

oche città hanno avuto, fin dalle loro origini, tanta produzione celebrativa come Verona; il fatto potrebbe sembrare singolare in quanto essa fu autonoma solo per brevi periodi rispetto alla lunghezza della sua storia. Fin dalle sue origini fu territorio conteso e località privilegiata poiché " predisposta dalla natura ad un sicuro sviluppo, è un centro di forza a cui confluiscono necessariamente e spontaneamente vie di transito, correnti stazionali e di migrazioni". Proprio per la sua importanza nel contesto territoriale la città ha sempre richiamato nella sua storia numerosi uomini di cultura, letterati, pittori o architetti, che hanno potuto ammirarne la bellezza e decantarne lo splendore. Oltre ad una raccolta di documenti letterari sono pervenute anche diverse rappresentazioni iconografiche volte ad esaltare la bellezza di Verona e dei suoi monumenti. Per questi artisti fu sicuramente molto difficile riuscire a "sintetizzare" il fascino di Verona; oltre all'Adige l'elemento di maggior richiamo, per quanto concerne la rappresentazione grafica della città, fu sicuramente la sua romanità. Nel corso della storia si definirono, infatti, alcuni topoi iconografici dei luoghi più

significativi di Verona, esempi tipici d'antichità classiche come l'Arena, il Teatro Romano, l'Arco dei Gavi, le porte Borsari e Leoni. Non tutte queste opere memorabili, però, suscitarono il medesimo interesse tra gli artisti e la committenza; un monumento in particolare fu considerato in passato, come lo è anche ai giorni nostri, l'emblema della città:

l'Arena romana.

Con il vedutismo ottocentesco l'Arena di Verona e piazza Bra' ritornano all'interno del panorama pittorico locale, dopo la lunga assenza protrattasi per tutto il Settecento, ma anche nel XIX secolo questi non furono propriamente tra i soggetti pittorici capaci di attrarre numerosi artisti a Verona e la loro presenza nella produzione locale rimase confinata solo a pochi esempi. La vera e propria svolta nella produzione iconografica sull'anfiteatro romano veronese si avrà invece a partire dagli anni Trenta del Novecento, quando a Verona prenderà eco una nuova avanguardia pittorica: l'aeropittura futurista.



Il movimento futurista italiano

Il XX secolo fu un periodo di grande fermento culturale e sociale dato dal clima di rinnovamento e trasformazione che si andava diffondendo; l'inizio della Grande Guerra, le trasformazioni sociali del popolo, ma soprattutto le nuove scoperte tecnologiche e di comunicazione, come il telegrafo e la radio, contribuirono a cambiare in modo radicale la percezione delle distanze e del tempo. L'illimitata fiducia nel progresso a cui contribuì il grande sviluppo industriale dell'epoca, l'aumento della produttività grazie alle catene di montaggio e l'introduzione



all'interno del mercato di automobili e aeroplani, portano l'uomo all'interno di una nuova realtà: la velocità.

In questo clima di cambiamento e di grande fervore culturale, gli uomini del Novecento ricercarono una nuova forma artistica che potesse rispondere appieno a questo mutamento di tendenza. Benché si possano osservare segnali di una imminente rivoluzione artistica già a partire dai primi anni del secolo, la nascita del nuovo movimento culturale che influenzerà tutti i campi dell'arte italiana prese avvio grazie al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Egli, infatti, il 20 febbraio 1909 pubblicò sul quotidiano francese Le Figarò un documento intitolato Manifesto del Futurismo nel quale definì le linee guida del movimento da lui fondato che prese il nome di Futurismo. Il pensiero futurista, che inizialmente nacque in campo letterario, si estese quasi immediatamente anche alle altre arti attraverso la realizzazione di nuovi manifesti. I componenti di questa nuova corrente espressiva esplorarono ogni forma artistica, dalla pittura alla scultura, dalla poesia al teatro, dalla musica alla danza, per arrivare all'architettura. alla danza, alla fotografia e al cinema. Il Futurismo, unica avanguardia artistica di matrice italiana, fu sicuramente una delle forme artistiche più importanti del Novecento, sia per il suo coinvolgimento in tutti i campi dell'espressività, sia perché ha fortemente influenzato l'evoluzione artistica degli anni successivi. Marinetti pose in evidenza il rifiuto dell'immobilità della tradizione e l'affermazione di una nuova estetica della velocità, l'arte deve aderire completamente alla vita reale attraverso un radicale cambiamento culturale e sociale e l'opera d'arte deve tendere al superamento della realtà presente non fissandola in forme permanenti.

Milano nel 1910 i pittori Umberto Boccioni , Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini e Luigi Russolo, firmano il *Manifesto dei Pittori Futuristi* nel quale, riprendendo i tono aggressivi del Marinetti, si scagliarono contro "il culto del passato" e la "banalità e facilità bottegaia" della pittura italiana di successo. La nuova arte futurista dovrà, al contrario, "esaltare ogni forma di originalità, anche se



temeraria, anche se violentissima" per arrivare con nuovi mezzi "a rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa".

Nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* vennero stabilite alcune delle regole fondamentali come l'abolizione della prospettiva tradizionale, a favore di una visione da più punti di vista per esprimere il dinamismo degli oggetti e venne definito il principio primario di questa nuova avanguardia espressiva: "l'estetica della velocità", l'attenzione per l'elemento dinamico, il movimento che coinvolge l'oggetto e lo spazio in cui esso si muove. Le opere futuriste cercano di catturare il dinamismo dei treni, degli aeroplani, delle masse multicolori delle azioni quotidiane come lo scodinzolare di un cane che va a spasso con la padrona, come una bimba che corre sul terrazzo o una ballerina che volteggia. Il movimento era sottolineato da colori e pennellate che mettano in evidenza le spinte propulsive delle forme, la costruzione portava essere composta da linee spezzate, spigolose e veloci, ma anche da pennellate lineari, intense e fluide se il moto è più armonioso.



L'Aeropittura futurista

All'interno del movimento pittorico futurista si andò formando, tra il 1918 e il 1920, una nuova corrente artistica che prende il nome di aeropittura.

Fin dalle prime righe dello stesso *Manifesto* i futuristi inneggiarono la velocità, l'energia, il dinamismo e gli elementi simbolo di questi nuovi ideali vennero forniti dalla stessa modernità: le automobili in corsa, i treni che sfrecciano sulle rotaie ma soprattutto gli aeroplani. I pittori non si limitarono ad utilizzare questo nuovo prodotto della scienza come semplice oggetto da ritrarre ma ben presto l'aeroplano



divenne parte integrante della stesura stessa dell'opera, divenne un mezzo, meccanico e dinamico per elevarsi e guardare il mondo e la realtà con un'ottica diversa, infatti, "l'aeroplano, che plana si tuffa, si impenna, crea un'ideale osservatorio ipersensibile" e le visioni dall'alto, distorte e dilatate, assumono una valenza trasfiguratrice del paesaggio.

Le prime manifestazioni aeropittoriche culmineranno con la pubblicazione, il 22 settembre del 1929, del *Manifesto dell'Aeropittura* sottoscritto dai pittori Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato. In questo documento gli aeropittori futuristi sottolinearono il cambiamento di prospettiva da una realtà tradizionalmente vista ad una realtà assolutamente nuova poiché ripresa da una prospettiva mutevole, il pittore osserva e dipinge il paesaggio "partecipando alla stessa velocità". Questo tipo di visione presuppone un abbandono del dettaglio e allo stesso tempo la capacità di trasfigurare e sintetizzare il tutto. Nel manifesto si può leggere come "il principio delle prospettive aeree e conseguentemente il principio dell'Aeropittura è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimí, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori".



Gruppo Futurista veronese

"Umberto Boccioni"

Furono numerosi i centri italiani in cui l'aeropittura venne praticata ma Verona entrò a far parte dell'iconografia aeropittorica come nessun'altra città, infatti,

anche se cronologicamente tarda, la città conobbe una fioritura particolarmente intensa di quest'arte.

I futuristi veronesi seppero imporsi a livello nazionale presentando un'ampia produzione pittorica che rimase sempre fortemente legata a Verona, la città stessa ben si prestava a soggetto delle pitture aeree con l'ampio ellisse dell'anfiteatro che si espande all'interno del vasto vuoto lasciato dalla Bra', il ben leggibile impianto ortogonale romano, la forma a fuso di piazza Erbe e le anse create dal fiume Adige; creando un panorama di grande suggestione nelle sue visioni dall'alto. Lo stesso Gabriele D'Annunzio confermerà la bellezza di questa visone, durante una prova di volo, infatti egli annoterà sul suo taccuino: "L'Adige, d'un verde chiaro come una di quelle bisce che si chiamano *sirènule*, serpeggia verso Madonna Verona che lo incanta senza musica. Si scorge da lontano già un lembo di Garda. Ecco che il serpente si torce in una grande ambage e poi insinua il collo nel grembo di Madonna Verona (...) Ore 10. Vedo l'occhio dell'Arena".

Nel 1931 il pittore veronese Renato Righetti, che prenderà presto il nome di Di Bosso, fondò il Gruppo Futurista veronese "Umberto Boccioni" a cui aderirono altri importanti nomi del panorama pittorico locale come Ambrosi, Anselmi, i due Aschieri, Scurto, Siviero, Tomba e Verossì; questi pubblicarono diversi manifesti futuristi tra cui il *Manifesto futurista per la scenografia del Teatro Lirico all'Aperto all'Arena di Verona* del 1932.

Ambrosi, il più anziano tra i pittori del Gruppo, vantando un'ampia esperienza come aviatore coltivata nell'aeroporto militare di Boscomantico, egli espose per la prima volta alla Galleria Pesaro di Milano nel 1931 presentando due aeropitture di soggetto veronese. Il primo di questi dipinti, intitolato *Piazza Erbe* e successivamente ribattezzato *Virata su Torre dei Lamberti* ci mostra una piazza che sembra distendersi obliquamente assecondando, con la sua forma affusolata, il movimento dell'aeroplano che vira verso est. Ambrosi, però, avviatosi ad una carriera futurista in prima linea e pronto ad aderire all'impegno propagandistico



proposta da Marinetti nell'approssimarsi della guerra, abbandonò ben presto il Gruppo Futurista lasciando ai suoi compagni i soggetti veronesi.

Fu quindi l'artista più eclettico e sperimentatore del gruppo Renato Di Bosso, attivo sia come pittore che come scultore ed incisore, colui che raccolse il compito di trascinare il gruppo futurista. Nella Mostra per i Quarant'anni della Biennale di Venezia egli si distinse per alcune aeropitture innovative su "tavola aerodinamica" ma tra le sue opere più conosciute del pittore veronese vi è *In volo su Verona* dove l'artista dipinse una visione di Verona disturbata dai tiranti di un velivolo aereo posti in primo piano attraverso cui è possibile riconoscere il sinuoso corso del fiume con i suoi ponti e l'Arena con il vicino palazzo Barbieri. Numerosi sono i soggetti del paesaggio urbano veronese che Di Bosso riprodusse nelle sue aeropitture come piazza Erbe, l'Adige, il Teatro romano e Castel San Pietro.

Il pittore futurista più conosciuto a livello nazionale fu però Siviero, a cui Marinetti volle affidare il futuristico pseudonimo di Verossì. Egli realizzò numerose vedute della città scaligera e, nel 1933, disegnò una serie di nuove cartoline illustrate con visioni sintetiche di Verona allo scopo di fare concorrenza alle tradizionali visioni ed onorassero la grafica modernista.



L'anfiteatro romano nella aeropittura

L'anfiteatro, con la sua particolare forma ellittica, era sicuramente uno dei monumenti più adatti ad affascinare lo sguardo di un aeropittore tanto che fu l'unico monumento ad essere citato nello stesso *Manifesto dell'Aeropittura* in cui si può leggere "Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, che, plana a spirale,



muta di ferma e di dimensione ad ogni istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suo volume nel mostrarle". Quest'antico edificio fu, fin dalla teorizzazione dell'aeropittura, uno degli oggetti naturalmente congeniali a questa forma d'arte ed è sicuramente questo uno dei motivi per cui l'Arena di Verona è il soggetto più presente all'interno della produzione iconografica del Gruppo Futurista veronese.

Uno dei primi quadri nell'iconografia areniana novecentesca fu *Arena* o *Virata sull'anfiteatro romano* di Alfredo Ambrosi del 1931 in cui il pittore cercò di ricreare quella sensazione propria dell'aereo in volo. L'ellisse dell'anfiteatro è movimentato dalla serie di arcate che si snodano all'esterno del monumento e che sembrano proseguire, grazie ad una forza centripeta, nell'ampia curva del Liston, le stesse aree verdi presenti in Bra' ripetono il motivo dell'ellisse mentre gli edifici presenti attorno alla piazza risultano stilizzati e confusi proprio come in una visione dall'alto. Nel 1932 Ambrosi dipinse un nuovo quadro, di dimensioni ridotte rispetto al precedente ma di medesimo soggetto intitolato *Aerosintesi dell'Arena di Verona*. La denominazione stessa dell'opera dimostra come l'autore avesse completamente abbandonato ogni intento documentario per catturare "l'impressione sintetica dell'anfiteatro colto durante la sobbalzante trasvolata", l'ovale azzurrognolo dell'Arena sembra quasi generare una forza centrifuga contenuta dai tetti delle case e dal Liston, fusi in un unico elemento, evidenziando il forte contrasto tra le linee a tinte fredde dell'anfiteatro e i caldi colori del contorno.

L'opera futurista più originale, però, è sicuramente da attribuire a Renato Di Bosso che, come detto precedentemente, presenterà alla Mostra per i Quarant'anni della Biennale di Venezia del 1935 una serie di tre aeropitture poste su "tavole aerodinamiche", ossia dei quadri di forma circolare fissati nel centro ad un supporto che lo spettatore può far girare a sua volontà ricreando così l'effetto che riceve l'aviatore "dalla carlinga spiralando". L'opera, che prende appunto il nome Spiralando su l'Arena di Verona, ripropone l'ellisse dell'anfiteatro accompagnato dall'Ala, riprodotto per tre volte in proporzioni sempre maggiori come se nella



memoria dell'aviatore, sceso "spiralando" sopra il monumento, si sovrapponessero le diverse forme curvilinee che assume l'edificio ad ogni repentino cambio di prospettiva.

Lo stesso Verossi, già a partire dagli esordi della sua produzione pittorica nel 1933, dedicò ampio spazio all'anfiteatro veronese dedicandogli ben tre cartoline all'interno della serie *Visioni sintetiche di Verona*. Inoltre, come spiega Arich nel suo saggio, il monumento romano compare frequentemente come sigla rappresentativa della città scaligera nella sua produzione grafica legata principalmente a manifestazioni locali.

Ma l'Arena di Verona è protagonista anche di un altro quadro di Siviero: *Il Duce a Verona*, dipinto a seguito della visita di Mussolini in città nel settembre del 1938 con chiaro intento celebrativo del regime. Nell'opera sono fuse assieme due diverse visioni aeree della manifestazione: nella parte destra del quadro è rappresentata piazza Bra' gremita di gente giunta ad assistere il discorso del Duce e l'anfiteatro, affollato e decorato secondo una scenografia che alterna, sulle gradinate, quattordici scompartimenti bianchi e neri e le scritte "dux". Similmente al primo dipinto di Ambrosi dall'anello centrale dell'Arena si genera una linea di forza spiraliforme che continua lungo tutto il profilo dei palazzi affacciati al Liston. Nella parte sinistra del quadro, invece, viene rappresentato il lungo rettilineo di corso Vittorio Emanuele, l'attuale corso Porta Nuova, visto dall'imbocco dei portoni della Bra', in cui sfilano le squadre di uomini in divisa. Quest'opera del Verossì presenta un chiaro intento di esaltazione del monumento romano come tangibile segno della romanità e della nobiltà di Verona, proprio della retorica fascista.

L'iconografia dell'Arena veronese è arricchita anche da opere di artisti minori quali Pino Casarini che nell'atrio d'ingresso del palazzo I.N.A. realizzò, nel 1937, un affresco celebrativo della città scaligera. Questo pittore, che per un breve periodo si occupò anche dell'allestimento scenografico in Arena, propose un'immagine della città prevalentemente medievale, introducendo figure care alla fantasia popolare



locale. In primo piano, infatti, è rappresentato il ricco gentiluomo condannato a morte che, secondo la leggenda, si accordò con il diavolo per far costruire l'anfiteatro in una sola notte ed aver così salva la vita, mentre alle spalle il monumento romano è circondato da piccoli diavoletti. In questa rappresentazione il Casarini si allontana dall'intento celebrativo fascista della città e propone una chiave molto distante dall'esaltazione futurista.

Ulteriormente diverso è il riferimento all'Arena del giovane Piero Fornasetti nella decorazione della Galleria del Rettorato nel palazzo del Bo a Padova del 1939. Nella lunetta dedicata a Verona si può osservare una pianta della città, riconoscibile per l'ansa dell'Adige, accompagnato dalla riproduzione di un'incisione cinquecentesca dell'Arena, a sottolineare l'antico passato della città.



Il Futurismo e i manifesti delle stagioni liriche in Arena

L'Arena di Verona è il secondo tra gli anfiteatri romani al mondo per dimensioni dopo il Colosseo e per secoli ha raccolto, nella sua imponente struttura, ogni tipo di spettacolo: dai combattimenti dei gladiatori ai tornei, dalle giostre rinascimentali alle corride con i tori. Benché l'anfiteatro fosse stato utilizzato eccezionalmente nel corso del tempo fino al XX secolo non si era mai pensato di sfruttarlo con continuità per organizzarvi spettacoli adeguati al suo prestigio e alla sua capienza, e proprio



come afferma Fiorenza Coppari il binomio Arena e musica operistica fu un'invenzione esclusiva del Novecento. L'idea scaturì dal tenore veronese Giovanni Zenatello nell'estate del 1913, anno del centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Egli, durante una conversazione su Verdi e l' opera lirica in Bra' con il maestro Tullio Serafin e ad alcuni artisti di sua conoscenza, additò l'anfiteatro romano dicendo "Ecco, questo è il teatro che io cerco. Qui si potrebbero fare delle rappresentazioni uniche al mondo". Nacque così, da un'intuizione semplice e al contempo geniale, il mito del più grande teatro lirico all'aperto del mondo.

Conseguenza diretta dell'inizio di una delle più importanti manifestazioni di lirica a livello internazionale fu l'avvio della produzione di locandine che presentassero le diverse stagioni liriche areniate, In questa produzione grafica l'anfiteatro romano è quasi sempre presente per sottolineare la particolarità e la suggestione di questo grande teatro all'aperto. A partire dal primo manifesto del 1913 l'immagine proponeva una visione interna dell'Arena, posta a sfondo di un personaggio in costume che occupava l'intero campo dell'illustrazione e rimandava ad una delle opere liriche in programma. A partire dagli anni Trenta, però, la grafica delle locandine areniana iniziò a cambiare progressivamente, abbandonando la vena narrativa e l'utilizzo di figure a favore di visioni di stampo futurista che enfatizzasse le scene colorate e soprattutto il monumento stesso. Le stagioni liriche offrirono varie occasioni di lavoro ai rappresentanti del Gruppo Futurista veronese che, nell'agosto del 1932, pubblicarono il Manifesto Futurista per la scenografia del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona, ma l'influenza futurista nelle rappresentazioni si percepì già a partire dal 1930, anno in cui il pittore e scenografo Ernesto Amos Tomba propose nella locandina areniana una visione interna dell'anfiteatro filtrata da una sintesi grafica propria del nuovo gusto emergente. Diversi artisti del Gruppo Futurista si cimentarono nella realizzazione di manifesti tra cui lo stesso Verossì che, nel 1936, propose un'immagine dell'anfiteatro romano simile a quella dell'Ambrosi in Aerosintesi dell'Arena di Verona.



Questo progressivo cambiamento all'interno della grafica areniana è testimoniato anche dalla produzione grafica di Plinio Codognato, affermato cartellonista e pubblicitario di origine veronese, attivo soprattutto a Milano e autore del manifesto per il primo spettacolo del 1913. Benché la sua carriera fosse iniziata ben prima dell'avvento del futurismo egli seppe aggiornarsi agli sviluppi della grafica moderna e nel manifesto per la stagione lirica del 1932 abbandonò il forte risalto espressivo delle figure per scegliere una grafica più stilizzata e sintetica, contrassegnata da toni freddi, insoliti nella sua produzione. L'unico elemento presente in questa immagine risulta essere l'Arena, sintetizzata nelle quattro arcate dell'Ala, combinate a due grandi note musicali che emergono dall'anfiteatro come fasci di luce.

Nel Novecento, quindi, l'anfiteatro romano entrò a pieno titolo nella produzione iconografica, diventando il soggetto simbolo dell'avanguardia aeropittorica futurista. Nel XIX secolo, però, le rappresentazioni legate all'Arena veronese non si limitarono alla forma pittorica ma acquisirono un ulteriore apporto grazie all'avvento della grafica e della cartellonistica per la pubblicizzazione delle opere liriche che iniziarono a svolgersi tra le mura di quest'imponente monumento romano. L'anfiteatro veronese non è più semplice oggetto pittorico ma diviene il marchio di una delle più collaudate industrie di spettacolo al mondo.

Elena Mirandola dottoressa in scienze dell'architettura

