

**Luigi Veronesi**  
a colloquio con Elena Pontiggia

## Luigi Veronesi alla Fondazione Ragghianti, 1991

fotografie Foto Cortopassi di Luciano Ceccotti,  
Lucio Ghilardi

Elena Pontiggia insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Brera. Si occupa in particolare dell'arte italiana e internazionale fra le due guerre (saggi su Sironi, Arturo Martini, Carrà, Novecento Italiano, Picasso, Hopper, Nuova Oggettività tedesca). Tra i suoi ultimi volumi: *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa* (B. Mondadori, 2008, Premio Carducci 2009). Collabora a «La Stampa» e a varie riviste.

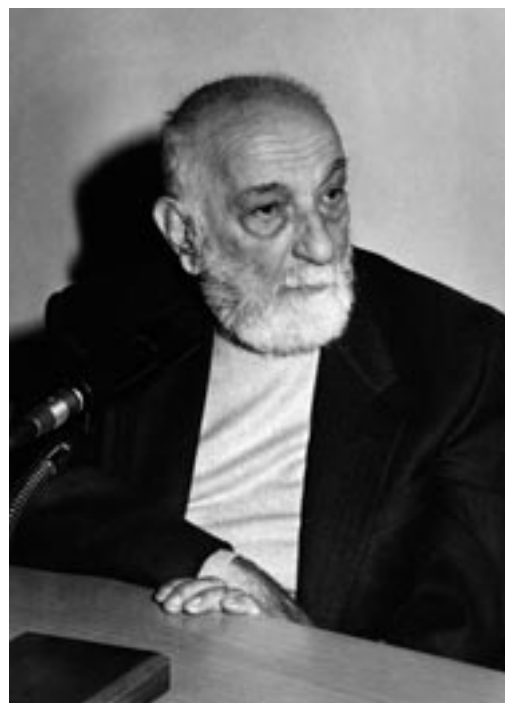
Sono passati più di vent'anni da allora, eppure ho un ricordo nitido di quella serata, voluta e organizzata da Pier Carlo Santini.

Veronesi era un pittore molto diverso da certe star del panorama espressivo di oggi. Semplice, cordiale, non recitava mai la parte dell'artista e ti metteva subito a tuo agio, disponibile alle tue domande e interessato alle tue reazioni, anche se tu eri l'ultimo dei principianti e lui era un capitolo della storia dell'arte italiana.

Subito prima dell'incontro Santini, con l'ammirevole preoccupazione didattica che hanno i grandi studiosi, mi aveva chiesto di parlare un po' della mostra di Veronesi allestita in sala, per introdurre la conversazione vera e propria. Per questo all'inizio della serata mi ero trattenuta (anche troppo: lo noto oggi con qualche imbarazzo) a parlare delle opere, invece di interrogare subito chi le aveva dipinte.



1



2

Ricordo anche che, conversando dopo l'incontro, Veronesi disse – come mi avrebbe ripetuto altre volte – che si sentiva 'un pitagorico'. Stavamo parlando del libro di Severini *Du cubisme au classicisme*, che è incentrato visionariamente sul pensiero e sulle armonie numeriche del filosofo greco, e che in quel periodo avevo in mente di tradurre. Per me, diceva Veronesi «impostare un quadro sulla ricerca di un'armonia ottenuta calcolando rapporti e proporzioni, non è una convinzione metafisica, ma un metodo compositivo. Io lavoro così».

Per troppo tempo si è sottovalutata la dimensione classica del nostro astrattismo<sup>1</sup>. Tutta la cerchia del Milione, invece, ha tra le sue fonti di meditazione (oltre a *Le Nombre d'or* di Ghyka, un libro pervaso dallo spirito del Ritorno all'ordine) proprio il volume di Severini, scritto in francese, che esce a Parigi nel 1921 e ha per sottotitolo *Estetica del compasso e del numero*.

Ricorda Carlo Belli, il principale teorico del nostro astrattismo, che Persico gli diceva: «Bisogna che diamo da leggere ai nostri amici *Du cubisme au classicisme* di Severini». E aggiungeva, parlando degli artisti del Milione: «Severini è stato il nostro maestro in molte cose [...] Ci siamo lungamente esercitati sul suo libro *Du cubisme au classicisme*, dove abbiamo scoperto molte anticipazioni a quel complesso di valori nuovi che doveva essere agitato molti anni dopo dagli architetti»<sup>2</sup>.

Deriva anche da quelle letture, oltre che dal dialogo con l'Europa di Abstraction-Création e del Bauhaus, l'idea centrale del manifesto dell'astrattismo di Bogliardi, Reggiani e Ghiringhelli del 1934: l'idea di pittura come ricerca di un metro. «È il metro che ci occorre. Quel metro che varia solo con i grandi cicli; che ha dato la piramide e poi il Partenone; l'ovolo e tutta la statuaria classica», scrivono.

Luigi Veronesi a colloquio  
con Elena Pontiggia  
Conferenza del ciclo *Artisti in diretta* v  
organizzata da Pier Carlo Santini  
Fondazione Ragghianti, 25 ottobre 1991



3

E le stesse posizioni sono espresse da Soldati, che nella presentazione della sua mostra al Milione si richiama all'armonia del Partenone e di Piero; o da Melotti, che nella sua ricerca di un canone e di un ordine cita l'architettura greca e quella razionale, Bach e Piero della Francesca. Analogamente, nel catalogo della mostra che gli astrattisti milanesi tengono nello studio di Casorati nel 1935, si afferma che la geometria è il comun denominatore della greicità e della modernità<sup>3</sup>.

È un discorso che sarebbe stato bello approfondire in sala, e che invece non mi era venuto in mente di intavolare. Ma capita spesso (nel lavoro, nella vita) di far la parte del sarto-letterato dei *Promessi sposi* che, al momento buono, sa pronunciare solo poche parole impacciate, mentre dopo gli vengono in mente tante cose che avrebbe potuto dire, tutte migliori di quelle che aveva effettivamente detto.

Tornando indietro, proprio su quella dimensione 'pitagorica' vorrei interrogare Luigi Veronesi e rimpiango di averlo fatto troppo poco, tutte le volte che andavo a trovarlo in studio. Viviamo sempre come se tutto si potesse rimandare a domani, finché ci accorgiamo che il domani è passato e non c'è più tempo.

Eppure, al di là dei rimpianti, la sua testimonianza resta preziosa – e piacevolissima – per tanti motivi che il lettore vedrà da solo, a cominciare dal suo racconto senza mitologie, dai suoi ricordi senza retorica, dal suo pensiero senza dogmi, dalla sua vecchiaia (aveva allora ottantatré anni) così giovanile.

Veronesi rivela molto di sé. E di quella testimonianza non possiamo non essere grati a Pier Carlo Santini, che la volle, ma anche alla rivista «Luk», che la ripropone.

Elena Pontiggia, febbraio 2012

1. Pier Carlo Santini (direttore della Fondazione Ragghianti), Luigi Veronesi ed Elena Pontiggia

2. Luigi Veronesi alla Fondazione Ragghianti, 25 ottobre 1991

3. Luigi Veronesi, Elena Pontiggia e Pier Luigi Del Frate (presidente della Fondazione Ragghianti)

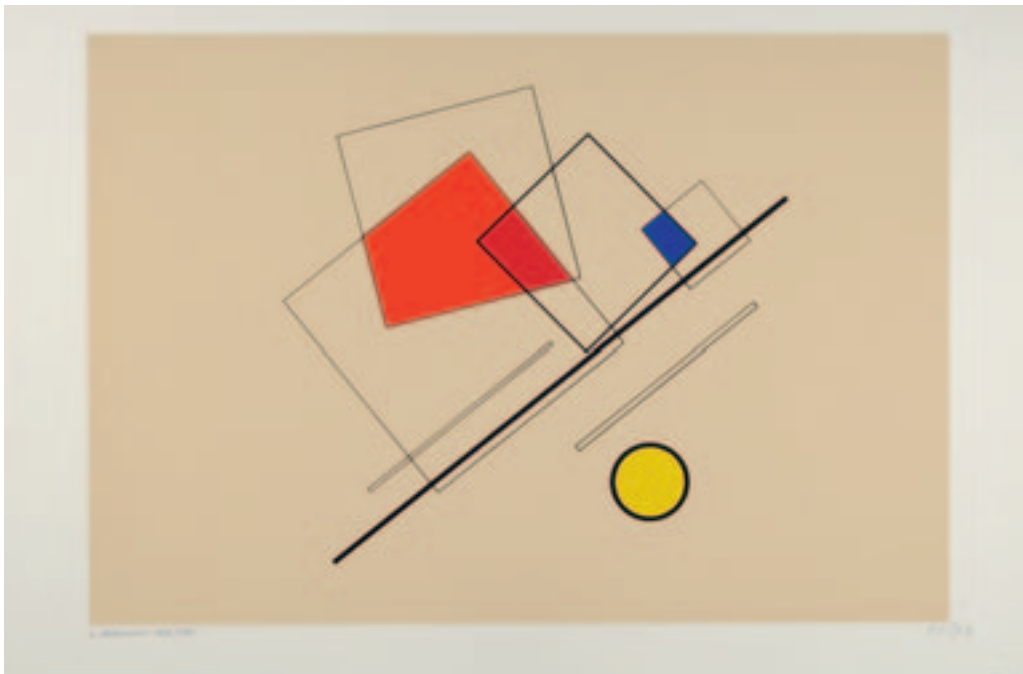
<sup>1</sup> Su questo aspetto rimando a 8 novembre 1934. *La prima mostra dell'astrattismo italiano*, a cura di E. Pontiggia, catalogo della mostra (Milano, Studio Reggiani, 8 novembre – 15 dicembre 1994), Torino 1994, pp. 31-32.

<sup>2</sup> C. Belli, *Al tempo di Kn*, Archivio Belli, MART, Rovereto.

<sup>3</sup> O. Bogliardi, V. Ghiringhelli, M. Reggiani, *Dichiarazione degli espositori*, «Bollettino del Milione», 32, 8 novembre 1934, p.n.n.; A. Soldati, *Dichiarazione*, «Bollettino del Milione», 37, febbraio 1935, p.n.n.; F. Melotti, *Presentazione*, «Bollettino del Milione», 40, maggio 1935, p.n.n.; *Prima Collettiva di Arte Astratta Italiana*, catalogo della mostra, Torino 1935.



1



2

1. Luigi Veronesi, *F.C. 5/10*, 1937-1985  
litografia, mm 500 x 700
2. Luigi Veronesi, *F.C./X 2*, 1938-1985  
incisione, mm 350 x 480 su foglio 500 x 700

## TRASCRIZIONE INEDITA DELLA CONFERENZA

ARTISTI IN DIRETTA v. Luigi Veronesi a colloquio con Elena Pontiggia  
Lucca, Fondazione Ragghianti, 25 ottobre 1991

**Pier Luigi Del Frate**, *Presidente della Fondazione Ragghianti*

Ringrazio i presenti e soprattutto il Maestro Luigi Veronesi ed Elena Pontiggia che non ha bisogno di presentazioni in quanto giovane critico di grande quotazione che si occupa principalmente di arte contemporanea: ha curato i capitoli sulle avanguardie nella *Storia dell'arte* di Electa, ha scritto su Sironi, su Morandi, sul Novecento, collabora con giornali e riviste e nel 1988 ha dato alle stampe un libro intitolato *Il Milione e l'astrattismo*. Ovvio quindi che proprio lei sia qui a parlare con Luigi Veronesi che è stato uno dei protagonisti dell'astrattismo italiano.

Ringraziamo il Maestro Veronesi che ci ha donato così all'impronta quindici-sedici opere grafiche che sono appese sulle pareti. La prima risale ai primi anni Cinquanta e l'ultima è del 1991. Ciò è indice di una continuità nella sua attività fino ad oggi ed oltre. Lo ringrazio perché questa donazione fatta con la generosità che lo distingue arricchisce la Fondazione di un patrimonio di opere d'arte non indifferente e dà la possibilità a tutti coloro che la frequentano di vederle e di goderle.

**Pier Carlo Santini**, *Direttore della Fondazione Ragghianti*

Leggo una breve scheda che ho preparato per introdurre quella che è la personalità di Veronesi. Luigi Veronesi è un mio vecchissimo amico fin dagli anni Cinquanta. Io ero anche grande amico di sua sorella, Giulia Veronesi, che era una dei critici, degli storici più straordinari che ci fossero in quegli anni. Ero legato a lei da grandissima stima e amicizia. Ieri sera siamo tornati un po' a ricordare quegli anni straordinari di Milano – gli ultimi anni Cinquanta e i primi Sessanta – in cui la città era veramente forse il maggiore centro di cultura europea. Sebbene i miei incontri con Luigi Veronesi non siano stati molto frequenti, già allora ne seguivo l'attività, come deve fare uno storico dell'arte contemporanea che non ha steccati e settori dei quali non si occupa, ma che deve spaziare su tutto il panorama nazionale e internazionale.

Nella più recente biografia di Luigi Veronesi si legge: «Oggi all'età di 81 anni, Luigi Veronesi lavora ancora con l'energia, la lucidità e il desiderio di ricerca che hanno segnato tutta la sua carriera distribuendo la sua esperienza in iniziative di vario genere con la generosità che ha sempre caratterizzato la sua vita». È stato scritto che Luigi Veronesi è figura del tutto atipica nel panorama dell'arte italiana contemporanea e forse per questo sfuggì agli ordinatori della mostra fiorentina del 1967 sugli anni 1915-1935. In effetti egli è una figura di operatore a più dimensioni, disposto a muoversi liberamente lungo l'intero arco della comunicazione visiva senza disdegnare le implicazioni e gli esperimenti più trasgressivi e irrivali. Le sue frequentazioni, a partire dai primi anni Trenta, lo pongono in stretta e diretta consuetudine con quegli orientamenti, poetiche e programmi che da De Stijl e dal Bauhaus in poi, si diffondono un po' in ogni parte d'Europa. Attraverso questi contatti – ma non si deve trascurare la presenza dell'indimenticabile sorella Giulia – più che non attraverso quelli con il gruppo del Milione, si forma la sua poetica, nascono le sue curiosità intellettuali, prendono consistenza i suoi propositi, matura il suo abito sperimentale che non espunge implicazioni matematiche e scientifiche dalla progettazione. I padri spirituali di Veronesi o i suoi affini sono, secondo quello che lui stesso ha precocemente indicato, Kandinskij, El Lissitzkij, Moholy-Nagy cui si può aggiungere anche Max Bill.

Dopo una protostoria tutt'altro che trascurabile, Veronesi muove assai presto, intorno ai venticinque anni, ad avviare quelle ricerche che presto trovano anche nella fotografia un mezzo ideale per esprimersi. La sua progettualità rifiuta insieme la condizione emozionale e la disciplina freddamente numerica. Il calcolo è necessario ma non può essere fine a se stesso. E d'altro canto l'emozionalità deve essere affinata e raffinata fino a farsi armonia, come Di Genova ha chiaramente indicato recentemente. Alla linea e al colore puro l'artista affida il compito di misurare e comporre spazi ritmicamente ordinati e dinamici prediligendo l'impostazione in diagonale e gli andamenti



oscillati come vediamo anche su queste pareti. Le sue idee al proposito sono precise ed espresse con piena lucidità. Caramel ha recentemente mostrato come Veronesi ha ben poco da spartire, alieno com'è da postulati metafisici, con il *Kn* del Belli, rispetto a quello che fu una sorta di 'vangelo' per gli astrattisti milanesi e agli assiomi in esso contenuti, Veronesi rivendica la centralità della figura creativa capace di «mettere insieme, partendo dagli elementi base della pittura, spazio, forma, colore, un'immagine che comunichi un pensiero o un'emozione agli altri» e sono parole sue. Da questi principi Veronesi non si discosta mai, anche se negli ultimi decenni, la sua opera si presenterà in forme e concezioni nuove e diverse.

**Elena Pontiggia** Prima di iniziare questa conversazione vorrei invitarvi ad osservare le opere di Veronesi che avete in questa sala. Direi: osservarle ed ascoltarle, perché nelle opere di Veronesi c'è un senso profondo, intimo e, nello stesso tempo, potente di musicalità. Tante volte mi capita di pensare alle opere di Veronesi, alle sue forme geometriche che si distillano nello spazio, e di paragonarle a dei suoni che ci raggiungono. Ecco, la prima osservazione che si potrebbe fare su queste opere riguarda proprio il loro rapporto con l'armonia musicale.

Analizzandole una a una possiamo notare la coerenza del lavoro di Veronesi. Abbiamo detto che si tratta di opere che partono dal dopoguerra e giungono ai giorni nostri, ma poiché alcune sono rielaborazioni di lavori degli anni Trenta (per esempio quella composizione in rosso al centro della sala è un lavoro del 1936-1937 che poi è stato ulteriormente ripreso e trasformato in un'incisione), siamo di fronte a un percorso di circa sessant'anni: un percorso che rimane fedele a se stesso. Parlo di coerenza – disgraziatamente se ne parla anche troppo nell'arte contemporanea – non intendendo con questo termine quella sorta di infinita variazione sul tema che poi diventa molto simile alla noia e alla mancanza di idee. A volte si definisce 'coerente' un pittore che ripete sempre lo stesso quadro. Questa è una delle malattie dell'arte contemporanea: la ripetizione. Invece per Veronesi non si tratta di questo. La 'coerenza' significa la fede, non nel senso religioso del termine: la fiducia in una forma di linguaggio, a cui Veronesi giorno dopo giorno si è attenuto. Parlavamo del senso di musicalità di questi segni, che abitano lo spazio come se fossero note, forme sonore. Il secondo elemento che balza agli occhi nella sua pittura è proprio il sentimento dello spazio. Ogni geometria, ogni segno, ogni rettangolo, ogni ellisse si disegna in uno spazio che è l'elemento fondamentale del suo lavoro e che è sentito come potenzialmente infinito. Vedete che si tratta di opere di piccole dimensioni, ma che suggeriscono una dimensione cosmica. Come se ogni segno avesse uno spazio illimitato intorno a sé.

L'opera di Veronesi mi pare disegni una vicenda, un'avventura, di segni che vagano nello spazio; e c'è nel suo lavoro un'idea di viaggio, e anche di solitudine, che è caratteristica del nostro secolo, e si ritrova in letteratura, in filosofia: un'idea della vita come qualcosa che non si sa da dove inizi e non si sa dove vada. Quando penso alla pittura di Veronesi mi accade di paragonarla non tanto ad altri pittori astratti, quanto ad esperienze di poeti, pittori, musicisti che hanno espresso questo senso dell'andare, dell'errare, questo senso di solitudine dell'uomo nel cosmo, questo senso di silenzio, di esplorazione dell'ignoto. La geometria, del resto, è una metafora di noi stessi: noi vediamo dei quadrati e dei cerchi, ma è la nostra esperienza che prende forma attraverso le maschere della geometria.

Un altro elemento della pittura di Veronesi è la fiducia nella razionalità. Ogni opera, anche la più affaticata, anche la più mossa e dinamica, ha in sé una dimensione di chiarezza, di limpidezza, anche mentale. Quest'opera che è qui esposta è come un fiorire di cerchi attraversati da diagonali e tutto è sotto l'espressione, direi il regno, della ragione: una ragione, si intende, non sentita dogmaticamente, trionfalisticamente. Nelle opere di Veronesi il rapporto con la scienza non è mai sentito come il rapporto con una certezza. La scienza è, anzi, una ricerca continua. Allora queste forme che si muovono nello spazio, che vanno non si sa dove e non si sa come, hanno una sorta di bussola che è data dall'esercizio critico, da una razionalità che però si pone continuamente in discussione.



3

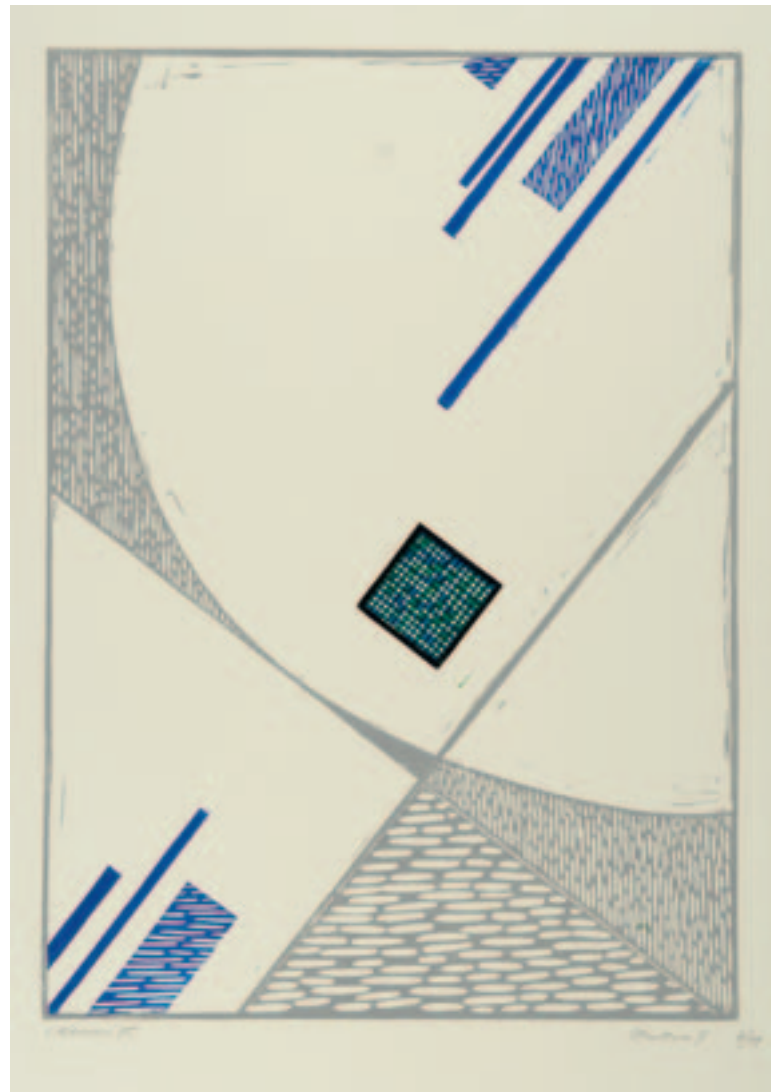
3.  
Luigi Veronesi, *Costruzione*, 1959  
incisione, mm 480 x 370 su foglio mm 670 x 470  
18/25

4.  
Luigi Veronesi, *Nel grigio*, 1974  
incisione, mm 440 x 310 su foglio mm 700 x 500  
IX/XV

5.  
Luigi Veronesi, *Struttura Y*, 1975  
incisione, mm 420 x 300 su foglio mm 700 x 500  
7/99



4



5

Potremmo dire che la visione di Veronesi è una visione serena, anche se drammatica e le due cose vanno paradossalmente insieme. C'è un senso di nomadismo in uno spazio infinito, ma anche la fiducia nella razionalità, nel pensiero. Quindi non c'è un'idea nichilistica della vicenda umana, ma al contrario l'idea che esista comunque un'armonia che è possibile trovare. L'arte è la ricerca di questa armonia. In questo senso l'arte è parallela alla musica.

Ecco, ho suggerito disordinatamente qualche suggestione che può nascere dalla visione di queste opere, ma adesso, insieme con Veronesi e anche al di là di quello che ho detto (perché fortunatamente l'opera d'arte ne sa di più dell'artista, figuriamoci se non ne sa di più del critico: l'opera d'arte è un enigma incessante, assoluto, che noi interroghiamo e che ci dà ogni volta una risposta diversa), vorrei avviare un discorso muovendo dall'inizio della sua esperienza.

Veronesi è stato uno dei protagonisti dell'arte astratta in Italia fin dalle origini. L'astrattismo in Italia nasce nei primi anni Trenta, anche se la nozione di nascita in storia è sempre imprecisa, e del resto ogni origine è sempre un mistero. Comunque l'arte astratta (da ab-s-trahere = strappare, quindi strapparsi dalla realtà immediata) è un'arte che non prende ispirazione dalle cose, ma interroga i soli elementi della pittura, quindi le linee, i colori. Non rappresenta più il visibile, cerca qualche cosa oltre il visibile. Per questo l'arte astratta è stata definita anche 'concreta', proprio perché 'concretizza' l'idea dell'artista.

L'arte astratta nasce in Italia grazie a un piccolo gruppo di artisti e critici, che si radunano intorno a una galleria di Milano che si chiamava Il Milione e si trovava di fronte all'Accademia di Brera. È uno

spazio che ora è rimasto vuoto, perché la galleria è andata distrutta nei bombardamenti del 1943. La galleria era stata aperta nel 1930 e aveva un nome augurale, come mi raccontava Maria Ghiringhelli, moglie di Ghiringhelli che ne era stato uno dei fondatori. Allora c'era l'abitudine di dare alle gallerie il nome del numero civico in cui si trovavano, e la galleria Il Milione stava in via Brera al 21. Ora, 21 era un numero che sembrava un po' offensivo in quanto in dialetto milanese «te set un ventun» voleva dire «sei un paesano», «sei uno che viene dalla campagna», e per questi giovani che sognavano l'Europa sembrava un nome poco adatto. Allora Edoardo Persico, che era il direttore artistico della galleria, ebbe l'idea di chiamarla 'Milione', che era un numero impossibile – nessuna via può avere il numero milione – ma che era augurale e forse anche qualcosa di più, perché voleva significare anche un viaggio verso l'oltre, compiuto dagli artisti. Lasciamo però ora parlare i protagonisti: che cosa ricordi della Galleria del Milione?

**Luigi Veronesi** Ricordo un sacco di cose bellissime. Ti dirò prima di tutto che la Galleria Il Milione nacque in via Brera dove adesso c'è una casa nuova ed è rimasta lì i primi due anni. Non era ancora il centro dell'astrattismo ma era una galleria talmente aperta alle avanguardie, con Persico, che tutti noialtri giovani di allora eravamo attratti da questa galleria. Poi traslocò di fronte a Brera e lì diventò un nucleo importante per l'arte contemporanea a Milano di quel periodo. Era così importante che i pittori stranieri che venivano a Milano, per turismo, o per cultura non potevano fare altro che passare ore e ore nella Galleria del Milione, parlando con noi, parlando con il direttore, con Ghiringhelli, era diventata un centro culturale della Milano di allora.

**Pontiggia** Tu dici «noi». Chi erano questi artisti che allora rappresentavano veramente un gruppo?

**Veronesi** C'era Ghiringhelli, Fontana, Melotti, c'erano anche dei figurativi interessanti, Bogliardi, Campigli, Soldati. Gli artisti validi della Milano di allora si addentravano tutti nella Galleria del Milione.

**Pontiggia** E tu come ti eri avvicinato alla galleria, o, per meglio dire, al centro culturale, perché dal punto di vista mercantile non credo facesse grandi affari...

**Veronesi** No, no assolutamente. Io mi sono avvicinato lì perché avevo alcuni amici. Tutte le sere verso le 6 pomeridiane ci trovavamo tutti lì.

**Pontiggia** Facciamo un passo indietro. Tu sei nato nel 1908, quindi agli inizi degli anni Trenta avevi ventidue anni. Che studi avevi fatto?

**Veronesi** Io ho fatto degli studi un po' curiosi: ho frequentato l'Istituto tecnico, che allora aveva un valore diverso rispetto a quello di oggi. Secondo i principi della mia famiglia con cui ho avuto da battere, finito l'Istituto tecnico sarei dovuto diventare impiegato di banca. Io invece volevo fare il pittore. Prima di finire l'Istituto tecnico avevo incominciato a studiare con un pittore napoletano che viveva a Milano di nome Violante. La mattina andavo a scuola e passavo tutti i pomeriggi con questo pittore. Siccome anche dopo il diploma la mia intenzione era quella di continuare ad andare a studiare da quel pittore, inventai a mio padre che volevo frequentare una scuola di tessitura le cui lezioni erano la mattina. In tal modo il pomeriggio avrei potuto continuare gli studi con il pittore Violante. Il realtà della tessitura non mi importava nulla, sebbene adesso che quella scuola l'ho fatta sono contento di averla frequentata, perché ho imparato tante cose che sono state importanti per il mio lavoro. Da Violante quindi ho continuato a studiare per sette anni.

**Pontiggia** Tu che sei stato un irregolare rispetto agli studi accademici, pensi che l'Accademia sia importante? Se un giovane ti dovesse chiedere se entrare in Accademia, che consiglio gli daresti?

6.  
Luigi Veronesi, *Struttura*, 1978  
incisione, mm 300 x 300 su foglio mm 700 x 500  
p. iv/v

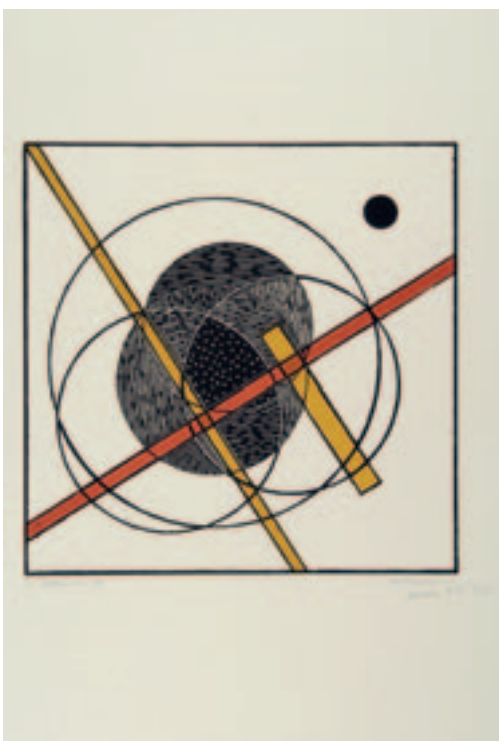
7.  
Luigi Veronesi, *Costruzione*, 1979  
incisione, mm 300 x 290 su foglio mm 700 x 500  
p. F. C. 9/10





**Veronesi** Io ho conosciuto l'Accademia molto bene in quanto ho insegnato a Brera per parecchi anni. Oggi però dovrei fare un pensiero con la mia coscienza per dare un consiglio positivo ad un giovane, rispetto all'Accademia di Brera. Mi pare che oggi l'Accademia non funzioni perché sono troppi gli iscritti e date le condizioni anche i professori non riescono ad insegnare. Torniamo alla Milano di quegli anni. Io terminai questa scuola sul tessuto ma soprattutto dipingevo, praticamente obbedivo a tutto quello che mi diceva il mio maestro. Violante mi insegnava sia pittura che incisione. Era molto bravo e io lavoravo come un dannato. Ho imparato bene e quando lui è partito da Milano per tornare a Napoli mi ha detto «Luigi io ti ho insegnato tutto quello che sapevo e tu hai imparato molto bene. Adesso se tu hai delle idee puoi fare il pittore altrimenti lascia stare». Io sono rimasto solo ma ho continuato a dipingere e ad incidere delle immagini figurative, ma non ero assolutamente soddisfatto del fatto figurativo. Dipingere un paesaggio, una figura, una natura morta non mi dava assolutamente nessuna soddisfazione.

**Pontiggia** Ti ricordi perché la realtà non ti bastava più e trovavi limitativo il confronto con le cose? Che cos'era quel 'qualcosa' che trovavi nella pittura non figurativa, forse un senso di mistero?



**Veronesi** La pittura figurativa, non solo quella che facevo io ma anche una certa 'buona' pittura figurativa, non riusciva a trasmettermi quello che mi davano invece certe altre pitture non figurative – quelle pochissime opere che riuscivo a vedere in qualche libro o in qualche mostra – che mi trasmettevano delle emozioni vere che entravano nel mio cuore e nel mio spirito. Questa spinta emotiva mi ha indirizzato verso una nuova ricerca e per me è stato fondamentale l'aver visitato la Biennale di Venezia del 1930 dove nel padiglione tedesco ho visto le opere degli artisti del Bauhaus: Kandinskij, Klee, Schlemmer. Mi sono accorto cosa volevo fare e ho ricominciato a studiare da capo. Il mestiere lo conoscevo già, però ho dovuto cercare le opere di questi artisti per poterle studiare e leggere i testi critici su di loro. Cercare di capire il perché della loro pittura, come questi artisti erano arrivati a fare queste opere. Pian piano ho affinato tutto il discorso sull'arte astratta.

**Pontiggia** La tua esperienza di fare un viaggio per vedere opere diverse ci sembra oggi un po' lontana. Oggi viaggiamo moltissimo, ma non c'è bisogno di fare viaggi per sapere quello che si sta facendo in Giappone o a New York: riviste in carta patinata diffondono immagini di ogni genere, con il risultato che si conosce tutto, ma in realtà non si comprende niente e tutto si appiattisce. I bambini di una volta conoscevano solo la lucertola, però sapevano com'era fatta, l'avevano presa in mano, sapevano che soffriva se gli veniva tagliata la coda. I bambini di oggi sanno tutto su tutti gli animali grazie alla televisione, conoscono una serie di dati enorme, ma questa serie di dati è veramente conoscenza o è soltanto un'illusione, una parodia della conoscenza?

Mi capita di constatare, andando negli studi degli artisti più giovani, che non hanno il problema di avere una scarsità di dati, come avete avuto voi. L'impressione è che oggi che ci sia la possibilità di avere una quantità di informazioni, ma che in realtà tutto si omologhi. Tu che fonti avevi per conoscere l'arte contemporanea nei primi anni Trenta?

**Veronesi** Io nei primi anni Trenta avevo trovato un lavoro, facevo disegni per tessuti per un'industria italiana. Poi conobbi un grossista francese che veniva in Italia ogni due mesi a vendere disegni per tessuti realizzati da artisti francesi. Lui ha visto i miei disegni e gli sono piaciuti molto così mi ha chiesto di farli per lui. Io ho accettato: dovevo realizzare trenta disegni ogni due mesi e il pagamento era abbastanza buono. Per fare questi trenta disegni io impiegavo di solito una settimana, poi il resto del tempo lo dedicavo completamente ai miei studi. Dopo un anno o due di lavoro ho ritenuto che, invece di fare i disegni qui in Italia consegnandoli ogni due mesi, avrei preferito fare i disegni per lui direttamente a Parigi e rimanere lì finché i soldi mi bastavano. Così andavo avanti e indietro e quando non avevo più soldi tornavo in Italia.



La prima volta che andai a Parigi era il 1932. Laggiù avevo conosciuto molti artisti e avevo avuto tutta una serie di contatti con il mondo artistico internazionale che c'era a Parigi e che a Milano non avevo. Potevo guardare libri e riviste che in Italia non c'erano o non arrivavano. C'era tutta questa cultura sullo sviluppo dell'arte astratta che mi è servita molto.

**Pontiggia** Parliamo dell'arte astratta. Di fronte a opere come queste c'era sicuramente un disorientamento. Forse non oggi, alla fine di un secolo che ha visto tante esperienze nel moderno. Anzi, il linguaggio astratto è anche entrato nell'uso comune – ci sono dentifrici o prodotti di cosmetica che si ispirano nella grafica a Mondrian – e ormai ci si è abituati a questo linguaggio che poi non nasce nel nostro secolo ma affonda le radici nella storia, addirittura nella preistoria. Eppure il primo impatto che si può avere davanti ad un'opera astratta è quello di chiedersi che cosa significa, quale discorso può nascondere. Tu ti sei sentito fare questa domanda?

**Veronesi** Continuamente. Io rispondevo: la mia opera non significa assolutamente niente. È solo una immagine che io ottengo studiando i rapporti fra delle forme, fra la loro posizione o fra i loro colori. Questa è un'immagine che deve dare una sensazione che può essere piacevole o anche non piacevole. Dipende dal grado di cultura, di preparazione, di adattamento di chi guarda questa immagine.

**Pontiggia** Tu come vorresti che un osservatore si ponesse di fronte a una tua opera? Che la guardasse e basta?

**Veronesi** No, vorrei che la guardasse cercando di assorbire, di sentire una emozione che si trasformi poi in una sensazione che può essere piacevole o spiacevole. Infatti su dieci persone che guardano una mia opera, io ritengo ce ne saranno otto che avranno delle sensazioni piacevoli e due delle sensazioni spiacevoli. Degli otto ci saranno otto tipi di sensazione piacevoli completamente diverse, in quanto è chiaro che di fronte ad un lavoro astratto – mio o di un altro – la persona che percepisce e riceve una sensazione, lo fa attraverso le sue capacità intellettuali e spirituali che sono diverse da persona a persona. Mentre davanti ad un paesaggio, ad una figura, ad una natura morta, chiunque viene colpito soprattutto dal soggetto dell'opera.

**Pontiggia** Non pensi che l'arte astratta corra il pericolo di un impoverimento delle emozioni che può dare? Spiego il senso della domanda: l'arte europea fino al Sei-Settecento è stata un'arte di soggetto prevalentemente religioso e la nostra tradizione religiosa ha sempre ispirato temi che riguardavano anche i momenti fondamentali della storia dell'uomo: la Crocifissione come meditazione sulla morte, la Natività come senso della nascita, la Madonna con Bambino come trasfigurazione dell'idea della donna o della maternità. Temi e soggetti, questi, capaci di coinvolgere e di parlare. Tu non pensi che l'arte astratta invece rinunci a questo genere di coinvolgimento e crei una maggior difficoltà di lettura in chi la guarda?

**Veronesi** No, io non penso che ci sia questa maggior difficoltà nella lettura. Certo chi guarda per la prima volta delle cose astratte deve formarsi un circuito nel suo spirito per arrivare ad assorbire ad accettare, a sentire quello che dall'arte astratta esce.

**Pontiggia** Certo. Del resto quando guardiamo un'architettura non ci chiediamo a cosa assomigli. Questa mattina abbiamo girato per Lucca, che è una città meravigliosa – non sapete quanto siete privilegiati a vivere in questa città praticamente perfetta – abbiamo visto architetture straordinarie e non ci siamo mai chiesti a che cosa assomigliassero. Si guardano le chiese senza pretendere che assomiglino a qualcosa. Poi non è proprio così, il discorso sarebbe lungo, ma in ogni caso un artista come Reggiani, che tu hai conosciuto bene e per un periodo è stato tuo compagno di strada, diceva

8.  
Luigi Veronesi, *Prova F.C.*, 1979  
incisione, mm 230 x 170 su foglio mm 700 x 500  
4/4

9.  
Luigi Veronesi, *Costruzione X 3*, 1979  
incisione, mm 260 x 190 su foglio mm 650 x 450  
p.a. 6/10



che in pittura non bisogna raccontare, ma bisogna fare come gli architetti, che lavorano semplicemente sui ritmi, sulla musicalità e sulla ricerca di armonia nello spazio e tra i vari elementi. Quindi nell'arte astratta bisogna cercare di capire che cosa sanno dire le linee e i colori con le loro sole possibilità.

Un'altra cosa vorrei chiederti: siamo alla fine del secolo e crollano tutte le ideologie nella storia. Crollano anche nella storia dell'arte, che della storia è la sorella minore, anche se è la sua maschera più seducente. La storia dell'arte è una forma di storia e come ogni forma di storia è storia dei vincitori e non dei vinti, è storia parziale più che universale. Dicevo, crollano le ideologie e nell'arte astratta – direi in tutto il moderno – c'è stato un forte elemento di ideologia: ritenere che questa fosse l'arte ultima, definitiva. Per molto tempo c'è stata anche una sorta di lettura evolucionistica dell'arte astratta, come dire: «Fino a un certo periodo si è dipinto così, da oggi in poi si deve dipingere diversamente». A me pare che oggi, al termine del nostro secolo, l'ideologia cada e rimangano le opere. Tu come vedi la questione? Pensi alla pittura astratta come una rottura definitiva con il passato o ritieni che ci possa essere un ritorno alla figurazione?

**Veronesi** Io non credo che le opere figurative siano finite. La pittura è un discorso che continua trasformandosi, cambiando. Io ritengo che la pittura astratta e la pittura figurativa siano due linguaggi che continuano. La pittura astratta e quella figurativa non sono mica nemiche, sono due modi diversi di fare pittura ma validi tutti e due.

**Pontiggia** Ecco, questa frase che Veronesi ha detto con molta semplicità è una frase che forse aspettavamo da anni, nel senso che adesso ne parliamo tranquillamente ma per decenni non è stato così. Quando parlavo di 'ideologie' mi riferivo a questo. Per quanto riguarda l'astrattismo c'è stata una vera lotta di fazioni, per cui ci si poneva il problema di una scelta tra 'astrazione' o 'figurazione', come se fossero due strade, una delle quali escludeva completamente l'altra. Forse tu non hai mai avuto questo genere di visione, ma eri uno dei pochi a non averla.

Veronesi, per quanto lo conosco, pur avendo un suo rigore implacabile per quanto riguarda la coerenza delle idee – e lo potete vedere anche nella sua pittura, che è un aspetto di questo rigore – è però un uomo assolutamente non dogmatico e ha sempre vissuto le sue ricerche e le sue sperimentazioni senza il trionfalismo o il dogmatismo di altri.

Si può quindi pensare che esista una pluralità di linguaggi senza bisogno di dover fare una scelta. Ricordo che nei *Promessi sposi* Manzoni ironizza su certe Accademie del Settecento che discutevano all'infinito se fosse meglio l'agricoltura o l'industria nascente. E invece non si doveva scegliere, ma praticare entrambe. I linguaggi si possono affiancare senza bisogno di decidere tra l'uno e l'altro come se fossero entità avverse.

Ritorniamo alla tua storia: Parigi negli anni Trenta. Com'era? Una Parigi che forse non esiste più...

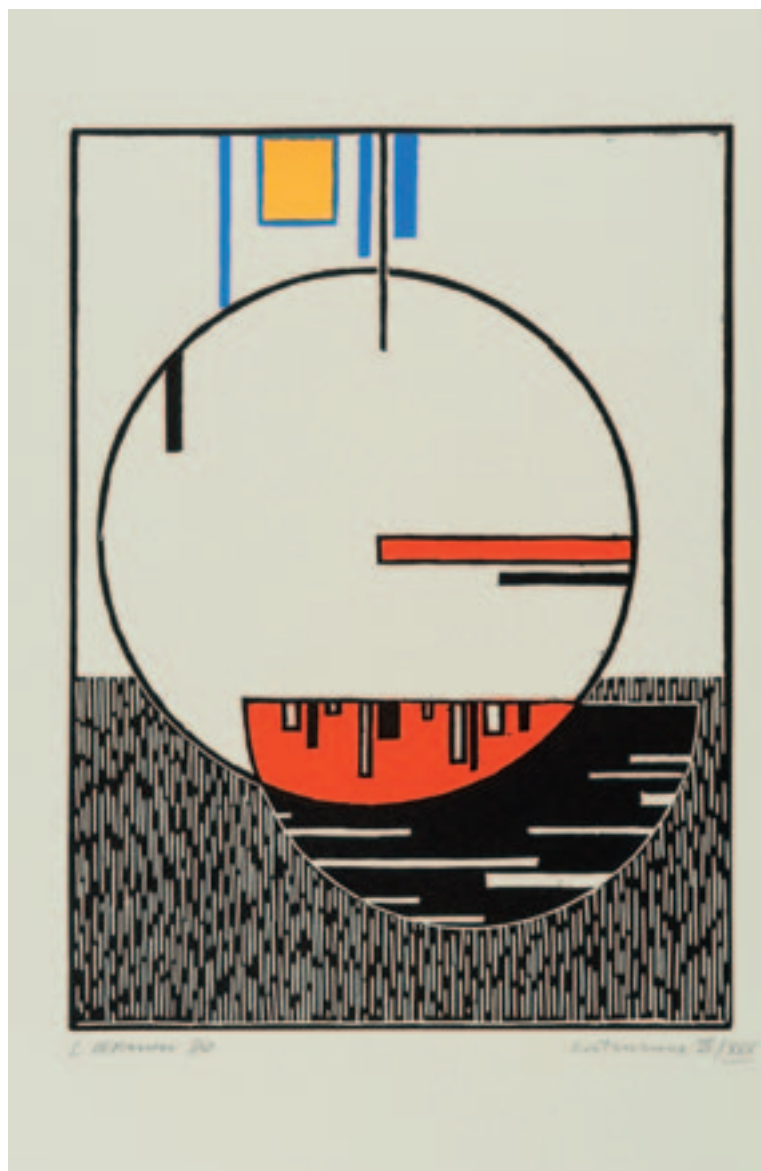
**Veronesi** Era una Parigi bellissima dove si viveva bene anche se si aveva da mangiare una volta al giorno. Gli artisti si trovavano, chiacchieravano, discutevano, si confrontavano. Cosa che adesso non esiste più a Parigi e purtroppo da nessuna parte.

**Pontiggia** I nostri sono tempi di apparente espansione sia del mercato che del sistema dell'arte. Le mostre sono frequentatissime e accompagnate da lussuosi cataloghi. I cataloghi della galleria del Milione, invece, erano dei fascioletti di quattro pagine con un'immagine in bianco e nero, l'elenco delle opere e, quando andava bene, un breve testo di presentazione. Non c'erano le immagini delle opere, se non pochissime, tanto che oggi risalire alle opere esposte è talvolta difficile. Oggi invece nel mondo artistico c'è una ricchezza enorme di mezzi, ma mi pare che abbiamo tutto tranne l'essenziale: la voglia e la capacità di discutere le nostre idee e i nostri esiti. Io invidio molto la generazione di Veronesi ma anche la generazione degli artisti, dei critici e degli appassionati d'arte degli anni Cinquanta-Sessanta, quando – mi dicono – c'era un fervore di





10



11

10.  
Luigi Veronesi, *Costruzione*, 1979  
incisione, mm 280 x 200 su foglio mm 650 x 450  
p.a. 6/10

11.  
Luigi Veronesi, *Costruzione*, 1980  
incisione, mm 250 x 186 su foglio mm 700 x 500  
IV/XXX

discussioni, incontri. Certo, c'erano anche dissidi, anche litigate feroci, però nello stesso tempo c'era una grande vitalità.

Perché in fondo, quando un artista ha di fronte una tela bianca, nessuno gli dice che cosa deve fare e nessuno gli dice che quello che sta facendo va bene. Anche noi critici ci muoviamo realmente come negli spazi di Veronesi, nel vuoto, a tentoni. E allora ecco il valore della discussione, del parlare d'arte. Cosa che oggi non esiste più o esiste pochissimo soprattutto tra i giovani artisti in cui prevale la ricerca dell'affermazione, del successo. Non parlo in termini moralistici: è perfettamente legittimo che un artista cerchi di farsi conoscere, cerchi di affermarsi. Dico però che spesso la discussione sulle 'strategie' sostituisce quella che dovrebbe essere la discussione vera sul valore dell'opera, sull'arte.

Invece allora era un momento di grandi riflessioni. Quali erano gli artisti con cui maggiormente parlavi?

**Veronesi** Io soprattutto parlavo con Léger, con Robert Delaunay e la moglie Sonia Terk e con Vantongerloo. Questi erano i quattro amici che vedevo giornalmente. Léger lo vedevo in studio perché lavoravo anche da lui, i Delaunay invitavano a caso loro ogni giovedì sera ed erano delle bellissime serate fino al mattino, Vantongerloo andavo a trovarlo al suo studio quando volevo.

**Pontiggia** Ed è stato difficile avvicinarli, entrate in confidenza con loro?

**Veronesi** Era piuttosto difficile. Ti racconto come ho conosciuto Mondrian. Mondrian era un grande artista che negli anni Trenta aveva già abbracciato un'arte di pura astrazione.

Avevo deciso di conoscerlo: così andai, entrai in questo studio che sarà stato grande come metà di questa stanza e lui era là in un angolo che lavorava ad un quadro grande, orizzontale. Lo studio era tutto bianco. Io mi fermai, aspettando che lui mi dicesse qualcosa, ma lui continuava a lavorare e così fece per un bel po'. Poi, passato un po' di tempo mi disse: «ma lei chi è?». Io gli risposi chi ero, che facevo il pittore e che ero stato mandato da lui da Leger. Lui mi disse: «va bene, lei voleva vedermi. Ecco, ora mi ha visto...». A quel punto io non potei più aggiungere nulla. Lo salutai e me ne andai.

**Pontiggia** È vero che lavorava con le finestre abbassate anche al mattino e la luce sempre artificiale? Nelle biografie di Mondrian viene spesso descritto una sorta di conflitto che aveva nei confronti della natura. A volte però queste notizie biografiche risultano poi delle leggende.

**Veronesi** In realtà la finestra io me la ricordo aperta. Però io l'ho visto una volta sola e per pochi secondi. Magari questo succedeva quando si trasferì in America.

**Pontiggia** Quanto tempo ti sei fermato a Parigi?

**Veronesi** Io andavo su di frequente e mi fermavo un mese, due, tre poi tornavo in Italia. È stato così fino all'estate del 1939 quando è scoppiata la guerra e dopo non sono potuto andare più fino a dopo la guerra.

**Pontiggia** Che ricordo hai del fascismo? Tu sei sempre stato antifascista. C'era un rapporto di opposizione fra la vostra arte e il regime?

**Veronesi** Questo dipende dalle varie persone del nostro gruppo. Non tutti eravamo delle stesse idee politiche e tra di noi non si discuteva di politica, si parlava di arte. Naturalmente io, Licini e Reggiani eravamo antifascisti, poi c'erano i fascisti come Ghiringhelli ed altri.

**Pontiggia** Mi sembra importante non confondere l'ideologia politica con la ricerca artistica. Tu sei stato fra i primi iscritti al Partito Comunista nel dopoguerra. Sarebbe interessante parlare di questo rapporto che è stato difficile. Tu non vedevi una inconciliabilità fra l'essere marxista e il fare della pittura astratta, ma per molti anni in Italia c'è stato addirittura un veto politico all'arte astratta. Nel manifesto di *Forma Uno*, un gruppo di astrattisti che si è formato a Roma nell'immediato dopoguerra, c'era scritto: «È possibile essere marxisti e astrattisti».

E, se lo dicevano, vuol dire che qualcuno lo negava. Come è stata la tua vicenda in questo senso?

**Veronesi** Io ero fra i primissimi iscritti. Ho cominciato a lavorare nei primi anni Trenta per il PCI, poi ho continuato con la Resistenza.

Io ho comunque sempre fatto la mia pittura, che è astratta. A un certo punto ho parlato con gli amici del PCI con cui ho sempre lavorato volentieri e con gioia dicendo che la mia pittura era così e che non avrei mai cambiato. Qualcuno mi rimproverava di non fare dei soggetti più realistici: la mondina piuttosto che l'operaio in tuta. Ma io ho sempre risposto che quel genere non mi interessava, c'erano altri che lo facevano ma a me non interessava. Comunque mi è stato risposto sempre che facessi pure quello che volevo.



**Pontiggia** Quali sono stati i primi critici a capire il valore della tua pittura, o che comunque ti sono stati più vicini?

**Veronesi** Il primo che ha capito la mia pittura è stato il grande critico Raffaello Giolli negli anni Trenta poi lui morì in Germania nei campi di concentramento. La mia pittura e quella del mio gruppo è sempre stata molto trascurata dalla critica. Siamo sempre passati in secondo ordine. C'è stata un'apertura nel 1965, quando Nello Ponente fece la 'sala degli astrattisti del Milione' alla Biennale di Venezia, ma in genere non abbiamo mai avuto immediati riconoscimenti.

**Pontiggia** L'opera di Veronesi è stata tra le più complesse per le tecniche e la sperimentazione. Veronesi ha lavorato sul rapporto tra fotografia e pittura, sulle possibilità della sperimentazione fotografica. Ha poi studiato il rapporto tra pittura e musica in senso sistematico, non solo nel senso un po' vago di cui parlavo prima quando vi invitavo ad avvertire la musicalità, l'armonia sonora delle sue opere. Ha lavorato proprio sulla traduzione del suono in colore e viceversa. Inoltre si è occupato di teatro, di scenografia. Vorrei che tu ci parlassi un po' di queste cose, a partire dagli esperimenti che facevi sulla carta impressionabile, sulla fotografia e sui fotogrammi negli anni Trenta. Di che cosa si trattava esattamente?

**Veronesi** Si trattava di realizzare delle immagini, esattamente come io realizzavo dei quadri o delle incisioni utilizzando però un'altra tecnica. Era naturalmente un discorso pittorico, avvalendosi soprattutto della tecnica del fotogramma. Il fotogramma è un'immagine che si ottiene appoggiando un oggetto in camera oscura su una lastra o su un foglio di carta fotografica. Accendendo per un attimo la luce bianca, l'oggetto segnala la sua ombra e le sue luci, impressionando la carta o la pellicola fotografica che c'è sotto. Poi si sviluppa e si ottiene un'immagine che può richiamare l'idea di quell'oggetto ma è soltanto un riferimento molto lontano.

**Pontiggia** E invece riguardo ai rapporti fra pittura e musica?

**Veronesi** Beh, quella è una cosa sulla quale ho lavorato e lavoro da molti anni. Sono partito dal concetto che i suoni hanno gli stessi rapporti tra di loro, tali e quali a quelli che esistono tra i colori. Sia i suoni che i colori sono sette. Ho cominciato a stabilire i rapporti numerici del primo dei suoni e ho cercato di capire quale colore poteva corrispondere: il DO corrisponde esattamente al violetto puro dello spettro. Trovare il RE è stato un lavoro molto lungo e difficile: l'ho calcolato negli anni in cui insegnavo a Venezia con strumenti che ho potuto utilizzare all'Università. Ho ricavato a che punto il RE capitava nello spettro dei colori dopo il viola e ho trovato un certo blu, che è a metà strada nella zona dei blu dello spettro.

**Pontiggia** Secondo te che rapporto c'è tra l'arte e la scienza?

**Veronesi** C'è un rapporto molto, molto stretto. Infatti se si guarda agli artisti del Seicento e del Settecento, per non parlare poi di quelli dell'Ottocento, essi hanno sempre avuto dei contatti precisi e strettissimi con lo sviluppo delle scienze.

**Pontiggia** Mi viene in mente, la cito a memoria, una frase di Licini: «Ci accusano di fare una pittura cerebrale, ma noi cosa dovremmo fare: una pittura intestinale?» Licini con il suo spirito marchigiano, un po' mordace, prendeva in giro le accuse di razionalismo che si muovevano alla pittura astratta. Tu ti sei mai sentito accusare di fare una pittura troppo razionale o razionalistica? Come vedi il rapporto tra razionalità e pittura?

**Veronesi** La pittura è razionale, è sempre stata razionale; anche il Beato Angelico, Raffaello, che è pittore delle immagini, è razionale fino in fondo.

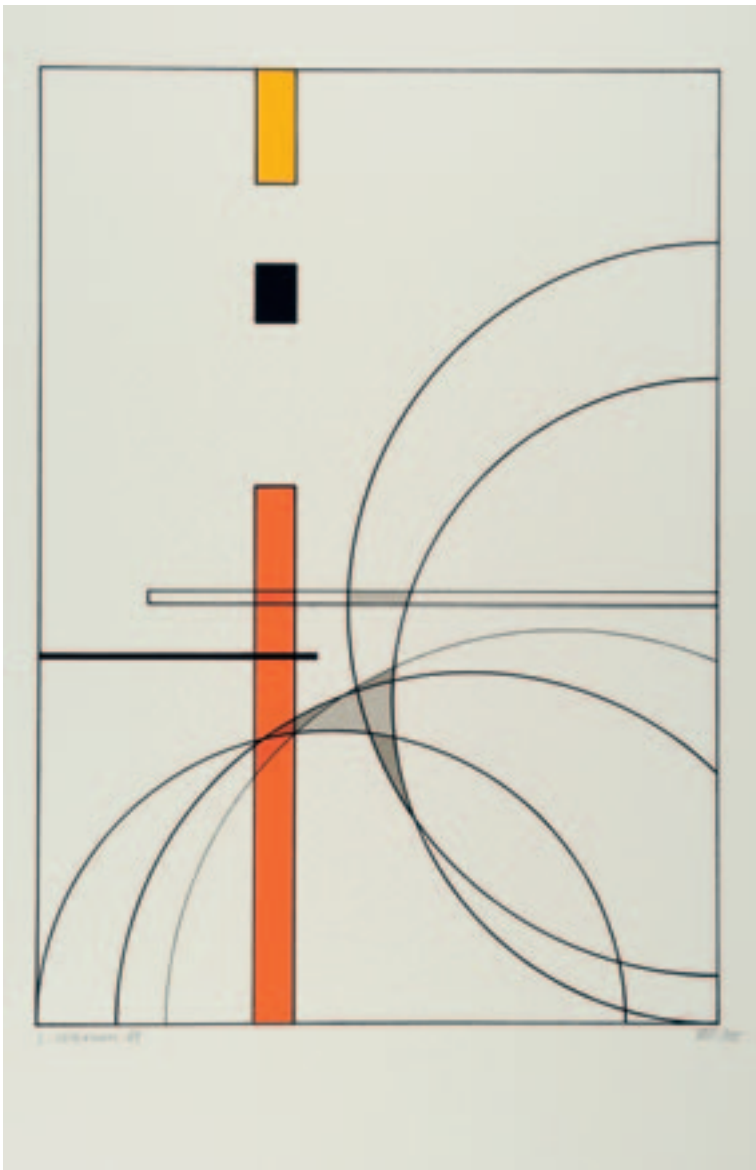


12

12.  
Luigi Veronesi, *Composizione*, 1980  
incisione, mm 240 x 170 su foglio mm 700 x 500  
p.a. 3/5

13.  
Luigi Veronesi, *Composizione*, 1981  
incisione, mm 460 x 330 su foglio mm 700 x 500  
VIII/XX

14.  
Luigi Veronesi, *Altura, F.C. 010/015*, 1984  
incisione, mm 380 x 280 su foglio mm 700 x 500



13



14

**Pontiggia** Anche un certo espressionismo, ad esempio *Il grido* di Munch, ha sempre una dimensione di controllo, perché altrimenti sarebbe soltanto immediatezza fine a se stessa. Ma ora mi piacerebbe sapere se dal pubblico ci sono delle domande...

**Pubblico** Vorrei capire meglio quale sia per lei l'equivalenza fra le note e i colori.

**Veronesi** Tra i colori e le note c'è un rapporto matematico preciso. È tutto un discorso di numeri. Al Re corrisponde il numero 4432 della lunghezza d'onda dei colori, è un bel blu. E poi c'è il Mi che è un verde, intorno al numero 3100 della lunghezza d'onda. E poi si arriva fino al rosso.

**Santini** Forse sarebbe abbastanza utile che tu parlassi di quelle esperienze che hai portato all'Accademia di Carrara, quando sei venuto qualche anno fa. Lì avevi portato delle strisce. Sarebbe interessante capire come erano fatte queste restituzioni cromatiche di questi fatti musicali. Che forma prendevano.

**Veronesi** Dipende. Nella musica ogni suono ha degli aspetti differenti. Il Do del musicista X ha il medesimo colore del Do di un alto musicista, ma è usato in modo diverso secondo lo stile del

musicista. Un musicista lo adoperava molto breve e perciò sarà una striscia molto sottile di colore, mentre uno che adoperava un Do lungo, sarà uno spazio più lungo di quel medesimo colore. Il colore però non cambia così come non cambia il suono. Senza avere un elaborato per le mani è difficile spiegare e rendere comprensibile questo concetto.

**Pubblico** Lei ritiene sbagliato guardare questi quadri e dargli un'interpretazione?

**Veronesi** Lei può interpretare tutto quello che vuole. Io non dò una interpretazione. Ma per me va molto bene che lei abbia un suo modo di sentire la mia pittura. Se io le mettessi sotto gli occhi una natura morta con un cestino e delle mele, lei non potrebbe che interpretare il cestino con le mele. Perciò sarebbe un vincolo che io avrei messo su di lei. Invece qui lei può interpretare ciò che vuole e dire: «mi piace, non mi piace mi dà questa sensazione ecc...».

**Pier Carlo Santini** Vorrei fare qualche breve considerazione. Prima si è parlato di pittura figurativa e di pittura astratta ipotizzando che la pittura figurativa in certo senso sia più agevole da intendere che la pittura astratta.

Questa è secondo me una cosa inesatta, in quanto nella pittura astratta l'equivoco di avere frainteso il linguaggio è molto minore rispetto alla pittura figurativa. Nella pittura figurativa si assume il tema – Madonna con il bambino, flagellazione, crocifissione – come se questo fosse il significato dell'opera d'arte e può darsi che non si arrivi, nemmeno da lontano, a capire il significato stilistico, quindi il valore di messaggio reale che l'opera d'arte ha.

Davanti ad una mamma col bambino – per esempio la *Madonna della seggiola* di Raffaello – lo spettatore si intenerisce e crede di avere capito l'opera, ma non è così.

Di fronte invece a queste tue opere astratte, ciò non avviene, in quanto non c'è il racconto, non c'è la mozione degli affetti, quindi se lo spettatore non viene respinto ma si sente attratto e si ferma a raccogliere quello che dici, secondo me, ha molte più probabilità di capire quello che hai voluto dire, di quelle che non ha davanti ad una natura morta di Morandi. Questo stabilisce la distinzione cruciale che c'è tra tema, soggetto e dall'altra linguaggio, messaggio, immagine. Prima Elena Pontiggia parlava dell'architettura: effettivamente questo è un tema da proporsi e da prodursi. Che cosa prova una persona quando si pone davanti a una partitura brunelleschiana o al Tempio Malatestiano? A che cosa lo rapporta? A nient'altro che a se stesso. È una questione di rapporti, di volumi, di spazi, di colori. Se si ferma lì e guarda il Palazzo Medici o la Cappella dei pazzi e in certo qual modo riesce a stabilire il contatto, a mettersi sulla lunghezza d'onda giusta, ha capito probabilmente il significato di quest'opera. Molto più dubbio può essere se si pone davanti a una pittura figurativa di cui riesce in sostanza a raccogliere soltanto l'aspetto narrativo e tematico ma non il linguaggio.

Negli anni Cinquanta si è insistito molto – secondo me artificiosamente e impropriamente – su questa distinzione tra astrattismo e figuratività, contrapponendo questi due modi di fare pittura. Io conosco degli astrattisti che sono parenti stretti di pittori figurativi e sono lontanissimi da altri pittori astratti. Perché il punto non è quello dell'immagine o della non immagine, ma quello della qualificazione intellettuale, espressiva, umana, sentimentale. Per cui ci può essere un astrattismo estremamente drammatico da avvicinare a Munch più che due astrattisti di cui uno drammatico e uno lirico. Queste sono le qualificazioni che contano quando si parla di accesso all'opera d'arte da parte del pubblico.

**Pubblico** Lei ha mai fatto la scultura?

**Veronesi** No non ho mai fatto la scultura. Mi piace la scultura ma non ho desiderio di farla.

**Pubblico** Come hai vissuto il crollo dell'ideologia in senso politico?

15.  
Luigi Veronesi, *Struttura*, 1987  
incisione, mm 400 x 290 su foglio mm 700 x 500  
p.a. 2/10

16.  
Luigi Veronesi, *Struttura*, 1991  
incisione, mm 390 x 290 su foglio mm 700 x 500  
p.a.



15



16

**Veronesi** Qui si entra in un discorso umano, politico che si affianca a quello della pittura. Per quanto riguarda la mia pittura, io non ho avuto traumi, ho continuato sempre per la mia strada.

**Pubblico** Il difetto maggiore della critica d'arte d'oggi? Tranne pochissimi critici che io ammiro molto – tra cui Elena Pontiggia – la maggior parte dei critici d'oggi sono assolutamente insufficienti in quanto non sanno niente della storia dell'arte e non possono giudicare quello che avviene oggi senza sapere bene cosa è successo prima e allora fanno dei discorsi sospesi, a metà strada, per aria. Io sono abbastanza scettico sul loro lavoro in quanto in fondo non salta mai fuori niente di nuovo.

**Pontiggia** Io vorrei fare un'ultima riflessione su un'altra dimensione dell'opera di Veronesi, quella della 'leggerezza'. Quello di Veronesi è un astrattismo che ha una dimensione intensa e coinvolgente di lirismo, proprio per questa sua leggerezza e trasparenza, per il fluire delle forme nello spazio, come si osserva in una qualsiasi di queste opere che sembra che danzino nel vuoto. La sua è una ricerca sulla bidimensionalità – e non è casuale che non sia stato attratto dalla scultura – proprio perché le sue forme sono così aeree così leggere, così immateriali. Possiamo osservare queste sfere che sembra si librino nel vuoto, restino sospese a mezz'aria in questo spazio senza dimensione, senza confine. Queste linee che si muovono come fossero delle traiettorie leggere nello spazio.



Siamo in un'epoca che parla molto di leggerezza: tutto è diventato leggero, persino l'essere, viene definito leggero in alcuni titoli letterari. Ma talvolta questa leggerezza diventa sinonimo di superficialità, di euforia senza sostanza. Direi che invece questa dimensione aerea che si trova nelle opere di Veronesi ha una assoluta profondità, è una dimensione che sente la superficie, nel suo valore di dinamismo, di capacità di elevazione, senza giungere a quella superficialità che della superficie è la dimensione deteriore. C'è un senso di libertà nelle sue opere che hanno sempre una dimensione di movimento: non c'è mai niente di statico, di fissato. Tutto è come se fosse mosso da una leggera brezza, mentale naturalmente, ma in tutte queste forme c'è una capacità di movimento e di dinamismo, di 'essere leggeri' appunto che mi verrebbe da definire 'orientale'.

**Del Frate** Io saluto tutti i presenti, ma con grande stima e ammirazione il Maestro Luigi Veronesi che ci ha reso una testimonianza direi impagabile della sua esperienza, della sua contemporaneità a tutta l'arte degli ultimi sessanta anni. Ringrazio anche Elena Pontiggia per questo stimolo continuo che ha dato al Maestro e ringrazio di nuovo il donatore di queste splendide opere di grafica.