

classici del contemporaneo

LUIGI VERONESI

(1908-1998)

NELLE
COLLEZIONI
BRESCIANE



172



edizioni aab

classici del contemporaneo

COMUNE DI BRESCIA
PROVINCIA DI BRESCIA
ASSOCIAZIONE ARTISTI BRESCIANI

LUIGI VERONESI

(1908-1998)

NELLE
COLLEZIONI
BRESCIANE



mostra a cura di Alessandra Corna Pellegrini

172



edizioni aab

aab - vicolo delle stelle 4 - brescia
25 settembre - 20 ottobre 2010
orario feriale e festivo 16.00 - 19.30
lunedì chiuso

L'ISTANTE IN EQUILIBRIO

Alessandra Corna Pellegrini

Un “fabbricatore di immagini”: così, rispondendo a una domanda di Miklos Varga, Luigi Veronesi definiva se stesso e più in generale ogni artista. In questa affermazione sono presenti in sintesi non solo il profilo del suo percorso creativo e la sua concezione di opera d'arte, ma anche l'atteggiamento mentale e il carattere, alieni da ogni idealizzazione e inclini a una concreta semplicità: l'arte è “saper fare”, è un “mestiere” concepito come ricerca, che consiste fondamentalmente nel *comunicare*, cioè dare una *forma* ai pensieri e alle idee attraverso i più diversi strumenti e linguaggi, che per lui non sono mai dei fini ma dei mezzi. Lo scopo ultimo di questa comunicazione per immagini rivolta a tutti, infatti, come ha ribadito in più occasioni, è “dare gioia”.

Per questo è fondamentale il problema di un linguaggio «valido per tutti, con delle immagini lineari, semplici, basate su elementi facilmente identificabili, che possano stimolare emozioni nell'osservatore senza vincolarlo a suggestioni preordinate», affinché «ciascuno secondo la sua capacità, sensibilità e preparazione culturale riesca a recepire e a gioire quello che intende del mio messaggio»¹. Questi elementi base delle immagini e della



Luigi Veronesi con Bruno e Ornella Bertoli; sullo sfondo è riconoscibile *Costruzione JH 14 del 1991 (cat. 19)*.

¹ M. N. Varga, *Luigi Veronesi. Legni colorati 1977-1978*, Bologna 1978, s.p.

comunicazione sono le forme geometriche elementari che insieme allo spazio e al colore rappresentano per Veronesi “la terna degli elementi pittorici di base”², dalle cui inesauribili combinazioni nasce la ricchissima produzione dell’artista, che si svolge a partire dalla fine degli anni Venti fino alla morte avvenuta nel 1998.

Nato nel 1908, Veronesi si formò al di fuori di studi accademici e sistematici; dopo una brevissima fase figurativa, a partire dai primi anni Trenta si indirizzò verso l’astrattismo geometrico. Fondamentale a questo riguardo fu la “scoperta” delle opere di Schlemmer, Kandinskij, Klee e altri artisti del Bauhaus esposti nel padiglione della Germania alla Biennale di Venezia del 1930; fu, come egli stesso disse, “una folgorazione”: da quel momento iniziò a studiare i principi del Bauhaus sui testi che riuscì a procurarsi, principi che furono lungo tutta la sua attività “una regola di vita e di lavoro”³.

D’altra parte molti erano i punti di contatto fra l’idea di arte che il giovane Veronesi andava maturando autonomamente e la lezione del Bauhaus: la concezione multidisciplinare dell’arte come strumento che coinvolge tutti gli aspetti della vita e dell’esperienza estetica; l’approfondimento degli aspetti percettivi e della psicologia della forma alla base della comunicazione visiva; un rapporto non più antitetico ma complementare e dialettico fra arte e tecnica; la rivalutazione delle arti applicate nella formazione e nell’espressione di un artista; la funzione sociale dell’arte stessa, finalizzata a risolvere i bisogni degli uomini e, di conseguenza, uno spirito “illuministico” di fondo, che si esplica in una dimensione razionale, didattica e politica.

Queste affermazioni di carattere generale sono verificabili in concreto nell’attività di Veronesi: l’apertura ai più diversi campi operativi (fotografia, grafica, cinema, scenografia teatrale, disegni per stoffe, creazione di gioielli), vissuti non come esperienze marginali e subordinate alla pittura, ma come aspetti fondanti che lo hanno portato a elaborare linguaggi e mezzi specifici, coltivati con passione lungo l’intero arco della sua vita; la vocazione all’insegnamento svolto nell’ambito della grafica al corso superiore di Industrial design a Venezia (1963-1971), nell’ambito della cromatologia all’Accademia di Brera (1972-1977) e presso la Nuova Accademia di Milano (1980-1987), ma anche, più in generale, negli scritti relativi a diverse problematiche artistiche; la dimensione politica della sua attività sia in senso stretto (collaborò fra il 1943 e il 1945 alle pubblicazioni clandestine della Resistenza «Il combattente» e «L’Unità» e nel dopoguerra si riconobbe nell’ideologia marxista) che in un senso più lato, in quanto il suo

² C. Cerritelli, *Il pensiero di un pittore totale*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel e C. Cerritelli, Cantù 26 ottobre 1997-4 gennaio 1998 e Finale Ligure 21 febbraio-22 marzo 1998, Milano 1997, p. 14.

³ L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 33.

lavoro è «diretto all'uomo e tutto quello che si fa per l'uomo ha un sottofondo politico»⁴.

In più occasioni Veronesi dichiarò che gli artisti dell'astrattismo storico più vicini alla sua sensibilità erano Moholy-Nagy, Kandinskij e i costruttivisti russi, in particolare Lissitzkij.

L'apertura verso questi maestri stranieri, incrementata da un viaggio nel 1932 a Parigi (dove conobbe Fernand Léger, Robert e Sonia Delaunay, Georges Vantongerloo) e soprattutto dall'amicizia con Moholy-Nagy conosciuto a Basilea nel 1936, fecero di Veronesi uno degli artisti italiani più internazionali, al pari di Prampolini, con il quale ebbe più di un punto di contatto. Ciò lo rese, per certi versi, un isolato nel panorama italiano: pur gravitando attorno alla Galleria Il Milione, centro degli astrattisti milanesi, non fu mai del tutto organico a quel gruppo ispirato e sostenuto da Carlo Belli, per quanto riguarda sia la concezione artistica che la posizione politica e ideologica, dato che fu alieno dall'interpretazione fondamentalmente idealistica e spiritualistica dell'astrattismo propugnato da Belli e da ogni adesione al fascismo.

Se, infatti, anche per Veronesi ordine e numero sono il fondamento dell'arte, egli rifugge però da ogni interpretazione in chiave spiritualistica o mistica di tale principio; alla base di tutto per Veronesi sono la ragione e, come si è visto, la concretezza del fare, del costruire immagini. Al di là delle posizioni politiche e dei rapporti con il regime a misurare la distanza fra la concezione dell'astrattismo di Belli e quella di Veronesi può essere utile mettere a confronto le loro dichiarazioni. Per Belli l'«ascesa che lo spirito compie all'universale implica il superamento del particolare, ossia dell'individuo, la cui traccia deve essere finalmente cancellata dalle manifestazioni puramente spirituali. Queste vivono in se stesse. L'individuo non deve contaminarle»; come riassume Luciano Caramel, l'«obiettivo era l'universale, l'infinito, contro il soggettivo, il contingente. Di qui la scelta dell'astrazione.»⁵ Per Veronesi, invece, se anche il linguaggio astratto va oltre il contingente e il soggettivo perché è un linguaggio universale, è del contingente che si nutre sia nella pratica quotidiana del fare artistico sia perché si rivolge agli individui, cioè a tutti gli uomini, sia perché, infine, l'artista ha sempre rivendicato il suo essere profondamente radicato nella realtà e il fatto che spesso è proprio l'osservazione della realtà a nutrire la sua immaginazione e la sua creatività: «Gli stimoli mi vengono tutti dal pensiero, dal cervello; però, siccome io studio molto la natura in tutte le sue manifestazioni, anche le meno appariscenti, e ricerco specialmente la

⁴ L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 35.

⁵ C. Belli, *Kn*, Milano 1935, p. 212, citato in L. Caramel, *Il razionalismo lirico di Luigi Veronesi: una presenza anomala nella cultura artistica italiana*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 10.



Luigi Veronesi con Franco Rossi; sullo sfondo è riconoscibile *Costruzione AX 4* del 1993.

geometria in essa, probabilmente mi arrivano degli stimoli anche da queste osservazioni»⁶; e ancora: «Ed osservando la vita in tutte le sue forme, nella natura, nella scienza, nella società umana, credo, anzi, di alimentare la mia fantasia»⁷. In questo senso, anche se Veronesi non lo nomina fra i suoi principali ispiratori, la sua concezione dell'arte astratta ricorda da vicino quella di Klee, che, nel famoso paragone con l'albero, spiegava come l'artista, imitatore non della natura, ma del suo misterioso processo vitale e creativo, fosse un tronco le cui radici devono rimanere profondamente ancorate alla realtà per produrre opere libere e visionarie: «L'essersi sviluppato nell'intuizione e osservazione della natura, lo autorizza, a mano a mano che si protende verso la visione del mondo, alla libera fi-

gurazione di immagini astratte, le quali attingono, trascendendo il voluto e lo schematico, una nuova naturalezza, la naturalezza dell'opera.»⁸

⁶ L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 33.

⁷ Risposta a un questionario di Tristan Sauvage del 1957 citato da C. Cerritelli, *Il pensiero di un pittore totale*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 14.

⁸ P. Klee, *Vie allo studio della natura*, in *Paul Klee. Preistoria del visibile* a cura di C. Fontana, Milano 1996, p. 27. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta in *Staatliches Bauhaus Weimer 1919-1923* edito dal Bauhaus a Weimer, quindi non è da escludere che potesse essere fra gli scritti del Bauhaus letti da Veronesi. Il paragone con l'albero è invece contenuto nella conferenza di Jena *Sull'arte moderna* del 1924: «In questo mondo pro-teiforme, l'artista si è dato da fare e, ammettiamolo, in parte almeno ci si è -alla chetichella- raccapezzato. È così ben orientato da poter imporre un ordine alla fuga delle parvenze e delle esperienze. Quest'orientamento nelle cose della natura e della vita, questo complesso, ramificato assetto, mi sia permesso di paragonarlo alle radici di un albero. Di là affluiscono all'artista i succhi che ne penetrano la persona, l'occhio. L'artista si trova dunque nella condizione del tronco. Tormentato e commosso dalla possanza di quel fluire, egli trasmette nell'opera ciò che ha visto. E come la chioma dell'albero si dispiega visibilmente in ogni senso nello spazio e nel tempo, così avviene con l'opera. Nessuno vorrà certo pretendere che l'albero la sua chioma la formi sul modello della radice; non v'è chi non si renda conto che non può esistere esatto rapporto speculare

D'altra parte le esposizioni di Veronesi presso Il Milione (una prima mostra alla Libreria nel 1932 di xilografie figurative influenzate da Sironi, seguita nel 1934 da una mostra alla Galleria di xilografie non figurative insieme a Josef Albers) furono meno pubblicizzate rispetto alle esposizioni di altri esponenti dell'astrattismo milanese.

L'*anomalia* di Veronesi, che si traduce in autonomia, è dovuta anche al fatto, come si è già accennato, che la sua attività non è confinata esclusivamente al campo pittorico. Oltre alla produzione di incisioni, soprattutto xilografie, che gli permisero di esplorare le potenzialità espressive del segno, del rapporto bianco-nero-grigio e quindi di luce e ombra, positivo e negativo, con le conseguenti variabili di profondità percettiva e dunque di concezione spaziale, nel 1928 iniziò i suoi esperimenti in campo fotografico; nel 1933 creò i primi bozzetti di costumi e scene teatrali, ma anche disegni per stoffe; dal 1935 avviò la collaborazione con le riviste «Campo grafico» e «Casabella» e cominciò a studiare, sempre per il teatro, l'illuminazione scenica e i diversi effetti di luce e di colore in rapporto alla recitazione; nel 1936 ebbero inizio le sue ricerche sul rapporto fra suono e colore e a partire dal 1938 si dedicò anche all'attività cinematografica, dapprima realizzando film di carattere figurativo e dal 1940 film astratti, dipingendo direttamente sulla pellicola cinematografica. Tale pluralità di esperienze arricchì la sua formazione e lo portò in contatto con importanti figure nel campo della cultura milanese, italiana ed europea: Raffaello Giolli, Edoardo Persico, Anton Giulio Bragaglia, i musicisti Luigi Rognoni e Riccardo Malipiero, e, come si è detto, Léger, Robert e Sonia Delaunay, Moholy-Nagy⁹.

tra il sopra e il sotto. [...] Nel luogo assegnatogli, quello di tronco, egli non fa altro che raccogliere e trasmettere ciò che viene dal profondo: né servo né padrone egli è solo mediatore. Occupa dunque una posizione davvero modesta: non è lui la bellezza della chioma, questa è solo passata attraverso di lui.» La citazione è tratta da *Paul Klee. Preistoria del visibile* a cura di C. Fontana, Milano 1996, pp. 28-29. L'intera conferenza è molto interessante e offre più di uno spunto di confronto con la concezione e l'attività artistica di Veronesi: dal pudore con cui si affrontano le dichiarazioni teoriche (Klee: «artista, lavora e non far chiacchiere»); Veronesi, riprendendo un'affermazione di Matisse: «Il pittore non parli. Il pittore non deve esprimersi che con i suoi pennelli») a una certa semplicità di atteggiamento, al concepire, infine, l'opera d'arte come costruzione nata dalla combinazione pura e logica di elementi formali dotati di misura, peso e qualità «finché la bilancia non sia in equilibrio» (Klee, *ibidem*).

⁹ Per la pluralità di esperienze artistiche si vedano i contributi specifici contenuti nel testo più volte citato *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* (in particolare I. Zanier, *La solare fotoscopia di Luigi Veronesi*, pp. 129-134; L. Veronesi, *Il fotogramma*, p. 135; R. Milani, *Luigi Veronesi e il cinema. Un'intervista*, pp. 136-137; L. Veronesi, *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, pp. 167-172; M. Pasi, *Il teatro di Luigi Veronesi*, pp. 183-197; C. Cerritelli, *Luigi Veronesi: le arti applicate 1930-1996*, pp. 233-238). Si vedano anche: «GRAFICA grafica», Il: 1, *Calcografia Nazionale*, Roma gennaio 1976, P. Fossati, *Luigi Veronesi. Foto-grafia*, supplemento a «Fotografia italiana», n. 228, Milano 1977; F. Passoni, *Veronesi. Mostra antologica 1930-1980*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Radice, Lissone 1980; M. Guatterini, *Veronesi e il teatro*, in *Veronesi. Dipinti recenti. Opere per il teatro 1935-1984*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Radice, Lissone 1984; *Bauhaus e razionalismo nelle*

In quegli anni la sua posizione di artista astratto si consolidò, forse prima all'estero che in Italia: nel 1934 aderì al gruppo parigino *Abstraction. Création, art non figuratif* e nel 1935 espose a Torino alla prima collettiva italiana di arte astratta presso lo studio di Casorati e Paulucci; nel frattempo maturò il distacco progressivo dall'ambiente della Galleria Il Milione, soprattutto per motivi ideologici.

In questa rassegna dedicata dall'Associazione Artisti Bresciani al maestro milanese non è stato possibile dare conto dell'intenso fermento creativo che precede la seconda guerra mondiale attraverso le opere pittoriche del periodo presenti nel collezionismo bresciano, peraltro rare; sono però importante testimonianza di quegli anni fondamentali nella determinazione del progetto artistico di Veronesi, sia a livello teorico che operativo, le nove fotografie esposte in apertura di mostra: si tratta di opere realizzate fra il 1937 e il 1949 (precisamente sette fotogrammi di cui due a colori e due solarizzazioni) che il pubblico bresciano ha già potuto ammirare al Museo Ken Damy dal 3 aprile al 29 maggio 2010 nella sezione storica della Biennale internazionale di fotografia di Brescia, non a caso quest'anno intitolata *Tra pittura e fotografia*.

Fu il padre a comunicare la passione per la fotografia al giovane Veronesi, che casualmente intorno al 1928 giunse a scoprire la tecnica del fotogramma, cioè un'immagine ottenuta senza macchina fotografica ponendo degli oggetti sopra o in prossimità di una superficie sensibile. In un testo del 1956 per la rivista «Ferrania» Veronesi riportava questa definizione del procedimento data da Moholy-Nagy nel 1936: «Il fotogramma apre nuove prospettive su un linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere a un nuovo modo di vedere le cose, il fotogramma è un'arma del tutto smaterializzata»; e aggiungeva come sua ulteriore spiegazione: «Il fotogramma dunque non è una vera fotografia ma è solo la registrazione della forma, della trasparenza e delle ombre di un oggetto. L'immagine che si ottiene non è mai "documento" ma la trasformazione di un oggetto in puro gioco di luce e ombra. [...] Con una tecnica di base semplicissima: l'oggetto posato su una superficie fotosensibile e quindi illuminato, permette a questa superficie di registrare trasparenze, spessori, ombre, luci e riflessi in una gamma ricchissima di affascinanti variazioni, e possibilità espressive.»¹⁰

All'epoca dei suoi primi esperimenti egli ignorava i risultati ottenuti in questa tecnica nel 1918 da Christian Schad, nel 1921 da Laszlò Moholy-Nagy, già in direzione del superamento della presenza fisica dell'oggetto, nel 1922 da Man Ray; la conoscenza delle esperienze del Bauhaus e in

fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi, catalogo della mostra a cura di G. Scimé, Fonte d'Abisso Arte, Milano 14 ottobre-27 novembre 1993, Milano 1993; Luigi Veronesi. *Lo spazio sensibile*, catalogo della mostra a cura di R. Mutti e T. Mangano, Bel Vedere Fotografia, Milano 8 novembre-9 dicembre 2007, Milano 2007.

¹⁰ L. Veronesi, *Il fotogramma*, in Luigi Veronesi. *Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 135.

seguito l'amicizia diretta con Moholy-Nagy diedero a Veronesi una maggiore consapevolezza critica e nuovo slancio nella prosecuzione delle sue ricerche, parallele e complementari a quelle che sperimentava nelle opere pittoriche: l'indagine sulle forme sganciate dal riferimento al dato naturale di partenza, la costruzione dello spazio grazie alla sovrapposizione degli oggetti e alla loro trasparenza, la percezione del movimento¹¹. E ciò è verificabile non solo nella sottilissima variazione delle luci e delle ombre nei fotogrammi in bianco e nero, ma anche nei fotogrammi a colori. È interessante a questo proposito il commento di un architetto, Paolo Martellotti, sui fotogrammi di Veronesi, a sottolineare il carattere di "costruzione" che ebbero tutte le sue opere: «Veronesi nei suoi fotogrammi pone direttamente l'oggetto sulla carta per poi guardarlo da diverse posizioni, per esaminarlo con la meticolosità di uno scienziato che punta i movimenti salienti; nasce così una rappresentazione di spazio e tempo che fornisce piante, sezioni, immagini assonometriche. In ciò questa esperienza si avvicina a quella teatrale o a quella architettonica: la costruzione dell'immagine avviene attraverso la messa a punto di tanti momenti estetici che possono essere paragonati ai momenti della costruzione di un disegno di architettura o addirittura a fasi di un cantiere.»¹² A testimonianza che la fotografia non fu mai percepita da Veronesi come un campo minore è il fatto che a partire dal 1937 l'artista sperimentò la fusione fra pittura ad olio e tecnica del fotogramma, sia realizzando collage di fotogrammi su tele dipinte ad olio, sia utilizzando la tela preparata come superficie fotosensibile. Anche le fotografie figurative (si vedano i due ritratti della moglie, cat. VII e VIII) grazie alla tecnica della solarizzazione giungono a smaterializzare il dato oggettivo e, facendo risaltare i contorni, valorizzano l'armonioso ritmo lineare delle pure forme.

Nel 1948 Veronesi aderì al MAC, Movimento Arte Concreta, fondato a Milano da Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet e Gillo Dorfles, in opposizione al postcubismo dilagante e nel momento in cui in Italia si delineava un acceso conflitto fra i sostenitori di un'arte realistica di impegno politico-sociale dichiarato da un lato e i propugnatori di una pittura svincolata dal dato reale dall'altro. In questo caso "concreto" non è l'opposto di

¹¹ Le forme che animano i fotogrammi di Veronesi sono le stesse con cui egli costruiva le composizioni pittoriche: «I moduli formali ricorrenti nell'opera di Veronesi – spirali, linee diagonali, cerchi, sfere che sembrano congelate per una frazione di secondo in un equilibrio improbabile – sono espedienti visuali per rappresentare il dinamismo. Patterns in composizioni talmente strani per le nostre esperienze acquisite che ci aspettiamo si srotolino e rotolino fuori dall'immagine fotografica». *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra a cura di G. Scimé, Fonte d'Abisso Arte, Milano 14 ottobre-27 novembre 1993, Milano 1993, p. 14.

¹² P. Martellotti, *Dopo Casabella*, in «GRAFICA grafica», II: 1, *Calcografia Nazionale*, Roma gennaio 1976, pp. 40-41.



Franco Rossi, Luigi Veronesi, Bruno e Ornella Bertoli; sullo sfondo sono visibili *Costruzione KSI 16* e *Costruzione JH 14* del 1991.

“astratto”, ma piuttosto intende affermare l’idea di un’arte non soggetta ai vincoli del reale e che mirava all’individuazione di pure forme, vicina al razionalismo architettonico e al neoplasticismo di Mondrian e Van Doesburg. Negli anni Cinquanta e nella prima metà degli anni Sessanta anche Veronesi non rimase immune dall’influenza dilagante dell’Informale. Questa influenza non arrivò certo a scardinare la concezione razionale dell’arte di un maestro che rifiutava la casualità per principio e considerava l’opera frutto di un metodico lavoro di ideazione e di progettualità; accrebbe, invece, la sua attenzione alla “materia” pittorica, che assunse un rilievo e una consistenza più corposi e vibranti e lo portò a un’articolazione meno geometrica delle forme prive di una netta linea di contorno in opere i cui titoli stessi si fanno più evocativi e “organici” che “architettonici”¹³. Dal 1966 ritornò a forme geometriche più rigorose, ma non abbandonò

¹³ *Leggero* (1950), *In gruppo* (1953), *Saltando* (1953), *Metamorfosi* (1953), *Uno dopo l’altro* (1953), *Incontro* (1954), *Frammenti* (1956) eccetera di fronte ai titoli più frequenti nella produzione di Veronesi, *Composizione*, *Costruzione* e *Variazione*.

più la densità e la vibrazione cromatica acquisite, che gli permisero di ottenere una sottile e variata gamma di effetti di luce e ombra che si traducono in percezione di profondità spaziale.

È a partire da questi anni che le opere esposte in mostra permettono di seguire più puntualmente l'evoluzione del percorso artistico di Veronesi. Rappresenta bene le opere tipiche della fine degli anni Sessanta la tecnica mista del 1967 (cat. I) animata dalla tensione dinamica di parabole e iperboli: «vera e propria sigla del linguaggio di Veronesi, [la parabola] può essere considerata l'elemento caratterizzante [del movimento] per quel suo esprimere, nell'aprirsi e chiudersi, il senso dinamico e musicale dell'immagine e dello spazio, non di rado sollecitato e rincalzato dal suo incontrarsi con le linee ortogonali.»¹⁴ La sovrapposizione delle forme crea una scansione in profondità e la loro trasparenza non solo rende più aerea la composizione, ma introduce anche calcolate variazioni cromatiche. Tipica di molte opere di Veronesi lungo l'intero arco della sua produzione è anche la modulazione dei grigi, probabilmente derivata dalla sperimentazione sul fotogramma, il cui pregio era proprio «la ricchezza di passaggi e dei mezzi toni»¹⁵; ma non si può escludere che abbia agito su di lui anche la tradizione pittorica lombarda delle splendide ed espressive variazioni di grigio di Foppa, Moretto, Savoldo, Moroni, Caravaggio.

Questa tensione dinamica rimase presente anche nella produzione degli anni successivi, come ben evidenzia Piero Quaglino: «Nelle opere situate tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta, puri tracciati lineari, per lo più curve paraboliche variamente modulate e generate da punti di tangenza con oblique e ortogonali, producono direttamente lo spazio come campo di forze in atto e le forme come risultato di tale dinamica. Mentre nelle composizioni d'anteguerra la costruzione era affidata ai rapporti tra figure geometriche elementari, qui invece il libero gioco e la sottile modu-

¹⁴ G. Anzani, C. Pirovano, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900-1945)*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/ I*, vol. I, Milano 1992, p. 214. Si veda anche: G. Anzani, *Arte come metodo*, in *Veronesi oggi. 1987. 13 opere*, Milano 1987.

¹⁵ L. Veronesi, *Il fotogramma*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 135. D'altra parte anche le altre componenti della pittura di Veronesi sopra elencate sono alla base della sua sperimentazione sul fotogramma: «È evidente che per il fotografo paziente e ingegnoso infinite sono le possibilità che il fotogramma gli offre: basti pensare agli oggetti trasparenti, semitrasparenti e opachi che si possono usare, alla possibilità di sovrapporre l'ombra di un oggetto a quella di un altro con successive esposizioni, alla possibilità di avere due o tre sorgenti di luce bianca, magari differenti di intensità, agli effetti che si possono ottenere con diverse gradazioni di carte ecc.» (*ibidem*). Riprendendo gli studi del fisiologo Ewald Hering, Veronesi sottolineava come il grigio neutro produca nell'occhio uno stato di equilibrio perfetto determinato dalla mancanza di eccitazione cromatica, da uno stato di riposo; nelle trascrizioni musicali questo grigio indica i silenzi e le pause. L. Veronesi, *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 171.

lazione della linea creano effetti di torsione, curvatura, ondulazione e movimento delle superfici, generando direttamente figure del tutto singolari e complesse (triangoli curvi, forme ellissoidali, spiralfornite, a chiocciola etc.), nelle quali, come ha osservato Viazzi, è possibile riconoscere quelle configurazioni “che servono al matematico non-euclideo per visualizzare la dimostrazione dei suoi teoremi”¹⁶.

Dal 1973 alle forme curvilinee si sovrappongono figure geometriche elementari –cerchi o semicerchi, quadrati, rettangoli– che generano ulteriori effetti di profondità.

La concezione della composizione come campo di forze in atto è verificabile nelle opere degli anni Settanta presenti in mostra, che spesso hanno il titolo *Costruzione* (cat. 2-10): in alcune la tensione è generata dalle linee curve e dalle forme ellissoidali, in altre, impostate su forme quadrangolari, le linee portanti possono essere perpendicolari fra loro ma non al “piano cartesiano” del quadro; e, se invece lo sono, un elemento della costruzione sembra colto in una condizione di equilibrio precario, pronto nell’istante successivo a scivolare lungo il piano inclinato di una diagonale che attraversa la superficie o a rotolare fuori dal margine dell’opera. L’«asimmetria delle composizioni e il ricorso insistito a tagli in diagonale [...] sottolineano la prosecuzione all’esterno della superficie, come, ancor più microscopicamente, l’interruzione di alcune delle figure geometriche là dove ha termine il dipinto.»¹⁷ Questo fa sì che ogni opera rappresenti, come vuole sottolineare il titolo di questo scritto, un “istante in equilibrio”, suggerisca in qualche modo una dilatazione spaziale oltre i margini del quadro, si configuri come l’espressione fenomenica di un processo, il “fotogramma” di una sequenza in divenire. Anche l’organizzazione della produzione per cicli conferma questa concezione di opere in sequenza, “variazioni sul tema”, in sintonia, come più volte l’artista sottolineò, con la composizione musicale¹⁸.

¹⁶ P. Quaglino, *Luigi Veronesi*, catalogo della mostra, Pinacoteca Comunale di Ravenna, Ravenna 1983, consultato in *Veronesi oggi. 1987. 13 opere*, Milano 1987, s.p.

¹⁷ L. Caramel, *Il razionalismo lirico di Luigi Veronesi: una presenza anomala nella cultura artistica italiana*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 12.

¹⁸ «Io considero il lavoro del pittore uguale a quello del musicista che ha a disposizione pochi elementi: le note, le pause, i tempi, i ritmi e nient’altro. Il pittore ha i colori, le forme e i ritmi. Infatti, negli studi che ho fatto e che continuo a fare c’è un enorme parallelismo tra la teoria armonico-musicale e la teoria dei colori.» E, rispondendo alla domanda se fosse più giusto parlare per il suo lavoro pittorico di cicli o di singole opere: «È più giusto parlare di cicli, perché anche quando si tratta di singole opere esse sono legate tra di loro e fanno parte di un insieme.» (L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 34). Negli anni Settanta Veronesi approfondì i suoi studi sui rapporti fra suono e colore che confluirono nella *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore* edita dalla Siemens Data di Milano nel 1977 (in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., pp. 167-172). A differenza di altri artisti, che partivano dal rapporto analogico fra timbro musicale e colore, Veronesi tenta una strada più oggettiva partendo dal rapporto strutturale e percettivo fra l’altezza tra una

Oltre agli aspetti strutturali sono molto curati anche gli accordi cromatici, talvolta giocati sul fondo bianco o grigio su cui si stagliano figure geometriche campite di colori primari e dei loro complementari (*Costruzione*, 1970, cat. 2; *Senza titolo*, 1975, cat. 3; *Costruzione Sigma 7*, 1975, cat. 5; *Senza titolo*, 1975, cat. 6); talaltra invece su fondi molto intensi spiccano a contrasto forme più chiare che risultano quindi percettivamente in rilievo (cat. 4 e 7); la struttura si articola così in una modulata scansione di diversi piani sovrapposti che, unitamente alla percezione cromatica, suggerisce la profondità spaziale. La stessa stesura del colore concorre a valorizzare questa scansione, perché non è uniforme e varia fra parti dell'opera in cui il colore è steso a campiture piatte e parti dove la pasta cromatica è in rilievo, "graffiata", e quindi reagisce in modo più vibrante alla luce e all'ombra.

A partire dal 1977, proseguendo nella linea delle sue ricerche su tecniche e materiali diversi, Veronesi realizzò dei cicli di opere utilizzando il legno; le opere del primo ciclo, 37 in tutto, chiamate *archipitture*, furono eseguite fra il 1977 e il 1978 con legni colorati chimicamente, tagliati e montati a rilievo sul fondo, trasponendo a livello tridimensionale le composizioni pittoriche di quegli stessi anni; al secondo ciclo appartengono opere pittoriche che utilizzano il legno come superficie di fondo sulla quale vengono dipinte le consuete forme geometriche, per lo più con colori acrilici¹⁹. Di questa serie fanno parte i due piccoli legni dipinti del 1977 esposti in mostra (*Costruzione L 3*, cat. 9, e *Costruzione L 4*, cat. 10).

Nei primi anni Ottanta, pur rimanendo costante la creazione dello spazio

nota e l'altra e l'altezza tra colore e colore basandosi sulla misurazione delle frequenze reciproche. Realizzò inoltre delle "visualizzazioni cromatiche" di famosi pezzi di musica classica e contemporanea. Si vedano L. Rognoni, *La sonorizzazione visiva*, in *Ricerche musicali-cromatiche*, catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova 1972; G. Anzani, *Arte come metodo*, in *Veronesi oggi. 1987. 13 opere*, Milano 1987. Un contributo fondamentale sugli studi di Veronesi in questo campo è quello di P. Bolpagni, *Luigi Veronesi: le visualizzazioni cromatiche della musica*, in *Visioni musicali. Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Atti del Convegno, Milano, Università Cattolica, 12 maggio 2006, a cura di F. Tedeschi e P. Bolpagni, Milano 2009, pp. 97-134. Bolpagni in occasione della preparazione della propria tesi di laurea studiò e catalogò nel 2002 e 2003 le *visualizzazioni cromatiche* di brani musicali eseguite da Veronesi, rinvenendo centonovanta visualizzazioni oltre alle circa settanta fino allora conosciute. Il suo lavoro ha permesso, quindi, uno studio molto approfondito di questo settore della produzione dell'artista, giungendo da un lato a ridimensionare la scientificità del metodo di trasposizione cromatica che si basa su criteri arbitrari, dall'altro ad evidenziare come in realtà Veronesi traduca in colori non i suoni reali, ma la loro trascrizione grafica sulla partitura; il che nulla toglie alla qualità dell'artista: «Sul piano dell'analisi scientifica dei rapporti tra suono e colore, quindi, le ricerche di Veronesi lasciano insoddisfatti, per l'evidente arbitrarietà dei loro presupposti; questa necessaria considerazione, però, non sminuisce in alcun modo l'autonomo valore artistico delle opere realizzate secondo questo metodo di visualizzazione della musica» (p. 120).

¹⁹ Si vedano M. N. Varga, *Luigi Veronesi. Legni colorati 1977-78*, Bologna 1978; F. Passoni, *Veronesi. Mostra antologica 1930-1980*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Radice, Lissone 1980.

mediante la trasparenza e la sovrapposizione²⁰, le composizioni sembrano semplificarsi nell'utilizzo di forme geometriche elementari, per lo più cerchi e triangoli, mentre il colore si intensifica e aumenta talvolta la sua qualità materica (cat. 11, 12, 13 e 14)²¹. Nel corso del decennio la ricerca di Veronesi si indirizzò lungo due principali direttrici: la prima è dominata dalla presenza di forme circolari di dimensioni e colori diversi, variamente sovrapposte le une alle altre, e da un fitto reticolo di linee tangenti ai cerchi²²; la seconda da forme quadrangolari anch'esse variamente sovrapposte. Della prima tendenza è esemplificazione *Costruzione sulle tangenti* del 1987 (cat. 17), in cui sono evidenti gli esiti delle sue ricerche sul colore e in particolare lo studio del rapporto fra i colori primari e i secondari nati dalla loro sovrapposizione, dei complementari, dei diversi gradi di saturazione, della sintesi additiva; alla seconda linea di ricerca appartiene *Costruzione R 13* del 1986 (cat. 16), le cui forme appuntite creano una tensione dinamica in direzioni molteplici.

Fino alla sua morte, avvenuta come si è detto nel 1998, l'artista ultraottantenne continuò a lavorare riprendendo diversi spunti della sua ricerca passata, ma rinnovandosi di continuo attraverso variazioni inesauribili di ritmo e composizione dei colori e delle forme geometriche, come dimostrano le opere presenti in mostra: *Costruzione KSI 16* e *Costruzione JH 14*, entrambe del 1991 (cat. 18 e 19), *Costruzione AX 4*, *Costruzione AX 9*, *Costruzione JOD 20* del 1993 (cat. 20, 21 e 22).

Anche se le opere esposte non coprono tutte le fasi della ricerca dell'artista, la mostra che l'Associazione Artisti Bresciani dedica a Veronesi vuole essere un omaggio a questa importante figura dell'arte del Novecento, dando conto del suo percorso creativo diversificato e insieme rigorosamente unitario. Un uomo inserito nella realtà, aperto a tutti i mezzi che la scienza e la tecnica offrivano agli artisti della sua epoca, ma nello stesso tempo immune dall'influenza delle mode e da una ricerca della novità fine a se stessa; un pittore il cui rigoroso metodo costruttivo non divenne mai

²⁰ Per gli studi sulla trasparenza e la sovrapposizione delle forme e dei colori si veda l'acquerello in mostra del 1983 (cat. 15), che riporta in alto a destra l'indicazione a matita di mano dell'artista dei colori da utilizzare: «quadro azzurro cerchi viola pallotta rossa barra verde». Sono molto interessanti a questo proposito gli studi preparatori in cui oltre al tracciato geometrico rigoroso delle linee Veronesi indica le gradazioni di colore che intende usare.

²¹ «Adesso lavoro molto con questo colore grattato, perché riflette la luce in modo più ricco di quello steso, piatto»: così l'artista descriveva nel 1986 la stesura del colore nelle sue opere di quegli anni (L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 37).

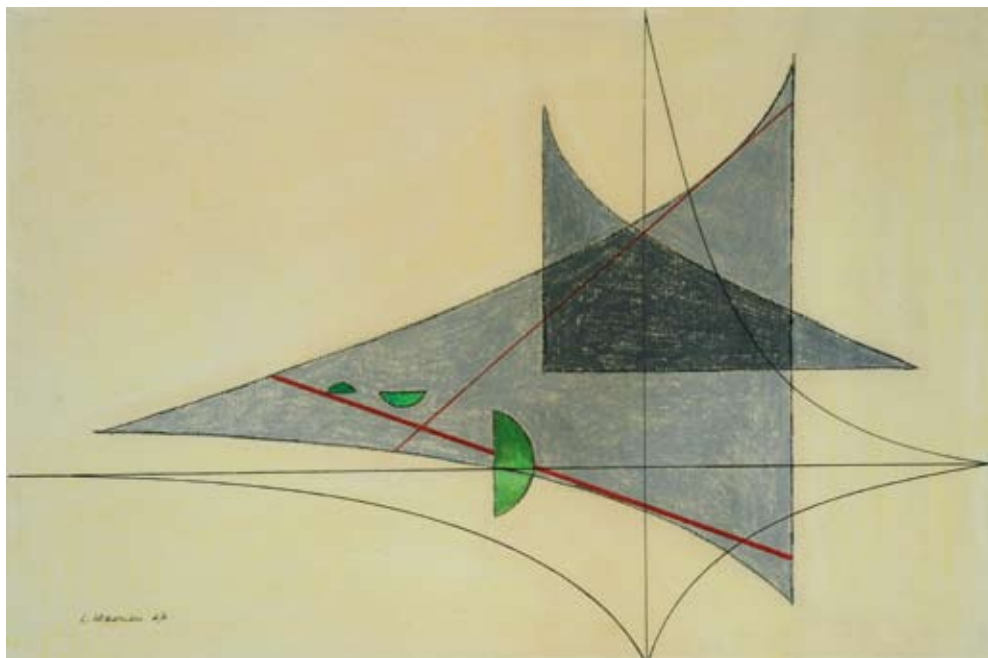
²² «Ho dipinto una serie di opere dove c'è questo rapporto tra la forma circolare e quella rettilinea generata dalla forma circolare, tangenti tra loro. Come vedi, tutte le tangenti si tagliano tra di loro secondo il rapporto aureo. [...] Tutto il lavoro è sulle "tangenti" e sugli "incastri" che creano una profondità virtuale». L. Marucci, *Vivere la geometria. Incontro con Luigi Veronesi*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 36.

arido schematismo, in cui l'approccio razionale non fu mai negazione delle emozioni. Un meticoloso ed elegante costruttore di immagini destinate a creare gioia in chi le guarda, alla ricerca di un equilibrio compositivo che sia espressione di un'armonia e di un ordine possibili; un artista moderno, dunque, ma a suo modo profondamente classico perché basava la sua opera sul principio ispiratore dell'arte antica e rinascimentale: il numero e la proporzione come fondamento della bellezza²³.

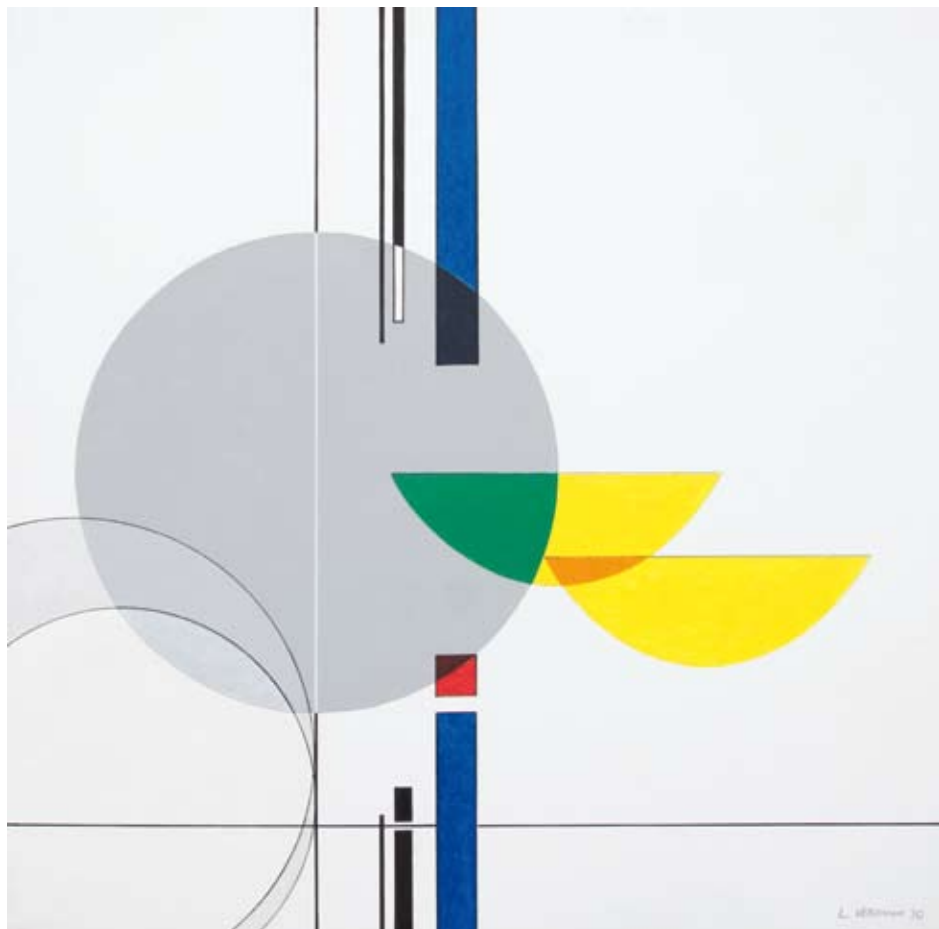
²³ Veronesi studiò e utilizzò costantemente la proporzione aurea, che i Greci avevano ricavato dall'osservazione delle forme naturali e avevano posto come principio creativo dell'arte, poi ripreso nel Rinascimento; egli era convinto che alla base della conoscenza fosse il numero e raccomandava agli allievi delle accademie di belle arti lo studio della proporzione aurea come base del proprio linguaggio artistico. Si vedano C. Cerritelli, *Il pensiero di un pittore totale*, in *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997* cit., p. 14 e L. Veronesi, *Arte e scienza: le proporzioni*, *ibidem*, pp. 30-32.

Opere in mostra

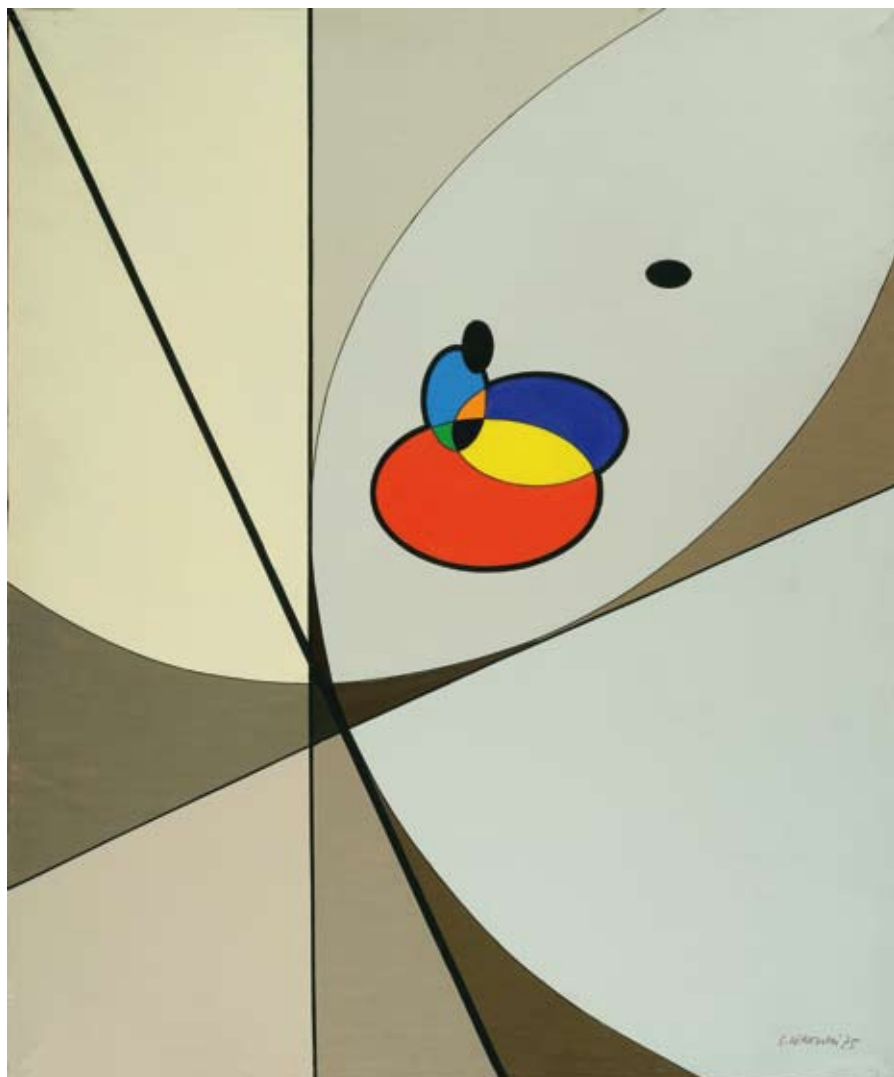
Opere pittoriche



I. Senza titolo, 1967
tecnica mista su carta, cm 33x49
Brescia, collezione privata



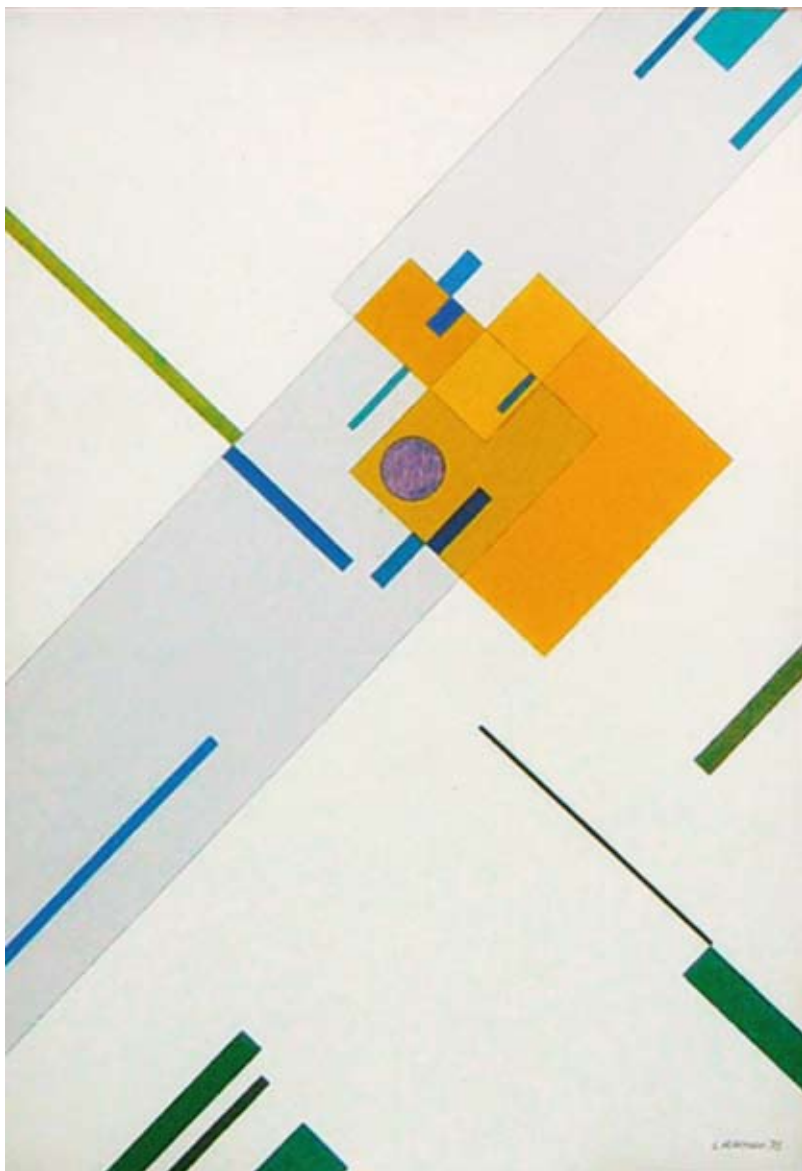
2. *Costruzione*, 1970
olio su tela, cm 60x60
Erbusco, collezione Bonetti/Zucchetti



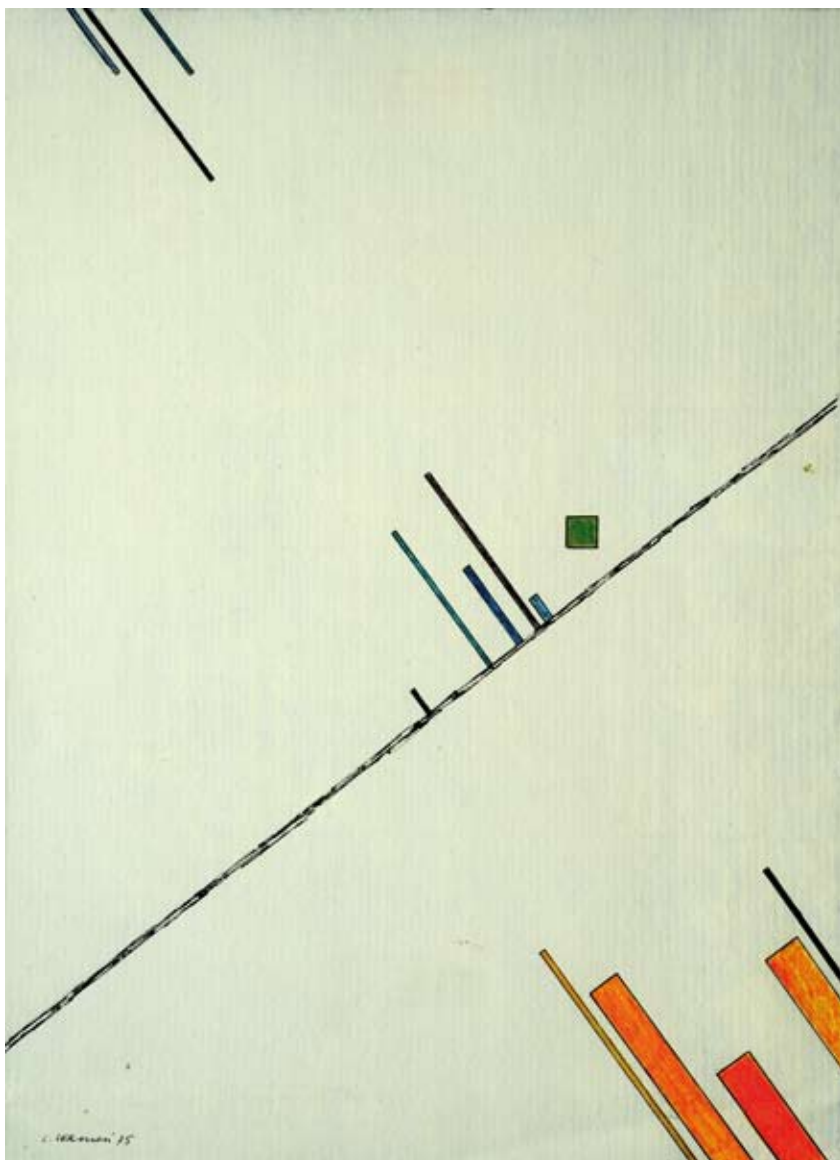
3. Senza titolo, 1975
olio su tela, cm 60x50
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



4. Senza titolo, 1975
acrilico su cartone, cm 60x40
Brescia, collezione Nocivelli



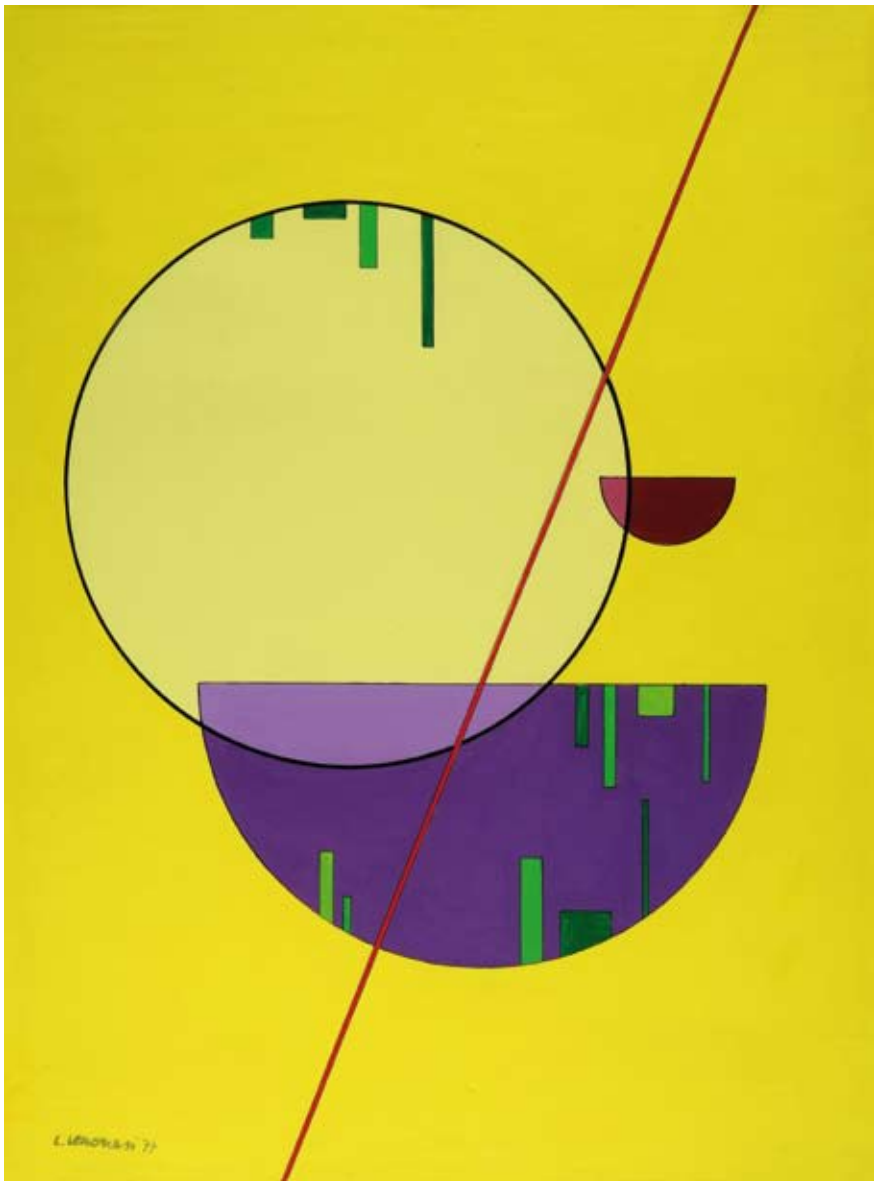
5. *Costruzione Sigma 7*, 1975
olio su tela, cm 100x70
Brescia, collezione Vittorio Rosa



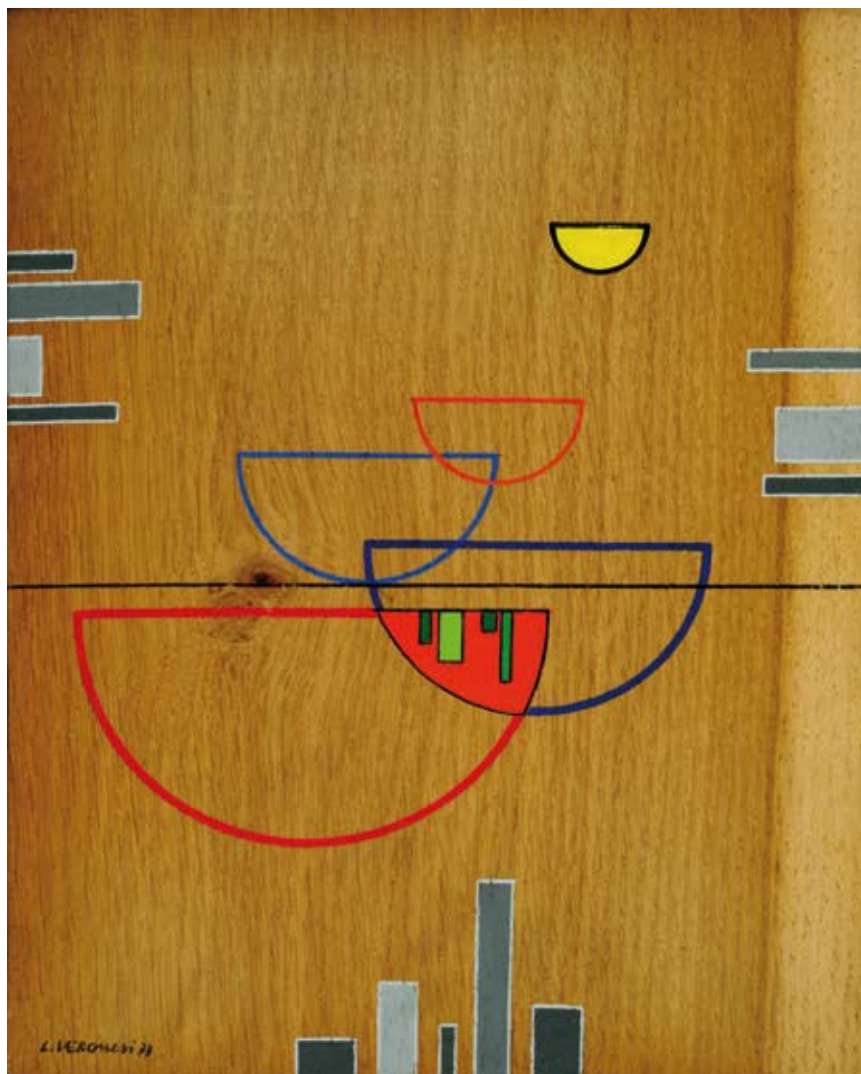
6. Senza titolo, 1975
inchiostro di china su carta, cm 35,5x22
Brescia, collezione Gerardo Salvatore



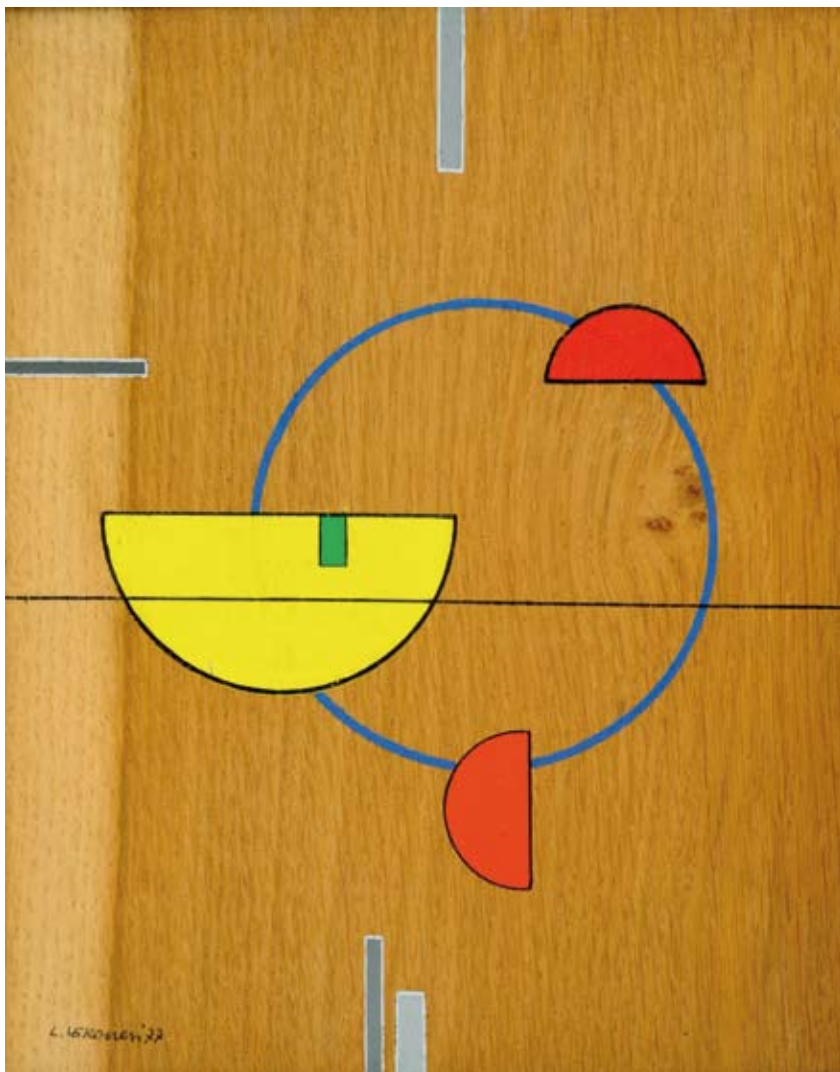
7. Senza titolo, 1975
olio su tela, cm 41x28
Brescia, collezione Gianguido Scarpella



8. Senza titolo, 1977
olio su tavola, cm 64,5x48
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



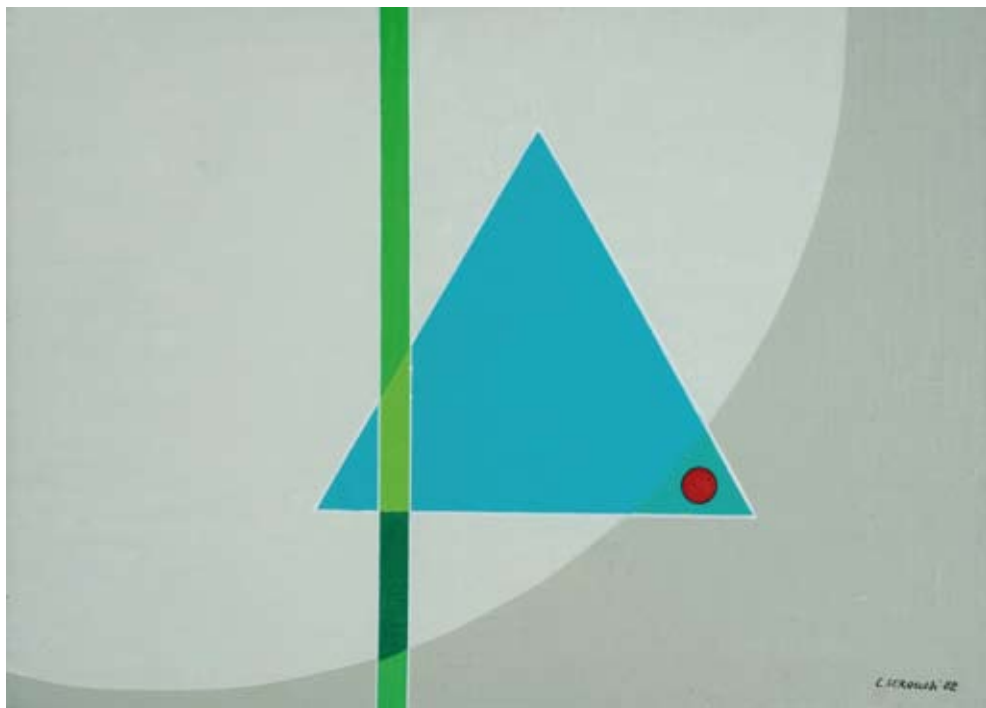
9. *Costruzione L 3*, 1977
olio su legno, cm 25x20
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



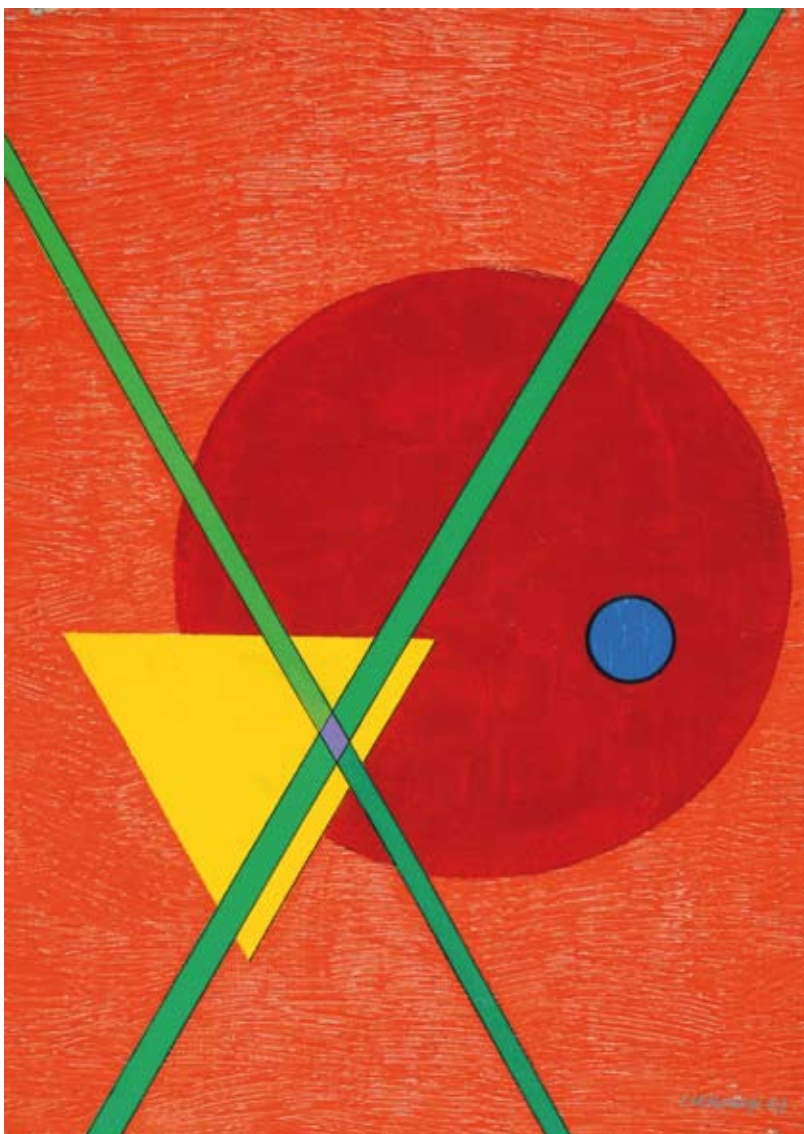
10. *Costruzione L 4*, 1977
olio su legno, cm 25x20
Brescia, collezione privata



11. *Costruzione SA 5*, 1982
olio su tavola, cm 35x25
Brescia, collezione privata



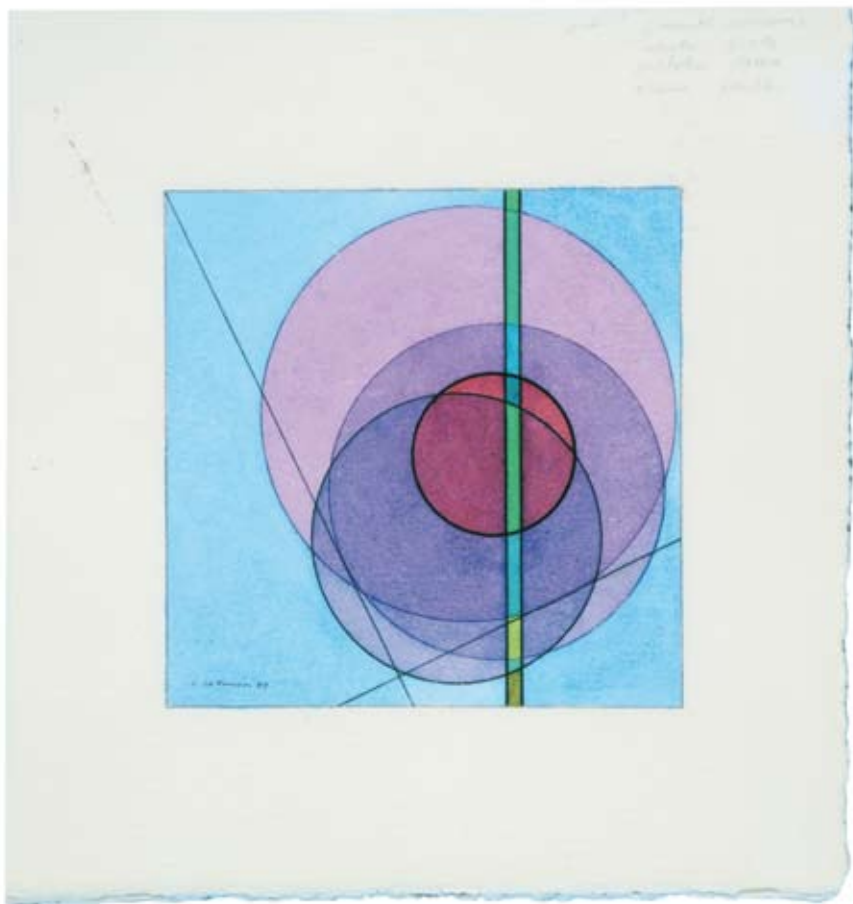
12. *Costruzione SA 6*, 1982
olio su tavola, cm 25x35
Brescia, collezione privata



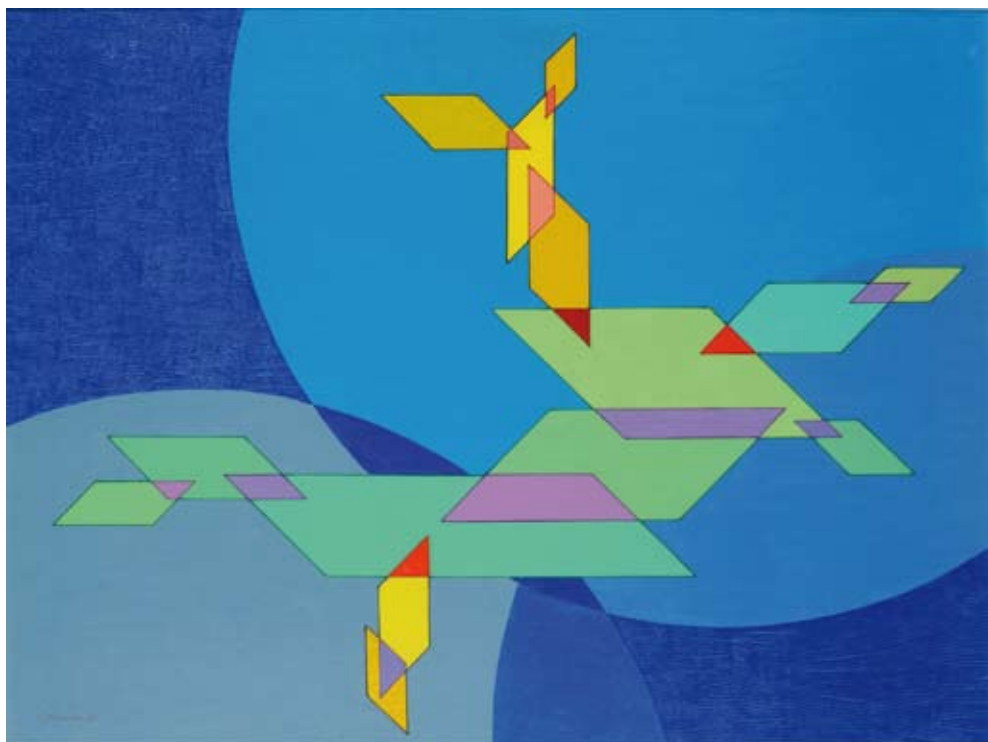
13. *Senza titolo*, 1983
olio su tela applicata su tavola, cm 35x25
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



14. *Senza titolo*, 1983
olio su tela applicata su tavola, cm 35x26
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



15. *Senza titolo*, 1983
acquerello, inchiostro di china e matita su carta, cm 27,3x28,5
Puegnago del Garda, collezione Mario Alborali



16. *Costruzione R 13*, 1986
olio su tela, cm 60x80
Brescia, collezione privata



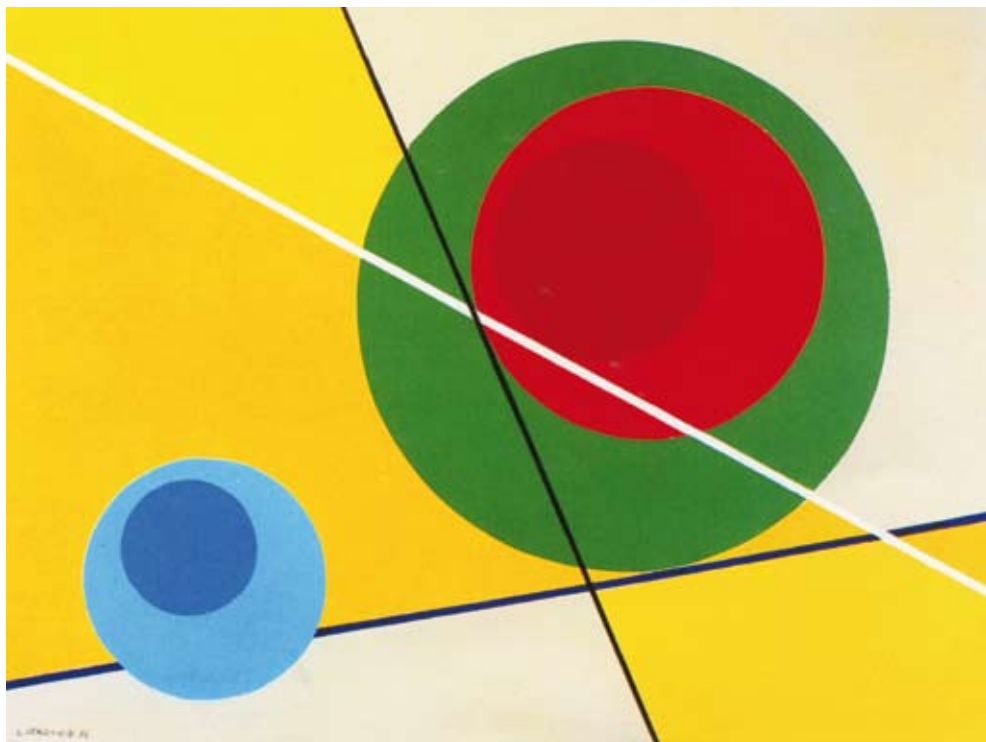
17. *Costruzione sulle tangenti*, 1987
olio su tela, cm 80x140
Brescia, collezione privata



18. *Costruzione KSI 16*, 1991
olio su tela, cm 80x60
Rodengo Saiano, collezione Giulia Bertoli



19. *Costruzione JH 14*, 1991
olio su tela, cm 80x60
Rodengo Saiano, collezione Silvia Bertoli



20. *Costruzione AX 4*, 1993
olio su tela, cm 60x80
Brescia, collezione privata

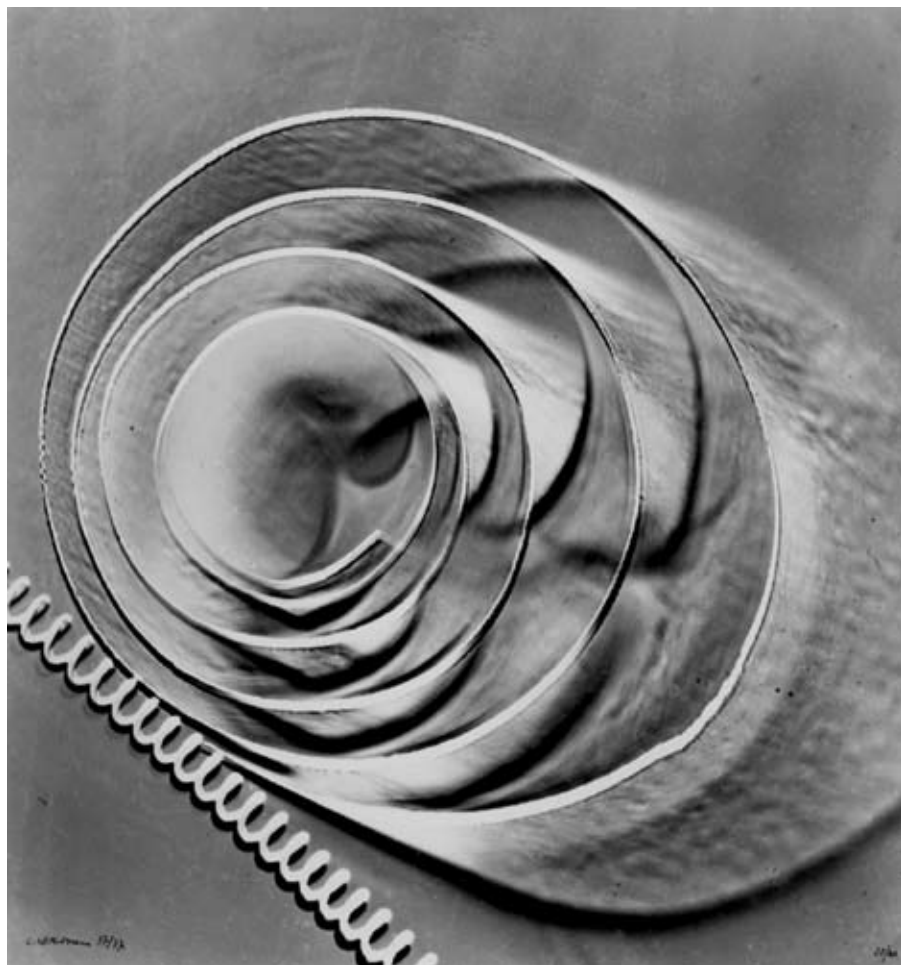


21. *Costruzione AX 9*, 1993
olio su tela, cm 60x50
Brescia, collezione privata



22. *Costruzione JOD 20*, 1993
olio su tela, cm 60x50
Brescia, collezione privata

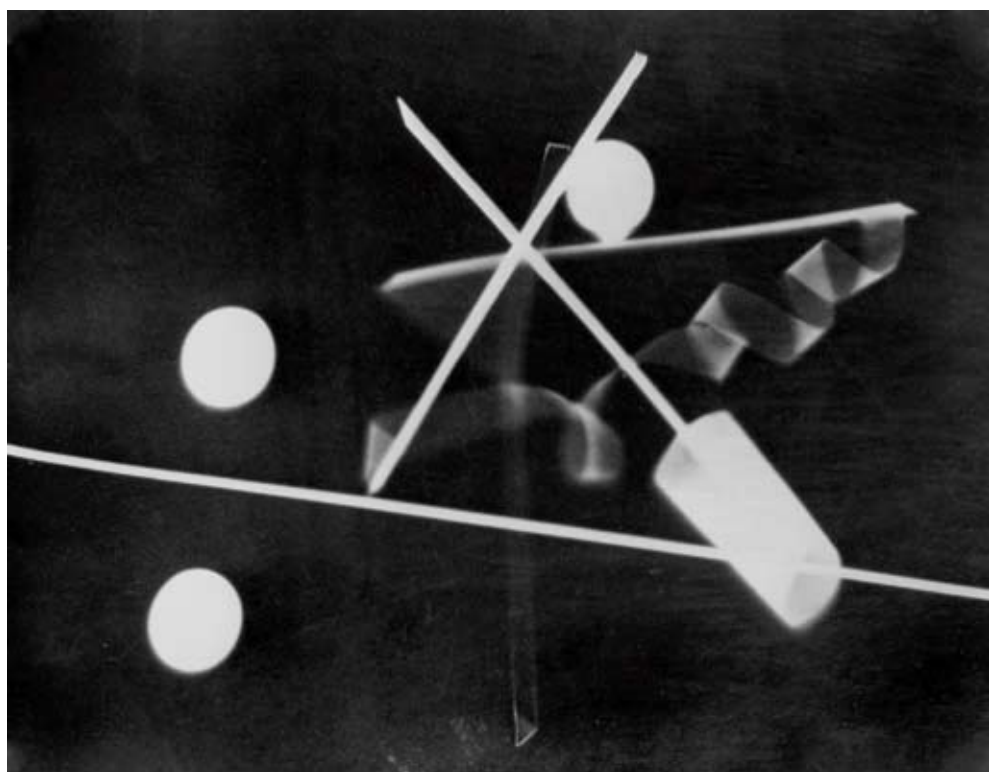
Opere fotografiche



1. *Fotogramma 1937*, stampato nel 1977
stampa ai sali d'argento, cm 31x29
Brescia, collezione Ken Damy



II. *Fotogramma in movimento*, 1940
stampa ai sali d'argento, cm 24x30
Brescia, collezione Ken Damy



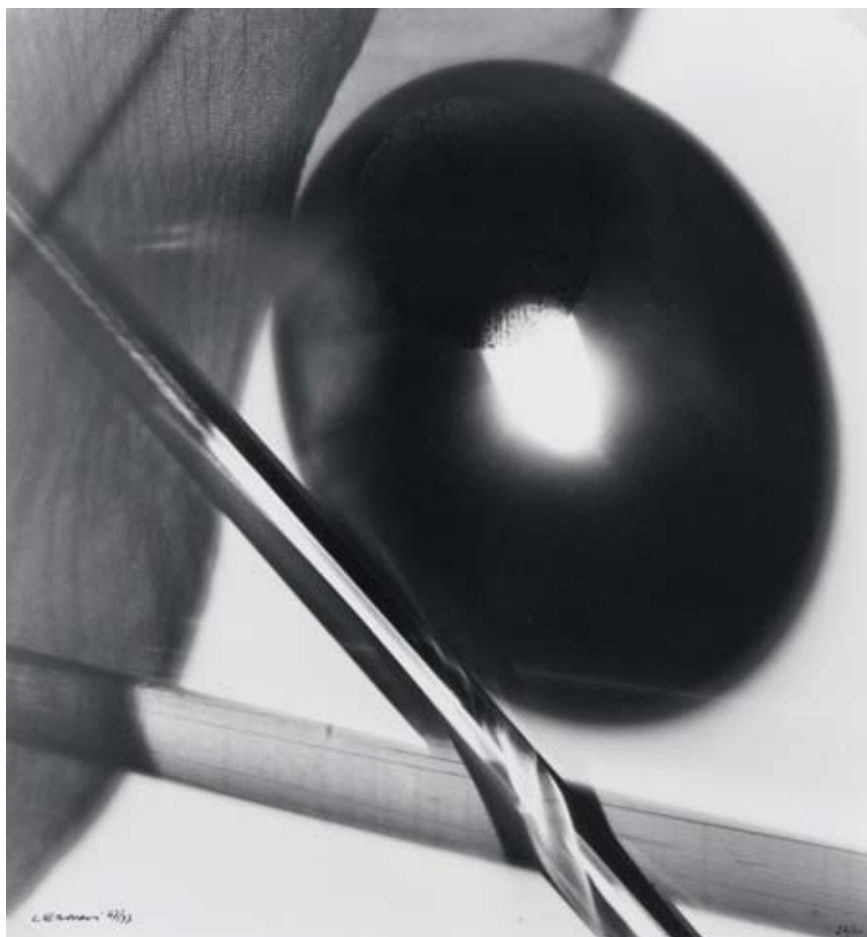
III. *Fotogramma*, 1941
stampa ai sali d'argento, cm 18x23
Brescia, collezione Ken Damy



IV. *Fotogramma a colori*, anni '40, stampato nel 1987
color print da rayogrammi, cm 52x36,5
Brescia, collezione Ken Damy



V. *Fotogramma a colori*, anni '40, stampato nel 1987
color print da rayogrammi, cm 52x36,5
Brescia, collezione Ken Damy



VI. *Fotogramma 1947*, stampato nel 1977
stampa ai sali d'argento, cm 31x28,5
Brescia, collezione Ken Damy



VII. *Ritratto della signora G.V.*, 1948
stampa ai sali d'argento, cm 37x27,5
Brescia, collezione Paolo Clerici



VIII. *Solarizzazione*, 1949
stampa ai sali d'argento, cm 35,5x26
Brescia, collezione Paolo Clerici

Classici del contemporaneo - 10

Luigi Veronesi (1908-1998)

nelle collezioni bresciane

Mostra promossa e organizzata dall'Associazione Artisti Bresciani

25 settembre - 20 ottobre 2010

Cura della mostra

Alessandra Corna Pellegrini

Cura del catalogo

Vasco Frati e Giuseppina Ragusini

Progetto grafico del catalogo

Martino Gerevini

Allestimento

Ermete Botticini

Referenze fotografiche

Roberto Mora, Brescia

Enrico Beduzzi, Rodengo Saiano

Studio F. 22, Palazzolo sull'Oglio

Trasporti

Cortesi srl

Assicurazione

Società Cattolica di Assicurazione, Agenzia generale di Brescia

Presidenza dell'AAB

Vasco Frati e Martino Gerevini

Segreteria dell'AAB

Chiara Malzanini e Corrado Venturini

L'AAB e la curatrice della mostra rivolgono un cordiale ringraziamento per la loro preziosa collaborazione ai collezionisti prestatori e agli sponsor.

Fotocomposizione e stampa

Arti Grafiche Apollonio - Brescia

Finito di stampare nel mese di settembre 2010.

Di questo catalogo sono state tirate 500 copie.