



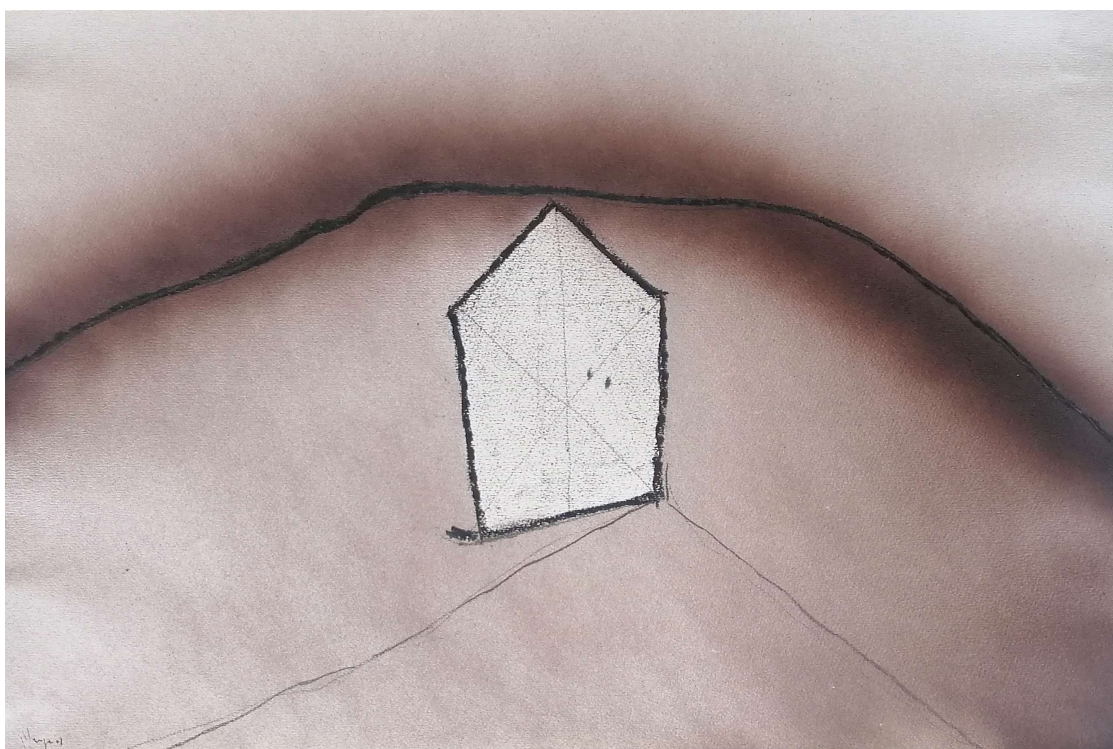
Improvviso

2013

tecnica mista su tela

50x50 cm

cat. Galleria Scoglio di Quarto di Milano 2013



La collina sospesa

2008

tecnica mista su carta

35x50 cm

cat. Museo della Stampa di Soncino 2010

Essenze

di Francesco Pagliari 2013

Opere che si interrogano, opere che con delicatezza riflettono sui costituenti profondi della realtà, osservando e traducendo narrazioni poetiche in immagini: tracce d'identità che si trasfigurano, nei segni ora concitati ora distesi, nelle atmosfere dai colori sereni o notturni, per cogliere forme ed essenze, nella sintesi del fare artistico.

Elementi del vivere e dell'osservare, il cielo, la terra, la casa, in una vicinanza sottile ed incardinata in un realismo poetico di grande forza comunicativa: realismo dei sogni, realismo delle possibilità che si aprono all'immaginazione, quando si incontrano riflessioni di immediatezza conoscitiva e traspongono il sentire dell'artista in un mondo che diviene percepibile nella sua ricerca di essenze prioritarie, primigenie. Sentire e cogliere il volo della casa che si libra nel cielo immaginato, il cielo dei sogni che si calibra di leggere sensazioni, aeree visioni che rappresentano una forma di realtà, una forma di natura in trasformazione.

Percepire il movimento della terra, la sua natura primordiale, fonte e madre, che si arricchisce di segni e di filamenti, quelli della crescita e della geometria artistica di un luogo simbolo di vita e di memoria; corpi sottili, diafani o colorati, i semi affusolati consegnano la narrazione di un futuro, già enucleabile e presente alla mente poetica nella creazione di realtà visibili.

Colori smaltati, riflessi luminosi per fondere intersezioni notturne e solari idee di speranze, nelle case che sono silenziosa presenza, notturna indagine sulla consistenza dei sogni e delle parole che si indovinano: leggerezza, rigore, francescana semplicità, casa povera, casa sognata, casa trasparente. Sondare in volo il cielo, avvicinarsi di nuovo alla terra, interrompere per un lungo momento analitico le leggi della gravità per acuire le sensazioni: vedere e condividere la natura nei brevi e profondi accenti che tessono di geometrie e di filamenti la terra e il cielo, termini vitali che si incrociano e si scambiano ruoli e coordinate di riconoscibilità.

Un cammino di passi sospesi nell'atmosfera traslucida si sussegue, opera per opera, legando impalpabilità a sentore materico, primordiale come la terra che è sostrato e riferimento, e nello stesso tempo è partecipe di aneliti veementi, nel colloquio disteso verso l'aria, verso il cielo. Appaiono *silhouettes*, tracce che si rendono geometrie sensoriali: la casa diviene essenza, quasi impercettibile ed elementare disegno che si confonde con la natura e ne fa parte, come in un desiderio lontano, e diviene una lamina luminosa di colore, un riferimento che vibra nell'atmosfera.

Elementi di vegetazione si raccolgono in forme stilizzate, geometrie che sfiorano l'astrazione ed accompagnano il pensiero per interloquire fra i nuclei della percezione, fra la terra e il cielo: i radi alberi, un roseto, gli stessi semi coniugano plurime relazioni, fra continuità e separazione, fra concentrazione e segmentazione del reale, territorio dell'espressione attraverso la densità degli accenti poetici, che costituiscono una trama distesa nell'aria e nella terra.

Le case degli angeli

di Elena Pontiggia 2017

Nel 2010, cinque anni prima che la morte lo raggiungesse prematuramente, Pierantonio Verga dà inizio al suo ciclo di opere più intenso e significativo. Sono immagini di case, piccoli paesaggi lirici a cui dà nomi diversi: *La casa del ricordo*, *La casa del poeta*, *La casa tra le ali*, *La casa povera*, *La casa dell'angelo*. In ultimo, quando ormai la malattia con cui aveva lottato a lungo stava per prevalere, è proprio l'ultimo il titolo più frequente.

Il tema della casa o, per meglio dire, la sua evocazione aleggiava da tempo nella pittura dell'artista, ben prima di quel 2010. Si può dire anzi che tutta la ricerca di Verga sia animata da un tentativo di costruzione, che sfociava però in una cronaca di lacerazioni, di sentieri interrotti, di impossibilità. Invece nei suoi esiti estremi, quando ci si aspetterebbe più che mai di trovare nella composizione un diario di frammenti, di quelle *dissecta membra* di cui parlava Orazio, Verga giunge a un disegno più compiuto, più preciso. Come se quella casa a lungo cercata l'avesse, alla fine, trovata.

Pierantonio Verga (Milano 1947 - Vimercate 2015) si era affacciato sulla scena artistica giovanissimo, alla metà degli anni sessanta, e già nel 1966 aveva tenuto la prima personale. Aveva fatto in tempo a frequentare lo studio di Lucio Fontana, dal quale aveva ricevuto i primi incoraggiamenti. Era anche diventato amico di Roberto Crippa: un sodalizio durato purtroppo pochi anni, perché l'artista monzese scompare in un incidente di volo nel 1972.

Verga era poi entrato in contatto (ma in modo laterale, e non tanto perché viveva a Desio, quanto - si direbbe - per una sua innata vocazione allo stare appartato) con l'astrazione milanese degli anni settanta e con la pittura analitica, pur senza rientrare né nella prima né nella seconda. Dopo aver dialogato episodicamente col concettualismo segnico (*Scrittura*, 1990), la sua pittura si era riallacciata alla lezione dell'informale, mescolandola con certi esiti dell'espressionismo americano degli anni ottanta, a cominciare da James Brown. Aveva dipinto, così, un mondo disordinato, in subbuglio, composto di linee approssimative e vaghe sagome geometriche, sparse sulla tela come una manciata di coriandoli.

Negli ultimi anni invece, a partire pressappoco dal 2010, approda a una ricomposizione della forma che ha il suo vertice nel ciclo di opere qui esposte. Sono sempre architetture lievi e volatili quelle di Verga: forme bidimensionali, come ritagliate nella carta, che danno l'idea non solo di una costruzione, ma anche di un'apparizione. Accanto alle case, in quei suoi paesaggi simili a presepi, un po' teneri e un po' malinconici, si vedono di solito la sagoma ellittica di un cipresso e quella ricurva di uno spicchio di luna. Ed è proprio la leggerezza di quelle forme a suggerire un'idea di spiritualità, a dare il senso di uno spazio metafisico, di un altrove.

Quali possono essere i modelli a cui ha guardato Verga? A prima vista l'artista sembra riallacciarsi a un grande petit-maître lombardo come Tino Stefanoni, in particolare ai suoi paesaggi rarefatti degli

anni ottanta. Ma forse Verga ha soprattutto condiviso con lui alcuni amori intellettuali: la metafisica di de Chirico, il realismo magico di Carrà e di Donghi. Tuttavia nella sua pittura c'è qualcosa di diverso. Ai maestri della costruzione della prima metà del Novecento affianca un richiamo a Licini, ma soprattutto si avverte nei suoi quadri un senso di fragilità. Non è un caso che le sue forme non abbiano ombre e chiaroscuri, ma siano ricavate direttamente dal colore. Quell'assenza di spessore, che le rende simili a un collage; quel colore magro, acquoso e diluito, che indugia sul pedale basso dei rosa, sull'asprezza dei gialli verdeggianti, sui neri profondi; quelle linee mai dritte, dai profili irregolari come se fossero strappate, ci dicono che qui la materia, con tutto il suo peso, è stata superata e che ci troviamo in un territorio più libero, più etereo.

Si possono commettere due errori osservando queste opere ultime di Verga. Il primo è lasciarsi affascinare troppo dalla magia dei titoli, fermarsi (con una riflessione solo letteraria) alla suggestione di quelle sue didascalie che sembrano versi: *Quasi l'alba*, *La notte silente*, *Può darsi ripassi un angelo*, *Come un'alba, come un tramonto*.

Il secondo errore, però, è non lasciarsene affascinare e fermarsi a una indagine puramente formale della sua pittura, dimenticando che in queste opere siamo di fronte a una sorta di testamento spirituale. Quelle case che sono case dell'anima; quei cipressi, simboli millenari dell'eternità; quelle lune un po' infantili e un po' cosmiche; quel continuo accennare alla presenza degli angeli parlano di una meta finalmente raggiunta. È come se Verga ricordasse (ma in realtà non l'aveva mai scordato) quello che gli aveva detto Fontana: "Quando si fa un quadro l'ultimo pensiero deve essere il quadro, il primo deve essere il mondo". Ed è come se il mondo, appunto, gli fosse apparso finalmente sotto l'aspetto non di un mucchio di frammenti, ma di un disegno compiuto, ordinato, accorato eppure felice. Quel mondo a cui tutti aspiriamo e che nei suoi quadri ci sembra, per un attimo, di vedere.

Promemoria su Pierantonio Verga

di Luca Pietro Nicoletti 2019

Pierantonio Verga nasce a Milano nel 1947, e in area lombarda opera per tutta la vita, anche quando deciderà di trasferire la propria dimora in Brianza, a Desio: da un punto di osservazione decentrato, Milano resta il polo di attrazione a cui rivolgersi e da cui avere un aggiornamento su quanto stava accadendo. Quella che a prima vista può sembrare dunque una banale informazione biografica, dunque, costituisce invece un indizio importante per una più precisa collocazione del suo lavoro entro un contesto più ampio. Non è un fatto da trascurare, soprattutto in relazione alla cronologia dei fatti della cultura artistica e della storia novecentesca, da mettere sempre in relazione agli esiti della ricerca artistica, anche quando la storia non vi è direttamente chiamata in causa. Il suo, infatti, è un universo lirico lontano dalla contestazione in anni in cui molti suoi coetanei avrebbero aderito senza indugio alla temperie del momento, optando lui per un eremitaggio meditativo che si preparava a entrare in sintonia con certi "ritorni" nelle arti visive che contrassegnano la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta.

Bisogna quindi partire da questo assunto per capire il senso dell'opzione Informale con cui Verga ha fatto i conti e di come ha poi interiorizzato gli strumenti di quel linguaggio secondo una propria declinazione inizialmente narrativa, ma poi nel tempo sempre più simbolica, evocativa e in ultimo persino rituale. Per generazione e per spirito, infatti, la sua ricerca va inserita nel novero di quelle indagini che hanno recuperato gli strumenti linguistici della pittura di gesto, che hanno inciso l'impasto di materia denso e a volte sabbioso steso sul supporto, ma che lo hanno fatto servendosene come strumenti, come indicazioni di possibili procedimenti utili all'elaborazione di una determinata immagine, senza che il segno, il graffio, o la traccia immediata fossero il soggetto primo ed esclusivo della pittura stessa. Questo voleva dire trovare un nuovo significato: servirsi dell'Informale, dunque, ma senza i contenuti per cui questo era nato, dal momento che il dramma esistenziale dell'uomo uscito dalla guerra, carico di un impulso da riversare violentemente sulla superficie della tela non poteva appartenergli. Piuttosto, Verga coglieva quella congiuntura di ritorno alla pittura e di riscoperta di radici arcaiche e remote, irrazionali ma lontane nel tempo, laicamente rivolte a una nuova e indistinta spiritualità espressa per via di simboli fluttuanti nel campo pittorico. Non è un caso, infatti, che Stefano Crespi aprisse il suo testo per la mostra di Verga a Villa Tittoni Traversi di Desio, nel 2006, citando un passo da *L'arte dell'uomo primordiale*, un breve testo con cui Emilio Villa stabiliva, negli anni Cinquanta, una relazione diretta fra le nuove esperienze di segno (pensando in particolare a Giuseppe Capogrossi) e l'arte rupestre: l'uomo moderno era improvvisamente vicino all'uomo primitivo, condividendone i timori, segnando sulla tela delle immagini elementari quanto lo erano quelle sulle pareti delle caverne, e come quelle cariche di un significato allusivo e benefico se non addirittura apotropaico. Il graffito, dunque, indicava in forma

paratattica un racconto, esibendone i protagonisti e cogliendoli in un momento significativo dell'intreccio, stabilendo quindi un rapporto con l'oralità e la pratica di raccontare attraverso le immagini e usando queste come supporto al discorso verbale. Nel 1996, infatti, Elisabetta Longari aveva titolato un paragrafo del suo testo su Verga - in cui dichiara di aver voluto "auscultare" la sua opera con l'intento di «praticare il giuoco dei paralleli testuali» - *Appunti per un glossario dei titoli*, identificando delle famiglie tematiche archetipiche: il cielo, la terra, il sacro (da non intendersi in accezione confessionale) che si declinano nelle figure dell'angelo e del nido. Ecco dunque che nel tempo Verga era arrivato ad assemblare un proprio dizionario di immagini-simbolo attorno alle quali incardinare il proprio discorso sulle immagini.

Andando a monte, però, scegliere questa via della pittura Informale significava girare le spalle al grande filone portante di quella temperie in ambito lombardo scegliendo di non diventare né un "astratto-concreto" in ritardo né, soprattutto, un "ultimo naturalista": Verga fa i conti col mondo esterno e con gli elementi naturali, ma li stilizza con un disegno essenziale, consapevolmente elementare per condensarvi un concetto visivo più che una rappresentazione di umori e atmosfere formali. Lo aveva intuito Roberto Sanesi, introducendo una delle prime importanti pubblicazioni sul suo lavoro, nella quale annotava che il lavoro di Pierantonio Verga faceva sì i conti col naturale, ma per fare questo la ricerca «si fonda sugli aspetti epifanici, o frammentari, di una natura già tradotta in mito». Senza perdere un sentimento di stupore di fronte agli oggetti, insomma, egli procedeva verso «il fondamento magico, e infine la riduzione a segnale emblematico, con tutte le sue proiezioni verso l'originario, il primitivo».

Sanesi, quando scriveva queste righe, aveva pubblicato da poco un importante saggio su Emilio Scanavino, artista esplicitamente citato nel testo, e pensava proprio a quel modello nel momento in cui si riferisce a una pittura emblematica, che ha saputo fare del segno lo strumento per una immagine capace di veicolare contenuti simbolici. L'arcaismo, invece, era dato soprattutto dall'incisione su superficie sabbiose, sulla quale Verga aveva tracciato il contorno di immagini semplici che potevano far pensare a tavolette di argilla con caratteri cuneiformi, o comunque riempite di una scrittura ormai indecifrabile e per questo ulteriormente carica di mistero. Non era distante il famoso saggio con cui nel 1979 Achille Bonito Oliva avrebbe lanciato dalle pagine di "Flash Art" l'idea di Transavanguardia, sancendo un ritorno alla pittura e alla figurazione in cui la parola d'ordine era un ritorno agli archetipi primordiali. Nel fare la sua operazione speculativa, però, il critico romano era ricorso ad artisti che, prima della sua apparizione in scena, avevano praticato altri generi di espressione artistica, non privi di implicazioni concettuali. Aveva così tagliato fuori una larghissima schiera di pittori che invece non avevano mai tradito quel medium e che avevano autonomamente sentito una spinta verso quella temperie culturale, ma difendendo al contempo una qualità nella conduzione e tenuta pittorica del quadro che non poteva conciliarsi con la iattanza volutamente superficiale dei transavaguardisti.

Non a caso, nel giro di poco tempo sarebbero comparsi nella produzione di Verga dipinti su supporti

sagomati che somigliavano ad altaroli cuspidati, a dittici appuntiti su cui si consumavano gli emblemi di un culto misterioso e difficile da decifrare: quella forma, carica di tradizione, serviva come rimando, come segnale che indicasse un punto di concentrazione spirituale, pur slegandosi da possibili referenti confessionali. Come in una scrittura elementare, dunque, singoli oggetti, dalla foglia alla casa, stanno a indicare come vere e proprie icone un concetto più ampio e a riassumerlo per sineddoche: la casa, che è un semplice volume cubico isolato e sormontato da un tetto a spioventi, sta per il concetto di abitazione; la foglia lanceolata per quello di natura. Non importa poi se questa sia ottenuta per via di collage, reincollando carte strappate a mano di cui l'artista mostra e quasi ostenta il profilo irregolare e dentellato ottenuto, evidenziandolo come ulteriore qualificazione della tenuta espressiva; o se invece il profilo della casa, di fronte o di profilo, sia ricavato a risparmio dipingendo su una preparazione marezzata uno sfondo cupo, nerastro o bluastro che avvolge la sinopia dell'immagine entro una notte densa ma piena di leggere e filormi presenze fluttuanti.

Allo stesso tempo Verga non disdegna il segno libero, il tracciato impreveduto che somiglia a un racconto condotto seguendo l'itinerario di una linea in movimento nello spazio. È proprio su questo aspetto che si è speso, spesso, il nome di Osvaldo Licini come nume tutelare, che certo Verga non ha ignorato. Ma la lezione che ha tratto dal maestro di Monte Vidon Corrado, come quella che ne avevano tratto Enrico Della Torre o Mario Raciti, era principalmente uno sdoganamento del fluido movimento della penna o del pennello sul piano del foglio o della tela, lasciando che fosse la rotazione e il moto ondeggiante del polso a definire un andamento del tracciato sullo spazio piano del supporto. Non va mai dimenticato, infatti, che in tutta la pittura di Verga il racconto e lo spazio della rappresentazione coincidono con quello della tela, senza nessun interesse per un approfondimento delle indicazioni spaziali. È proprio così, forse, che la sua pittura ridiventa una scrittura: un racconto garbato, privo di asperità e incapace di cammuffamenti retorici, tutto concentrato su un universo privato e i suoi elementi fondanti. In una notte piena di stelle, il mondo di Verga anima immagini prive di peso, che hanno la consistenza morbida e ovattata delle apparizioni: pensando a Beato Angelico, come l'artista stesso confidava a Stefano Crespi, la sua pittura diventava improvvisamente leggera.

Nota biografica

Pierantonio Verga nasce a Milano nel 1947.

Non ancora quattordicenne inizia un periodo d'apprendistato a Milano presso lo studio dell'architetto Mario Bacciocchi che successivamente lo indirizza presso lo studio di Lucio Fontana.

Il suo impegno creativo lo porta ad affrontare diverse forme espressive, spaziando dalla pittura, alla grafica, alla terracotta e altri materiali. Questa varietà di linguaggi gli permette di ottenere col tempo importanti commissioni pubbliche, tra cui qui ricordiamo la pittura murale per la Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Desio; l'affresco per il fonte battesimale della Chiesa di San Carlo di Seveso; l'affresco per il campanile della Chiesa di Sant'Eustorgio di Arcore; l'affresco per la capriata d'altare della Chiesa dei Santi Margherita e Simpliciano di Beverate; il graffito per l'Università degli Studi dell'Insubria di Varese; la pittura murale a soffitto e parete per la Chiesa di Sant'Anselmo da Baggio di Milano.

Nella sua intensa attività, Verga arriverà anche, sotto la direzione di Raffaele De Grada, ad ottenere la cattedra di Anatomia nel 1992 e in un secondo tempo quella di Pittura presso l'Accademia di Belle Arti Aldo Galli di Como.

Le sue opere sono presenti in numerose collezioni, tra cui qui ricordiamo la Fondazione Alessandro Durini di Milano; il Museo MA*GA di Gallarate; la Collezione Paolo VI di Concesio; l'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles; il Civico Museo Parisi-Valle di Maccagno; l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; l'Archivio Centrale dello Stato di Roma; il Museo Civico di Chiusa; l'Unione Confcommercio-Imprese per l'Italia di Milano; il Museo del Novecento di Milano; il Museo San Fedele di Milano; il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze; la Fondazione Biscozzi I Rimbaud di Lecce; la Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro di Bologna; il Museo d'Arte Contemporanea di Lissone; la Civica Raccolta del Disegno presso il Museo MuSa di Salò; il Gabinetto della Grafica della Biblioteca Apostolica Vaticana; la Fondazione San Patrignano di Coriano; il Museo Civico d'Arte e Territorio Gianni Bellini di Sarnico; il Museo Diocesano Carlo Maria Martini di Milano; la Fondazione VAF di Francoforte sul Meno presso il Museo MART di Rovereto; la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca; l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma; la Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Milano; il m.a.x. museo di Chiasso; il Museo Civico delle Cappuccine di Bagnacavallo; la Collezione grafica statale di Monaco di Baviera; il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni dei Musei statali di Berlino; il Museo Diocesano di Trento; la Camera dei deputati di Roma; la Banca d'Italia di Roma.

Pierantonio Verga muore a Vimercate nel 2015.