

DARYA PYSHYNSKAYA

## LUIGI VERONESI – PROTAGONISTA WŁOSKIEGO ABSTRAKCYJNYZMU

Mediolański artysta Luigi Veronesi (il. 1) jest jednym z głównych przedstawicieli włoskiego abstrakcjonizmu, formującego się jako samodzielna tendencja artystyczna od połowy lat 30. XX wieku. Wówczas powstało niewielkie ugrupowanie młodych artystów lombardzkich zainteresowanych tworzeniem sztuki nowej, niezależnej od włoskiej tradycji malarstwa realistycznego oraz reguł narzucanych twórcom przez reżym Mussoliniego. W skład tego nurtu wchodził: Fausto Melotti, Lucio Fontana, Atanasio Soldati, Oreste Bogliardi, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Osvaldo Licini, Antonio Corpora, Enrico Prampolini oraz Veronesi (Carmel 1989, 23-28; Sienkiewicz 74-75). Ich działalność była skupiona głównie wokół mediolańskiej galerii Il Milione. To małe środowisko, znane tylko nielicznemu gronu lombardzkich krytyków sztuki, artystów i studentów, mające swoją siedzibę w kamienicy naprzeciwko słynnej Akademii Sztuk Pięknych Brera, jako jedyne w Mediolanie popierało malarstwo abstrakcyjne, propagowało i prezentowało twórczość artystów zagranicznych, takich jak Fernand Léger, Wasyl Kandyński, Max Ernest, Jean Lurçat, Louis Marcoussis (zob. Pontiggia 11-52).

Veronesi, urodzony w Mediolanie w 1908 r., był jednym z najmłodszych członków grupy, a także wyróżniał się brakiem akademickiego wykształcenia artystycznego (Hapkw Meyer 163). Ukończywszy Mediolański Instytut Techniczny, od połowy lat 20. był zatrudniony jako projektant tkanin w przedsiębiorstwie IRIS, łącząc codzienną pracę w zakresie sztuki stosowanej z działalnością

---

Mgr DARYA PYSHYNSKAYA, doktorantka, Instytut Nauk o Sztuce, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: [daryapyshynskaya@gmail.com](mailto:daryapyshynskaya@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2768-2155>.

czysto artystyczną (Passoni 29-32). W latach 1924-1929 uczęszczał do pracowni neapolitańczyka Carmelo Violante'go, wykładowcy Akademii Carrara w Bergamo, dzięki któremu przyswoił sobie podstawowe techniki malarskie i graficzne (Hapkw Meyer 83). Jeszcze przed zbliżeniem się do środowiska galerii Il Milione utrzymywał bliskie kontakty z historykiem i krytykiem sztuki Raffaellem Giollim, wprowadzającym młodego artystę do świata nowoczesnej sztuki włoskiej (Passoni 32).

Pierwsze samodzielne prace graficzne Veronesiego z początku lat 30. były w pełni figuratywne, inspirowane poniekąd twórczością Mario Sironiego czy Amedeo Modiglianego, i przedstawiały przeważnie pejzaże urbanistyczne, odwołujące się do obrazu nowoczesnych peryferii Mediolanu, a także portrety kobiet (*Pejzaż*, 1931; il. 2). Mocna schematyzacja i rezygnacja z detalu wzmocniała wyrazistość tych kompozycji, zdradzając zainteresowanie artysty bardziej formą geometryczną, dynamiką kształtów i linii oraz kontrastów tonalnych niż tematem dzieła.

Zbliżeniu się Veronesiego ku sztuce abstrakcyjnej sprzyjały częste wyjazdy do Paryża, odbywane ze względu na obowiązki zawodowe, gdzie młody artysta nawiązał kontakt z Fernandem Légerem, Georges'em Vantongerloo, rodziną Delaunay, Pietem Mondrianem oraz artystami z kręgu „Cercle et Carré” (Bolpagni 2016, 7; Hapkw Meyer 163-164; Passoni 46-47; Varga 1990, 4; Quaglino 99-100). Léger, najbardziej zainteresowany twórczością i poglądami Veronesiego, zasugerował mu metodę pracy, polegającą na tworzeniu cykli lub wariacji obrazów, którą artysta odtąd stosował prawie przez całe życie (Pontiggia 20-21; Quaglino 106). W roku 1934 Veronesi z zaproszenia Vantongerloo'a dołączył do ugrupowania Abstraction-Création, publikując na łamach czwartego numeru czasopisma „Abstraction-création: Art non-figuratif” drzeworyt pod tytułem *SR 3* (il. 3) (Hapkw Meyer 165; Askanas 96; Fauchereau 102).

Odkrycie twórczości artystów europejskich, a przede wszystkim zetknięcie się z działalnością Bauhausu na III Triennale di Milano i XVII Biennale di Venezia skłoniły Veronesiego do śmiałego eksperymentu i pogłębienia znajomości teoretycznych podstaw sztuki najnowszej (Pontiggia 40; Veronesi 1993, 26-27). Mediolański artysta zapoznał się z tekstami El Lissitzky'ego (*Sztuka a pangeometria*) (Quaglino 13-15) i Wasyla Kandyńskiego (*O duchowości w sztuce; Punkt, linia a płaszczyzna*) (Caramel 2007, 20-21), których założenia pogłębił lekturą książki Matila Costiescu Ghyki *Złota liczba*, poświęconej pojęciom złotego podziału i ciągu Fibonacciego (Sartoris 15-17), oraz rozmaitych rozpraw dotyczących muzykologii, teorii koloru i geometrii. Veronesi przez wiele lat pozostawał zainteresowany tymi zagadnieniami, coraz bardziej poszerzając swoją wiedzę – świadczy

o tym między innymi jego obszerny księgozbiór, obecnie przechowywany w archiwum artysty w Induno Olona.

Pierwsze kompozycje bezprzedmiotowe Veronesi zaczął tworzyć po przystąpieniu do grupy Il Milione. Były to głównie prace graficzne, zapożyczające po-niekąd stylistykę kubizmu i budowane z dużych nakładających się płaszczyzn o nieregularnych formach i wypełnionych fakturą (*SR 6*, 1934; il. 4). Te grafiki Veronesiego, ze względu na ich statyczną kompozycję i relacje ciężkich form pokrywających całe pole obrazowe, były bardzo bliskie obrazom jego kolegów z galerii Il Milione – przypominały zwłaszcza stylistykę prac Soldatiego i Reggianiego. Jednak w połowie lat 30. artysta stanowczo zmienił charakter swoich kompozycji, osiągając w nich więcej dynamiki, lekkości i precyzji. Językiem jego malarstwa stała się czysta geometria – wszystkie kompozycje składały się z prostych lub pół-okrągłych form, tło zaczęło zajmować zdecydowanie więcej przestrzeni, a krzyżujące się linie ukośne budowały napięcie i równowagę całości (*Konstrukcja Z*, 1938; il. 5).

Na tę stopniową zmianę w twórczości mediolańskiego malarza niewątpliwie wywarła wpływ jego podróż do Bazylei w 1936 r., gdzie osobiście poznał László Moholy-Nagy'a, Jana Tschicholda i Max'a Billa oraz miał okazję zobaczyć prace rosyjskich artystów awangardowych znajdujące się w zbiorach prywatnych rodziny Müller (Bonini 98-99; Quaglino 103)<sup>1</sup>. Zwłaszcza spotkanie z Moholy-Nagy'em miało duże znaczenie dla Veronesiego i zaowocowało ich bliską przyjaźnią korespondencyjną, a inspirująca wymiana poglądów sprawiła, że młody artysta utwierdzał się coraz mocniej w sztuce bezprzedmiotowej (Hapkw Meyer 169; Savettieri 19). Odtąd zaczął kształtować własny język malarstwa, o wiele bliższy doświadczeniom Bauhausu czy awangardy radzieckiej niż mediolańskim kolegom abstrakcjonistom.

Już na tym etapie Veronesi był nastawiony na ciągły eksperyment i działanie w wielu dziedzinach. Od końca lat 20. aktywnie zajmował się fotografią, przypadkowo odkrywając technikę fotogramu. W tym prostym sposobie wywoływania odbitek dostrzegł wiele możliwości, pozwalających na szerokie pole eksperymentu i zbliżających fotografię do malarstwa (*III/V*, 1936; il. 6) (Bolpagni, Di Brino 178). Wykorzystując materiały podręczne, próbował budować i modyfikować formę za pomocą światła, utrwalając obraz znanych przedmiotów w różnych konfiguracjach, abstrahujących od ich powszechnych funkcji lub właściwości. Tę

---

<sup>1</sup> Najprawdopodobniej Veronesi mógł wówczas zobaczyć kilka obrazów Malewicza, między innymi *Dom w budowie* (1915-1916) i kilka *Kompozycji suprematycznych* z lat 1916-1917, a także dzieła Aleksandra Rodczenki i El Lissitzky'ego.

samą technikę stosowali również niektórzy europejscy artyści awangardowi, tacy jak Man Ray, Christian Schad i Moholy-Nagy, o czym Veronesi nie miał wówczas pojęcia. W 2. poł. lat 30. mediolański artysta wymyślił własny sposób łączenia fotografii i malarstwa, przenosząc swoje czarno-białe fotogramy na powierzchnię płótna lub deski, które następnie dopracowywał temperą lub farbą olejną (*Kompozycja nr 53*; 1938, il. 7) (Zannier 130).

Dobra znajomość technik graficznych i fotografii sprowadziła artystę do współpracy z mediolańskim antyfaszystowskim miesięcznikiem „Campo Grafico”, założonym w 1933 r. dzięki pomysłowi malarza Attilio Rossiego. Pismo to było jednym z niewielu włoskich periodyków nakierowanym na dużą innowacyjność i eksperyment przy projektowaniu i druku. Veronesi włączył się do opracowania graficznego czasopisma, projektując okładki, ilustracje i ekslibrisy, stworzone na podstawie własnych drzeworytów, rysunków, fotogramów, jak też fotomontaży (Passoni 64-66; Pontiggia 42). Tę ostatnią technikę artysta postrzegał jako nowy język komunikacji, najlepiej odpowiadający ówczesnej epoce i mający duży potencjał artystyczny ze względu na możliwości i swobodę opracowania (Veronesi, „Del fotomontaggio” 114-115). W wykonywanych fotomontażach Veronesi stosował kolor, elementy figuratywne były zaś łączone formami geometrycznymi.

W połowie lat 30., dzięki kontaktom z obecnymi w Mediolanie włoskimi futurystami Enrico Prampolinim i Antonim Giulio Bragaglim, Veronesi zaangażował się w prace nad projektowaniem scenografii teatralnych, poznając założenia teoretyczne Adolpha Appia i Gordona Craiga, jak również Georga Fuchsa, Wsiewołoda Meyerholda, Maxa Reinhardta. Projektując kostiumy do utworów Leonida Andriejewa (*Anatema*), Igora Strawinskiego (*Słowik*) i Oscara Wilde’a (*Salome*), Veronesi wymyślał fantazyjne, stylizowane figury składające się z prostych form geometrycznych i malowane barwami podstawowymi (Ferrari; Crespi 27). Na działaniach związanych z aranżacją przestrzeni scenicznej artysta skupił się w pierwszej połowie lat 40., odwołując się do dzieł wyżej wspomnianych rosyjskich twórców, a także niektórych włoskich pisarzy i kompozytorów: Ernesta Treccaniego, Luigi Pirandello, Louisa Cortesego, Riccardo Malipiero i innych. Niektóre z tych scenografii zostały wówczas inscenizowane dzięki współpracy Veronesiego z awangardowym ugrupowaniem Palcoscenico, kierowanym przez impresaria teatralnego Paolo Grassiego – bliskiego przyjaciela artysty (Danesi 42-43; Pasi 195). Jednak okresem jego największej aktywności w tej dziedzinie były dopiero lata 80., kiedy mediolański Teatro alla Scala zaprosił malarza do współpracy przy aranżacji baletów *Legenda o Józefie* z muzyką Richarda Straussa oraz *Lieb und Leid* z muzyką Gustava Mahlera, a mediolański teatr lalek Gianiego i Cosetty zamówił u artysty szereg marionetek do inscenizowanych bajek

(Crespi 127; Bastieri 215-223). Projekty malarza charakteryzowała obecność maksymalnie czystej przestrzeni, której struktura składała się z prostych figur geometrycznych o wyraźnym zabarwieniu, urozmaiconych zastosowaniem rozmaitych efektów optycznych: barwnym oświetleniem, wprowadzeniem elementu fotograficznego lub projekcji filmowej. Artysta traktował teatr jako dziedzinę, w której był w stanie zintegrować własne doświadczenie jako malarza, grafika, fotografa, reżysera filmowego, teoretyka sztuki, a nawet projektanta tkanin. Przenosząc stylizykę swoich obrazów do scenerii teatralnej, jako specyficznej i monumentalnej przestrzeni artystycznej, posiadającej określone kryterium czasowe, artysta mógł zbadać własne kompozycje pod względem ruchu, dynamiki, równowagi oraz ekspresji.

W roku 1936 Veronesi zrealizował cykl kolaży zatytułowanych *14 wariacji na temat malarski (14 variazioni di un tema pittorico)* (il. 8), w których prawie na wzór sekwencji filmowej te same figury geometryczne składały się w rozmaite kombinacje, nacechowane odmienną dynamiką i rytmem – od najbardziej subtelnych i lekkich do statycznych i obciążonych. Tytuł dzieła bezpośrednio świadczy o nawiązaniu do terminologii muzycznej, które sam artysta tak tłumaczy: „kiedy zacząłem rozmyślać o malarstwie według pojęć abstrakcyjnych, skojarzyłem je z ideą muzyczną” (Quagliano 105).

Ten typ eksperymentu wkrótce doprowadził Veronesiego do tworzenia filmu abstrakcyjnego. Pierwsze próby działania w tej dziedzinie były związane z chęcią praktycznego opanowania nowej techniki: w 1938 r. wykorzystując ręczną kamerę Pathé Baby, Veronesi nakręcił czarno-białą krótkometrażówkę ilustrującą życie codzienne Mediolanu, tematycznie zbliżoną do filmów *Berlin, symfonia wielkiego miasta* Walthera Ruttmanna (1927) oraz *Człowiek z kamerą filmową* Dzigi Wiertowa (1929). W 1939 r. został zrealizowany *Film nr 2 – Czcionka* przedstawiający proces powstania dzieł typograficznych, w którym pojawiające się narzędzia i elementy drukarskie nabierały wymiaru czysto plastycznego. W pracy tej Veronesi w pewien sposób reinterpetował *Balet Mechaniczny* Légera (1924), zapewne znany włoskiemu artyście jeszcze przed 1938 r. dzięki kontaktom z fundatorem Cinémathèque Française Henrim Langlois'em (Caramel 2002 16-27; Bolpagni, Savettieri 153). W 1940 r. powstał *Film nr 4 (Studium 40)*, trwający około 5 minut i będący abstrakcyjnym filmem animowanym, rysowanym i kolorowanym bezpośrednio na 16-milimetrowej taśmie filmowej. Główną ideą Veronesiego była chęć nadania realnego ruchu elementom własnego malarstwa, poprzez przeniesienie ich do wymiaru czasowego i połączenie z konkretnym utworem muzycznym. Zmiana sekwencji filmu pozostawała w ścisłej relacji z rytmem muzycznym: *Film nr 4* oparty na fragmencie opery *Historia żołnierza* Igora Strawińskiego, analogicznie

*Film nr 5* (1940) oraz *Film nr 6 (Studium 41)* (1941) odpowiadały strukturze piosenek jazzowych *Royal Garden Blues* Clarence'a i Spencera Williams'ów oraz *Mood Indigo* Duke'a Ellingtona i Barney'a Bigarda (Bolpagni, Savettieri 154-159). W tych eksperymentach artysta zrealizował główne idee awangardy dotyczące kina jako nowej dyscypliny artystycznej, traktowanej jako wyraz nowoczesnej epoki oraz środek do zdynamizowania malarstwa i zespolenia go z dźwiękiem i muzyką (zob. Kluszczyński 108).

Po zakończeniu II wojny światowej, utwierdziwszy się we własnych poszukiwaniach twórczych, Veronesi obrał samodzielną drogę rozwoju, niezależną od powstających nowych tendencji i ugrupowań w świecie artystycznym Włoch, skierowanych ku kubizmowi i malarstwu bezprzedmiotowemu (Caramel 2013, 44-66; Gualdoni 40-41). Jedynym środowiskiem, z którym malarz podjął współpracę, była mediolańska galeria Libreria Salto, wokół której w 1948 r. zebrała się grupa artystów mająca w swoim składzie: Gianni Monneta, Augusto Garau, Galliano Mazzona, Lucio Fontanę, Mino Guerriniego, Piero Dorazio, Bruno Munariego, Achille Perilliego, Atanasio Soldatiego, Ettore Sottsass, którzy wkrótce założyli stowarzyszenie o nazwie Sztuka Konkretna, później przemianowane na Ruch Sztuki Konkretnej (Movimento Arte Concreta) (Crispoliti XXI-XXV). Kierowane przez malarza i krytyka sztuki Gillo Dorflesa oraz Soldatiego, ugrupowanie to było nastawione głównie na wspólną działalność ekspozycyjną i nie wypracowało spójnych postulatów teoretycznych. Jako jedyna zasada była przyjęta wspólna idea tworzenia czystego malarstwa niefiguratywnego, które ma za podstawę pewną elementarną jednostkę formalną (albo „moduł graficzny”, używając terminologii Dorflesa [Dorfles 87-89]) o charakterze geometrycznym lub „organicznym” i nieregularnym. Veronesi wstępując do ugrupowania, słabo angażował się w jego działalność. Było to związane z jego indywidualną postawą twórczą, jak również aktywną pracą w wydawnictwie Poligono, gdzie artysta zajmował się projektowaniem opraw graficznych do rozmaitych publikacji poświęconych fotografii i kinu. Głównym elementem kompozycyjnym wszystkich tych realizacji były odbitki fotograficzne (zarówno w formie pozytywu, jak i negatywu) oraz kolorowe fotomontaże, tworzone między innymi za pomocą techniki fotogramu z wykorzystaniem elementów czysto graficznych o charakterze linearnym (Bolpagni i Di Brino 221-232).

W 1947 r. Veronesi został zatrudniony jako projektant graficzny czasopisma „Ferrania”, zainicjowanego przez zakład fotograficzny o tej samej nazwie. Również ta działalność była dla niego ciekawa, ponieważ umożliwiała mu połączenie pracy technicznej z doświadczeniem artystycznym i zamiłowaniem do fotografii. Artyście pozostawiono swobodę eksperymentowania – na okładce co czwartego numeru periodyku były publikowane „abstrakcyjne” fotografie jego autorstwa

wykonane w rozmaitych technikach. Od 1951 r. na użytek reklamy przedsiębiorstwa propagującego produkowane taśmy Ferraniacolor Veronesi zaczął tworzyć kolorowe projekty okładek w stylistyce swoich prac malarskich tego okresu (Reuteuna 73).

Współpracując z zakładem Ferrania, w latach 1949-1961 Veronesi zajmował się także projektowaniem przestrzeni ekspozycyjnych dla rozmaitych wystaw i targów międzynarodowych, takich jak Wystawa Optyki we Florencji, targi Photokina w Kolonii czy Biennale Fotografii w Paryżu. Główną ideą jego pracy było stworzenie jak najbardziej funkcjonalnych i komunikatywnych obszarów wystawowych, wyróżniających się dzięki obecności charakterystycznego elementu malarskiego, i połączonych z całą przestrzenią ekspozycyjną w sposób swobodny i spontaniczny. Podobne projekty malarz wykonał także na Triennale di Milano, aranżując wnętrza niektórych pawilonów. Ta praca wymagała od artysty myślenia w kategoriach przestrzennych i architektonicznych i dlatego stanowiła dość specyficzną część jego twórczości (Cerritelli 238).

W latach 50., poszukując nowych rozwiązań kompozycyjnych w dziedzinie malarskiej, Veronesi zaczął stopniowo odchodzić od surowego rygoryzmu geometrycznego wyróżniającego jego dzieła z okresu przedwojennego (*Jeden za drugim*, 1953; il. 9). Płynne organiczne formy o kontrastujących zabarwieniach, częściowo przypominające elementy obrazów Paula Klee, Hansa Arpa lub Joana Miró, wypełniały kolorową lub urozmaiconą graficznie przestrzeń obrazową nowych kompozycji (por. Ballo, „Luigi Veronesi” 273-274; Marchiori). W połowie dziesięciolecia Veronesi stworzył pierwsze kompozycje, w których zanikła zupełnie linia prosta i pojawiły się bogate połączenia kolorystyczne oraz wyraziste faktury i impasty, uzyskiwane wyłącznie za pomocą szpachli i bez zastosowania pędzla. Podobną stylistykę wykazywały także realizowane wówczas przez niego liczne prace graficzne: pastele, rysunki węglem, ryciny w drewnie i linoleum, a także litografie. Dzieła te należały do długich cykli zatytułowanych *Composizione, Organico, Relativo* lub *Frammenti (Fragmety nr 27, 1961; il. 10)*. Warto jednak zauważyć, że wbrew pozornemu zbliżeniu się ku stylistyce malarstwa informel obrazy Veronesiego nie zatracaly własnej precyzyjnie określonej przez malarza struktury – zmieniała się w nich jedynie forma elementów kompozycyjnych, a także sama technika malowania. Według własnego określenia artysty był to etap poszukiwania „nowej jakości przestrzennej, prawie atmosferycznej [...], w której fundament kompozycyjny zawsze stanowią zasady geometryczne wywodzące się z wcześniejszych doświadczeń” (Veronesi, „Questionario” 350).

W 1965 r. Veronesi rozpoczął pracę w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego przy Weneckim Uniwersytecie Architektury (1965-1970) (Feierabend 250). Pro-

wadząc zajęcia z grafiki i designu, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczeń artystów ze szkoły Bauhausu, malarz w sposób praktyczny starał się przekazać studentom własną wiedzę na temat teorii koloru i kompozycji, fotografii, kina oraz typografii. W drugiej połowie lat 60. wydał małą publikację zatytułowaną *Organizzazione degli elementi del linguaggio visivo nello spazio a due dimensioni* (*Organizzazione degli elementi del linguaggio visivo nello spazio a due dimensioni*), służącą studentom jako pewnego rodzaju podręcznik podsumowujący i ilustrujący najważniejsze zagadnienia kursu (Pastore 126-128).

Czas poświęcony nauczaniu zachęcił artystę do przeprowadzenia własnego studium nad relacją i współzależnością dźwięków i kolorów. Bazując na założeniach Isaaca Newtona, który w 1672 r. dostrzegając pewien paralelizm tkwiący w naturze dźwięku i barwy, zwrócił uwagę na identyczną liczbę tonacji widma światła i nut skali diatonicznej, Veronesi stworzył system łączący konkretny kolor z odpowiadającą mu nutą oraz wymyślił graficzny model zapisu partytury (Ballo, „Luigi Veronesi musica in pittura” 121; Rzepińska 575). Przeprowadziwszy skrupulatne pomiary i wyliczenia częstotliwości dźwięku dwukreślnej oktawy fortepianu oraz długości fal siedmiu barw spektrum, malarz otrzymał wykres, według którego nucie *do* odpowiadał kolor fioletowy, *re* – granatowy, *mi* – niebieski, *fa* – zielony, *sol* – żółty, *la* – pomarańczowy, *si* – czerwony. Opracowując „kolorowy” system zapisu partytury, w której za jednostkę podstawową został wybrany prostokąt o wymiarach zależnych od wartości rytmicznej nuty oraz dynamiki określającej cały utwór, Veronesi stworzył ogromną ilość wykresów ilustrujących fragmenty utworów Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Siergieja Prokofiewa, Aleksandra Skriabina, Antona Weberna, Béli Bartóka, Franco Oppo, Riccardo Malipiero i Erika Satiego (il. 11 a, b). Te poszukiwania Veronesi traktował jako część swojej działalności artystycznej, mającej na celu znalezienie pewnej harmonii malarskiej w stosunku do zasad pisma nutowego. Tworzone wizualizacje nie były rozumiane przez malarza jako samodzielne „dzieła sztuki” i nie miały stanowić ekwiwalentu muzyki jako takiej. Mimo to artysta nie ignorował tkwiącej w tych schematach wartości estetycznej, sporadycznie wykorzystując je w celach dekoracyjnych (Bolpagni 2009, 98-130).

W drugiej połowie lat 60. Veronesi rozwinął szczególną aktywność w dziedzinie wystawienniczej, nie tylko na terenie Włoch, ale także za granicą (Feierabend 250-253). Artysta rozpoczął bliższą współpracę z włoskimi galeriami sztuki; były to m.in.: turyńska galeria Martano oraz mediolańska galeria Vismara i galeria Milano. W konsekwencji malarz coraz bardziej umacniał swoją pozycję we włoskim świecie artystycznym, a także zaczął istnieć na rynku sztuki. Niechętnie jednak



podejmował współpracę z prywatnymi instytucjami artystycznymi, ze względu na wiele narzucanych mu reguł i zobowiązań<sup>2</sup>.

Od końca lat 60. styl prac Veronesiego charakteryzował się powrotem do oczyszczonego i wyrafinowanego języka geometrii. Wówczas malarz jednoznacznie porzucił swoje eksperymenty nad wyrazem materii i faktury, wprowadzając do nowych prac szereg długich linii prostych oraz ogólną syntezę kształtów i konturów. Tło kompozycji przybrało charakter zupełnie oczyszczony i monochromatyczny. Pod koniec dekady dominującym elementem w dziełach malarza były specyficzne figury półeliptyczne, nieco wydłużone, zaokrąglone z jednej strony i zaostrome na końcach. Poszczególne części pola obrazowego były rozbijane „siatką” krzyżujących się pod różnymi kątami cienkich linii diagonalnych, służących za punkt orientacyjny przy budowaniu kolistych lub trójkątnych form. Kolor był dopasowywany przeważnie na zasadzie kontrastu, co dodawało tym kompozycjom wrażenie większej syntezy graficznej (*Wariacja komplementarna II, nr 3, 1972; il. 12*).

Wówczas malarz obrał specyficzny sposób opracowania kompozycji. Na etapie tworzenia szkicu przygotowywał liczne warianty kompozycji, umieszczając je w precyzyjnie nakreślonej siatce prostokątów, formalnie przypominających kadry sekwencji filmowych. Najbardziej udane rysunki najczęściej stanowiły podstawę do przyszłej serii obrazów, planowanej przez artystę już na początkowym etapie pracy. Charakterystycznym przykładem takiego cyklu, w sposób syntetyczny ilustrującego zarazem przejście artysty od malarstwa organicznego do stylistyki geometrycznej, jest praca składająca się z ośmiu płócien pod tytułem *Sekwencja nr 1-8. Od irracjonalnego do racjonalnego (Sequenza n. 1-8. Dall'irrazionale al razionale)*, datowana na 1973 r., a obecnie przechowywana w Kunstmuseum Bonn (il. 13).

Od początku lat 70. Veronesi prowadził zajęcia z teorii koloru w Akademii Brera, gdzie został mianowany dyrektorem katedry. Przez następną dekadę malarz pracował w Nowej Akademii Sztuk Pięknych w Mediolanie, założonej w 1980 r., w której prowadził także zajęcia z teorii koloru i kompozycji (Tedeschi 88). Artysta był zafascynowany nauczaniem i przebywaniem w środowisku młodzieży. Część jego wykładów była poświęcona zagadnieniu proporcji matematycznych i reguł złotego podziału rządzących budową struktury obrazowej (zob. Garuti; Veronesi, „Le origini” 31-45).

Opracowywane przez malarza doktryny z czasem zaczęły coraz mocniej przejawiać się także w jego twórczości. Poszukując większej racjonalności w sztuce,

---

<sup>2</sup> Informacje te pochodzą z przeprowadzonej przez autorkę artykułu rozmowy z synem artysty Silvio Veronesim (notatki i nagranie w prywatnym archiwum autorki).

Veronesi przy tworzeniu kompozycji świadomie trzymał się reguły stosowania idealnych proporcji matematycznych. Przy dokładnym opracowaniu szkicu artysta często używał papieru milimetrowego, a także stosował liczne i skomplikowane wyliczenia, mające na celu znalezienie w kompozycji zasady złotego podziału oraz dokładne określenie proporcji pomiędzy poszczególnymi formami.

Miejsce podstawowych elementów kompozycyjnych zajęły regularne formy geometryczne (koło, prostokąt, kwadrat) o niewielkich wymiarach. Ich stabilny lub dynamiczny układ był nakreślany za pomocą spotykających się ukośnych linii, tworzących zarazem centrum obrazowe. W każdej kompozycji była zawarta pewna reguła albo powtarzający się moduł tworzący wrażenie harmonii lub napięcia. Zestawione formy układały się w rozbudowane pasma lub przenikały się ze sobą, tworząc skomplikowane struktury. Stosowane rozwiązanie kolorystyczne było zawsze zróżnicowane, nakierowane na podkreślenie kontrastu tonalnego i wyraźnego wydziwisku poszczególnych form. Tło obrazów zazwyczaj było zabielenie lub pokrywane szarą tonacją, wchodzącą w neutralne relacje z pozostałymi elementami (*Konstrukcja R 17*, 1976; il. 14). Wówczas, oprócz malarstwa olejnego, Veronesi skupiał się przeważnie na pracy z akwarelą, kunsztownie operując laserunkami i efektem przezroczystości koloru.

W dojrzałym okresie twórczości Veronesi zaangażował się w tworzenie prac monumentalnych, będących dla niego zupełnie nową dziedziną. Od połowy lat 60. artysta zaprojektował lub wykonał liczne murale i mozaiki, które do dzisiaj dekorują ściany domów prywatnych (m.in. Villę Cantarana w Cervignano d'Adda, należąca do rodziny Marmont [Dionisio]), budynki instytucji publicznych (Muzeum Sztuki Współczesnej w Castellanza [Feierabend 250; Processione 83-90], Międzynarodowe Eksperymentalne Centrum Sztuk Wizualnych w Villasimius [Bolpagni 2009, 114], Muzeum Sztuki Współczesnej w Ulassai), hoteli (Ciasa Atersies, Alexander i Rosa Alpina w San Cassiano [Dell'Agnese]), fasady fabryk (budynek przedsiębiorstwa spółdzielni Bilanciai w Campo Galiano). Stanowiły one także część przestrzeni miejskiej – projekt układu kostki brukowej został zrealizowany na Piazza delle Bilancia w Campogaliano, mozaiki na podstawie jego szkiców od tego czasu zdobią ściany budynków przy via Como i via Morosini w miejscowości Varese oraz rzymską stację metra Anagnina – Linia A (Cerritelli, „Le arti applicate” 40; Gigliotti 11-13; Viotta 33-35). Prace te pozostawały w bliskim związku z charakterystyczną stylistyką malarską artysty i poniekąd były próbą przeniesienia wypracowanej przez niego estetyki kompozycyjnej w wymiar życia codziennego, w czym mocno odwoływały się do pomysłów rosyjskich konstruktywistów.

Veronesi był także szczególnie zainteresowany efektami, jakie dawało użycie kolorowego szkła. W latach 60. artysta podjął pierwsze próby tworzenia małych

witraży, w sposób tradycyjny łącząc szkło za pomocą ołowiu. Powstało wówczas także kilka rzeźb noszących tytuł *Ogetti*, odlanych z cementu w formie płyt o rozmaitych kształtach geometrycznych, do których były inkrustowane kawałki grubego szkła w różnych odcieniach. Z 1966 r. pochodzi największa, mająca ok. 2 m wysokości, rzeźba z tej serii, umieszczona obok domu artysty w Induno Olona (Cerritelli, „Le arti applicate” 42; Viotta 33). Na początku lat 70. Veronesi wykonał serię obiektów ze szkła kolorowego z pomocą weneckiej pracowni Fucina degli Angeli na wyspie Murano, aktywnie współpracującej z włoskimi i europejskimi artystami<sup>3</sup>. W latach 1989 i 1995 malarz zaprojektował monumentalne abstrakcyjne witraże dla wnętrza kościoła pw. św. Michała Archanioła w Sacile (prowincja Pordenone) (il. 15) oraz Katedry pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Como (por. Cerritelli, „Le arti applicate” 42; Santi 35-38).

Sporadycznie w celach rozrywki lub na zamówienie znajomych Veronesi podejmował także działalność w obszarze sztuki użytkowej i rzemiosła. Artysta realizował projekty dywanów, obrusów i poduszek, zajmował się dekoracją ceramiki, a także tworzył własną biżuterię, wykonaną w srebrze, drewnie i twardych kamieniach (Cerritelli, „Luigi Veronesi” 234; Cerritelli, „Le arti applicate” 37-38).

Podobne eksperymenty nad techniką ciągle towarzyszyły także działalności artysty w dziedzinie malarstwa. W latach 50. Veronesi podjął próbę namalowania obrazu farbami drukarskimi, wykorzystując kolory podstawowe. W drugiej połowie lat 70. wykonał serię kolaży, w których jako głównego tworzywa użył drewna o różnej fakturze i zabarwieniu. W roku 1988 r. natomiast powstał obraz jego autorstwa wykonany z kawałków lustra, na które została naniesiona wielobarwna kompozycja geometryczna (Varga passim)<sup>4</sup>.

Przy każdej stosowanej technice i na każdym etapie procesu twórczego dla artysty liczyła się jego własna interwencja oraz praca manualna. Veronesi sam drukował wszystkie swoje grafiki, a także samodzielnie przygotowywał płótna pod przyszłe obrazy. Malując farbą olejną, artysta zawsze mieszał ją z werniksem bursztynowym, który nadawał obrazowi intensywność barwną oraz większy połysk. Nawet w procesie tworzenia fotografii – zwłaszcza fotogramów, a także animacji abstrakcyjnych była dla niego niezwykle ważna możliwość bezpośredniego, „ręcznego” działania w danym medium.

Charakterystycznym aspektem twórczości Veronesiego była jego idea włączenia technologii i nauki do procesu twórczego. Spowodowane to było skłonnością

<sup>3</sup> Informacje pochodzą z przeprowadzonej przez autorkę artykułu rozmowy z S. Veronesim.

<sup>4</sup> Informacja ta pochodzi także z przeprowadzonej przez autorkę artykułu rozmowy z S. Veronesim.

artysty do poszukiwania pierwiastka racjonalnego w sztuce, postrzeganego jako uniwersalny język współczesnego świata. W tym sposobie myślenia malarz był bardzo bliski koncepcjom wypracowanym w latach 20. XX wieku przez artystów awangardowych, skupiających się na nowych dziedzinach pogranicznych tradycyjnie rozumianej sztuki, takich jak: fotografia, kino, typografia, sztuka użytkowa. Veronesi pracował w tych wszystkich dziedzinach i ciągle postępując za rozwojem technicznym, adaptował coraz nowsze techniki do poszczególnych dyscyplin. Dopiero pojawienie się komputerów wprowadziło artystę w swoisty kryzys, kiedy pod koniec lat 70. po kilkakrotnych próbach zastosowania tego nowego narzędzia w celach artystycznych, zniechęcił się bezosobowym charakterem przebiegu procesu komputerowego<sup>5</sup>.

Przez całe życie artysta starał się osiągnąć syntezę wszelkich możliwości artystycznych, zbliżając własną twórczość do koncepcji sztuki totalnej. Biorąc pod uwagę charakterystyczne cechy uprawianych dziedzin, Veronesi traktował swoje wielokierunkowe działania jako pewną całość, podporządkowaną wspólnym zasadom formalnym. Najważniejszy dla niego był sam pomysł, do którego w następnej kolejności dostosowywał najlepiej odpowiadający sposób realizacji.

Dziedzictwo awangardy europejskiej stworzyło dla artysty pewną podstawę, na której samodzielnie budował indywidualny język artystyczny, doprowadzając swoje malarstwo do surowej precyzji i racjonalności, niepozbawionej jednak własnej ekspresji i poetyckości. Za swoich prawdziwych mistrzów Veronesi uznawał Kandyńskiego, Moholy-Nagy'a oraz Lissitzky'ego (por. Veronesi 1957, 351; Veronesi 1968). Ten pierwszy artysta wywarł szczególnie wpływ na mediolańskiego malarza, zwłaszcza dzięki swoim słynnym rozprawom, w których poddał precyzyjnej analizie język sztuki bezprzedmiotowej i jego poszczególne elementy. Zainteresowanie Veronesiego teorią budowy obrazu Kandyńskiego jest widoczne już w jego najwcześniejszych pracach abstrakcyjnych, w których charakterystyczne układy elementów geometrycznych odwołują się do opisanych przez rosyjskiego malarza relacji punktu, linii i płaszczyzny. W niektórych obrazach da się dostrzec również możliwe nawiązania Veronesiego do koncepcji kolorystycznej rosyjskiego artysty (Kandyński 77), według której podstawowym formom geometrycznym (trójkąt, kwadrat, koło) mają odpowiadać konkretne kolory (żółty, czerwony, niebieski). Obu artystów zbliżało także dążenie do zestawienia malarstwa abstrakcyj-

---

<sup>5</sup> Pod koniec lat 70. przyjaciel Veronesiego Paolo Grassi, wówczas będący prezydentem włoskiego kanału radiowo-telewizyjnego RAI, zaproponował artyście pracę w laboratorium technicznym kierowanym przez przezeń studia. Informacja ta pochodzi z przeprowadzonej przez autorkę artykułu rozmowy z S. Veronesim.

nego z muzyką oraz myślenie o tych dwóch dziedzinach w podobnych kategoriach teoretycznych. Bliska Veronesiemu była również ogólna koncepcja powinowactwa łącząca rozmaite sztuki, wypracowana przez Kandyńskiego zwłaszcza w czasie założenia moskiewskiego Instytutu Kultury Artystycznej na początku lat 20. (zob. Turowski 37). Jednak mediolański artysta nigdy nie podzielił jego rozważań o duchowości i cechach emotywnych przejawiających się w sztuce, ponieważ skłaniał się wyłącznie ku idei racjonalności i obiektywizmu rządzących jego własnym celem twórczym (Quaglino 101).

W malarstwie Moholy-Nagy'a i Veronesiego pokrewny jest przede wszystkim sposób budowy kompozycji. Obydwaj artyści stosowali bardzo podobne zasady konstrukcyjne: podstawą kompozycji najczęściej były łączące się diagonale, określające centrum obrazu według zasady złotego podziału. Krzyżującym się liniom towarzyszyły formy półokrągłe i równoległoboki, budujące dodatkową dynamikę obrazu. Zestawione elementy geometryczne wzajemnie się przenikały, tworząc efekty przezroczystości i skomplikowane połączenia tonalne i barwne. Taką zbieżność wykazują zwłaszcza obrazy z ostatniego okresu twórczości Veronesiego, a także niektóre kompozycje z lat 30. i początku lat 40. Porównać można chociażby wyżej przywołany cykl *Wariacji na temat muzyczny* z 1936 r. lub obraz *Konstrukcja Z* z 1938 r. z serią litografii Moholy-Nagy'a *Konstruktionen: Kestnermappe 6* z 1923 r., których kompozycje składają się wyłącznie z linii diagonalnych, małych kwadratów i półelips. O pewnym podobieństwie w sposobie myślenia malarskiego obydwu artystów świadczy również sposób nadawania tytułów własnym dziełom, będących „abstrakcyjnym” zestawieniem liter i numerów. Jako przykład wystarczy przywołać dowolny cykl prac Veronesiego z lat 80. czy początku lat 90. zatytułowanych *Costruzione JH, PH, PHE, SN, TS, KF*, w których każde z płócien było dodatkowo określane liczbą, więc tak samo jak obrazy *AX 18* lub *AXL II* z 1927 r. Moholy-Nagy'a. Bliskość tych artystów wynikała także ze zbieżności ich zainteresowań artystycznych oraz zakresie pracy, obejmującej eksperymenty w dziedzinie typograficznej i teatralnej oraz praktykowaniu fotogramu i fotomontażu. Odwołując się do koncepcji teatru totalnego, obydwaj dążyli do stworzenia artystycznej syntezy jego komponentów wizualnych – ruchu, kompozycji i światła, na podstawie doświadczeń z zakresu malarstwa bezprzedmiotowego. Ich wspólna idea działania zgodnie z duchem czasu przejawiała się we włączeniu do procesu twórczego technologii i pracy maszyny, poszerzeniu tradycyjnie pojętego obszaru działalności artysty oraz w próbach zastosowania idei malarskich i graficznych w produkcji masowej. Obydwaj artyści reprezentowali pogląd, że sztuka może odgrywać szczególną rolę społeczną, oddziałując na

szerszy krąg odbiorców, a malarstwo abstrakcyjne stanowi nieodłączną część życia codziennego.

Do tych idei Veronesi mógł dojść także pod wpływem radzieckich twórców awangardy. Inspiracja włoskiego malarza ich działalnością nie tylko wynikała z powodów czysto artystycznych, ale także nosiła swoisty wymiar polityczny. Artysta zasadniczo podzielał poglądy lewicowe, które już od połowy lat 30. stanowiły głębokie podłoże dla jego sztuki. Przez pewien czas Veronesi współpracował z niektórymi czasopismami propagującymi doktrynę komunistyczną oraz angażował się do artystycznej aranżacji niektórych imprez politycznych. W tym kontekście malarstwo abstrakcyjne było dla niego specyficznym językiem wyrażania określonego sposobu myślenia oraz światopoglądu (Hapkwmeyer 167; Passoni 159).

Z kolei do prac Lissitzky'ego włoski artysta nawiązywał zwłaszcza w działalności typograficznej. Między innymi w 1945 r. ukazała się książka jego autorstwa pod nazwą *Kolory*, początkowo pomyślana jako projekt filmu abstrakcyjnego. Ta przeznaczona dla dzieci publikacja za pomocą didaskaliów oraz kolorowych ilustracji wyjaśniała poszczególne etapy powstania kompozycji abstrakcyjnej, w czym mocno odwoływała się do *Historii dwóch kwadratów* Lissitzky'ego (1920), której egzemplarz mediolański artysta posiadał we własnej bibliotece.

Częściowe powinowactwo twórczości Veronesiego ze stylistyką oraz sposobem pracy niektórych artystów awangardowych nie świadczy o jego biernym naśladowaniu ich osiągnięć, lecz wskazuje na skłonność artysty do kontynuacji i rozwoju tych idei, które w pewnym momencie zanikły lub zostały przerwane z powodów rozmaitych wydarzeń historycznych. Obrana przez malarza droga twórcza była także bardzo nietypowa dla środowiska włoskiego, w którym sztuka bezprzedmiotowa zaczęła być powszechnie przejmowana przez krytykę i artystów dopiero w okresie powojennym i nigdy nie była mocno nastawiona na poszukiwania pierwiastka obiektywnego. Wyjątkowy charakter twórczości Veronesiego był także związany z jego wielką aktywnością i zaangażowaniem w wielu dziedzinach artystycznych, chęcią ciągłego eksperymentowania i stosowania w swojej pracy nowatorskich pomysłów, pozwalających na wykorzystanie różnorodnych mediów.

Ostatnie lata życia Veronesi poświęcił tworzeniu obrazów malowanych w delikatnych tonacjach szarości i bieli, bez użycia jakichkolwiek innych kolorów (il. 16). Geometryczna struktura tych kompozycji była uzyskiwana za pomocą fakturowej techniki nakładania farby. Niewątpliwie w płótnach tych, stopniowo zbliżających się ku zupełnej bieli, włoski artysta odwołał się do słynnej serii obrazów Kazimierza Malewicza, stanowiących kres malarskich poszukiwań rosyjskiego abstrakcjonisty. Veronesi, dochodząc do „malarstwa czystego światła” (Veronesi

1993, 23-24)<sup>6</sup>, symbolicznie zamknął i podsumował własną długą drogę twórczą, będącą wyrazem szczególnego związku z tradycją awangardy europejskiej.

Luigi Veronesi zmarł w 1998 r. w Mediolanie w wieku 90 lat, został pochowany na cmentarzu miejskim w Buguggiate (prowincja Varese). Nagrobek artysty zdobi mozaika przedstawiająca jedno z jego dzieł – kolorową wizualizację muzyczną fragmentu pierwszej części *Airs à faire fuir* Erika Satiego (il. 17) (Bolpagni 2011, 118).

### BIBLIOGRAFIA

- Askanas, Barbara. “«Cercle et Carré», «Art Concret» e «Abstraction-Création»”. *L’Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, red. Luciano Caramel, Electa, 1989, ss. 90-97.
- Ballo, Guido. “Luigi Veronesi”. *Linea Grafica*, vol. 9/10, 1954, ss. 270-274.
- Ballo, Guido. “Luigi Veronesi musica in pittura”. *Ottagono*, vol. 59, 1980, ss. 120-121.
- Bastreri, Irene. “Luigi Veronesi: luci e colori negli spettacoli di marionette e di danza”. *Studi di Storia delle Arti*, vol. 10, 2000/2003, ss. 213-223.
- Bolpagni, Paolo. “Caratteristiche e motivazioni dell’astrattismo di Luigi Veronesi. Dalle origini all’inizio degli anni Quaranta”. *Luigi Veronesi. Luce, forma, costruzione. Le sperimentazioni artistiche negli anni '30 e '40*. 10 A.M. Art, 2016, ss. 7-12.
- Bolpagni, Paolo. “Le visualizzazioni cromatiche della musica”. *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell’astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull’arte, 2011, ss. 101-134.
- Bolpagni, Paolo. “Luigi Veronesi: le visualizzazioni cromatiche della musica”. *Visioni musicali. Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento: atti del Convegno: Milano, Università cattolica, 12 maggio 2006*, red. Francesco Tedeschi, Paolo Bolpagni, Vita e pensiero, 2009, ss. 97-134.
- Bolpagni, Paolo, i Andreina Di Brino. “Grafica e sperimentazione fotografica: ricerca sul ritmo e sulla luce”. *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell’astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull’arte, 2011, ss. 177-202.
- Bolpagni, Paolo, i Andreina Di Brino. “Il cinema di Luigi Veronesi: pittura in movimento”. *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell’astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull’arte, 2011, ss. 151-164.

---

<sup>6</sup> W ten sposób Veronesi określił wyżej przywołane obrazy Malewicza podczas wystąpienia na Uniwersytecie w Maceracie w 1987 r.

- Bolpagni, Paolo, Anderina Di Brino. "L'estetica della pagina". *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2011, ss. 219-234.
- Bonini, Giuseppe. "Contributo per un catalogo critico". Luigi Veronesi: Parma, 20 giugno – 20 luglio 1975, *Sala delle Scuderie in Pilotta*, red. Paolo Fossati, Giuseppe Bonini, Giuliana Ferrari, Università di Parma, 1975, ss. 89-124.
- Caramel, Luciano. "Dalla pittura al cinema: il film di Luigi Veronesi". *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, red. Luciano Caramel, Angela Madesani, Il Castoro, 2002, ss. 11-41.
- Caramel, Luciano. "L'astrattismo italiano degli anni trenta". *Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, red. Luciano Caramel, Electa, 1989, ss. 22-31.
- Caramel, Luciano. "Le alternative astrattiste". *Arte in Italia 1945-1960*, red. Luciano Caramel, V&P, 2013, ss. 43-83.
- Caramel, Luciano. "Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento". *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950.*, red. Luciano Caramel, Mazzotta, 2007, ss. 13-28.
- Cerritelli, Claudio. "Le arti applicate". *Luigi Veronesi: pittura, grafica, fotografia, film, scenografia, suono e colore, arte applicata, scritti e interviste*, red. Claudio Cerritelli, Paolo Minoli, MAN (Museo d'arte della provincia di Nuoro), 2000, ss. 33-45.
- Cerritelli, Claudio. "Luigi Veronesi: le arti applicate 1930-1996". *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, ss. 233-238.
- Crespi, Vittoria. "Musicare la luce. Intervista a Veronesi". *Fontana, Veronesi, Dorazio al Teatro alla Scala: bozzetti e figurini 1967-1981*, red. Maurizio Calvesi, Amici della Scala, 1991, ss. 25-31.
- Crespi, Vittoria. "Schede". *Fontana, Veronesi, Dorazio al Teatro alla Scala: bozzetti e figurini 1967-1981*, red. Maurizio Calvesi. Milano: Amici della Scala, 1991, ss. 119-147.
- Crispolti, Enrico. "Costituzione e prima affermazione del MAC". *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, red. Enrico Crispolti, De Luca editori d'arte, 2003, ss. XI-XXXVI.
- Danesi, Silvia, red. *Avanguardie a teatro Avanguardie a teatro tra le due guerre. Luigi Veronesi: sceneggiature: 26 gennaio-26 febbraio 1974*, Museo Teatrale alla Scala. Milano, Arti grafiche G. Ferrari, 1974.
- Dell'Agnese, Fulvio. "A Ciasa Antersies in Val Badia un Luigi Veronesi inaspettato". *IL MOMENTO*, vol. 350 (2002) [http://www.ciasaanTERSIES.it/home/content/view/26/45/lang\\_italian](http://www.ciasaanTERSIES.it/home/content/view/26/45/lang_italian). Dostęp 14.02.2018.
- Dematteis, Liliana, ed. "Apparati/Avvertenza". *Luigi Veronesi e la fotografia. Spazio e struttura per un'immagine*. Martano, 2002, ss. 81-103.
- Dionisio, Agnese. „Villa Marmont – complesso. Cervignano d'Adda (LO)". *LombardiaBeniCulturali*, <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LO170-00072/>. Dostęp: 14.02.2018.
- Dorffles, Gillo. "Gli artisti del M.A.C". Cyt. za: *Arte in Italia 1945-1960*, red. Luciano Caramel, V&P, 2013, ss. 87-89.



- Fauchereau, Serge. "Gli artisti italiani a Parigi". *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, red. Pontus Hulten, Germano Celant, Bompiani, 1989, ss. 95-102.
- Feierabend, Volker W. "Biografia". *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, ss. 249-253.
- Ferrari, Giuliana. "Visione in movimento e scrittura di luce nelle ricerche teatrali di Luigi Veronesi". *Il teatro di Luigi Veronesi dal 1935 al 1985: cinquant'anni di scene, bozzetti, marionette e costumi*, red. Antonio Mascolo, Comune, Assessorato alle attività culturali, 1986, ss. 6-10.
- Garuti, M. "Alcuni appunti relativi agli insegnamenti di Luigi Veronesi alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano". *Luigi Veronesi: mostra antologica: Comune di Pieve di Cento, Pinacoteca civica; Comune di Campogalliano, Centro culturale polivalente, SIACA arti grafiche Gianni Tassinari*, 1984.
- Gigliotti, Guglielmo. "Oggi: i mosaici della metropolitana". *Terzoochio*, vol. 89, 1998, ss. 11-13.
- Gualdoni, Flaminio. *Arte in Italia 1943-1999*, N. Pozza, 2000.
- Hapkwmeier, Andreas, "Incontro con Luigi Veronesi". *Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919-1939. Die andere „entartete Kunst“ / L'altra „arte degenerata“*, red. Dieter Bogner, Luciano Caramel, Gunther Dankl, Electa, 1997, ss. 163-170.
- Kandyński, Wasyl. *Punkt, linia a płaszczyzna: Przyczynek do analizy elementów malarzkich*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kluszczyński, Ryszard. *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Marchiori, Giuseppe. "Nota della Galleria. Veronesi o della coerenza". *Luigi Veronesi*, red. Giuseppe Marchiori, Edizioni della Galleria Schettini, 1954.
- Pasi, Mario. "Il teatro di Luigi Veronesi". *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, ss. 183-197.
- Passoni, Franco. *Testimonianze su Luigi Veronesi*. La Nuova Foglio, 1977.
- Pastore, Monica. *Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia 1960/1972*. Praca magisterska pisana pod kier. Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia, wydział Comunicazioni visive e multimediali, 2007.
- Pontiggia, Elena. "Il Milione e l'Astrattismo 1932-1938". *Il Milione e l'Astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, red. Elena Pontiggia, Electa, 1988, ss. 11-52.
- Processione, Angela. "Un museo della scultura all'aperto. Il Museo Pagani di Castellanza". *I Musei: luoghi dell'esperre e del conservare*, red. Monica Bruzzone, MUP Monte Università Parma, 2009, ss. 83-90.
- Quaglino, Piero. "Conversazione con Luigi Veronesi". *Luigi Veronesi*, red. Piero Quaglino, Essegi, 1983, ss. 99-108.
- Reteuna, Dario. "«Ferrania» (1947-1967): inchiostri e fotografia nell'impegno grafico di Luigi Veronesi". *Luigi Veronesi e la fotografia. Spazio e struttura per un'immagine*, red. Liliana Dematteis, Martano, 2002, ss. 73-80.
- Rzepińska, Maria. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, 1983.

- Santi, Giancarlo, red. *La vetrata artistica contemporanea per le chiese: The contemporary stained glass window for churches*, Koinè ricerca, 2015.
- Sartoris, Alberto. "Avvenire del funzionalismo". *Quadrante*, vol. 1, 1933, ss. 15-17.
- Savettieri, Chiara. «Considero il lavoro del pittore uguale a quello del musicista». Le radici musicali del cinema di Veronesi". *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2011, ss. 15-29.
- Sienkiewicz, Jan Wiktor. *Attilio Alfieri a malarstwo włoskie XX w.* Redakcja Wydawnictw KUL, 1997.
- Tedeschi, Francesco. "Notizie biografiche". *Luigi Veronesi*, red. Luciano Caramel, Francesco Tedeschi, Milano: Mazzotta, 1992, ss. 88-89.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Varga, Miklos N., "Léger e Veronesi, costruttori". *Terzoocchio*, vol. 1, 1990, ss. 4-7.
- Varga, Miklos N., red. *Luigi Veronesi: legni colorati 1977-78*, tłum. Rondey Stringer, Bora, 1978.
- Veronesi, Luigi. "Arte e scenza: le proporzioni". *Luigi Veronesi. Le conferenze di Macerata*, red. Mauro Bini, Il Bulino, 1993, ss. 31-45.
- Veronesi, Luigi. "Del fotomontaggio". *Campo Grafico*, vol. 12, 1934. Cyt. za: *Luigi Veronesi*, red. Piero Quaglino, Essegi, 1983, ss. 114-115.
- Veronesi, Luigi. "Le origini dell'astrattismo in Europa". *Luigi Veronesi. Le conferenze di Macerata*, red. Mauro Bini, Il Bulino, 1993, ss. 11-29.
- Veronesi, Luigi. „Questionario di Tristan Sauvage”. Cyt. za: Sauvage Tristan. *Pittura italiana del dopoguerra: (1945-1957)*. Schwarz, 1957, ss. 350-351.
- Veronesi, Luigi. "Risposta a un questionario". *Domus*, vol. 12, 1936. Cyt. za: *Luigi Veronesi con una antologia di scritti*, red. Paolo Fossati, Martano Due, 1968.
- Viotta, Paola. "Opere in città di Vittore Frattini. Mostra omaggio a Luigi Veronesi". *Tracce*, vol. 21, 1998, ss. 33-35.
- Zannier, Italo. "La solare fotoscopia di Luigi Veronesi". *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, ss. 129-134.

#### SPIS ILUSTRACJI

1. Luigi Veronesi, 1987; fot. Giuliana Traverso, archiwum artysty.
2. L. Veronesi, *Pejzaż*, 1931, papier bawełniany, drzeworyt, 16 x 13 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi. Mostra antologica*, red. Luciano Caramel, Piero Quaglino. Mazzotta, 1989, 49.
3. L. Veronesi, *SR 3*, 1934, papier bawełniany, drzeworyt, 21 x 13,8 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi. Mostra antologica* 55.

4. L. Veronesi, *SR 6*, 1934, papier bawełniany, drzeworyt, 22,3 x 29,4 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi. Mostra antologica* 56.
5. L. Veronesi, *Konstrukcja Z*, 1938, papier, kolaż, 50 x 35 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, 52.
6. L. Veronesi, *III/V*, 1936, fotogram, 31 x 29 cm, Archivio Luigi Veronesi, fot. za *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2011, 184.
7. L. Veronesi, *Kompozycja nr 53*, 1938, papier fotograficzny, fotogram, tempera, 59,5 x 79,5 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Ritmi visivi* 196.
8. L. Veronesi, *14 wariacji na temat malarski*, 1936, papier, kolaż, atrament, każdy 39 x 56 cm; Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto; fot. za *Ritmi visivi* 67-70.
9. L. Veronesi, *Jeden za drugim*, 1953, płótno, olej, 80 x 110 cm; Kunstmuseum w Bochum; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico* 70.
10. L. Veronesi, *Fragmenty nr 27*, 1961, płótno, olej, 100 x 120 cm; kolekcja prywatna; fot. za Patani, Osvaldo. *Veronesi*, Bertieri, 1964.
11. a, b. Zapis nutowy i wizualizacja fragmentu *Fugi nr 2 d-moll z Die Kunst der Fuge* J.S. Bacha wykonana przez L. Veronesiego, 1970, [?]; fot. za *Proposta per una ricerca su 'suono e colore'*, red. Silvia Danesi, Galleria La Polena, 1972.
12. L. Veronesi, *Wariacja komplementarna II, nr 3*, 1972, deska, płótno, olej, 50 x 40 cm; fot. za *L. Veronesi*, red. Galleria Blu, Galleria Blu, 1999, 38.
13. L. Veronesi, *Sekwencja nr 1-8. Od irracjonalnego do racjonalnego*, 1973, płótno, olej, każdy 36,5 x 75 cm; Kunstmuseum Bonn; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico* 79.
14. L. Veronesi, *Konstrukcja R 17*, 1976, płótno, olej, 100 x 80 cm; fot. za *L. Veronesi* 39.
15. Witraż w kościele św. Michała Archanioła w Sacile zaprojektowany przez L. Veronesiego, 1989; fot. za Santi, Giancarlo, red. *La vetrata artistica contemporanea per le chiese: The contemporary stained glass window for churches*, Koinè ricerca, 2015, 38.
16. L. Veronesi, *Konstrukcja B1*, 1995, płótno, olej, 80 x 90 cm; kolekcja prywatna, Mediolan; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico* 86.
17. Płyta nagrobna Luigi Veronesiego i Ginetty Nicory Veronesi na cmentarzu miejskim w Buguggiata; fot. Andrea Trappolini.

## LUIGI VERONESI – PROTAGONISTA WŁOSKIEGO ABSTRAKCYJNYZMU

## Streszczenie

Artykuł prezentuje postać mediolańskiego artysty Luigi Veronesiego (1908-1998), będącego jednym z głównych przedstawicieli włoskiego malarstwa abstrakcyjnego. Działalność Veronesiego

nie jest dobrze znana w Polsce, dlatego niniejszy tekst obejmuje życiorys artysty, a także opisuje i analizuje poszczególne etapy jego twórczości. Uwzględnione są rozmaite obszary pracy artysty: grafika, malarstwo, fotografia, teatr, animacja filmowa, sztuka użytkowa, typografia, projektowanie przestrzenne. Szczególny nacisk jest położony na przedstawienie związku Veronesiego z tradycją awangardy oraz jego kontaktów z europejskimi artystami. Jako podstawa do napisania artykułu posłużyła rozmowa z synem artysty Silvio Veronesim, jak również bogaty materiał bibliograficzny dotychczas nieopublikowany w języku polskim.

**Słowa kluczowe:** Luigi Veronesi; abstrakcja geometryczna; malarstwo bezprzedmiotowe; awangarda; sztuka konkretna; galeria Il Milione; Abstraction-Création; fotogram.

## LUIGI VERONESI – THE PROTAGONIST OF ITALIAN ABSTRACTIONISM

### S u m m a r y

The article presents the figure of a Milanese artist Luigi Veronesi (1908–1998), one of the main representatives of Italian abstract painting. Since Veronesi's work is not well known in Poland, this text covers the artist's biography as well as describes and analyses individual stages of his work. The article covers various areas of the artist's work: graphic arts, painting, photography, theatre, film animation, applied arts, typography and spatial design. Special emphasis is placed on presenting Veronesi's relationship with the avant-garde tradition and his contacts with European artists. The article is based on a conversation with the artist's son, Silvio Veronesi, as well as on a rich bibliographic material not yet published in Polish.

**Keywords:** Luigi Veronesi; geometric abstraction; abstract painting; avant-garde; applied art; Il Milione Gallery; Abstraction-Création; photogram.

*Translated by Rafał Augustyn*



1. Luigi Veronesi, 1987; fot. Giuliana Traverso, archiwum artysty



2. L. Veronesi, *Pejzaż*, 1931, papier bawełniany, drzeworyt, 16 x 13 cm; kolekcja prywatna; fot. za Luigi Veronesi. *Mostra antologica*, red. Luciano Caramel, Piero Quaglino, Mazzotta, 1989, 49



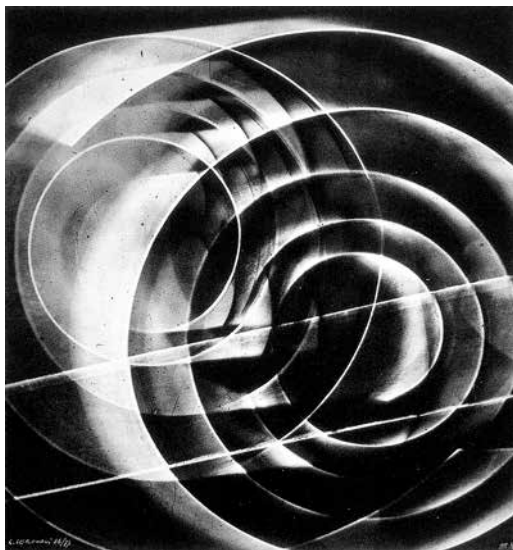
3. L. Veronesi, *SR 3*, 1934, papier bawełniany, drzeworyt, 21 x 13,8 cm; kolekcja prywatna; fot. za Luigi Veronesi. *Mostra antologica* 55



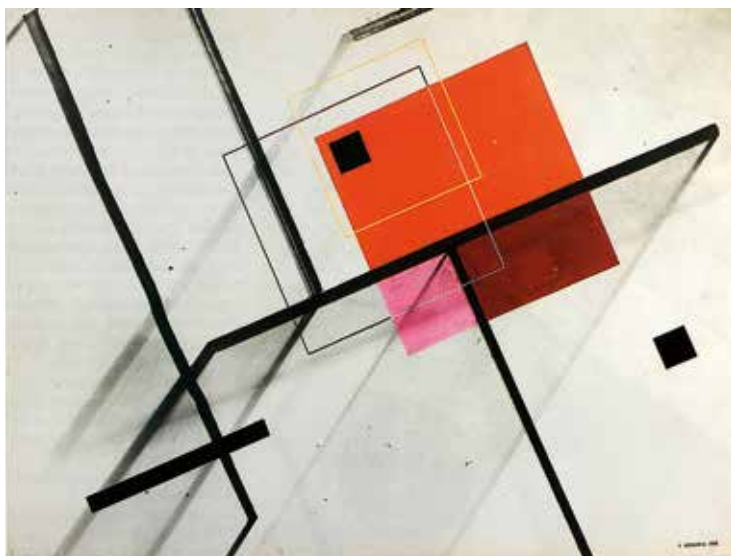
4. L. Veronesi, *SR 6*, 1934, papier bawełniany, drzeworyt, 22,3 x 29,4 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi. Mostra antologica 56*



5. L. Veronesi, *Konstrukcja Z*, 1938, papier, kolaż, 50 x 35 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico, 1927-1997*, red. Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Mazzotta, 1997, 52

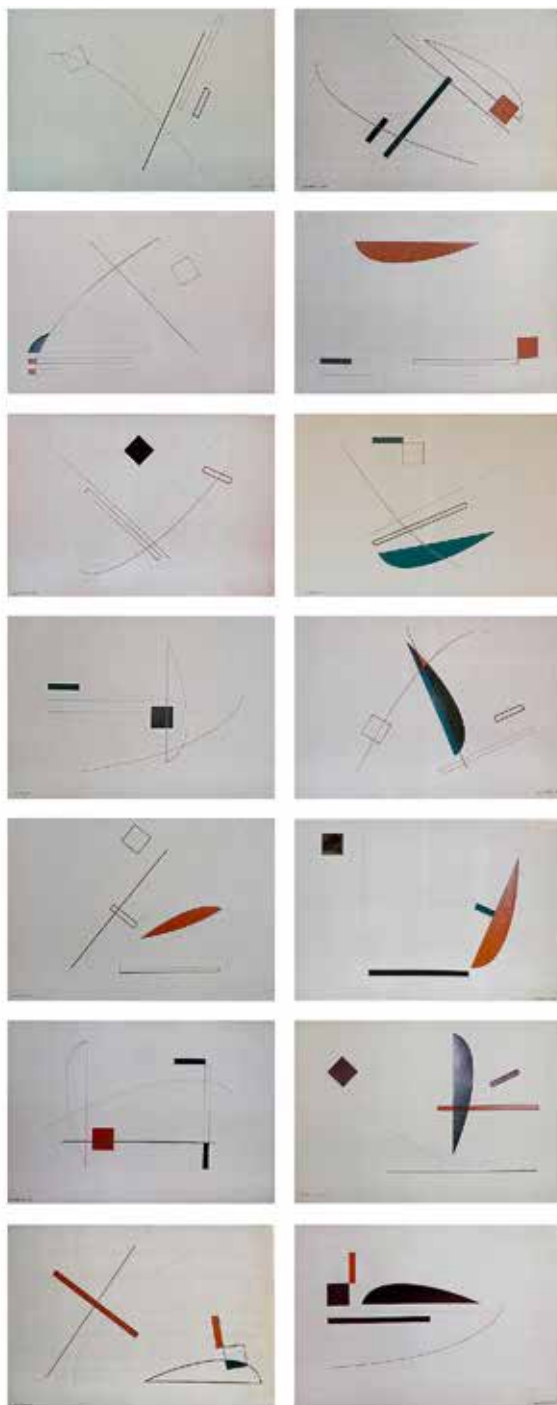


6. L. Veronesi, *III/V*, 1936, fotogram, 31 x 29 cm; Archivio Luigi Veronesi; fot. za *Ritmi visivi*. *Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, red. Paolo Bolpagni, Anderina Di Brino, Chiara Savettieri, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2011, 184



7. L. Veronesi, *Kompozycja nr 53*, 1938, papier fotograficzny, fotogram, tempera, 59,5 x 79,5 cm; kolekcja prywatna; fot. za *Ritmi visivi* 196

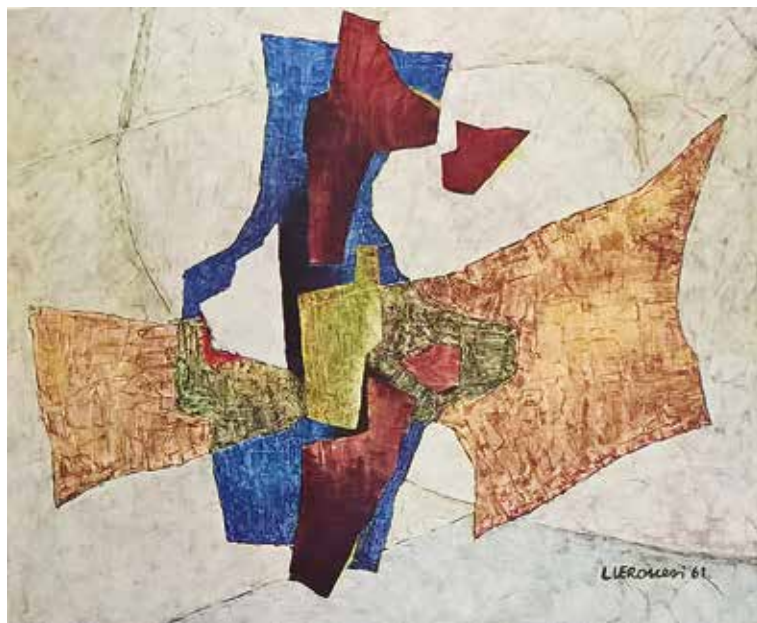




8. L. Veronesi, *14 wariacji na temat malarski*, 1936, papier, kolaż, atrament, każdy 39 x 56 cm; Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto; fot. za *Ritmi visivi* 67-70




9. L. Veronesi, *Jeden za drugim*, 1953, płótno, olej, 80 x 110 cm; Kunstmuseum w Bochum; fot. za Luigi Veronesi: *razionalismo lirico* 70

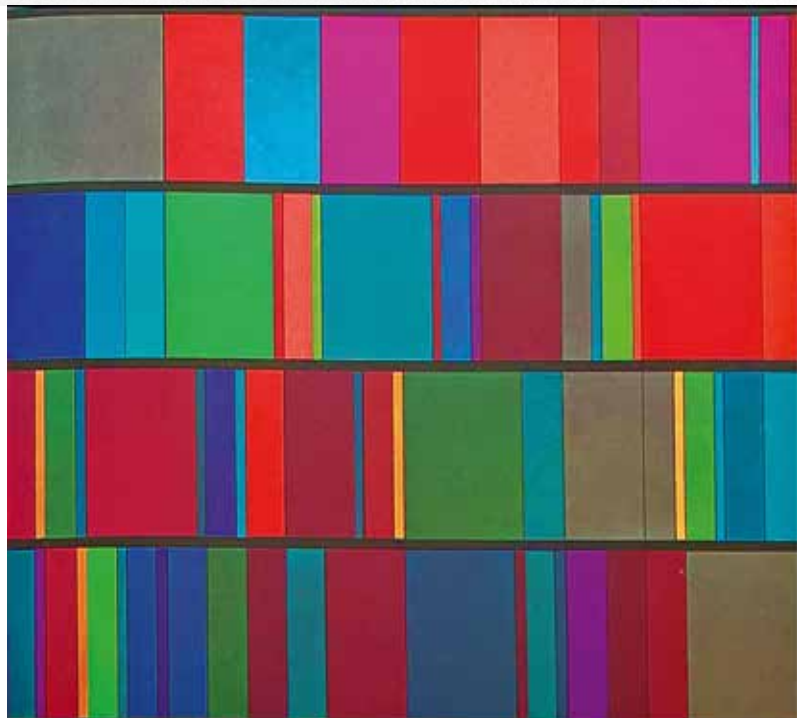


10. L. Veronesi, *Fragmenty nr 27*, 1961, płótno, olej, 100 x 120 cm; kolekcja prywatna; fot. za Patani, Osvaldo. Veronesi, Bertieri, 1964

a



b



The image displays two parts, 'a' and 'b', illustrating a musical score and its visualization. Part 'a' shows a musical score for Fugue No. 2 in D minor by J.S. Bach, measures 25-30. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Part 'b' shows a color visualization of the same musical score, where each note is represented by a vertical bar of a specific color. The colors used include red, blue, green, purple, orange, and brown, creating a vibrant, abstract pattern.

11 a, b. Zapis nutowy i wizualizacja fragmentu *Fugi nr 2 d-moll* z *Die Kunst der Fuge* J.S. Bacha wykonana przez L. Veronesiego, 1970[?]; fot. za *Proposta per una ricerca su 'suono e colore'*, red. Silvia Danesi, Galleria La Polena, 1972



12. L. Veronesi, *Wariacja komplementarna II, nr 3*, 1972, deska, płótno, olej, 50 x 40 cm; fot. za *L. Veronesi* red. Galleria Blu, Galleria Blu, 1999, 38



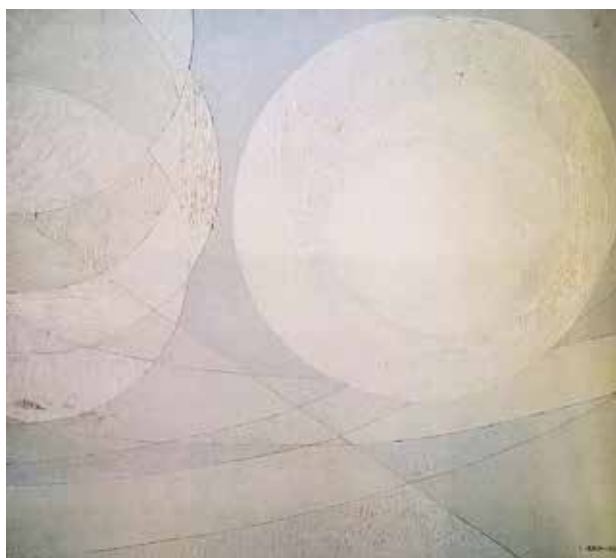
13. L. Veronesi, *Sekwencja nr 1-8. Od irracjonalnego do racjonalnego*, 1973, płótno, olej, każdy 36,5 x 75 cm; Kunstmuseum Bonn; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico* 79



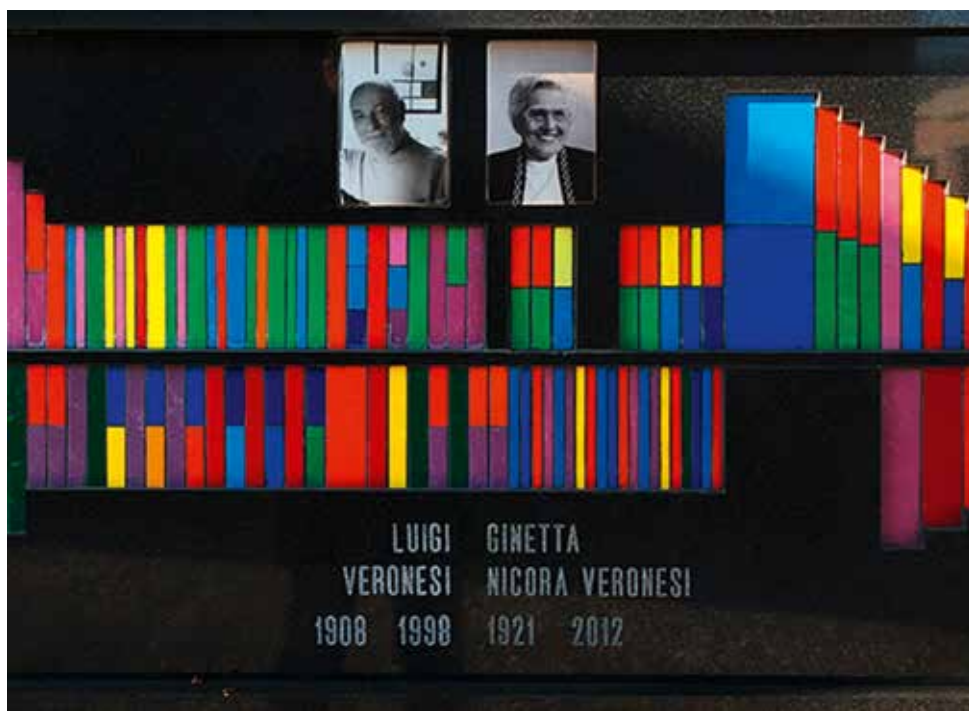
14. L. Veronesi, *Konstrukcja R 17*, 1976, płótno, olej, 100 x 80 cm; fot. za *L. Veronesi* 39



15. Witraż w kościele św. Michała Archaniola w Sacile zaprojektowany przez L. Veronesiego, 1989; fot. za Santi, Giancarlo, red. *La vetrata artistica contemporanea per le chiese: The contemporary stained glass window for churches*, Koinè ricerca, 2015, 38



16. L. Veronesi, *Konstrukcja B1*, 1995, płótno, olej, 80 x 90 cm; kolekcja prywatna, Mediolan; fot. za *Luigi Veronesi: razionalismo lirico* 86



17. Płyta nagrobna Luigi Veronesiego i Ginetty Nicory Veronesi na cmentarzu miejskim w Buggiata; fot. Andrea Trappolini