

## Claudio Verna

### *Beautiful Life*

Non so cosa mi abbia legato così intensamente, negli anni, al lavoro di Claudio Verna. Quando vado a trovarlo nel suo studio, le chiacchiere – sempre in un certo senso nutrienti, anche quando sono semplicemente aneddotiche – si sviluppano sullo sfondo dei suoi dipinti, che sono appesi o appoggiati lungo tutte le pareti. Ci sediamo in genere su due sedie che stanno una di fronte all'altra davanti alla parete dove Verna dipinge. Claudio non mi chiede mai di dedicare loro un'attenzione esclusiva, ma le parole che diciamo sembrano ad un certo punto virare fluidamente verso i lavori che casualmente sono disposti alle pareti. Allora ci alziamo. Può capitare che sia lui stesso a mettere uno accanto all'altro un dipinto degli anni Settanta e uno recente, a tracciare fili conduttori, rapporti e relazioni che attraversano un segmento di tempo molto ampio e a rimarcare che c'è qualcosa in uno che, a distanza di qualche decennio, è stato sviluppato e reinterpretato nell'altro, senza premeditazione, ma per via di un'inevitabile spinta o pulsione che sembra attraversare i decenni.

Questo avviene anche in *Beautiful Life*, la sua prima personale alla galleria LABS. Il titolo della mostra è quello di uno dei lavori esposti, un “quasi-monocromo” tendente al bianco la cui superficie è contaminata e punteggiata da un'infinità di sottotoni che la fanno vibrare per contrasti, dissolvenze e aumenti di intensità. Il dipinto configura cioè, per via del colore dominante, l'immagine di un bianco che si impasta di toni sporchi e instabili, apparentemente distante dagli arancioni e gialli di certi lavori di Verna a cui, chiudendo gli occhi, viene da associare questo titolo. Qualche volta ho sentito dire che l'arancione è il suo colore ricorrente, più emblematico: non c'è niente, credo, di più inesatto, perché Verna i colori, come anche questa mostra da LABS dimostra, li usa proprio tutti.

*Beautiful Life* non può che essere, soprattutto, una specie di inno alla vita. Come a dire che, a dispetto di un'apparente uniformità, di un andamento indifferenziato, la bellezza della vita è questa mobilità, questo pulsare di toni e tocchi sotto la pelle del dipinto, o sopra, perché nel lavoro di Verna a questo sotto e sopra corrisponde un prima e un dopo della pittura che si impastano in una temporalità mobile e indistinta. Come ho detto, nella pittura di Verna il tempo si confonde da qualche anno a questa parte, e i periodi che hanno scandito il suo percorso hanno la tendenza a collassare l'uno nell'altro e inevitabilmente a richiamarsi e rilanciarsi reciprocamente.

Sarà per questo, credo, che Verna non ama parlare degli anni in cui il suo lavoro è stato protagonista di una stagione importante dell'arte italiana, la Pittura Analitica. È complicato con certe ricerche astratte degli anni Settanta: stabilire genealogie e differenze, mettere ordine nel dedalo di definizioni che riassumono le esperienze che andavano svolgendosi in quegli anni tra Europa e Stati Uniti. Pittura analitica, Support/Surface, Radical Painting, Nuova pittura, Pittura Pittura, Post-Minimal Painting rinviano a modi di fare e sentire la pittura: fondamentale, essenziale, riflessiva, opaca, silenziosa. Così, se mentre scrivo mi accorgo di averne tralasciata qualcuna, quelle che ho provato a elencare mi sembrano sufficienti a definire l'immagine di un groviglio con un nucleo ben solido: un diffuso desiderio di oggettività (ed espulsione della soggettività, cioè di sparizione dell'autore a favore della presenza dello spettatore), di purificazione del linguaggio, di ripartenza – una posizione che non esclude la consapevolezza di appartenere a una storia, quella dell'astrazione, già lunga. Dunque ricerche che operano una riduzione del linguaggio attorno ai suoi elementi primari (formato, misura, supporto, colore), a

operazione semplice e verificabile, il cui esito è un oggetto pittorico che nega qualsiasi carattere narrativo, rappresentativo e illusionistico.

In ogni caso, in questa mostra, di lavori degli anni Settanta ne sono esposti solo due, in ognuna delle pareti della galleria: hanno la funzione di punteggiatura e fanno da controcanto ai dipinti più recenti, e servono a fissare alcuni elementi o forme emblematiche della pittura di Verna: sono come note di base su cui si accorda tutta la partitura della mostra. La griglia di matrice modernista, ad esempio, è il soggetto di un lavoro del 1971, apparentemente definito e regolare su una superficie che in tutto e per tutto è “grado zero” e “pagina bianca”, ma al contempo forma pulsante e intermittente per via dell’alternanza tra linee continue arancioni e linee tratteggiate gialle. La griglia ritorna in un lavoro recente, *Transiti 1* (2013), ma storta, come fosse un libero disegno a posteriori su una superficie brulicante di forme e macchie che fluttuano sul tono arancione dominante. E perché non pensare che all’origine delle linee arancioni (su verde) tracciate in *Progetto* (2023) ci sia ancora una griglia... ma una griglia “esplosa”, che sembra inquadrate e contenere un pulviscolo evanescente al centro del dipinto?

Ci sono poi le bande oblique, così mi viene chiamare questa figura (una figura astratta come la definisce Filiberto Menna in uno dei testi più influenti della seconda metà del Novecento), che appaiono in molti lavori di Verna sin dagli anni Settanta: due bande che squarciano, e interrompono, dal margine inferiore della superficie del dipinto *Pittura* (1976), l’uniformità del bianco (e lo fanno come affermazioni complementari: una assertiva e in positivo, determinata da una campitura blu uniforme, e una in negativo, come pulsazione di colori che sembrano emergere da dentro o da sotto il bianco). La banda obliqua ritorna poi in due dipinti recenti: in *Andante appassionato* (2012), come linea diagonale che interrompe, o riconfigura, il movimento di una gamma di toni instabili e volatili; e in *Bone Black* (2009), a fare da contraltare alla grande macchia nera al centro del quadro.

*Beautiful Life*, dunque, non ha nessuna pretesa di esaustività, ma, in modo inevitabilmente parziale, disegna un arco temporale molto ampio, la traiettoria di una ricerca durata tutta la vita e compresa idealmente tra due estremità: gli anni Settanta e il lavoro recente, capace di esprimere con rinnovata vitalità aspetti e qualità che appartengono alla pittura di Verna fin dagli esordi: il pulsante e vibratile rapporto tra geometria – una geometria le cui linee e segni di superficie derivano per emanazione dal quadro come oggetto, come corpo, considerato cioè in tutta la sua articolazione materiale – e colore, un colore che può contrastare questa geometria, o rimarcarla, ma rendendone i confini porosi e perpetuamente instabili. La capacità del colore di esplorare la superficie in tutte le sue parti, al centro così come nei margini, organizzandosi in bande e linee che seguono o contrastano con il perimetro e la forma del dipinto. E una specie di agilità del colore, che si traduce con la successione e articolazione tra piani e strati che hanno costruito l’immagine, con colori che da sotto sembrano emergere in superficie, squarciando o punteggiando la campitura dominante. La bellezza della vita è anche questa agilità, appunto.

C’è infine un’ultima cosa che vorrei osservare sul lavoro di Verna. E partirei da qui: dal fatto che da anni mi siedo alla scrivania, nel mio studio, e sul muro che ho di fronte è appeso un suo dipinto (si intitola *Rado*, realizzato nel 2005) che entra nel mio campo visivo ogni volta che alzo la testa dallo schermo del pc. *Rado* è un dipinto insolito se considero la produzione di Verna, con toni distanti sia dai giallo/arancioni luminosi che dai blu saturi e intensi che connotano una parte dei suoi lavori. È un dipinto, cioè, più scuro, terroso, come se facesse parte di quei lavori dove la gamma tonale si abbassa, e gli accenti luminosi sono affidati a poche singole pennellate (bianche ma di un bianco impastato di giallo nel caso di *Rado*) più che a un tono di fondo. Inoltre sulla superficie si sviluppa una specie di coagulo o viluppo –

che due linee arancioni che corrono lungo i margini laterali, provano a contenere –, dentro cui ci finiscono colori difficilmente nominabili, che virano, diciamo, da un giallo/verde al grigio/viola. E da questo viluppo o coagulo, che ha un carattere instabile – questa mobilità del colore è un'altra faccia di quella agilità di cui parlavo prima – mi sembra di veder affiorare, dagli strati più profondi, quando lo guardo a lungo, ma solo di tanto in tanto, i tratti di qualcosa di riconducibile al reale, direi una specie di figura (forse un volto) o, meglio, di una figura come la vediamo quando osserviamo con attenzione una nuvola, volubile e momentanea.

E proprio questo va osservato a proposito di alcuni dipinti di *Beautiful life*: dall'instabilità perpetua delle loro forme, dei loro strati e delle loro pennellate, dal movimento che sembra animarli, puoi veder emergere qualcosa che si agglutina in una forma con un qualche referente nel mondo reale, qualcosa di prossimo a una figura, ma una figura instabile e innominabile. Che cos'è, ad esempio, in *Progetto*, quella forma che avanza verso l'osservatore, e che una partitura geometrica (una griglia spezzata e scomposta) prova a contenere o identificare? Un coagulo atmosferico? Una nuvola, appunto, da cui potremmo aspettarci di vedere emergere all'improvviso una figura? La nuvola, come ha detto Hubert Damisch, in un libro bellissimo dal titolo *Teoria della nuvola*, è sempre stata un problema per i pittori, fin dal Rinascimento, quando si chiedevano come far entrare quell'elemento mutevole nella griglia prospettica. Nel rapporto attivo nei dipinti di Verna tra geometria e colore è come se questa tensione venisse continuamente rilanciata. Dunque Verna è anche, in qualche modo, un pittore figurativo? Non direi. Direi piuttosto: è un pittore di figure potenziali, variabili, sottotraccia.

**Davide Ferri**