

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Giulia Veronesi (1906-1970) was an important Italian art critic who was active from the 1930s to the 1960s. Her scholarly activity was strongly influenced by the aesthetic theories of Wilhelm Worringer, Konrad Fiedler, Alois Riegl, Vasilij Kandinskij, László Moholy-Nagy and Carlo Ludovico Ragghianti. She collaborated with some of the most important magazines of architecture, art, photography and cinema, such as Campo Grafico, Casabella, Emporium and Ferrania. This essay analyses her critical thinking and its connections to the artistic work of her brother, Luigi Veronesi.

Giulia Veronesi (1906-1970), sorella del pittore astrattista Luigi, rappresenta una delle menti più acute e brillanti dell'Italia dei decenni centrali del Novecento¹. Seppure ignorata dalla storia della critica artistica, la sua opera storiografica costituisce un contributo rilevante per lo studio del contesto intellettuale italiano dagli anni Venti agli anni Settanta.

Formatasi a Milano, l'autrice operò durante l'acceso dibattito sul ritorno all'ordine, nel pieno della difesa della rivoluzione espressionista europea, dei primi confronti con le istanze astrattiste e della viva contrapposizione tra architettura razionalista e monumentalismo.

La critica di Giulia Veronesi si colloca, dunque, in un clima culturale caratterizzato dal confronto dell'arte contemporanea con la propaganda del regime e con i primi fermenti politici e sociologici avversi a tale manipolazione.

Il suo esordio letterario è rappresentato dall'articolo *Folclore*, pubblicato nel 1930 per *Poligono*, una rivista autofinanziata e redatta da Raffello Giolli². Il brano verteva sull'arte popolare e applicata peruviana, fondando il discorso sui concetti che saranno approfonditi nel corso della sua produzione critica e che rispecchiano la costante attenzione della Veronesi per le novità artistiche provenienti dalla cultura d'oltralpe³.

Fin dal suo primo articolo, l'arte è concepita come un ambito espressivo in grado di coinvolgere ogni aspetto della vita quotidiana. Tale concetto, che riprende il pensiero di Walter Gropius e del Bauhaus, costituirà il fulcro argomentativo della

sua intera produzione critica.

Secondo la Veronesi, la scuola di Weimar incarnava il più serio tentativo «di risolvere tutta la vita nell'espressione artistica»⁴. A rappresentarne la modernità fu Moholy-Nagy, la cui influenza innovativa all'interno dell'istituto è da lei equiparata a quella di Gropius. «Non è Kandinsky, è Laszlo Moholy-Nagy a rappresentare lo spirito della Bauhaus»⁵. In lui l'autrice individuò il merito di aver apportato nell'arte astratta elementi di profonda originalità, insieme alla creazione di un inedito linguaggio poetico.

La visione estetica dell'artista fu essenziale per la formazione critica della Veronesi, in cui sono riscontrabili notevoli somiglianze. Un esempio è il significato culturale, educativo e sociale che Moholy-Nagy attribuì alle sperimentazioni e ai giochi di luce nello spazio metropolitano. Gli effetti luminosi delle insegne, dei riflettori, dei neon delle pubblicità, delle scritte luminescenti sui tabelloni a nastro costituiscono per l'artista gli elementi di un nuovo spazio espressivo, lo stesso descritto da Giulia Veronesi nei suoi articoli per il periodico *Campo Grafico*, in cui la pubblicità cittadina è concepita come "integrante della vita", "voce dell'attività umana" e "veicolo di ogni genere di scambio umano"⁶. La concezione delle facoltà comunicative della nuova tecnologia nel contesto urbano è, dunque, molto simile a quella descritta da Moholy-Nagy, secondo cui i giochi di luce delle pubblicità rappresentavano un tentativo di utilizzare la programmazione dei fasci luminosi per armonizzare l'apparato sensoriale dell'uomo con l'ambiente in cui viveva⁷.

La profonda influenza di Moholy-Nagy e dei principi del Bauhaus costituiscono uno dei più significativi punti di contatto tra la riflessione critica di Giulia Veronesi e l'attività artistica di suo fratello Luigi. Nella sua carriera di pittore astrattista, infatti, quest'ultimo condivise con l'artista ungherese i più differenti mezzi espressivi della comunicazione artistica: non solo la pittura astratta e le sperimentazioni sull'arte cinetica, ma anche i tentativi di cinema astratto o l'inserimento del materiale fotografico - in particolare del fotogramma - nel contesto pittorico. Le sperimentazioni artistiche di entrambi sono più volte trattate e confrontate da Giulia nella sua opera maggiore, *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*⁸.

Le esperienze dei due fratelli furono accomunate anche dal parallelismo che entrambi instaurarono tra la corrente pittorica astrattista e la musica. Dal secondo dopoguerra, infatti, Luigi Veronesi indirizzò le proprie ricerche verso l'identificazione del linguaggio musicale con la scala cromatica⁹.

Per entrambi, la musica - arte emancipata dai condizionamenti del reale - costituiva un passo necessario per gli artisti che desideravano svincolarsi dai limiti del reale e raggiungere un'arte d'astrazione. A partire da questa concezione, Giulia Veronesi associò il linguaggio musicale alla sfera emotiva, tanto da indicarlo

come il riferimento fondamentale per la nascita dell'astrattismo in Germania, o più precisamente come il «primo linguaggio astratto»¹⁰. Così come la pittura di Ciurlionis, Kupka e Kandinsky, anche la musica aveva origini spiritualiste e simboliste: il parallelo con la musica [...] sarà la prova comunemente addotta, [...] del fatto che l'arte astratta proceda immediatamente dal simbolismo: con tutte le implicazioni mistico-metafisiche dell'atteggiamento simbolistico¹¹.

Entrambe le arti, accomunate dalla necessità espressiva, parteciparono allo sconvolgimento estetico che dall'espressionismo si tradusse in astrattismo. Come lei stessa sottolinea, i riferimenti musicali restarono «motivi frequentissimi, soprattutto nell'arte astratta centroeuropea»¹².

A testimonianza di tale affermazione, Giulia Veronesi ricorda che proprio tra la Germania e Vienna nacquero le prime elaborazioni di musica atonale e dodecafonica. E l'inventore di quest'ultima, Arnold Schönberg (1874-1951), ebbe un ruolo non trascurabile nell'opera critica della Veronesi, che più volte ne ricorda l'influenza e l'importanza nel contesto espressionista. In particolare, la sua opera è citata, seppur sommariamente, in una significativa collaborazione editoriale con il musicologo Luigi Rognoni (1913-1986).

Nel 1953, infatti, la critica d'arte partecipò alla stesura dello scritto *L'espressionismo*, da lui curato¹³. In questo saggio, l'orientamento espressivo delle ricerche di Schönberg, corrispondenti al rifiuto delle gerarchie tonali e allo sconvolgimento delle tradizionali categorie formali, è interpretato da Giulia come la conseguenza della "necessità interiore" teorizzata da Kandinskij. Tale principio, da lei considerato basilare anche della concezione architettonica promossa da Gropius, rappresentava l'unica soluzione plausibile per gli artisti che desideravano manifestare e preservare la propria autenticità emotiva¹⁴.

L'architettura razionalista, d'altronde, costituì un importante spunto di riflessione per Giulia Veronesi. La sua attenzione si concentrò soprattutto sul panorama italiano, dove l'arte astratta comparve per la prima volta solo negli anni '30, e dove l'astrattismo pittorico e il razionalismo architettonico erano vittima di quella che l'autrice definì la "commedia degli equivoci", ovvero una falsa attribuzione a tali attività artistiche di un significato "fascista"¹⁵:

Sostenuta fino all'estremo la sua forma, in nome dell'affermazione di indipendenza spirituale ch'essa costituiva contro gli schemi archeologici dei neoclassicismi dominanti, l'ascetica architettura chiamata razionalista (in realtà un'architettura da assurdo universo kafkiano, nell'assolutezza della sua figura esasperatamente romantica in cui non sorrideva la solare grecità postulata dalle premesse teoriche: un'architettura presaga, una forma disperatamente storica) fondava su complesse

ma chiare ragioni sociali il proprio assunto etico, e in esso una vaga, incantevole utopia paradossalmente in contrasto con la sua tragica essenza lirica¹⁶.

Diversa era la sua visione del contesto artistico in Russia e Olanda, dove la Veronesi intravide le radici razionaliste della corrente astrattista. Solo nella Russia costruttivista e nel Neoplasticismo di Mondrian e Rietveld la studiosa indica l'identificazione tra pittura e architettura. Quest'ultima è, infatti, classificata come «l'arte astratta per eccellenza. Ineluttabilmente astratta»¹⁷.

Oltre alla tradizione musicale, il motivo scatenante della nascita della corrente astratta in Germania fu, secondo la Veronesi, la pubblicazione del saggio di Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*¹⁸ (1908). In quest'opera lo studioso sfata. L'impulso empatico - concepito come un sentimento di identificazione, di proiezione di sé stessi in un altro oggetto o un altro soggetto - è contrapposto all'arte basata sull'astrazione. Questa è collegata dall'autore con un sentimento angoscioso, provocato dalla percezione di una realtà incerta e di un mondo ostile¹⁹. Per definire il rapporto tra sfera della figurazione e realtà esteriore, Worringer fa riferimento al concetto di *Kunstwollen*, elaborato per la prima volta dal rivoluzionario storico dell'arte viennese Alois Riegl.

Benché non ne definisca il significato preciso, Riegl affronta approfonditamente il problema del *Kunstwollen* in *Industria artistica tardoromana* (1901), in cui spiega: «L'umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere rappresentare davanti agli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio»²⁰. Tale definizione implica, dunque, lo stretto rapporto tra volontà artistica e concezione del mondo esteriore.

Secondo Giulia Veronesi, *Astrazione ed Empatia* assunse il merito di aver divulgato il pensiero di Alois Riegl e di averne messo a fuoco le idee più stimolanti, tanto da definire, per la prima volta, le intuizioni del critico viennese la «base da cui mossero i primi astrattisti»²¹. Lei stessa precisa:

Per la nostra storia, il problema riegliano principale era quello che poneva a fondamento e a matrice dell'arte la volontà, trasferendo cioè all'attivo dell'umano ciò che sembrava proiettarsi sull'umano dall'esterno per l'azione esercitata sull'uomo, spettatore, imitatore o interprete che fosse, dalla "natura"²².

In altre parole, secondo l'autrice l'artista astrattista non è più spinto a operare per imitare la natura, bensì per liberare la propria realtà interiore, che si proietta sul dipinto. Il processo creativo non è più individuabile con un procedimento che

dal mondo esterno agisce sul soggetto contemplativo e ne plasma le forme pittoriche. Al contrario: l'artista, proiettando la propria interiorità sulla tela, appaga la propria volontà artistica, mette in atto il *Kunstwollen*.

Quest'ultimo, secondo la Veronesi, coincideva con il concetto di "necessità interiore" teorizzata da Kandinsky ne *Lo spirituale nell'arte* (1912).²³

Pubblicato successivamente al saggio di Worringer, esso approfondì i riferimenti all'arte astratta, tanto da divenirne la base teoretica fondamentale.

Per Kandinskij il pittore aveva la capacità di trasformare le impressioni del mondo esterno in particolari eventi psichici: una volta percepita la realtà, questa attivava nello spirito una risonanza psichica che spingeva l'artista all'impulso creativo. Tale esperienza interiore portò Kandinskij a teorizzare la doppia natura degli elementi pittorici: quella materiale, accessibile ai sensi, e quella spirituale. Secondo questo procedimento egli giunse a un tipo di astrattismo basato sull'espressione dei contenuti spirituali degli elementi compositivi.

Alla concezione spiritualista di Kandinsky e al concetto di volontà d'arte mediato da Worringer, Giulia Veronesi contrappone il pensiero del filosofo tedesco Konrad Fiedler (1841-1895)²⁴.

L'autrice ne conobbe il pensiero nel 1951, quando recensì il volume di Argan, "Walter Gropius e la Bauhaus"²⁵. In tale opera, lo studioso definisce la "pedagogia formale" praticata nella scuola tedesca come la diretta conseguenza delle teorie di Konrad Fiedler, che classificava l'arte come "contemplazione produttiva" o produttività illimitata²⁶.

Secondo Fiedler, infatti, lo scopo dell'arte, non è quello di cogliere l'essenza dell'oggetto, né quella del soggetto; ma condurre alla conoscenza fenomenica della realtà in cui l'uomo vive.

Il lavoro dell'arte inizia nel momento in cui cessa il processo della visione, e il flusso continuo del visibile lascia il posto all'attività della mano, che concretizza dal punto di vista formale le immagini del fluire della realtà. Il momento espressivo perde, così, ogni connotazione lirica per riappropriarsi dei principi di tecnica e manualità che fin dal Rinascimento erano stati declassati a favore di qualità spirituali che elevassero l'opera a livelli superiori²⁷.

Dunque, l'arte, in quanto attività conoscitiva, coincide con un continuo evolversi della coscienza del mondo. Per questo motivo essa è definibile anche come un'incessante creatività, un'«illimitata produttività»²⁸ che trovò concretezza nella pedagogia formale teorizzata presso il Bauhaus, a cui la Veronesi, come già dimostrato, assegnò un ruolo fondamentale²⁹.

I legami con il contesto europeo non si esauriscono però nella sua formazione ermeneutica.

Nel 1939, infatti, Giulia Veronesi iniziò a lavorare presso la *Cinémathèque Française*, diretta da Henri Langlois. Con lui, la studiosa strinse un saldo rapporto professionale e una profonda amicizia, testimoniati dalle lettere conservate presso l'Archivio Langlois. I due amici mantennero i contatti anche durante la permanenza di Giulia in Italia, da cui inviava informazioni dettagliate riguardanti il cinema italiano e le sue origini³⁰. Il loro rapporto era, dunque, basato su una stima reciproca, come dimostrano anche le appassionante recensioni che la Veronesi dedicò alle mostre curate dall'amico Langlois nel corso degli anni Cinquanta³¹.

Nonostante l'assunzione alla *Cinémathèque Française*, Giulia mantenne saldi rapporti con l'ambiente cinematografico italiano. Tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, infatti, furono frequenti le recensioni sulle rassegne di cinema, insieme agli articoli dedicati ai registi: Joris Ivens, D. W. Griffith e Josef von Sternberg³². In particolare, nell'intervento critico sull'opera di Ivens è notevole la vicinanza con il metodo e la teoria cinematografica proposta da Carlo Ludovico Ragghianti nell'articolo *Cinematografo rigoroso*³³. In quest'opera giovanile, pubblicata su "Cine-Convegno" nel 1933, lo studioso sosteneva l'identificazione delle arti figurative con il cinema, che andrebbe, pertanto, analizzato e interpretato con i mezzi inerenti alla storia dell'arte.

Per esempio, a proposito de *La tragedia della miniera* (1931), Ragghianti evidenzia una serie di riferimenti pittorici: afferma che «i valori luministici di molte scene [...] rammentano, nel modo di costruire con pura luce, le figure di Rembrandt»³⁴, mentre «le forme in cui si vanno a ritrovare le pose naturalmente monumentali dell'opera e del lavoro» rinviano a Millet³⁵.

Il principio di identità tra cinema e arte pittorica caratterizza anche gli articoli scritti da Giulia Veronesi per la rivista *Ferrania*. In quello dedicato al documentarista Joris Ivens, la studiosa dichiara: «tutta la pittura moderna vive preliminarmente come esperienza in atto, come momento storico della coscienza artistica, in ognuna delle immagini riprese da Ivens»³⁶. In altre parole, un ragionamento critico sull'opera del documentarista non potrebbe prescindere dall'influenza che ebbe sul suo cinema l'intera cultura pittorica. Per avvalorare tale opinione la Veronesi fa riferimento all'osservazione che Corrado Terzi riservò alla sceneggiatura di *Zuiderzee*: «certe immagini [...] fanno pensare ai pittori del gruppo De Stijl»³⁷, ovvero i primi teorici olandesi della pittura astratta. Analogamente alla corrente pittorica, il "contenuto" dei film di Ivens non è identificabile nel soggetto dell'opera, ma è espresso dal punto di vista formale «nella resa espressiva del chiaroscuro, nell'architettura delle immagini» e «ogni fotogramma non è soltanto un documento, è anche una composizione equilibrata, armoniosa, in cui linee, volumi, piani, luci e ombre rispondono al ritmo intero del film, alle sue stesse ragioni sentimentali

e logiche»³⁸. L'opera cinematografica del regista olandese è, dunque, sottoposta allo stesso ragionamento che l'autrice indicò come base fondante della corrente pittorica astratta: ovvero la forma coincide con il contenuto e con le "ragioni sentimentali e logiche" che spingono l'autore all'attività artistica, sia pittorica che cinematografica.

Le riflessioni della Veronesi e di Ragghianti, dunque, convergono verso le due esigenze fondamentali che caratterizzarono l'estetica idealistica: un'ideale unità delle arti e la comprensione di ogni forma di creazione artistica nella categoria generale dell'arte.

Dal 1947 al 1958, la critica italiana si stabilì a Parigi. Sebbene tornasse spesso in Italia³⁹, parallelamente all'impiego presso la cineteca francese, la Veronesi avviò una lunga collaborazione con la rivista *Emporium*. Da Parigi, Giulia inviava le recensioni delle mostre, o spediva articoli monografici sui singoli artisti o sui temi più svariati. Quella con *Emporium* rappresenta il progetto giornalistico più lungo e continuativo: dal 1945 al 1964, la scrittrice vi pubblicò oltre 300 articoli, basati sugli argomenti più vari. Essi spaziavano dalle mostre pittoriche e scultoree a quelle cinematografiche, dall'arte antica a quella medievale e contemporanea, dalle opere di scultura ittita alle stampe giapponesi, a testimonianza delle numerose aree di interesse su cui si fondava la sua cultura personale. Ma anche della profonda curiosità, che guidò la sua attività critica fino alla sua morte, nel 1970.

monica_ch@hotmail.it

- 1 Per la biografia si veda M. Panzeri, *Giulia Veronesi: una vita nella cultura e per la cultura*, nota biografica pubblicata in G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, Christian Marinotti, Milano 2008, pp. 161-184.
- 2 Inizialmente "1927. Problemi d'arte attuale", poi "1928", "1929" e dal novembre 1929 "Poligono".
- 3 G. Veronesi, *Folclore*, in "Poligono", n. 5, maggio 1930, pp. 264-265.
- 4 *Ibidem*.
- 5 G. Veronesi, *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, Fabbri, Milano 1967, p. 163.
- 6 G. Veronesi, *Pubblicità*, in "Campo grafico", anno V, 1937, n. 5-6, pp. 36-39.
- 7 Cfr. L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Bauhaus Bücher n. 8, A. Langen, München 1927, ed. utilizzata *Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino 2010; *Vision in Motion*, Theobald, Chicago 1969.
- 8 La stessa opera fu stampata con vari titoli: *L'Astrattismo*, Fabbri, Milano 1967 (ristampato nel 1971, 1975, 1977); *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, Fabbri, Milano 1967 (ristampato nel 1971; 1975; 1977); *L'astrattismo: il concetto di pittura "non figurativa"*, Fabbri, Milano 1967 (ristampato nel 1971, 1975, 1977).
- 9 Le formulazioni teoriche sono pubblicate in L. Veronesi, *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, Milano 1977.
- 10 G. Veronesi *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, op. cit., p. 188.
- 11 *Ivi*, p. 31.
- 12 *Ivi*, p. 31. p. 188.
- 13 L. Rognoni, E. Paci (a cura di), *L'espressionismo - L'esistenzialismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1953.
- 14 *Ivi*, p. 82. A proposito del concetto architettonico promosso da Gropius, la Veronesi si limita a enunciarne le parole: « Noi consideriamo ogni forma come l'incarnazione di un'idea, ogni opera come la manifestazione del nostro più intimo io ». *Ibidem*.
- 15 G. Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 261-267.
- 16 G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia: 1920-1940*, Tamburini, Milano 1953, p. 11-12.
- 17 G. Veronesi, *Razionalità e fantasia nell'arte astratta*, op.cit., p. 131.
- 18 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, trad. it. *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008.
- 19 *Ivi*, p. 18.
- 20 A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953, p. 368.
- 21 G. Veronesi, *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, op. cit., pp. 8-9.
- 22 *Ivi*, p. 11.
- 23 W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 2005.
- 24 Per l'analisi delle opere di Fiedler vanno segnalati i seguenti contributi: C. L. Ragghianti, *Il significato dell'opera di Fiedler*, in K. Fiedler, *L'attività artistica: tre saggi d'estetica e teoria della pura visibilità*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza, 1963; A. Banfi, *Introduzione a K. Fiedler, Aforismi*, trad. it., Minuziano, Milano 1945, pp.10-11. Del testo esiste pure un'altra, e più recente, versione: K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, trad. it., intr. di V. Segre Rutz, Tea, Milano 1994. Si veda, inoltre,

- la traduzione *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006; M. R. De Rosa *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, Aesthetica, Palermo 2006; T. Lancioni, *Il senso e la forma: il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Esculapio, Bologna 2001, pp. 37-111; P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Chambon, 2004.
- 25 G. Veronesi, *Walter Gropius e la Bauhaus*, in "Emporium", n. 681, 1951.
- 26 G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1988, pp. 31-35.
- 27 K. Fiedler "Il giudizio sulle opere d'arte figurativa", op. cit., p. 228 :«Le operazioni di carattere tecnico, con le quali l'opera d'arte viene creata, divengono una imprescindibile necessità per lo spirito artistico, qualora esso provi il bisogno di portare ciò che sente in sé fino al più intenso grado di esistenza. La tecnica non ha diritti di autonomia nel campo dell'attività artistica: essa serve esclusivamente al processo spirituale».
- 28 K. Fiedler, "Il giudizio sulle opere d'arte figurativa", op. cit., p. 227.
- 29 G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, op.cit., pp. 31-35.
- 30 Henri Langlois. *3 minute di lettere a Giulia Veronesi*, scheda critica a cura di C. Savettieri, in P. Bolpagni, A. Di Brino, C. Savettieri (a cura di) *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo* (catalogo della mostra tenuta dal 9 ottobre 2011 all'8 gennaio 2012 a Lucca, Fondazione Ragghianti), Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2011, pp. 156-157.
- 31 Cfr. G. Veronesi, *La nascita del cinema*, in "Ferrania", n. 2, febbraio 1949, pp. 18-20; *Vecchio cinema italiano a Parigi*, in "Ferrania", n. 7, luglio 1954; *I sessant'anni del cinema in una mostra a Parigi*, in "Ferrania", n. 10, ottobre 1955, pp. 22-24.
- 32 G. Veronesi, *Cinema documentario di Joris Ivens*, in "Ferrania", n. 7, luglio 1947, pp. 7-8; *Omaggio a Griffith*, in "Ferrania", n. 2, febbraio 1951; *Josef von Sternberg*, in "Ferrania", n. 12, dicembre 1956.
- 33 Pubblicato per la prima volta in "Il Convegno", n. 4-5, fasc. speciale, giugno 1933, pp. 69-92; poi in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1951; infine in *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975, pp. 5-37, da cui sono tratte le citazioni. Si veda anche M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2000 (Catalogo della mostra organizzata presso la Fondazione Ragghianti a Lucca dal 28 novembre 1999 al 30 gennaio 2000); L. Coccu, *Cinema e pittura nell'esperienza teorica e critica di Carlo L. Ragghianti*, in "Bianco & Nero", n. 2, marzo-aprile 2002, pp. 99-108; A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino 1991, pp. 93-97.
- 34 C. L. Ragghianti, *Arti della visione*, op. cit, p. 13.
- 35 *Ibidem*.
- 36 *Ivi*, p. 7.
- 37 Cfr. J. Ivens, *Zuiderzee*, a cura di C. Terzi, Poligono, Milano 1945.
- 38 G. Veronesi, *Cinema documentario di Joris Ivens*, op. cit., p. 7.
- 39 Lettera di Luigi Veronesi a Henri Langlois, 25 agosto 1952, Cinémathèque Française, Paris.



Fig. 1: Ritratto di Giulia Veronesi (Archivio Luigi Veronesi), da: Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, Christian Mariotti, Milano 2008, p. 140

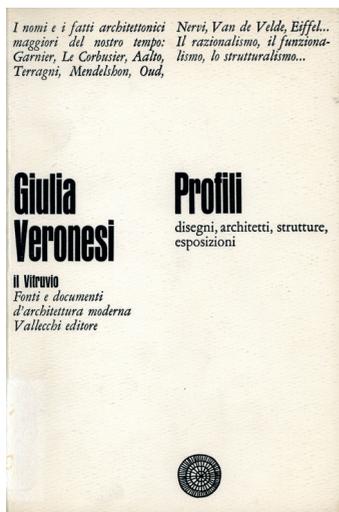


Fig. 2: Giulia Veronesi, *Profili: disegni, architetti, strutture, esposizioni*, Vallecchi, Firenze 1969

Monica Chessa

DIFFICOLTÁ POLITICHE DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA, 1920-1940

Giulia Veronesi



CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

Fig. 2: Giulia Veronesi, Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940, Christian Mariotti, Milano 2008.