazio e luce, funzioni uno

dell'altro e, oltre che entrare nella loro realtà simbolica, si pongono come luogo degli eventi spirituali e cosmici.

Lo spazio in pittura non è una categoria generale, un elemento formale o di struttura teoricamente definibile come costituzione a priori; è invece una entità specifica di ogni pittore, fondamento della individualità psichica e poetica del suo mondo. In Notari infatti troviamo l'invenzione di uno spazio inscindibile dalla sua persona artistica e dai significati che la sua opera enuncia; esso si caratterizza per non essere realisticamente concreto, nè astratto; ma uno spazio fantastico, una emanazione spirituale e luminosa, che rende plausibile la presenza di figure e simboli di vita e di religione. Tutti questi elementi ne indicherebbero una costituzione irrazionale, e invece, altra sua caratteristica, è tutto teso da una razionalità allucinata.

Questo spazio, che l'opera precedente di Notari lasciava intendere come una possibilità, come una intuizione non ancora realizzata pienamente, diventa tutto esplicito nel lavoro degli ultimi tre anni. Le figure, altro elemento

imprescindibile, costituzionale della pittura di Notari (che però non ha a che fare con la « nuova figurazione », tanto meno col « nuovo racconto »), emergono ora, fin dall'inizio del 1967, con una oggettivazione, che corrisponde al clima prevalente della pittura di questi anni, e che per Notari è il naturale sbocco di un lungo svolgimento. Il pittore ha trovato una grande libertà.

Le opere del '67, la cui intenzione religiosa è indicata anche dai titoli, *La Trinità*, *Reliquiario*, *Processo religioso*, *Processo di adorazione*, *L'ora santa*, presentano poche grandi figure, immobili, fisse in una divina indifferenza, incombenti nella loro frontalità, come le icone di una condizione umana che, attraverso un nuovo rapporto col divino, tenta di ritrovare il suo consistere, al di là delle « atomizzazioni » della vita e della coscienza. La rottura del limite tradizionale della cornice, che si adegua ai nuovi formati delle tele, corrisponde al destino dell'opera, che non è più quello, borghese, di un godimento estetico privato, ma di stimolo pubblico al ricupero di una nuova meditazione spirituale.

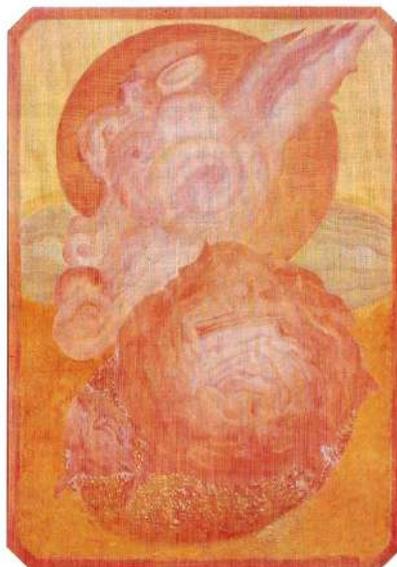
Ora i formati variano di continuo per corrispondere al senso profondo, a ciò che è la fondazione d'immagine nell'opera: così alcune opere sono divise in due o tre parti, presentando ogni parte una sua misura e quindi un suo spazio specifico, ma partecipando dell'unità spaziale dell'opera, creata, per esempio, dai raggi del sole che si continuano in tutti i frammenti; altra volta il formato stretto e allungato verso l'alto segue il crescere leggero, misterioso e potente di una « stele » di uccelli, come un volo trionfante verso la profondità luminosa del cielo.

Siamo già con queste opere dentro l'ultimo periodo del lavoro di Notari, tutto svolto nel 1968 e 1969: alla incombenza da immagine sacra del primo gruppo di opere religiose, succede una più precisa e ampia conquista dello spazio, un arricchimento dell'immagine nelle sue figure fondamentali, della vita nascente e della contemplazione mistica, che, cresciute in parallelo, ora diventano inscindibili, facendo da legante il tema cosmico. La forma rotonda diventa sempre più frequente, multipli-

candosi nell'opera, come disco, come occhio, come sfera liscia e convessa o solcata dalla mobile iridazione delle linee ondulate, assumendo la funzione simbolica nella sua completezza. Appaiono i simboli della vita: l'uovo, prima come forma intangibile, perfetta e originaria che racchiude misteriosamente ogni possibilità di germinazione, custodito nello spazio stretto e profondo della teca preziosa di un reliquiario, poi infranto, non più limitato da uno spazio ristretto, ma rivolto verso l'alto, verso lo spazio che non finisce, vaso aperto entro cui comincia ad agitarsi il processo della crescita; e la rosa, vita che si schiude e simbolo mistico, fiore di luce. Appaiono anche gli astri: il sole, la luna e, nelle ultime opere, le stelle; ma assunti, oltre che come simboli, nella loro più generale situazione di elementi cosmici. Il cosmo come ordine contrapposto al caos come disordine, secondo l'insegnamento di Klee. Ma il cosmico diventa ora soprattutto l'elemento di passaggio tra il terreno e il divino, tra il buio della terra e la luce del cielo, l'opacità della vita e la trasparenza dell'assoluto.

Queste opere posseggono una strana e incontaminata bellezza, contengono ed emettono una pacificazione, come se si potesse entrare, a guardarle, nella luce senza origine e senza sostanza della totalità, nel « rosa della rosa », e si potesse fare per un momento, nell'allucinazione dello sguardo, pur chiusi nel nostro terrestre frammento di tempo, l'esperienza dell'infinito.

Roberto Tassi



*«Tra cielo e terra» 1969 - olio su tela cm. 81×116  
Collezione privata, Milano*