

LA

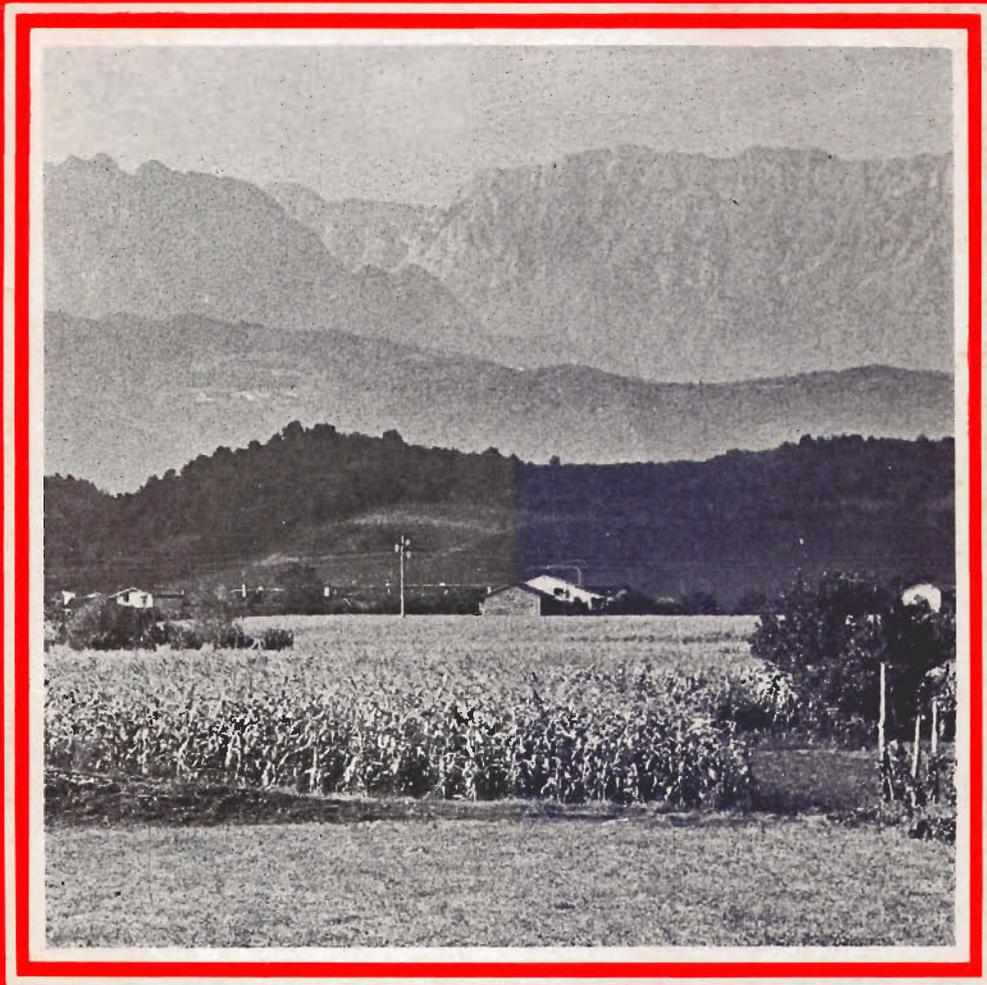
NUOVA SERIE



PANARIE

RIVISTA FRIULANA

20





profilo d'artista

renzo tubaro

Renzo Tubaro è tornato alla figura. Non la affrontava dai tempi delle grandi decorazioni ad affresco compiute in alcune chiese del Friuli. Ultima, in ordine di tempo, la « Trasfigurazione » sul soffitto della chiesa di Billerio, del 1966. Da allora si era rifugiato nella natura morta. Vasi e vasetti con fiori rinsecchiti, lillium viola, cespi d'aglio, brocche sbocconcellate, pezzi di legno ammonticchiati. Era una sorta di fuga, di contemplazione delle reliquie d'un antico mondo casalingo perduto, di un ordine che non esisteva più, ma nel quale Tubaro si sforzava di credere ancora, pur avvertendone dolorosamente l'esaurimento.

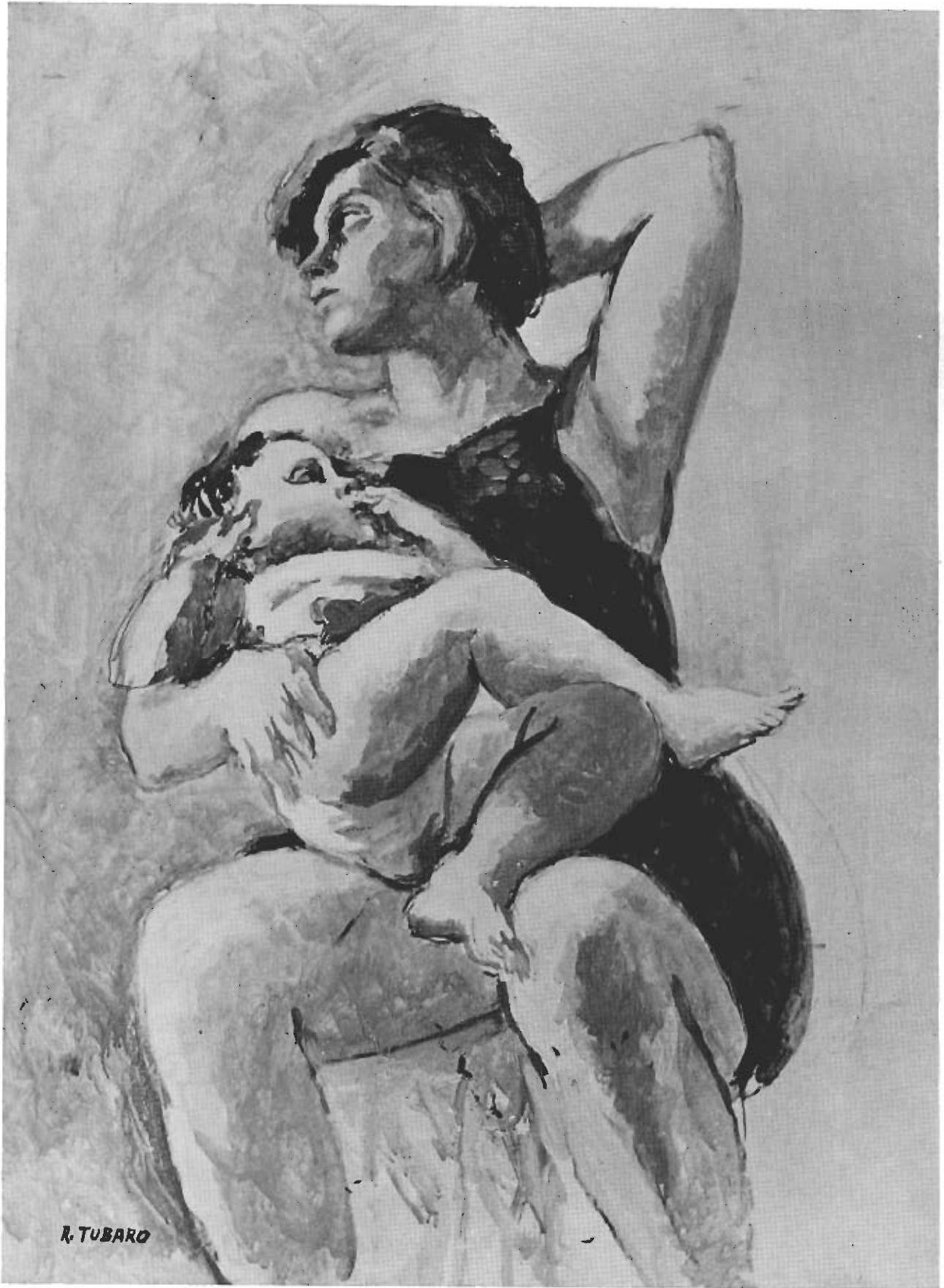
E allora la solidità della pennellata, che aveva costruito dal di dentro i personaggi sacri di Madonna di Strada a San Daniele, di Codroipo, di Ribis, di Billerio, di Caneva di Tolmezzo, in cui, trasfigurati, apparivano i popolani e i contadini osservati quotidianamente da Tubaro nel suo Friuli, quella pennellata si era sfaldata, facendo perdere alle cose la loro struttura oggettivata. E le cose, private di realistico spessore, si erano trasformate in evocazioni d'atmosfera, in memorie crepuscolari sottese da una vena di amarezza, che non arrivava mai al dramma, ma toccava l'elegia mormorata sottovoce, mentre il colore si riduceva a poche gamme di ocre, di terre, di bruciati, con lievi trasalimenti di note più vive. Nature morte come confessioni intime d'un travaglio, struggenti e deliziose nella loro asprezza.

Diversi fattori avevano concorso al disorientamento di Tubaro, al suo ripiegarsi su se stesso come smarrito e indifeso. Innanzi-

tutto il mutamento intervenuto nel concetto stesso di arte. Tubaro credeva nell'arte come strumento di comunicazione di idee spirituali e religiose, come esaltazione e riscatto dell'uomo. Da qui l'amore per l'affresco. Ma nessuno più pretende dalla pittura e dalla scultura questi contenuti, né, d'altra parte, i nuovi concetti liturgici introdotti dal Concilio e la stessa struttura dei moderni edifici adibiti al culto è tale da richiedere il tradizionale intervento dell'artista figurativo.

A questa crisi generale di un linguaggio e di tutto un modo di concepire la pittura, profondamente connaturato in un uomo come Tubaro affettivamente e sentimentalmente legato ai grandi nomi dei secoli d'oro dell'arte italiana, a questa crisi, dunque, si aggiunsero altri motivi personali: il trasferimento da Codroipo a Udine in primo luogo, e cioè il passaggio da una civiltà di tipo ancora agricolo a una civiltà urbana, alla quale Tubaro si sentiva profondamente estraneo. Per cui il contatto immediato e vitalistico con la gente dei campi, che il pittore trasformava in protagonista delle proprie tele e dei propri affreschi, era venuto a mancare ed egli si era sentito improvvisamente solo.

Un altro motivo di turbamento fu per l'artista l'assunzione dell'insegnamento scolastico, comportante una serie di orari cogenti che gli davano la sensazione d'essere privato della propria libertà. Per lui, le grandi opere vanno meditate e create in un tempo senza limiti, che deve obbedire unicamente al loro farsi. Ma il tempo dell'opera, per Tubaro, era troppo spesso condizionato dal tempo della scuola.



R. TUBARO

Da qui il suo isolarsi nello stanzone-studio d'un antico palazzo seicentesco semiabbandonato di Udine, ingombro di tele, di manichini polverosi, di oggetti inutili, con le finestre che davano su uno splendido giardino incolto e inselvaticato, simboleggiante per Tubaro, forse inconsciamente, la decadenza d'un mondo e d'una cultura ai quali egli credeva ancora con passionale trasporto. E allora le frequenti « evasioni » a Venezia, i colloqui segreti con i capolavori del Veronese e del Tiepolo, del Tiziano e del Tintoretto, interrogati nelle sale vuote dei musei o nella penombra delle chiese, e il gusto dell'ebbrezza e dell'abbandono nei sognanti colori della laguna.

Sono di questo periodo alcuni appunti veneziani, fra le cose più belle di Tubaro, nei quali, dietro all'impressione visiva, palpita la nostalgia d'un'età che egli si sforza di recuperare con l'anima, in un trasalire e trascolorare di evanescenze e di vapori lievi, in una levità salina di marmoree cupole e di muri di edifici sfarinati in luce.

Tubaro, fra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, disegnò molto. I disegni erano i suoi « pensieri » segreti; nella grafica egli continuava a inseguire il proprio amore perduto, la figura. E il segno era nitido e secco, scattante e incisivo, un fluire armonioso con improvvise impennate ed insolite stimolanti asprezze; i soggetti preferiti: le maternità, i bambini, i cani e i cavalli. Ma le madri avevano perduto la quieta pienezza dei volti muliebri del periodo di Codroipo, avevano affilato la loro espressione in un'inquietudine che muoveva e scompigliava l'impaginazione lineare. E il guazzo a china accentuava i chiaroscuri, ad esprimere quasi un'agitazione dell'anima.

Il disegno ha fatto dunque da « tradeunion » fra l'attività di Tubaro fino al 1966 e la ripresa dell'interesse per la figura e le ampie superfici negli anni Settanta.

Il ritorno a questo tema era stato preannunciato da una « Maternità » esposta nel



Natura morta con magnolia (tempera).

1969 nella personale allestita alla galleria Saggittaria di Pordenone, con la quale l'artista si ripresentò al pubblico dopo alcuni anni di silenzio. Era un quadro di taglio ardito, di insolita larghezza di piani, nella quale l'immagine femminile aveva una sua solidità e un'inconsueta corposa energia, unendo la tenerezza a un sottofondo di sensualità matura. Una novità era rappresentata dal taglio e dalle soluzioni compositive, che rifiutavano il finito per suggerire arditamente, alla brava, la conclusione della forma. Tubaro, così, consumava quel residuo di formazione accademica che lo ha portato a rifiutare sempre le esperienze post-cezanniane, cubiste ed espressioniste, e verso la quale formazione è naturalmente incline, pur impegnandosi a lottare contro di essa con sofferta decisione. Anche il colore appariva più intenso; continuan-

do gli esperimenti già avviati con le nature morte, agli impasti chiaroscurali il pittore sostituì le crude giustapposizioni timbriche. La materia scelta, ormai da diversi anni, era la tempera, più adatta a una pittura rapida di sensazioni, laddove l'olio lo costringeva in schemi troppo rigidi e compassati.

Dopo questa « Maternità » Tubaro continuò a dipingere fiori e bricchi; ma con un ritmo nuovo, in una dimensione aperta, di decisa rottura anche iconografica con il passato. Degli oggetti coglieva soprattutto i rapporti di masse cromatiche articolate in viluppi semiermetici; a interessarlo era il problema d'uno spazio da calibrare con equilibri di forme. Importante ruolo assumeva la fantasia del fruitore, chiamato per certi aspetti a collaborare con l'artista nel lavoro creativo.

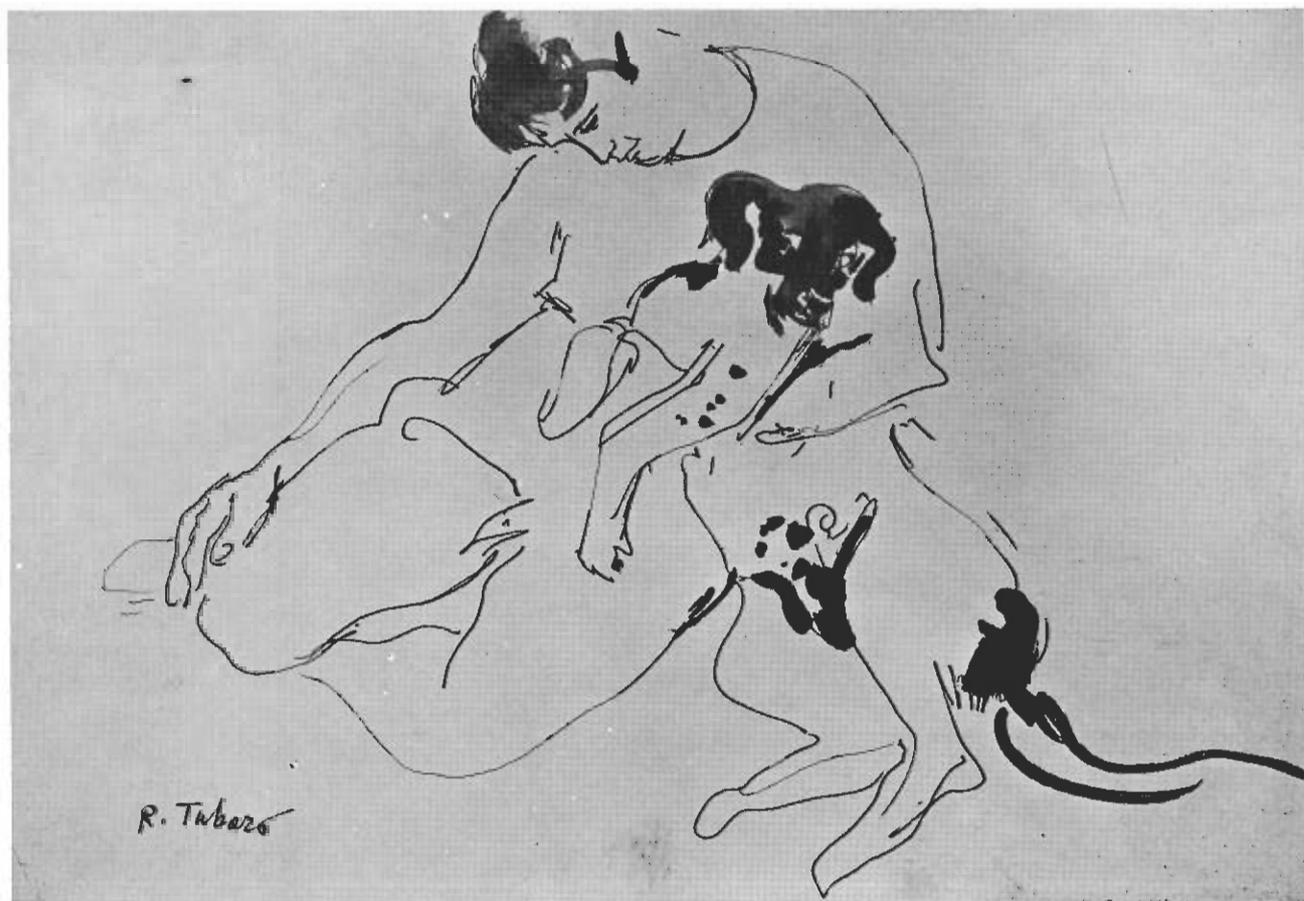
Si arriva così al « Ramo di magnolia » del 1971, che segna una svolta nell'opera di Tu-

baro. E' un grande foglio di carta incollato su tela, di un metro e trenta centimetri per un metro circa. Al centro campeggia un grumo verde di foglie impostato su un fondo bruno-terroso. Il colore è lasciato sgocciolare, né vi appare la preoccupazione di concludere l'immagine, che afferra l'attenzione con ruvida violenza. La magnolia è un magma da interpretare, una trama segnica e cromatica da dipanare, un affascinante dilemma vitalistico da risolvere, ed insieme un gesto esistenziale di riconquistata fiducia nella pittura. La semplicità e insieme la ricchezza del tessuto pittorico sembrano dilatare lo spazio, allargano i limiti del quadro che finisce per aggettare verso il riguardante, assumendo plastica consistenza e struttura e nerbo.

Ecco raggiunte, quindi, le condizioni che permisero a Tubaro di recuperare la figura.

Il recupero assume un significato preciso

« Ragazzo con cane ».



nella produzione dell'artista. Non si tratta di un ritorno al passato. Tubaro ha maturato e superato la propria crisi. Egli prende atto della drammaticità della situazione storica e della difficoltà di raggiungere una dimensione di pienezza dell'uomo. L'arida civiltà delle macchine, la violenza della società urbanizzata, le contraddizioni e le dilacerazioni della nostra epoca lasciano un segno profondo nella sua sensibilità. Il pittore, però, non le denuncia nè le aggredisce frontalmente. Non è nel suo temperamento polemizzare nè, tanto meno, combattere. Vi reagisce implicitamente, col solo mezzo che gli è consentito: ridare spazio all'uomo nella pittura.

L'uomo di Tubaro è l'erede d'una ricca civiltà figurativa (non per niente egli confessa che la visita recentemente compiuta, dopo alcuni anni, al Veronese di villa Maser è servita a rivelargli la pittura nella sua accezione più alta); quest'uomo è passato però attraverso la dissoluzione di ogni fede e da essa riemerge, con fatica, e insieme con fiducia in se stesso. A monte, ciò significa la accettazione, da parte di Tubaro, delle proprie contraddizioni, delle proprie debolezze, ma anche del proprio mondo, che è un mondo di figure cadute dall'empireo classico, impastate di terra e di dolore, gelose della propria umanità.

C'è, sotto tale aspetto, un'opera particolarmente significativa. E' il primo quadro dipinto nel nuovo studio, alla periferia di Udine, con le finestre che danno sulla campagna, in un quartiere echeggiante di voci di bambini, inondato, in primavera e d'estate, da esplosioni di colore di gerani, di rose, d'oleandri traboccanti da terrazze e da aiuole. Uno studio che, diversamente da quello di prima, sembra fatto per rasserenare e per ridare fiducia a un uomo, come Tubaro, dalla sensibilità così tesa e umbratile, ed è immerso in una luce limpida.

Il quadro al quale prima accennavo de-

scrive un intagliatore, che sta lavorando a un angelo ligneo coricato. C'è, nell'opera, un fondo di autoironia, di sorridente dissacrazione d'un mondo settecentesco che l'autore pur ama. In fondo, i putti che ornano gli altari e i frontoni delle chiese veneziane in miracoli aerei d'eleganza e di levità, visti a terra sono piccoli fantocci inanimati. Siamo noi uomini ad attribuire loro valore e significato. Ma la civiltà che li faceva danzare sui cornicioni si è spenta ed allora essi giacciono inanimati, senza più suggestione.

Il pittore ritorna ancora sul tema della maternità. Ed appare significativa una composizione recentissima, con la donna in veste succinta, le forti gambe scoperte, il corpo pesante ma armonioso, il braccio alzato dietro la testa, la spalla nuda a sottolineare la forte attaccatura del collo e lo scorcio robusto della testa. Un atteggiamento scomposto, quasi volgare. E scomposta è la posa del bimbo, con le gambe accavallate senza grazia, tenuto in braccio dalla donna. Si tratta d'una volgarità impregnata di vita, densa di umori e di freschezza, che serve all'artista per superare ogni residua tentazione verso la «scrittura bella». La tessitura cromatica è giocata su tinte tenui, rosati, madreperle, lilla, albicocca, indaco e ombre verde-bruno. Una trama fitta, che sottolinea il risalto plastico della figura. Intensità coloristica caratterizza, invece, un recente ritratto di fanciulla, tenuto su toni rosso vermiglione, piuttosto rari nella tavolozza del pittore, che testimoniano dunque energia ed entusiasmo. Altri motivi cari a Tubaro, in questi ultimi tempi, sono quelli offerti dai giuochi di bambini e dalle annotazioni colte in interni anonimi o sui vaporette veneziani, arricchite sempre d'una presenza umana fissata in gesti minuti, eppur significativi nell'esprimere un carattere e uno stato d'animo come d'abbandono e di indolente attesa.

Licio Damiani