

Fig. 1. Luigi Veronesi, *Diagonale 5*, 1939, olio e fotogramma su tela, Valencia, IVAM

Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi

Luciano Caramel

Luigi Veronesi, oltre che persona rara, per purezza di comportamento, generosità d'animo e apertura culturale, che ne esaltavano l'intelligenza, al di là della sua semplicità ed umiltà francescana è stato un artista complesso, per varietà di direzioni, scelte e risultati. Complessità, e ricchezza mi viene da aggiungere, potenziata dall'ampiezza temporale del suo impegno, quotidiano, privo di soste, dagli anni Venti a quasi tutti i Novanta, di cui ho avuto il dono di essere testimone fin dalla metà degli anni Cinquanta, stimolato dalla sua carica umana e dalla sua gratuita amicizia. Complessità fondante, sempre, la sua attività, e di conseguenza chiave necessaria alla comprensione dell'intero suo itinerario, al di là della mera constatazione di una poliedricità che è stata piuttosto causa di incompiutezza. Veronesi pittore, fotografo, filmmaker, grafico editoriale e pubblicitario, scenografo, costumista, autore di marionette per il teatro, sperimentatore dei rapporti tra colore e musica accostato settorialmente e non nell'unitarietà di una caratterizzante tensione alla globalità ha creato disorientamento, incompiutezze, disinteresse e giudizi negativi, aggravati dalle sue matrici non accademiche e dalle sue posizioni ideologiche marxiste e antiidealistiche.

Dagli anni Trenta Veronesi fu una figura anomala, come lo fu quella di Munari. La Galleria del Milione, che dalla metà del 1934 fu il centro dell'esplosione dell'astrazione geometrica degli anni Trenta in Italia, di fatto lo ignorò, perché non era solo pit-

tore, ma anche altre, troppe cose. Veronesi vi tenne soltanto una piccola mostra di xilografie nel 1934, insieme a un altro grandissimo artista, Josef Albers. Poi più nulla, anche proprio per motivi ideologici, imperante il pensiero e il metro di Carlo Belli e di quanti a lui si ispiravano, per non dire del contrasto con le implicazioni politiche filofasciste dei Ghiringhelli e di altri membri del cenacolo, mentre Veronesi era, per ispirazione umanitaria, sull'opposto fronte del comunismo, come del resto Reggiani, che però, pittore-pittore e con solide basi accademiche, aveva nonostante ciò tutte le carte in regola per essere accettato senza riserve; diversamente da Veronesi, che, irrituale, poneva dei problemi, superabili solo evitando un accostamento settoriale e parcellizzato del suo lavoro, con una disponibilità allora anacronistica, a Milano in particolare, per lo stesso predominio del Novecento, del quale ai suoi esordi il medesimo Veronesi ebbe a risentire.

Sono per questo lieto del tema che mi è stato dato per ricordare qui, oggi, nella prestigiosa sede del Castello Sforzesco, alla presenza di un pubblico così numeroso, il grande maestro nella sua pluralità, appunto, di direzioni di ricerca e operative, non isolate e autonome, ma interferenti, dove la pittura ha un ruolo principe, peraltro interagendo sostanzialmente con la fotografia e il cinema, in un contesto tendente ad un'arte totale. Con matrici anche bauhausiane, pur esse anomale nel contesto italiano di allora, e in un certo senso anticipando, o almeno preannunciando, e in alcune ricerche addirittura già sperimentando (nelle indagini sul rapporto suono colore, ad esempio...) gli sviluppi intermediali della seconda metà del Novecento.

Irritualità, quella di Veronesi, che a livello di linguaggio si concreta in una polidimensionalità estranea agli schemi e alle allora inattaccabili definizioni statutarie linguistiche tradizionali, che Veronesi, pare un paradosso, mette in discussione praticandole e re-

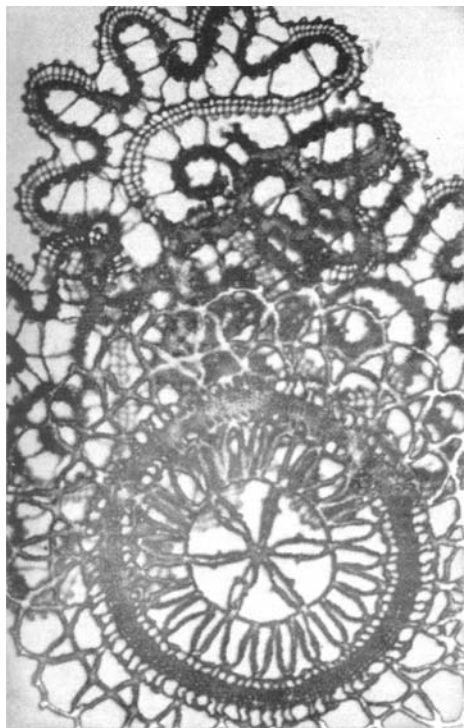


Fig. 2. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1927

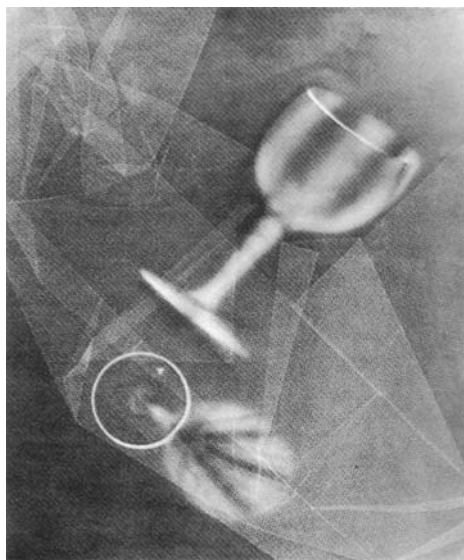


Fig. 3. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1933

lazionandole tutte. Uso intenzionalmente il termine inusitato “polidimensionalità” e non il più tecnico “poliedricità”, mutuandolo dal geniale architetto e pensatore comasco Cesare Cattaneo, morto appena trentenne nel 1943, che parlava e scriveva di polidimensionalità non come molteplicità di dimensioni in senso solo quantitativo e formale, ma come loro tensione alla sintesi, all’unità, un’unità organica che egli vedeva realizzata nell’opera d’arte, e in primis nell’architettura, come “armonia profonda, sostenuta da più risonanze [...], espressione di un mondo morale più elevato, dove gli atti e i pensieri sono retti da una totale coerenza”¹.

È quanto sente e persegue Veronesi, tuttavia estraneo a intenzionalità e tensioni simboliche e spiritualiste, come invece Cattaneo o il grande Kandinskij, autore nel 1912 del fondamentale volume *Sullo spirituale nell’arte*, che nel 1910 affermava: “L’uomo parla all’uomo del sovrumano: è questo il linguaggio dell’arte”². L’“armonia profonda” a cui tendeva laicamente Veronesi è immanente al fare arte e ai suoi frutti, ma è parimenti qualcosa che non si esaurisce nella singola opera, né nelle particolari tecniche e scelte linguistiche, da considerare, tuttavia, come componente integrante e determinante e soprattutto mai, riduttivamente, come forma di un contenuto.

In tutto il lavoro di Veronesi si riconosce la preminenza dell’interazione qualificante della forma-immagine. Poiché è questa che lo interessa, non si avvicina ad altre forme, di semplice citazione, presentazione o rappresentazione. Il suo è un lavoro sulla forma-immagine, condotto su più tavoli, nello stesso tempo. Certo con qualche nesso, non esclusivo né testuale, col futurismo, per la componente sperimentale, di ricerca, soprattutto, che lo avvicina, ad esempio, a Balla. Il futurismo rappresentava la velocità, non tanto e non solo la temporalità dell’immagine in quanto tale, per Veronesi preminente. Il fotogramma, la fotografia e, ancora di più, il cinema gli permettono que-



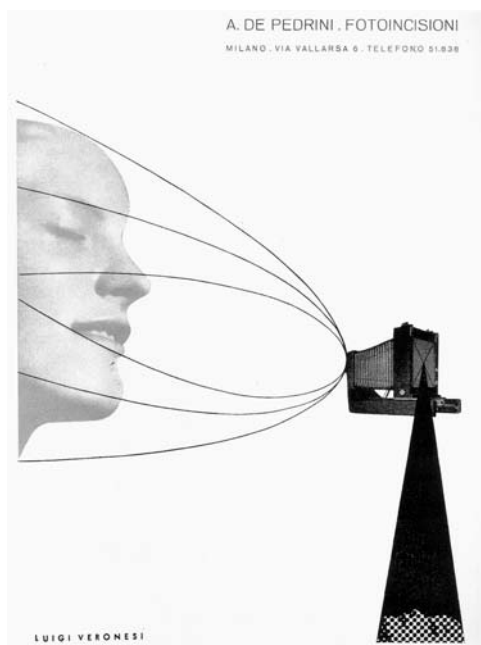
Fig. 4. Luigi Veronesi, copertina di "Campo Grafico", n. 7, luglio 1933

Fig. 6. Luigi Veronesi, annuncio pubblicitario da "Campo Grafico", nn. 9-12 settembre-dicembre 1936

sta visualizzazione del movimento, non nel senso di una rappresentazione grafica, ma come ricerca della forma-immagine in una dimensione non solo spaziale ma spazio-temporale. Tutto il suo discorso è all'interno di una forma che diventa immagine essa stessa, non rappresentativa della realtà esterna. L'interazione, il connubio, il rapporto tra pittura e grafica, pittura, fotografia e cinema entrano allora in un discorso completamente diverso di grande interesse, anche metodologico, alla cui radice c'è, come già s'è detto, una posizione fortemente anti-idealista, da cui dipende l'incapacità dell'artista di concepire la forma se non entro rapporti relazionali. Di qui il passaggio di Veronesi, con i fotogrammi e i collages, dalla grafica al



Fig. 5. Luigi Veronesi e Battista Pallavera, montaggio da "Campo Grafico", n. 12 dicembre 1934



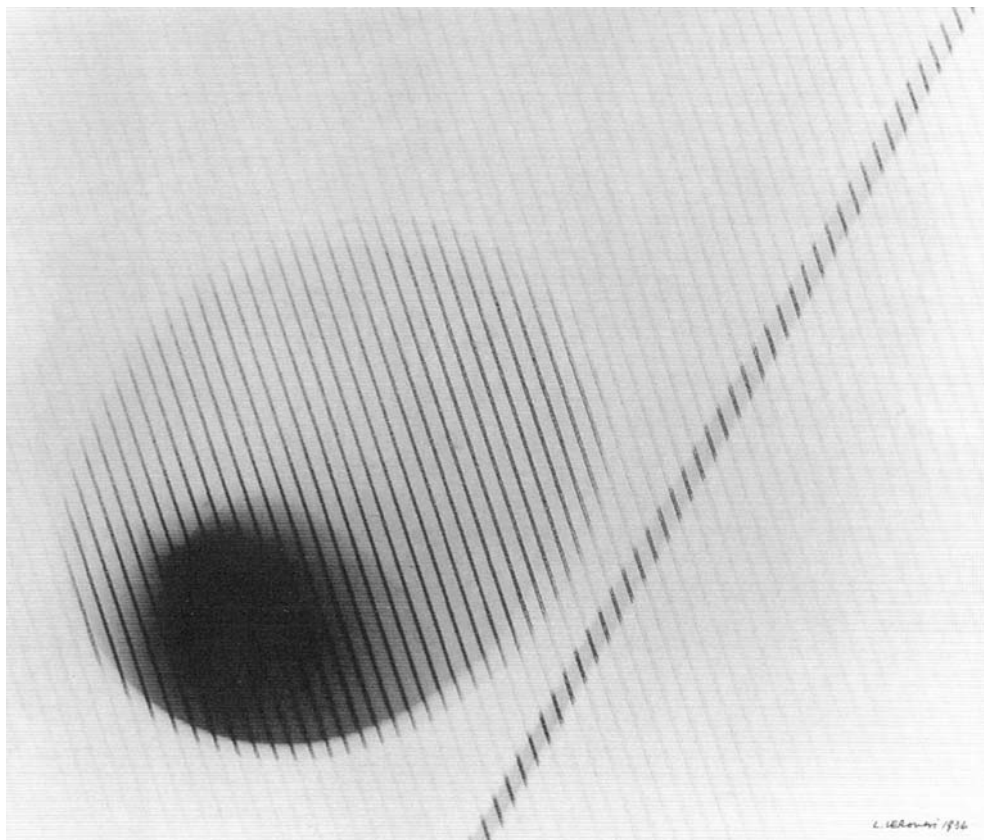


Fig. 7. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1936

connubio con la fotografia, in un contesto dinamico spazio-temporale che è centripeto e centrifugo e continuerà in quello, primario, con la pittura, alla quale l'artista approda più tardi, nel 1934, e solo nel 1938 con quella a olio su tela.

Al fianco della pittura Veronesi pone anche la musica, capace di stimolare la sua prioritaria attenzione al ritmo e quindi alla dinamica della successione nel tempo delle forme. Si tratta di un parallelismo fondamentale per tutti i primi sviluppi dell'astrattismo – al di là delle banalizzazioni che talvolta ne vengono fatte, ad esempio parlando del rapporto tra Kandinskij e Schönberg – che

Veronesi ha sempre approfondito, eseguendo tra l'altro un numero notevolissimo di tavole che sono le trascrizioni grafiche di interi componimenti musicali³.

Luigi Veronesi, è ben noto, realizzò dei film astratti, ma anche dei film non astratti, con riprese tradizionali⁴. Tra il 1938 e il 1985 ne girò tredici, per la maggior parte perduti a causa dei bombardamenti del 1943. Il suo *Film n. 1*, del 1938, era addirittura un film-verità sulla "Traversata diagonale della città in tram da un capolinea all'altro, dalle sei alla dieci del mattino, per riprendere la metropoli che si sveglia", in cui colse e fissò con la cinepresa il macellaio che apriva la sa-

racinesca, l'ortolano, l'operaio che andava a lavorare eccetera. Esegui poi anche dei film in cui coesistono sequenze astratte e riprese dal vero, come, ad esempio, *Film n. 2. Caratteri*, dell'anno successivo, il cui titolo si riferisce ai caratteri da stampa ed è molto interessante perché sottolinea sin dall'inizio l'importanza del lavoro manuale, che a Luigi interessava sia ideologicamente sia umanamente, considerandosi egli stesso un artigiano: si parte dalle mani dei lavoratori al lavoro e si arriva alla liberazione dei caratteri tipografici, in un gioco quasi surrealista. Doveva essere estremamente interessante anche una delle opere cinematografiche di Veronesi che sono andate perdute, il successivo *Film n. 3. Viso e colore*, del 1940, a giudicare dalla motivazione assegnatagli per la vittoria nel 1949 nell'importante Festival di Knock-le-Zout, in cui si legge:

“Il grande premio del colore all'italiano Luigi Veronesi per i suoi *Studi sul colore* (1940-42), degli studi molto interessanti di avvicinamento e di trasformazione dei colori che si direbbero dipinti a mano, dei saggi di modificazione dell'espressione di un viso sotto l'effetto di proiettori di luci diverse su uno stesso maquillage, dei calcoli sull'intensità dei colori seguendo la dimensione della loro superficie e la rapidità dei loro passaggi.”

I fondamenti dei film astratti di Veronesi – in particolare il *Film n. 4*, del 1940, un capolavoro, la cui scansione ritmica si ispira alla musica dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij e il *Film n. 6* del 1941 – restano la pittura e la sua aspirazione alla temporalità dell'immagine. Questi film si propongono di far vedere lo sviluppo nel tempo dell'immagine e non solamente di fissare il momento che presuppone questo sviluppo o lo mostra ormai concluso, come di necessità avviene nel quadro, anche futurista, che, seppur carico di una potenziale energia temporale, rimane bloccato, in quella che Cesare Brandi chiamava “astanza”. Processo che nel 1981 Vero-

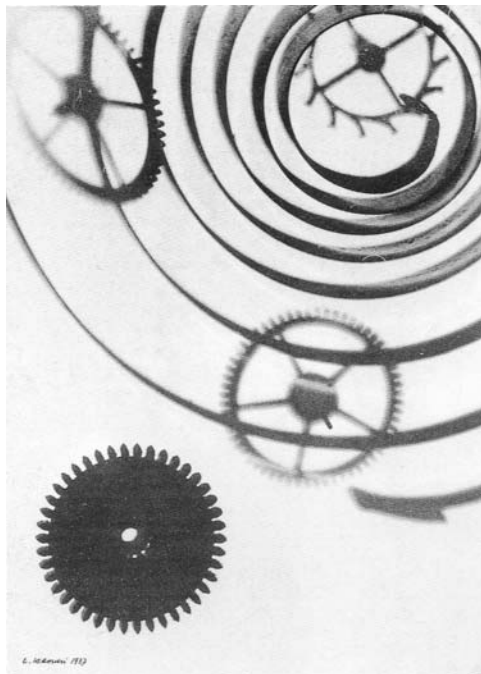


Fig. 8. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1937

nesi precisava affermando:

“Non credo che il cinema abbia influito sulla pittura. I pittori, almeno questa è stata la mia esperienza, hanno individuato in tale strumento la possibilità di realizzare il vero dinamismo, il vero movimento che nella pittura era soltanto suggerito. Il cinema mi permetteva di realizzare le forme che avevo pensato in un movimento reale”⁵.

Veronesi ribalta così la prospettiva: non è il cinema che lo influenza a fare un tipo di pittura potenzialmente dinamica, sviluppando l'eredità del futurismo, è invece la pittura che porta già in sé la tensione a realizzare, nel cinema, il movimento reale. La necessità di una valutazione globale del polidimensionale impegno dell'artista, che

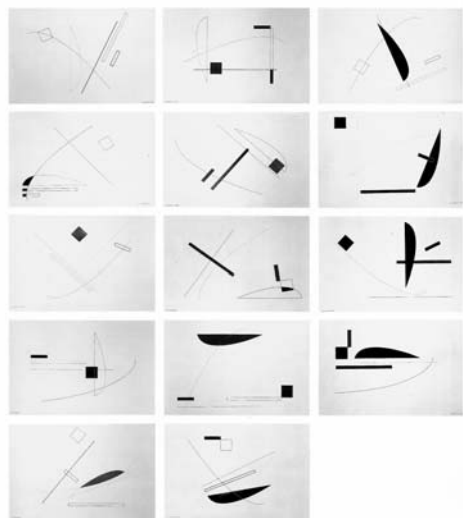


Fig. 9. Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un tema pittorico*, 1936, Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Provincia Autonoma di Trento

qui ho sottolineato, ha però talora avuto la conseguenza negativa, che va contrastata e superata, di sottintendere e/o non considerare come meriterebbe la specifica qualità, e spesso eccellenza, dei suoi singoli indirizzi e progetti di ricerca e degli stessi risultati, sempre molto alta, anche quando, da pittore, Veronesi affronta altri linguaggi, come nei film dipinti a mano fotogramma per fotogramma, procedimento che gli consentiva di utilizzare l'effetto dello svolgimento temporale della pellicola. Col risultato di veri e propri quadri eseguiti per il cinema da un Veronesi che non è solo pittore e che non è propriamente un fotografo. E che muove, indubbiamente, dalla pittura, per lui sempre e da sempre primaria, per realizzare poi, con altri *media*, operazioni completamente autonome, con scambi tra i linguaggi espressivi che, va segnalato, non comportano la supremazia dell'uno sull'altro, o sugli altri: un atteggiamento che si manifesta già nel 1927, a partire da alcune opere grafiche, e si perpetuerà e svilupperà

nei rapporti creativi con la fotografia, con interscambi interni che impediscono di parlare singolarmente di grafica o fotografia. Nei primi fotogrammi non troviamo forme isolate, ma un campo più ampio che ha poi delle sgranature diverse. Tutto ciò con presupposti anche teorici espressi in alcuni scritti, di notevole rilievo, sulla grafica, il cinema e la fotografia, pubblicati negli anni Trenta e Quaranta in riviste specialistiche, quali "Campo Grafico", "Casabella" e poi "Ferrania"⁶, e in volumi su temi specifici ripresi da molti altri autori, anche in tempi recenti e recentissimi, per la loro precisione e chiarezza comunicativa: tra essi, *Note di Cinema*, con Attilio Giovannini e Antonio Chiattonne, e *Impariamo a cinematografare*, con Alfredo Ornano⁷.

1. Cfr. Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi d'Architettura*, Milano, Libreria Artistica Salto, 1941, p. 45 e *passim*.
2. Cfr. Wassily Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a c. di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli Editore, 1974, p. 258.
3. Si veda, ad esempio, il libro *14 variazioni di un tema pittorico*, stampato dalla tipografia Lucini nel 1939, che raccoglie il lavoro di Veronesi del 1936 e le *14 variazioni di un tema musicale* appositamente composte da Riccardo Malipiero nel 1938.
4. Per tutto quanto concerne la sperimentazione e la produzione cinematografica di Veronesi, cfr. Luciano Caramel, *Dalla pittura al cinema: i film di Luigi Veronesi e gli Apparati: Biografia, Filmografia, Sceneggiature* (a c. di Marco Vianello), in *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, a c. di Luciano Caramel e Angela Madesani, (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana), Milano, Editrice Il Castoro, 2002, pp.9-64 e 65-76.
5. Cfr. Raffaele Milani, *Il "film assoluto" di Luigi Veronesi*, in "Filmcritica", nn. 319-320, novembre-dicembre 1981, pp. 467-477.
6. Cfr. elenchi e testi in Luciano Caramel, *op. cit.*, pp. 48-55.
7. Attilio Giovannini, Antonio Chiattonne, Luigi Veronesi, *Note di Cinema*, Milano, Edizioni del Guf, 1942; Luigi Veronesi, Alfredo Ornano, *Impariamo a cinematografare*, Milano, Poligono, 1947.

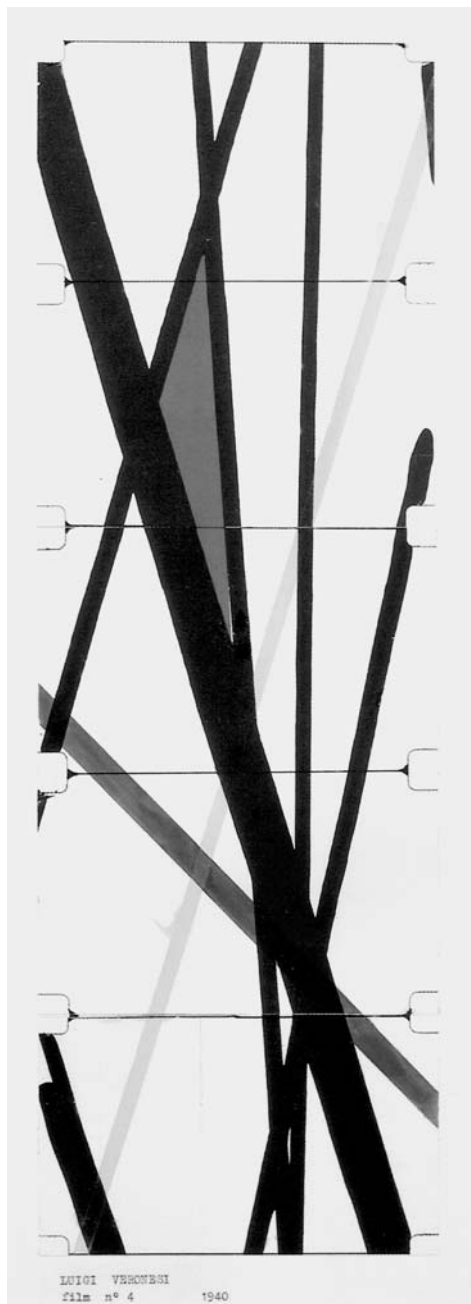


Fig. 10. Luigi Veronesi, *Film 4*, 1940

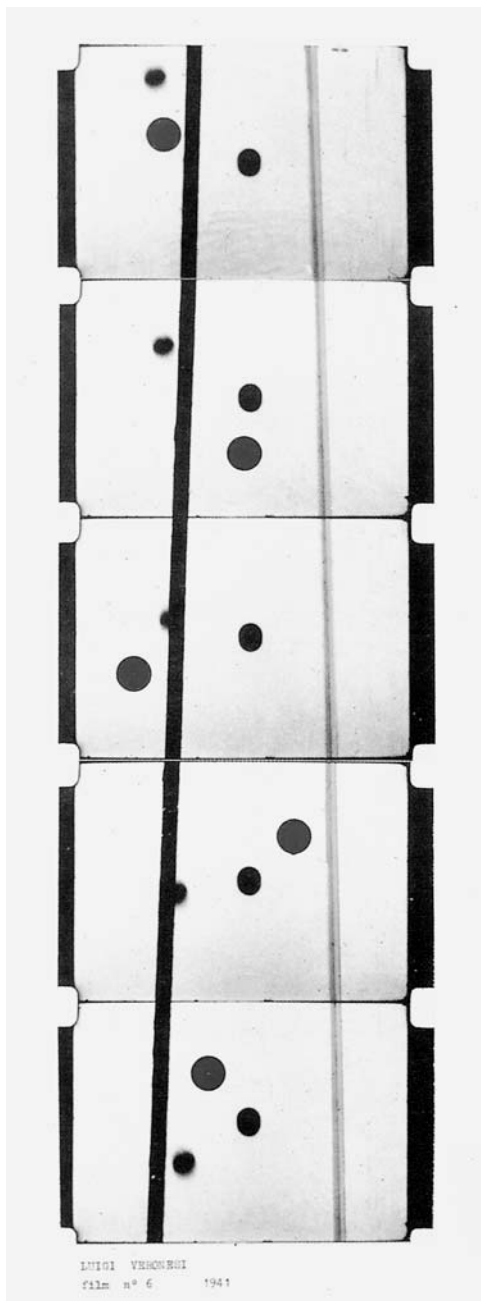


Fig. 11. Luigi Veronesi, *Film 6*, 1941



Autore | *Author*: Caramel, L. (2012, 2022).

Titolo: **Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi.**

Title: **Painting, photography and film in the work of Luigi Veronesi.**

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 152-159.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17727>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp152-159

Parole chiave | *Keywords*: Arte italiana del XX secolo, XX c. Italian Art, Luigi Veronesi.

Abstract EN: Luigi Veronesi was a complex artist, with a wide variety of proposals, choices, and results. This complexity funded his activity from '20s to '90s, thus key point to understand his whole career, beyond of the verification of his own versatility. The essay proposed to analyze Veronesi's artistic research – as painter, photographer, filmmaker, graphic designer, scenographer, costumer, designer of marionettes for theatre – from a point of view that aims to highlight his tension to complexity, differently from past lack of interest, misunderstanding, and negative judgment because of his non-academic approach and his Marxist and anti-idealist point of view.

Abstract IT: Luigi Veronesi è stato un artista complesso, per varietà di direzioni, scelte e risultati. Complessità fondante, sempre, la sua attività, dagli anni Venti a quasi tutti i Novanta, e di conseguenza chiave necessaria alla comprensione dell'intero suo itinerario, al di là della mera constatazione di una poliedricità. Il saggio, infatti, propone di analizzare la ricerca di Veronesi pittore, fotografo, filmmaker, grafico editoriale e pubblicitario, scenografo, costumista, autore di marionette per il teatro, nella sua unitarietà di una caratterizzante tensione alla globalità che ha creato disorientamento, incomprensioni, disinteresse e giudizi negativi, aggravati dalle sue matrici non accademiche e dalle sue posizioni ideologiche marxiste e antiidealistiche.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Luciano Caramel



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)