



COMUNE DI CREMA
Assessorato alla Cultura
e Museo Civico



PROVINCIA DI CREMONA
Assessorato alla Cultura



FONDAZIONE
SAN DOMENICO



CENTRO CULTURALE
GABRIELE LUCCHI

TEATRO E MUSEO SPECCHI DI UNA CITTÀ

A cura di

EDOARDO EDALLO

con la collaborazione
della Redazione di “Insula Fulcheria”

Quaderno 3

© Copyright, 2007 – Museo Civico di Crema
Proprietà artistica e letteraria riservata
Autorizzazione Tribunale di Crema del 13.09.1999 n. 15

Stampa e composizione:
Leva Artigrafiche in Crema, via Mercato, 31

SOMMARIO

Prefazione di don Marco Lunghi	pag.	5
Presentazione di Edoardo Edallo <i>Cremaschi e 'stranieri' intorno al Teatro</i>	pag.	7
GIULIANA RICCI <i>Teatro e Museo: guardare oltre</i>	pag.	9
LUCIANO RONCAI <i>Il Teatro Piermariniano a Crema</i>	pag.	13
COMPAGNIA DELLE QUATTRO VIE Presentazione di Casalini e Maestri	pag.	23
“Le gratine” di Fausta Donati	pag.	23
“La pulénta” di Annibale Carniti	pag.	24
“Pulénta” (Testo della Commedia)	pag.	25
GIUSEPPE CICOGNANI – CORRADO TOSSANI <i>I restauri del San Domenico</i>	pag.	37
CESARE ALPINI <i>I cartoni per la decorazione del Teatro</i>	pag.	41
DENISE PEREIRA – GERALD LUCKHURST <i>Luigi Manini e la professione di scenografo.</i> <i>Teatri, specchi dell'Ottocento</i>	pag.	51
Gli Autori	pag.	89

Prefazione

Da circa 25 secoli, uno dei luoghi deputati al dibattito culturale in Occidente, perché aperta agli argomenti della convivenza civile, della politica nazionale e della iniziativa cittadina, è stata quella forma di evento, dalle molteplici espressioni, che si chiama “teatro”.

Oggi tuttavia, secondo l'opinione di molti critici, tale “performing art” o “arte dal vivo” sarebbe una dimensione tradizionale minacciata di estinzione, come certe specie di animali e alcuni tipi di moda o correnti di pensiero. Fin dalle sue origini questo genere di creazione aveva dato luogo in Grecia a grandi dibattiti civili e religiosi facendo salire alla ribalta problemi morali e personaggi emblematici destinati ad entrare nella perennità del mito. Quando poi queste forme di spettacolo vennero trasferite a Roma, in contesti sociali più realistici e pragmatici, subirono evoluzioni che in piena decadenza comportarono esibizioni licenziose e crudeli. Il teatro rinasce nel Medio Evo come sacra rappresentazione da eseguire sulla piazza delle cattedrali dove i misteri della vita di Cristo e le storie meravigliose dei santi sono affidati all'esecuzione partecipe del popolo che li interpreta nel primo linguaggio volgare. Basta infine ricordare l'avvento successivo del teatro spagnolo, italiano e inglese dove si è parlato dei “grandi temi” ma anche della società, del costume o del puro intrattenimento fino al premio Nobel: Harold Pinter o al suo predecessore Samuel Becket.

Si è detto però, che questa forma di arte sembra oggi in crisi forse perché si mostra sempre più lontano dai problemi della gente o perché mancano gli autori capaci di leggere in profondità l'animo umano o perché appare come un'autorità svuotata dal magistero finora esercitato. Il fatto poi che nonostante tutto i teatri siano ancora frequentati, suggerisce l'idea che questo settore soffra una crisi che è di tutta la nostra cultura in cui prevale non la dimensione eroica della vita ma la lezione di cattivi maestri che parlano in termini omologanti, retorici e superficiali.

Tutto questo è anche più vero quando oggetto di analisi è il teatro cittadino: uno spazio culturale che insieme al museo, alla biblioteca e all'archivio può rappresentare il massimo punto di riferimento per una popolazione attenta alla globalità dei suoi problemi. Da parte sua l'amministrazione comunale dovrà operare in modo che le iniziative promosse dagli enti competenti rientrino nel quadro di un programma ben integrato, capace di orientare unitariamente la politica culturale della città e del territorio. Per quanto ci riguarda, dopo aver dedicato un numero monografico di "Insula Fulcheria" sull'argomento, fasc. XXXV, vol. A (al quale rimandiamo i lettori per una più ampia informazione storica sul teatro a Crema) vorremmo con questo contributo aggiornare l'informazione sugli sviluppi teorici e pratici relativi allo stato dell'arte.

Si tratta di quattro interventi di natura diversa e affidati ad esperti del settore teatrale che a partire da una vivace realtà locale hanno intrattenuto un selezionato pubblico di cultori nell'ex biblioteca del Centro Culturale S. Agostino sul tema "Teatro e Museo: specchi di una città".

Con l'assenso promozionale dell'Assessorato alla cultura e della direzione del Museo civico, con la collaborazione del Centro culturale diocesano "Gabriele Lucchi" e il sostegno economico degli sponsors sopraccitati, la redazione di "Insula" ha curato questa edizione che fa parte di una collana affidata alla competenza dell'architetto Edoardo Edallo.

DON MARCO LUNGI
Direttore di "Insula Fulcheria"

Presentazione di Edoardo Edallo

CREMASCHI E 'STRANIERI' INTORNO AL TEATRO

Dopo il Museo, i Quaderni di «Insula Fulcheria» si aprono al teatro: al teatro di Crema e a un cremasco nel teatro; al teatro che è andato bruciato e a quello attuale, inserito nel complesso del S. Domenico.

Un personaggio di fama internazionale, Giuseppe Piermarini, massimo rappresentante del 'gusto neoclassico', viene a Crema a costruire il teatro della città, e riesce a inserire in una maglia muraria preesistente la sua 'piccola Scala', con pianta a 'ferro di cavallo', prima garanzia di un'acustica perfetta.

Un cremasco di belle speranze, Luigi Manini, dopo il tirocinio di scenografo alla Scala, se ne va in Portogallo dove diventa famoso non solo come scenografo, ma anche come architetto.

C'è, nei due casi, un rapporto stretto con Milano e con la Scala che sembrerebbe ovvio. Ma si era verificato anche in occasioni precedenti, nonostante l'appartenenza politica di Crema a Venezia, quando venivano chiamati architetti famosi da Milano per costruzioni importanti: il Battagio per il santuario di S. Maria della Croce, poi il Richini per la chiesa di S. Benedetto e infine il Ruggieri per il convento dei Carmelitani Calzati. E sempre per restare in territori milanesi, anche dopo la caduta di Venezia, a Crema giunsero i maggiori neoclassici Cremonesi: Il Voghera a costruire il Macello e il Rodi a ricostruire in forma monumentale Porta Serio e Porta Ombriano.

Pare che le opere del Piermarini, dopo la sua morte, abbiano quasi sempre subito traversie, non ultima quella del teatro di Crema, finito in cenere; per la verità anche il convento dei Carmelitani Calzati è andato distrutto, come altri con l'abolizione napoleonica degli ordini religiosi. Resiste S. Benedetto, uno dei tanti, vari 'monumenti' in cui si specchia la città. Resiste l'altro convento, S. Domenico, nonostante la comune vicenda. Anzi, S. Domenico prende il posto del teatro bruciato, entro un futuro contesto di spazi dedicati alle attività teatrali e musicali, che sono in fase di restauro sotto la dizione un po' pomposa di 'cittadella della cultura'.

Con il teatro, entro la cornice delle altre istituzioni culturali, la città viene via via recuperando una valenza educativa ampiamente sottolineata negli interventi di questo Quaderno e di cui forse vale la pena di individuare l'ampia articolazione dei livelli.

Anzitutto l'aspetto fisico di una serie di spazi urbani entro cui si svolge la vita di tutti i giorni, con le piccole condizioni quotidiane che si misurano con l'alta qualità architettonica degli edifici; quell'articolazione di 'capisaldi' entro la maglia 'libera' di un antico tessuto medievale, che culmina, proprio da parte dei Neoclassici, con l'idea di 'magnificenza civile', giustamente ricordata. Da questo punto di vista è essenziale l'attenzione al recupero, al restauro: alla conservazione dell'autenticità delle cose che ci sono state trasmesse. Così come è essenziale l'uso di questi spazi da parte del 'pubblico', a partire dalla platea del teatro che – è stato ricordato – è una piazza coperta, per giungere ai vari spazi urbani, vie e piazze, caratterizzate dai 'capisaldi'.

In secondo luogo il processo di interrogazione delle fonti, delle 'carte', degli archivi che restituiscono precise notizie di come si siano articolate, nel tempo, le azioni delle città e dei suoi personaggi. Qui vengono in aiuto, più del teatro in senso stretto, che è praticamente agli inizi, gli altri due poli della 'cittadella': Museo e Biblioteca, che organizzano operazioni di ricerca materiale del 'documento' e di individuazione del suo senso ('monumento') entro un contesto generale, che è poi la storia della città. E qui si colloca anche il presente Quaderno, non per niente frutto del Museo e della sua rivista *Insula*, piccolo segno, forse, ma costante e ricorrente di attenzione alla storia della città e del territorio.

In terzo luogo la memoria (pure pazientemente ritrovata e documentata) di quelle persone che hanno dato 'lustro' alla città. Non per smanie di 'famosi' oggi di moda, ma per una presenza certamente particolare e capace di lasciare segni duraturi, di incidere nella sensibilità dei contemporanei e, addirittura dei posteri. Che si tratti di un cremasco emigrato o di un esterno che viene a Crema, non cambia sostanzialmente la questione: c'è un alveo locale di preparazione che poi matura lontano, oppure un'esperienza già matura che porta frutti qui. Si tratta comunque di un guadagno per la città e per gli altri che vi hanno avuto relazioni. Nel caso specifico, un Cremasco si è reso benemerito in un altro paese e vi ha lasciato ampie tracce sotto forma sia di 'pietre' che di 'carte'. Il fatto che ora, da questo paese, si senta l'esigenza non solo di celebrarlo, ma di venire a Crema per ricercare e studiare altri documenti della sua vita e della sua opera rappresenta per la città un fatto di grande rilevanza culturale.

Infine c'è la riflessione complessiva su tutte queste vicende – occasioni, casi fortunati, anche sventure – che può portare a 'guardare oltre', a cercare i modi per elaborare progetti che non si fermano al primo, banale significato delle parole, e nemmeno al primo risultato complessivo, sia di carattere formale oppure organizzativo. Piuttosto devono essere aperti alle successive riflessioni, agli approfondimenti necessari, alla presa di coscienza da parte di una schiera di cittadini sempre più ampia. Progetti che possono partire da diversi temi, ma sono capaci di convergere comunque verso un risultato complessivo di crescita della città. Il teatro, nelle sue varie articolazioni che questo Quaderno presenta è uno dei temi di fondo, attorno a cui si può articolare una pluralità di connessioni, capaci di coinvolgere la città nel suo complesso.

TEATRO E MUSEO: GUARDARE OLTRE

La città di Crema mi è apparsa fino dall'inizio degli incontri avuti con i suoi responsabili amministrativi e culturali un interessante caso di studio.

A lungo città di confine è sempre stata abituata al rapporto, complesso se non difficile e pericoloso, tra due potenze territoriali importanti con caratteri e obiettivi diversi: Milano e Venezia.

Abitare una terra di confine crea condizioni particolari per gli abitanti. Se si delineano pericoli oltre che possibilità di fuga e di asilo, si sviluppano anche possibilità di scambio di merci e di idee. Si offrono, quindi, possibilità di *guardare oltre* per i più audaci, per quanti abbiano un progetto di vita più deciso.

Le terre di confine, inoltre, sono visitate spesso per ragioni di consulenza o di lavoro dalle personalità rilevanti dei territori adiacenti favorendo ulteriori scambi intellettuali e di saper fare.

In questo quadro di interazioni sedimentate, quando ormai in età unitaria il confine tra Milano e Venezia era soltanto una consuetudine, un vezzo identitario in grado di accrescere le opportunità e in grado di sviluppare attenzioni meno cristallizzate, si sviluppa la vita di Luigi Manini (Crema 1848-Brescia 1936).

La vicenda di Manini – pittore, scenografo, architetto e fotografo – costituisce un osservatorio singolare per le abitudini cremasche. Dopo un periodo di fine Settecento e di metà Ottocento caratterizzato dallo sviluppo dei rapporti soprattutto con la città di Milano (il progetto dell'architetto Giuseppe Piermarini per il teatro di Crema e il successivo intervento dello scenografo Alessandro Sanquirico sono episodi noti), Manini, il cui *guardare oltre* si consoliderà nel grande impegno portoghese dal 1879, manterrà per tutta la vita un rapporto costante con le due città di Milano e di Venezia. Una, Milano, appare come il luogo delle opportunità e della formazione, l'altra, Venezia, sarà sempre il luogo delle suggestioni formali più amate e più frequentate.

Su questo tema ci si potrebbe soffermare a lungo e si potrebbe indagare quanto abbia giocato da un lato la presenza di Camillo Boito in accademia di Brera, che Manini fre-

quentò brevemente da allievo, ma a lungo in quanto amico di cremaschi studenti di più lungo corso, e dall'altro la sua appartenenza alla città di Crema, una sorta di DNA cittadino, che obbligava a spingere curiosità e interessi sino all'Adriatico.

Crema risulta per Manini il centro degli affetti familiari, di questi due nuclei familiari, i Manini e i Bacchetta, che s'intrecciano più volte. Ma è anche centro dell'irraggiamento degli interessi verso Milano e Venezia, appunto, e il Portogallo, più tardi, senza dimenticare Parigi, città frequentata nelle soste di viaggio tra Lisbona e l'Italia, e altri nuclei urbani francesi come Marsiglia e Lione.

Come si coniuga questa complessa geografia esistenziale nella vicenda di Manini? Dovremmo parlare di un emigrato intellettuale, emigrato per la formazione e per gran parte dell'attività. Un emigrato che porta con sé studi ed esperienze dell'alta Italia. Tali esperienze, documentate soprattutto dalla sua biblioteca, dalla raccolta documentaria e fotografica, vengono dapprima proposte e poi elaborate in un contesto molto diverso, quello portoghese (che sembra prevalere nei contributi maniniani più impegnativi e più rappresentativi), profondamente segnato nella seconda metà dell'Ottocento dall'isolamento dal resto d'Europa. Isolamento che il Portogallo aveva spesso tentato di risolvere con una politica matrimoniale per approdare nel Mediterraneo, ma che aveva costantemente scavalcato proprio nel vasto campo delle arti privilegiando, tra l'altro, il rapporto con l'Italia.

Molti saggi sono stati scritti sull'autorevolezza italiana nel mondo in campo teatrale. I nostri poeti, musicisti, attori, pittori, architetti e scenografi hanno portato dappertutto la nostra teatralità, anche oltreoceano. Questa autorevolezza permane anche dopo che una serie di strategie culturali del Seicento francese tentano di imporre in Europa il modo parigino di pensare il teatro.

In Portogallo l'arrivo di Carlo Sicinio Galli Bibiena nel Settecento introduce un rapporto più strutturato con l'Accademia Clementina di Bologna, luogo sacro dell'*architectura picta*. Rapporto che continua per qualche tempo sino a quando l'Accademia non viene messa in secondo piano dall'affermazione dell'Accademia di Brera a Milano e, in campo teatrale, dal consolidarsi del Teatro alla Scala, grande cantiere e luogo di formazione per i giovani con aspirazioni diverse: scenografi, macchinisti, cantanti, compositori, ballerini.

Si comprende quindi come questa combinazione Accademia di Brera – Teatro alla Scala sia risultata per vincente per la carriera di Manini.

Dei suoi predecessori al Teatro San Carlo di Lisbona, Cinatti e Rambois, si favoleggia che fossero stati allievi della scuola di scenografia di Sanquirico. Ma i registri di Brera non recano tracce della loro presenza e Sanquirico non fu titolare di cattedra a Brera né risulta comunque responsabile di una filiera riconoscibile di formazione in Scala. Miti dunque, che rivelano tuttavia l'importanza delle personalità e dei luoghi.

Il punto della questione è che Manini ha proposto in Portogallo modalità espressive maturate durante la sua consuetudine con Carlo Ferrario, il grande scenografo del Teatro alla Scala e suo maestro, ne ha raccolto l'eredità anche tecnica e ha introdotto



nella sua nuova patria probabilmente anche il sistema della processualità attuativa del Teatro alla Scala. Ma a Lisbona ha provveduto a migliorare il sistema scenografico con alcune innovazioni (ricordo soltanto, ad esempio, la scelta di non preparare la tela con il gesso, consentendo quindi una migliore conservazione dei pezzi scenici, ancora oggi in parte utilizzati).

Questo intorno di problemi potrebbe essere uno dei nuclei significativi dello sviluppo dell'impegno cremasco nell'ambito della Cittadella dei Musei.

Se il ruolo che avrà il *Fondo Manini* (disegni di architettura e di ornato, di scenografia; fotografie; libri, materiale a stampa diverso e corrispondenza) nel futuro della Cittadella sarà illustrato in parte nella mostra che si aprirà a Crema nell'aprile prossimo, si può, ancora una volta, *guardare oltre*.

Si può elaborare un'iniziativa particolare che sarebbe unica in Italia e, credo, nel mondo: raccogliere la documentazione relativa al *saper fare* in campo scenografico e scenotecnico. Costruire un centro di documentazione che riunisca in un portale informatico in rete non soltanto la produzione di bozzetti di Manini e di Antonio Rovescalli, altro scenografo cremasco del Teatro alla Scala, ma la loro sapienza realizzatrice in un periodo in cui non sono poche le trasformazioni tecniche (si pensi soltanto all'intro-

duzione della luce elettrica – e cosa questo significasse nella messa in opera dell'illuminazione –, al continuo progresso dei sistemi meccanici e al miglioramento delle applicazioni dei materiali). Vale la pena ricordare come il Fondo Manini conservi alcune pianificazioni sceniche in rapporto contestuale con gli alzati. Questo modo di rappresentare non è così frequente negli archivi degli scenografi e costituisce un ausilio straordinario per gli studi.

Non si dimentichi che il teatro aveva una grande funzione educativa. Non intendo riferirmi soltanto ai testi musicali o letterari, ma soprattutto alle scene che mostravano altri mondi, anche lontani (le attività di Ferrario e di Manini sono esemplificative in tal senso, in quanto affrontavano anche la rappresentazione dell'ambiente 'selvaggio') e consentivano, quindi, al pubblico con limitate possibilità economiche di immaginare interpretazioni di realtà e comportamenti diversi, affiancando uno dei ruoli delle grandi esposizioni internazionali, quasi enciclopedie del mondo.

La conoscenza delle modalità tradizionali di progettare e di realizzare le scene si stanno oggi perdendo. Forse sarà difficile rintracciare e raccogliere le ultime voci dei grandi scenografi che hanno operato prevalentemente con scene di tela, con trucchi particolari, con uso sapiente dei materiali e delle tecniche. Per fortuna alcuni tecnici del teatro hanno ancora viva la memoria di operazioni ed espedienti e alcuni ex-giovani di studio sono in grado di documentare episodi singolari e problemi brillantemente risolti. Non un museo del teatro quindi, ma un museo dello spettacolo (con particolare attenzione al grande spettacolo in musica) che sveli l'arcana follia della rappresentazione. Che raccolga disegni, modelli e testi, testimonianze orali; che spieghi l'impianto geometrico e prospettico nei diversi sistemi di rappresentazione; che esponga modi e strumenti per dipingere le scene; che mostri dispositivi scenici particolari (scena parapettata, ciclorama e panorama, cupola Fortuny); che descriva strutture di palcoscenico; che illustri i processi e i compiti dei vari operatori.

Quello che manca in Italia è proprio un museo dello spettacolo, un museo che restituisca il saper fare che nel tempo si è consolidato ed è stato trasformato da parte di progettisti, ma anche di esecutori, *intorno e per* il palcoscenico.

Per raccontare questa passione che consuma, che costruisce un progetto comune, reso possibile dalla cooperazione di molti 'attori', sarebbe possibile pensare a una nuova articolazione della Cittadella di Crema, UN CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DELLA SCENOGRAFIA E DELLA SCENOTECNICA, che, partendo dal Fondo Manini, dal Fondo Rovescalli e dal Fondo del Teatro San Domenico e da quant'altro sia in grado di documentare (anche riprodotto da altri istituti per la conservazione) la magia del palcoscenico, possa svelarla anche raccontandone i modi della realizzazione.

E consenta di 'guardare oltre' il sipario.

IL TEATRO PIERMARINIANO A CREMA

L'esigenza di un luogo o meglio di uno spazio teatrale: questo lo stimolo che ha suscitato in me la curiosità di dipanare il filo di un avvenimento; non si tratta di certo di una lezione accademica, ma di un promemoria argomentato e finalizzato a prender atto di alcune valenze che una Comunità interessante e viva da più di due generazioni conserva sia latenti sia espresse delle proprie specificità.

Ciò che era bruciato nel rogo mi pare possa essere stato in prima approssimazione identificabile con il corpo della Comunità, che in una qualche maniera abbia costituito un arresto imprevisto di un processo di rinascita all'indomani dell'Unità dell'Italia.

Non sono quindi la scomparsa fisica di un edificio e di uno spazio, di uno strumento, di un luogo ma anche di un simbolo della propria identità.

È ben noto agli studiosi specialisti di comportamenti umani che l'individuo abbia la necessità non solo psicologica di frequentare sia spazi definiti sia luoghi mentali che lo sollecitino, che lo stimolino a progredire e persino deambulare in modo equilibrato in quanto sorretto da precisi riferimenti che possono suscitare emozioni ed evocare ricordi.

La proposta fattami dagli organizzatori di questi incontri sul teatro, ed in particolare quello Piermariniano, trascina con sé una ridda di sollecitazioni, che promuove questi e riscontri, individua problemi e tra questi ad esempio quel teatro che ha accompagnato la comunità dalla soglia di un cataclisma statuale quale fu il dissolvimento della Serenissima a quello non meno tragico culturalmente, e soprattutto ben più cruento, per l'Occidente quale il secondo conflitto mondiale.

La ricostruzione di uno spazio teatrale è stata assai lunga e complicata, durata il lasso temporale di settant'anni durante i quali due generazioni hanno dovuto superare gli anni della guerra dapprima e successivamente la frenesia (tutta giustificata) della "Ricostruzione" finalizzata al ripristino dei danni morali e materiali, colmare i ritardi accumulati, ed a contrastare il sempre insidioso affievolirsi del ricordo apponendovi la ricerca di uno spazio nuovo o da adattare che potesse svolgerne la stessa funzione, di riferimento, per l'esercizio della rappresentazione teatrale, ma anche per ricostruire l'altra metà dello spazio teatrale cioè il suo pubblico.

Chiarito il contorno o meglio l'intuibile stato d'animo della Comunità dell'immediato passato, appare ora necessario argomentare sulle caratteristiche del teatro nel suo complesso e del professionista che lo ha progettato, perché sono senza dubbio aspetti significativi per il prosequio della comunicazione.

Giuseppe Piermarini nasce a Foligno il 18 luglio 1734, muore nella stessa città natale il 18 febbraio del 1808. Dopo gli studi a Roma e numerose esperienze professionali quale allievo di Vanvitelli tra i più illustri architetti dell'epoca neoclassica, arriva a Milano al seguito del maestro che ne patrocina l'inserimento alla corte dell'Imperatore, all'epoca anche Duca di Milano, ove resta sino all'arrivo delle armate francesi; ricopre per circa un trentennio il ruolo di architetto di corte, supervisore di tutte le fabbriche dello stato, di docente della neonata Imperial Regia Accademia di Brera, con la facoltà di svolgere anche la libera professione, caratterizza con la sua operosità ed impegno un'intera epoca, basti per questo ricordare: la Reggia ed il Parco di Monza, il palazzo Ducale ed il Teatro alla Scala, a Milano.

Piermarini per circa trent'anni costituisce un punto di riferimento fondamentale, uno dei perni dell'immagine della presenza imperiale in Lombardia ed attraverso la neonata Imperial Regia Accademia (Brera), ad influenzare i professionisti autori dello spazio urbano contribuisce a costruire il lessico della decorazione, della pittura e delle diverse tipologie della architettura, e tra queste ultime quella dei teatri.

Se la vita milanese è stata ricca di soddisfazioni, così non è avvenuto per le sue architetture teatrali; come afferma Sante Gennai "Se la fortuna assistette Piermarini da vivo lo abbandonò da morto".

Il dramma colpisce infatti soprattutto i suoi teatri: Crema brucia nel 1937, nel 1938 è la volta del Teatro Lirico Internazionale, erede del Teatro alla Cannobiana a Milano; sempre a Milano il più celebre fra i suoi teatri, la "Scala", viene drammaticamente bombardato. L'elenco delle perdite inizia però già all'indomani della sua partenza da Milano, infatti il Teatro di Monza viene dal Governo Francese trasformato in macelleria, quello di Mantova scompare ben presto come pure il salone costruito nei giardini pubblici nella capitale viene anch'esso demolito come quello di Matelica; si salvano alla fine solo la Scala, benché totalmente ricostruita entro il perimetro delle murature, ed il Teatro Sociale di Casalmaggiore, alla cui progettazione è documentato un contributo autorevole del Folignante inteso a modificare sostanzialmente il progetto di Andrea Mones, casalasco di nascita ma intensamente operante a Mantova come scenografo, decoratore ed architetto.

Tremenda appare la sorte di questo uomo che non solo aveva progettato e costruito tanti teatri, ma che aveva anche costituito un punto di riferimento per tutti i professionisti progettisti di queste particolari architetture nell'Alta Italia.

Basterebbe per questo pensare al successore nel ruolo, il Pollak a cui si devono ad esempio il progetto del Teatro Sociale di Bergamo e quello dell'aula delle Lauree dell'Università di Pavia, già oggetto di interesse professionale del maestro.

Se il Teatro è certamente esistito da sempre, diviene stabile dalla seconda metà del seco-

lo XVI e contemporaneamente assume una sua conformazione architettonica specifica nello spazio urbano; in Italia si ricordano per questo le opere di Palladio a Vicenza e Scamozzi a Sabbioneta.

Nel Seicento e nel Settecento si era diffuso con originali realizzazioni confermandosi come un elaborato ed efficiente strumento ligneo inserito in un contenitore in muratura dando luogo ad uno spazio finalizzato alle migliori esecuzioni ed audizioni possibili, secondo i parametri dell'epoca, di spettacoli prevalentemente musicali.

Piermarini non è stato il solo progettista attivo nell'ultimo quarto del Settecento, basti ricordare per questo il San Carlo di Napoli, architettura per altro ben nota al Nostro come pure erano note e già codificate le soluzioni tipo nelle coeve tavole de "L'Enciclopedie" di Diderot e D'Alembert, in quanto a Piermarini si debbono soluzioni complessive particolarmente apprezzate. L'invenzione di un teatro siffatto non si limitava ad essere una macchina complessa, efficiente, esteticamente elegante, si caratterizzava infatti anche per un più moderno rapporto con l'altra componente del teatro, cioè il pubblico. Se il teatro barocco è frequentato solo da una elite della società civile di appartenenti quasi esclusivamente alla classe nobiliare, il teatro di Piermarini è uno spazio così flessibile e conformato in modo da poter accogliere progressivamente numeri sempre più grandi e vari di utilizzatori, sino a comprendere tutta la borghesia, confermandosi strumento nel quale far avvenire la progressiva evoluzione della società stessa. Questa macchina teatrale ha ben dimostrato nei fatti di essere assai flessibile ed adattabile a spettacoli e situazioni sociali anche assai diverse tra di loro, infatti nel tempo le modalità di uso sono continuamente aumentate modificandosi, si pensi a quali eterogeneità di requisiti sono stati richiesti alla pura macchina scenica con l'introduzione nello stesso edificio di spettacoli assai diversi tra di loro.

Tra i più interessanti e meno studiati aggiornamenti nell'utilizzo, si ricorda in questa occasione l'uso della platea, vera e propria piazza nella quale il pubblico assisteva in piedi e poteva a piacimento sostare, muoversi, parlare, leggere ecc. costituendo un vero e proprio luogo di incontro e di scambio, così come era sempre avvenuto nei luoghi pubblici adibiti a luogo di spettacolo, come le piazze, i sagrati delle chiese, i cortili dei palazzi; oggi invece tutti gli spazi al di fuori del palco sono il regno del silenzio, attuando così una netta divisione del teatro tra attori e spettatori.

Quando parlano i primi la parola è solo ed esclusivamente loro, solo al termine dello spettacolo è ridata al pubblico sia la parola sia il moto.

Se i teatri di Piermarini sembrano essere tutti rappresentati e documentati dall'unico suo teatro, ancora visibile e praticabile e ancorché completamente ristrutturato (la Scala), occorre dire che l'andamento a ferro di cavallo non è stato sempre rispettato sin dal suo apparire, o meglio non sempre il raggio di curvatura della cavea, le linee di raccordo con il palcoscenico hanno avuto interpretazioni anche assai varie; ad esempio a Casalmaggiore, l'altro teatro nel quale Piermarini intervenne, il Mones propose in un primo progetto un andamento della cavea svasato, quindi non più a forma di campana come utilizzata nel teatro barocco (Mones aveva potuto ben conoscere ed uti-

lizzare come scenografo quello bibienese di Mantova e quello dello stesso maestro nel palazzo Ducale) ma non ancora a ferro di cavallo, vero e proprio segno distintivo del teatro Piermariniano.

Nel caso specifico del vostro teatro il disegno planimetrico conservato a Foligno nell'archivio delle carte di Piermarini, documenta la scelta dell'architetto a ferro di cavallo anche se l'intero impianto appare stretto e sviluppato in profondità.

Si tratta di un assetto che si potrebbe definire non tanto di transizione quanto di adattamento di un tipo a particolari condizioni ambientali.

È un esempio interessante perché si può verificare come anche progettisti di grande preparazione professionale dovessero continuamente studiare assetti planimetrici anche assai diversi da caso a caso onde conseguire risultati nel campo dell'acustica, della visibilità della scena, della agibilità del complesso.

Pare di poter avanzare l'ipotesi che essendo assai numerosi gli organismi cosiddetti "a sala" per lo più di modeste dimensioni inseriti entro maglie e tracciati preesistenti quali saloni di palazzi pubblici e nobiliari avesse assuefatto i committenti ed il pubblico a teatri con caratteristiche anche assai diverse tra di loro.

Anche nel caso degli impianti teatrali realizzati ex novo i condizionamenti furono per lungo tempo assai grandi dettati in questi casi dalle conformazioni della maglia urbana, dei lotti di terreno, dalle opportunità di accesso anche nei casi di edifici teatrali completi ed organici.

Molti sono gli esempi che si potrebbero citare anche fra quelli realizzati nel corso del secolo XIX, ma nel vostro caso pare essere illuminante il caso di Lodi opera dell'architetto Marcellino Segrè allievo del Pollak, quindi ascrivibile a quel novero di professionisti di sicura professionalità e più edotti delle esperienze del Piermarini.

Proprio nel caso lodigiano infatti non si pervenne alla realizzazione di un ambiente ottimale come è noto per le documentate critiche dei contemporanei che lamentavano gravi carenze acustiche, ma anche nel caso di Casalmaggiore si verificò, a causa delle modeste dimensioni e della conformazione del sedime qualche problema acustico e una costrizione, nella agibilità, del palcoscenico per la sua ridotta profondità ed assetto planimetrico.

I progettisti a Lodi e Casalmaggiore, come lo stesso Piermarini, non riuscirono sempre nonostante la alta qualificazione professionale ad ottenere risultati di eccellenza assoluta proprio per le difficoltà connesse alle costrizioni derivanti dal fatto di dover inserire questi veri e propri strumenti acustici, vere e proprie camere anecoidee realizzate in carpenterie di legno, entro un involucro in muratura.

Si trattava e si tratta ancora oggi, laddove si sono conservati gli impianti sette-ottocenteschi, di imprigionare il suono per contrastare fastidiosi echi e sovrapposizioni di onde sempre all'interno di spazi assai dilatati in altezza e in profondità suoni di varia intensità, provenienti sia da strumenti di orchestre sempre più numerose, sia di varia qualità come il cantato ed il recitato.

L'ottima qualità dei suoni percepiti dallo spettatore imponeva l'uso di diaframmi in legno, rivestiti talvolta di tendaggi, di scene di varia consistenza in legno, tela e carta,

e di quanto consentisse l'eliminazione, o quanto meno l'attenuazione delle altre fonti di rumore come il cicaliccio generale degli spettatori.

Il controllo preventivo dell'acustica come pure la sua gestione era per necessità divenuto appannaggio di tecnici, operatori, ed artisti, cantanti, direttori d'orchestra, scenografi, costumisti, e perfino degli inservienti.

Queste sale diventavano, ed in alcuni casi anche oggi lo sono, luoghi privilegiati per sperimentazioni acustiche finalizzate al conseguimento di risultati ottimali per ogni tipo di spettacolo e non è fuori luogo definirle come si amava denominarle nel Settecento "teatri acustici" in analogia con altri come quelli anatomici, idraulici, ecc.

Si trattava allora, come oggi di operare nell'affinamento dell'assetto delle macchine teatrali alla luce di mutamenti del tipo di musica e di spettacolo ma anche dei gusti del pubblico.

L'importanza di questo fenomeno è ben percepibile col diffondersi della musica lirica cioè di rappresentazioni teatrali nelle quali la fonte della musica era costituita da orchestre numerose dotate di strumenti diversi rispetto alla prima fase settecentesca, di cantanti a cui venivano richiesti volumi maggiori di voce, da masse di corifei e tescorei collocate direttamente sulla scena mescolate, integrate e dialoganti con gruppi di figuranti e recitanti sempre più numerosi.

Se il problema acustico fu grande, altrettanto dovette essere quello illuminotecnico, se si considera che ormai da almeno due generazioni ci si era abituati a intensità luminose progressivamente crescenti a ritmi esponenziali, e appare pressoché incomprendibile che tutto lo spazio teatrale (platea, palchi, palcoscenico) si potesse illuminare con poche centinaia di candele o di lumi, infatti oggi gli stessi ambienti quando conservati richiedono, per soddisfare le esigenze del pubblico, l'erogazione di migliaia di watt. Un teatro che brucia lascia un vuoto assai simile a quello lasciato da una biblioteca o da un archivio; si tratta infatti in ambedue i casi della memoria, della qualità, ed intensità della cultura di una Comunità scomparsa, nel caso del teatro la perdita pare essere ancora più profonda perché esso è il luogo della fantasia, della originalità, dei sogni, dei miti, delle emozioni irripetibili di ogni componente come dell'intera Comunità.

Al momento del rogo, come in occasione della scomparsa di una persona cara, il dolore si manifesta come smarrimento, diventa poi ansia per il vuoto che si è venuto a creare, in seguito le sensazioni si affievoliscono sino ad ammutolire il ricordo di tutti coloro che nel teatro, nella sua frequentazione traevano motivo, anzi lo stimolo, per autorappresentarsi, per specchiare la propria immagine, ed i propri comportamenti negli altri. A questo proposito la memoria recente ci ripropone l'intensità di queste emozioni al diffondersi della notizia del rogo della biblioteca di Sarajevo.

Si può poi affermare che il teatro sia anche il luogo degli eventi per eccellenza, il luogo e lo spazio forse più importante della città più bello e più grande di tutti, nell'epoca moderna, l'alternativa al plurisecolare spazio delle aule sacre. In esso i limiti della partecipazione e della manifestazione del proprio ruolo sono stati mutevoli come lo erano stati quelli imposti dalla borghesia nel processo di affievolimento delle funzioni e dei poteri della nobiltà, uno spazio assai adattabile e mutevole adatto a rappresentare e

celebrare il rito della vita sociale di una società laica come pure quello di ogni individuo nei confronti di tutti i suoi consimili.

È il luogo del dialogo, degli sguardi, dell'aggiornamento, della percezione del mutare delle mode, dei modi di esprimersi, del ricordo di un incontro, di una emozione, come protagonista, in una illusione, in un sogno ad occhi aperti.

Il 26 gennaio del 1937 il grande incendio del Teatro di Crema avrebbe non solo distrutto l'architettura ma lo strumento perché tale era fisicamente l'edificio piermariniano specificatamente dedicato alla diffusione non solo delle note della musica anche operistica, delle romanze, dei fraseggi, ma anche della tradizione culturale cremasca.

Come conseguenza, mancando le possibilità di un raffronto diretto, è oggi pressoché impossibile persino immaginare quali emozioni, quali forme di gestualità potessero essere percepite dagli spettatori e quale, per coerenza, dovesse essere l'apprezzamento dei costumi di scena, dei loro colori, degli allestimenti scenici e persino l'efficacia e la forma della mimica facciale degli attori e delle movenze dei ballerini.

Anche se secondario e con qualche addentellato al problema delle intensità luminose, e degli orari nei quali avvenivano gli spettacoli è forse curioso precisare, che non solo all'epoca del Piermarini, ma ancora per quasi tutto il secolo XIX la ripartizione delle ore del "giorno" per la stragrande maggioranza della popolazione erano assai diverse da quelle praticate oggi.

Il giorno, da sempre iniziava all'ora 0.00 e la notte alle ore 12.01 (cioè in quell'ora che ancora è chiamata mezzogiorno; la mezzanotte poi cadeva pertanto alle 18.00). Questa constatazione induce a riflettere come i ritmi della vita in questi spazi avvenissero in modi e forme totalmente diversi e come pertanto le notizie sugli orari delle manifestazioni che si rinvenivano nei documenti vadano sempre considerate criticamente prima di trarne qualsiasi conclusione. Infatti più che nei palazzi e nelle case borghesi ed in particolare in quelle popolari, i ritmi di vita e le intensità luminose che caratterizzavano gli spazi teatrali rappresentavano delle emozioni probabilmente così diverse da apparire sorprendenti anticipando qualità, e modi di vivere oggi ritenuti consuetudinari.

Gli spazi teatrali sono all'epoca divenuti proprietà di imprenditori, pensati ed amministrati come delle intraprese commerciali economicamente redditizie; non sono poi ambienti esclusivi delle rappresentazioni teatrali ma sono attrezzati ad esempio per il gioco d'azzardo, lo svago ed il colloquio che avveniva nella "cafeteria" o nella "cioccolateria". In quest'ultimo ambiente veniva distribuita una bevanda introdotta nei costumi e nel gusto all'interno delle classi abbienti nella seconda metà del Settecento dapprima come medicamento che si diffuse così rapidamente da divenire una moda.

Gli spazi teatrali ed il loro complesso di funzioni quindi, oltre che come luogo di divertimento, vengono intesi dalla classe dirigente, e persino dallo Stato, come luogo di istruzione ed aggiornamento, in particolare per i giovani, con l'intento anche di esercitare il controllo sui comportamenti dei componenti della classe dirigente, sulla pratica del gioco d'azzardo, sulla circolazione delle idee liberali nonché la censura preventiva sui testi teatrali.

Questo complesso di finalità è esplicitamente dichiarato ad esempio nella petizione che i promotori casalaschi dell'erigendo teatro rivolgono alla "superiorità" milanese evidenziando in particolare la volontà di trattenere in "Patria" la loro gioventù.

L'atteggiamento dello Stato Teresiano e Giuseppino nei confronti della nobiltà e comunque degli alti funzionari dello Stato è ben noto in quanto il riformismo illuminato avviava la prassi di utilizzare per la gestione della cosa pubblica individui competenti, con questo indebolendo gradualmente sino all'annullamento le prerogative della nobiltà, processo che verrà sancito in modo definitivo con l'avvento di Napoleone.

A questo proposito si ricorda che anche la Chiesa aveva intrapreso questo rinnovamento elevando alla dignità Vescovile, Arcivescovile e Cardinalizia personalità altamente qualificate per competenza e vocazione spirituale, aprendo, a partire dal secondo Settecento, le opportunità di elevare all'alto clero anche borghesi e popolani.

Ben nota a questo proposito è la vicenda del Padre Barnabita Francesco Fontana che, nominato dapprima consultore dei riti e del S. Offizio, procuratore generale dei Barnabiti, dopo la caduta di Napoleone, ascese al Soglio Cardinalizio e divenne Prefetto della delicatissima Congregazione dell'Indice.

Gli spazi del teatro assunsero così a partire dal tardo Settecento il ruolo, per l'epoca, di grandi centri multimediali ove sperimentare non solo il gusto della novità degli abiti, la nuova gamma dei colori, ma anche le diverse movenze del corpo, la opportunità della promiscuità tra individui di classi sociali diverse in deroga al rigido protocollo comportamentale degli individui dell'epoca precedente, tutti atteggiamenti che diverranno la norma dall'inizio del secolo XIX, allorché lo Stato Repubblicano stimolò la creazione dei teatri filodrammatici.

In questi spazi diviene consuetudine la presenza di intere compagini familiari, dai bimbi agli anziani, la esibizione dei soci in spettacoli musicali e teatrali come pure la organizzazione di feste mascherate. Il teatro assume anche il ruolo di luogo privilegiato per sperimentare ed apprendere il nuovo galateo della classe dirigente, soprattutto nel periodo postunitario costituita da Sindaci, Assessori, Direttori, Presidenti di enti, Magistrati ecc.: per questo motivo tutte le scuole superiori, dai licei alle università, come pure le aule dei municipi vengono conformate a guisa di aule gradinate con andamento semicircolare ove professori ed allievi, consiglieri e auditori apprendono l'arte della esposizione del proprio pensiero, e si esercitano all'ascolto di lezioni ex cattedra o di arringhe.

Lo stesso Piermarini e l'allievo Pollak si cimentarono nella progettazione di questo tipo di teatro allorché verranno chiamati all'università di Pavia per progettare aule con questa conformazione.

Se sino ad ora si è argomentato in generale del teatro ed accennato al ruolo di protagonista importante ed efficace ricoperto dal Piermarini, ancora poco chiare sono le motivazioni della sua chiamata a Crema mentre è ancora a tutti gli effetti terra veneta, ricca di una tradizione teatrale fondamentale per tutto l'Occidente a partire dal Rinascimento.

Seppur appannata la sua importanza, Venezia all'epoca si presenta sotto il profilo teatra-

le ancora all'avanguardia per il gusto e la qualità della sua cultura, basti ripensare ai suoi commediografi, all'uso diffuso della camera oscura che trovava in Canaletto ed in Guardi le personalità all'avanguardia in particolare nella descrizione delle scenografie urbane.

In prima istanza si potrebbe accogliere la tesi, tutta da verificare, che la scelta di Piermarini da parte di Crema risiedesse nella certezza di aver individuato il professionista più importante di quell'epoca, non solo nella predisposizione di architetture teatrali. Pare attendibile, anche senza conferme documentarie, che la sua cultura venisse condivisa in luogo, come pure attendibile è l'influenza di Milano, particolarmente significativa in luogo nonostante la plurisecolare separazione statale.

Questa ultima ipotesi potrebbe essere reale, considerando l'assenza di conflitti armati tra Milano e Venezia per un tempo lunghissimo, i cui positivi effetti si palesarono nel Settecento nella pacifica e concorde definizione dei confini di stato ma anche nella concorde gestione del patrimonio delle acque defluenti dalla Gera d'Adda, e per certi scambi estetici evidenti nelle architetture locali come ad esempio il ritmo compositivo del porticato di Villa Tensini-Labadini, e l'attività di illustri architetti milanesi come il Ricchino. Senza entrare in profondità negli scambi del Cremasco con le altre aree confinanti Bergamasco, Bresciano, Cremonese, contatti e scambi che attendono di essere esplorati, perché da queste indagini è certo che scaturirebbero arricchimenti conoscitivi circa le vostre peculiarità, in questa prospettiva una importanza particolare destano, all'epoca del Piermarini e della costruzione del teatro, i rapporti con il Lodigiano.

Il motivo delle curiosità scaturisce dal fatto che nel tardo Settecento viene segnalata a Lodi la presenza di personalità come Maria Coswhey, Thomas Jefferson il futuro secondo Presidente degli Stati Uniti del Nord America, e quelli del Ministro dell'Agricoltura inglese Artur Young.

Si tratta di una Comunità solo apparentemente meno originale, meno plasmata dalla storia rispetto a quella Cremasca, nella quale però il gruppo sociale più rappresentativo e dinamico sembra essere costituito da agricoltori così colti ed evoluti, da aver nei secoli conservato, coltivato, affinato e conseguito, con la eccellenza nella gestione delle acque e nella produzione lattiero-casearia, esigenze sociali così sofisticate da manifestare l'esigenza di un teatro.

L'effetto propulsivo di questa innovativa società arriva a permeare dalla prima metà del secolo XIX non solo il Cremasco amministrativamente unito in una sola provincia, ma anche l'Alto Cremonese, in particolare le aree di Casalbuttano, Soresina, Comunità quest'ultima che non a caso si dota di un teatro.

Vi è poi un altro aspetto del teatro Piermariniano che vi sottolineo e cioè il fatto che questa architettura conquista una sua specifica identità pubblica anche tramite la qualità e la visibilità degli affacci sulla via, come pure per effetto della dimensione ed importanza volumetrica diviene in molti casi più importante ed imponente di quella di molti palazzi del potere privato e persino di quello pubblico, come quelli delle accademie, delle università, degli ospedali, luoghi deputati delle diverse eccellenze sociali. Guardando il progetto del teatro come ad esempio le tavole dei prospetti del teatro

alla Scala, e del vostro, seppur dimensionalmente più piccolo, appare ben evidente che il lessico formale e decorativo di questi edifici è simile, a volte identico, a quello delle grandi residenze private, e delle sedi ufficiali del Governo.

La importanza assunta dei teatri di epoca neoclassica costituisce una vera rivoluzione rispetto all'epoca barocca che non perviene mai a questo tipo di identità.

Certo fastosi sono gli interni, ma mediamente sono dimensionalmente più piccoli, nella maggioranza dei casi sono “a sala”, collocati in spazi interni con affacci inibiti verso lo spazio pubblico. Altro caso è l'apparenza del teatro Piermariniano come ben evidente nei documenti conservati nel suo archivio a Foligno, schizzi di paraste, portali, colonne, fasce decorative, cornici evidenziano come il lessico decorativo dei teatri, sia pur con qualche modesta variante, sia pressoché identico a quello proposto per tutti gli affacci sulla pubblica via delle opere pubbliche.

In questo periodo l'immagine di tale architettura, come pure l'accessibilità, non è più occasionale e costituisce nella rappresentazione della “magnificenza civile” un elemento importante, carico di significati che si allarga alla possibilità, di codificare la libera frequentazione di appartenenti a classi sociali diverse tradizionalmente – rigidamente separate tra di loro.

Il teatro quindi luogo di incontro assai efficace nell'epoca genericamente definibile del romanticismo in associazione con giardini, serre, terme, ma anche luoghi atti a diffondere a tutti il gusto dei revivals come, il neo romanico, il neo gotico, il neo castellano propone anche il gusto per spazi privati più confortevoli, più contenuti dimensionalmente caratterizzati da colori vivaci, tendaggi panneggiati, divani e poltrone imbottite, da sovrabbondante oggettistica, affermando un gusto ampolloso, dominato dall'ansia dell'*horror vacui*, che è apprezzato, diffuso e praticato ancora oggi seppur con accenti diversi.

Avendo sempre come referente l'opera del Piermarini, la persistenza nel tempo delle peculiarità di questa architettura, e cioè dell'essere strumento adatto a produrre sempre spettacolo, si può percepire ancora oggi ad ogni inaugurazione della stagione teatrale della Scala; una parte importante dello spettacolo è costituito dal pubblico che diventa il protagonista già all'esterno dal momento del suo arrivo in prossimità del portico di accesso, nell'atrio, nei ridotti, nei corridoi, palesando la suggestione emotiva costituita dallo spettacolo nello spettacolo e cioè lo spettacolo totale che si manifesta non solo vedendo ed ascoltando, ma anche partecipando.

Prima di concludere vorrei sottolineare alcuni altri aspetti: un primo si è palesato nel corso della consultazione della documentazione archivistica relativa alla gestione amministrativa del vostro Teatro Sociale. I registri contabili elencano l'entità e la eterogeneità degli addetti al suo funzionamento, impiegati, orchestrali, coristi, cassiere, medico, medico chirurgo, direttore, ingegnere teatrale, ispettore del personale, segretario, contabile, superiore, corpo di musica municipale, orchestrali, maestro dei cori, coristi, scuola di canto corale, impiegati, salariati; e la lista si arricchisce poi di altre figure: affissatore, portinaio, elettricista, guardarobiere, macchinista, inserviente, lustrascarpe, par-

rucchiere, pompieri, regolatore dell'orologio, sarto sorvegliante, trovarobe, ecc.. La dimensione dell'elencazione, rende esplicita ed evidente la complessità del teatro, ma anche dalla conservazione e costante quotidianità affidata nei teatri piccoli e medi come Crema, e forse anche per certe mansioni in quelli più grandi, di figure professionali la cui insostituibile presenza doveva essere colmata anche da volontari.

L'artigiano che frequentava il teatro prestava sovente la propria opera a titolo pressoché gratuito spinto a ciò dal desiderio di essere non solo presente allo spettacolo ma anche dall'orgoglio dell'essere professionalmente indispensabile e per certi aspetti, divenire un protagonista, magari in ruoli modesti come la maschera, il guardarobiere, l'attrezzista. Macchina la cui complessità è percepibile persino raffrontando la capienza della sala con il numero degli individui necessari al suo funzionamento, con proporzioni che potevano arrivare sommando addetti al servizio, attori e figuranti anche di 1 a 3 spettatori. La seconda considerazione è che il teatro è macchina anche curiosa quando si constata come nel passato anche recente l'arredo degli spettacoli e delle scenografie veniva in molti casi prestato dai cittadini: mobili, sedie, oggettistica varia, tovagliame, tappeti, quadri, ecc. consentendo ai proprietari di rivedere parte della propria quotidianità inserita in un contesto pubblico.

Il terzo aspetto concerne la qualità tecnica dello strumento che compare ben evidente nelle tavole della già citata Enciclopedia, in particolare ad impressionare è la qualità della carpenteria che pur essendo di antica tradizione come sistema costruttivo presenta differenze significative ad esempio nell'uso già diffuso all'epoca della chioderia metallica, che veniva affiancato sostituendo gli spinotti di legno duro che ancora nel tardo Settecento costituivano ancora il più diffuso sistema di congiunzione ed assemblaggio stante il costo del metallo e la difficoltà nella fabbricazione della chioderia.

Come ultimo aspetto, si evidenzia la laboriosità della manovra di tutti i macchinismi, la manovra delle scene, la accensione e lo spegnimento delle fonti della illuminazione, la conservazione dei cordami, ecc.

Doveva trattarsi di una gestione assai simile a quella delle navi a vela con le difficoltà connesse al fatto che i comandi per la manovra non potevano essere impartiti a voce o con un fischiello per non interferire nella recitazione e nella esecuzione delle musiche. Alla fine mi pare utile chiudere richiamando l'immagine dell'incendio che aveva annullato un confine culturale; un teatro non ha veri confini fisici, in un teatro i confini sono il suo pubblico, la provenienza degli spettatori che possono essere fisicamente prossimi all'architettura ma culturalmente distanti, numerosi ma incolti, pochi ma appassionati, fedeli o saltuari.

Negli anni successivi alla sua traumatica scomparsa sono stati posti in essere con intensità e con buoni esiti la ricostruzione e l'allargamento del confine del vostro spazio teatrale organizzando mostre, conferenze su molti aspetti del vostro patrimonio culturale; così come evidente nei corposi programmi diffusi in questi anni, il teatro si dilata a modificare di anno in anno, di stagione in stagione questi confini eterogenei e molto mobili, in modo organico ed efficace.

COMPAGNIA DELLE QUATTRO VIE

ATTO UNICO “PULÉNTA”

Presentazione di Lina Casalini e Franco Maestri

Questo è il terzo appuntamento della rassegna “Teatro e Museo, specchi di una città, appuntamento dedicato ad una rappresentazione teatrale di un’epoca appena trascorsa, che prenderà vita nel bellissimo atto unico “La pulénta” della Compagnia delle Quattro vie. Questa sera si crea una reciproca osmosi fra Teatro e Museo, come ebbe già a scrivere Mara Zanotti. Gli oggetti ordinati e custoditi nel Museo si animano con le mani, i gesti, il vissuto dei personaggi. In questo contesto, inserire la poesia dialettale è per tutti noi poeti cremaschi naturale e simbolico.

Sì, perché simbolicamente la poesia dialettale è già *museo della parola* e variante di palcoscenico. In questo c’è tutto un mondo poetico: rievocazione, introspezione, satira, dramma, comicità.

Sono tanti i poeti cui dobbiamo la salvaguardia della lingua dei nostri padri, parlata un tempo e affidata esclusivamente alla tradizione orale.

Ed eccoci al momento principale della serata. L’atto unico che ci attende, fatto di vita vissuta, fatto di ricordi, di tradizione, di fatica. La poesia in punta di piedi anticipa tutto questo, soffermandosi su due bellissimi quadri.

LE GRATINE

di Fausta Donati

Ma par da sent amò söl marciapé
i sàcui che ciucàa dale gratine;
le fàa dal sò paés la strada a pe
e le grataa ’l melgòt ’n dale casine.

I füs a du pèr du ’n dale sò ma
i ’ndàa a finì coi gnòch ’n d’un batarì;
cresìa sota o genòc al möc da gra
e giugàa ’n sò la mida i bagai.

Le gh’ia sempre da dì con al padrù
che ’l cüràa prim da töt al sò interès,
al vurìa fa la culma söi sterù,
ma lur i’a müzüràa razàt istès.

Quand le pasàa, la grata cuntra ’l fiànch,
le palanche scundide ’n dal curpèt,
söi caèi le gh’ia ’n vèl da crösca biànch
e sa fermàa la zent pèr strada a vèt.

Alura töte ’nsema le cantàa,
le fiole col pensér al sò murùs;
antant che ’l coro ’l sa desluntanàa,
andàa zo ’l sul e sa perdìa la ’us.

LA PULÉNTA

di Annibale Carniti

La scatègna, la bruntula,
la barbòta, la sifula:
còn vigùr e buna léna
sa la ména, sa la ména...
sa la ména 'n pó a fóch lént
'nfina a vègn cumè 'n inguént:
quand la sént bén bé da còt
sa ga dà amò 'n menòt.

'N söl taér i l'ha ultada:
la prüföma cà e cuntrada
e la manda alegria
an faméa e pèr la via.
L'è 'na bèla lüna piéna
da mangià mefdé e séna:
basta dóma a vardala...
vé la vòia da fbranala!

Lé l'è buna còn al lac,
còl butér e còl furmac,
còl merlòs e còl dunèl,
cò le còste o 'l pulastrèl.
Quand la mange còl rüstit
ma sa ciöce 'nfina i dit;
'nvéce quand gh'è la bagnina...
löstre 'nfina la fundina.

'Nda i albèrghi g'hó mangiàt
'na quai piàt sufisticàt:
preferése la pulénta,
bianca o gialda la cunténta,
la va fò püsé ulentéra
se... bagnada dal Berbéra!

Apriamo il sipario sulle “Quattro vie” – Associazione Culturale e Teatrale di Crema e viviamo con loro l'atto unico “PULÉNTA”.

“PULÉNTA”

(Commedia in dialetto Cremasco)

Testo di: Lunghi Egidio e Nicola Gaudenzi

Rielaborazione dialettale: Luca Monaci

La storia è ambientata nella campagna cremasca negli anni '50, quando il nebbione veniva su, dal Serio e dalle tante rogge, a far la sera. La vicenda narra la storia di una famiglia di “fittavoli”, che nel periodo settembrino, immerso per intere giornate nella raccolta del granoturco, si ritrova a dover affrontare il ritorno di un ricordo amoroso rimasto gelosamente e volontariamente nascosto per anni. La scoperta di una vecchia lettera darà vita ad un ritmato susseguirsi di eventi, che, come la polenta, ribolliranno, si mescoleranno e coloreranno nella semplice acqua di un paiolo in un camino con i tizzoni ardenti e scoppiettanti. La polenta lascerà la crosta attaccata al paiolo, e la nostra storia si chiuderà intorno ad un tavolo con un buon bicchiere di vino con la polenta ancora fumante!

Personaggi ed interpreti:

IL CANTASTORIE / CAROLA, la madre / RICO, il marito / PINA, figlia /
GIUSTÌ, figlio / PEPO, fratello di Carola / NINA, sposa di Pepo /
RICHETTA, sorella di Rico. La pöta / USTÌ, contadino/operaio

ATTO PRIMO

(Si alza il sipario e entra il cantastorie)

CANTASTORIE:

Qui porgo il mio inchino
per narrar col cuor in mano,
a voi tutti

Che nella nostra amata piana,
cercate novelle,
dove la nebbia a rimpiazzino gioca con le stelle.
Narra la leggenda...
Nella terra emersa di Gerundo,
lago poco accogliente,
un certo Cremete ivi arrivò,
con la sua gente.
Ordunque allor,
chi a Crema arriva forestiero,
se di quacchere vede viver la sua gente,
non si faccia meraviglia per davvero.

Non mi dilungherò, ospiti illustri,
a cantarvi i fasti
di gloriosa storia,
di cui è intrisa la mia memoria.
Basti a voi sapere
che nell'acqua siam sorti dal fango,
siam sì di natura semplice,
ma non per questo di secondo rango.
E a voi, potenti,
avverto di stare attenti,
perché persin ad un imperatore
abbiam fatto bollir bile e sangue dal suo cuore.

Potranno dir di noi, i venditor di ciance,
che siam freddi, indolenti e cocciuti.

Forse è vero.

Siam come la nostra amata terra!

Piana, infinita e quadra

Proprio come i suoi campi.

Filari di gelsi, pioppi e salici

da sponda fan

al nostro amato fiume.

Il Serio, che non inerme,

ha visto passar la nostra storia.

Incalza il tempo, e cambian le novelle,
cosa vedremo mai

domani, sotto le stelle?

Buoi e cavalli dai cuori silenziosi,
scalzati forse ormai da mezzi rumorosi.

Stradelline polverose e tranquille,
saran solo poche quisquiglie.

Zanzare, fastidiose e ronzanti compagne
delle calde sere d'estate,

diverran forse schive, ed anche riservate.

Intorno a noi tutto potrà cambiar,

ma l'animo nostro, che tanta nobiltà sa dar,
quello nessuno mai potrà rubar.

Cremaschi,

umile ritratto della nostra terra,

della nostra stirpe,

Storie di sentimenti.

Non più, di fango intriso ad acqua,

ma di gente

cresciuta tra polenta

salva, bertoline,

tortelli con gli amaretti.

E se del Tortello ci sovvien un poema,

della Polenta,

in questa storia

Immantinente cantata

sarà tra poco la scena.

(Entra Carola con Nina e i bambini).

Carola – Oh bagai, che sofec! Amò an po' e al bagai al fae nas an mes ai füs dal melgòt! Cert che me dise sempre che vost pupà le prope an tarlòc da prima categoria. Arda te se ghe bisogn da fam laurà! Ma sembra da es an balù e lù al sota: dai moes, portes fora, e va da che e va da la... Ue lè pegio che al sciur padrù! E me sumaruna che sote diga da se! Ma se la ma gira lè la olta buna che gan dise adre quatre

Nina – Se ot fa Carola, gli è om, e da la pegiur raza. E notre ghem sempre da daga rezu anche quant i sa merita na mà da bote sul filù.

Carola – Sa capes che lur quant a la duminica i va a l'usterèa da Dino, intant che i gioga a la mora e i fa na quai partida a scua, i sa met dacorde per fan danà tote quante, notre done.

Nina – Se ma anche la storia da l'usterea a la duminica la ga da fini perché me so stöfa da iga an om che quant al turna da noc, al sa pò gna cume al sa ciama! E al ga al curagio da egnem anche a gratam i pè.

Carola – Bisogna diga a Dino da daga na slungada al vù dala damigiana e da daghel mia trop bu!

Nina – E se 'nvece da diga a Dino da slungà al vi' ga penssem notre a slungà so lur con na bela slegnada che, prope che, sul filù quant i turna ...a tarda noc???

Carola – Nina, se ot che fàghe cusè con la bogia che sa ritroe?? Fo anfinès fadiga a moès....

Nina – Te fa egn al mund al bagai e po san parlarèm perhè adès so prope stöfa dal to om, dal mè e da ...Ustì che al cunta so sempre da chèle busgie grose cumè al Dom da Crema per cuercià zo chèl che i cumbina quant i va fora 'nsèma.

Carola – Certo che Ustì al cunta le bale prope bé!

Nina – Arda che le busge... ga le gambe cürte e prima o dopo al troarà chel dal furmac che al ga la fa et bröta.

Carola – Se ot fa bagaia. Notre gli em spusat e ades ghem da tegnei! Certo che anco go prope an po esagerat... L'era mei se stae a casa a fa pusà an po le gambe.

Entra Richeta con Ustì. Scene a soggetto per la storta alla caviglia.

Ustì (Facendo finta di aver preso una storta) – Aia aia..... Che mal la caegia!

Richeta – Ta set al solit tananai, e ta sèt peggio da mè fradèl Rico. Ma sa ricorde che quand l'era picini l'era puse i dè che ghere an ma i so pè sbumbulàt e spusulènt che gna an tuchel da pà o da pulenta per mangià. *(Verso Nina)* Nina fam an piaser: va a tom la sunsa da là an da la muschirola.

(Nina esce e torna poco dopo con la sunsa mentre Ustì continua alamentarsi per il dolore).

Cià sumar ve chè e fam vèt al pè... che adès gha pense mè.

(Inizia un massaggio alla caviglia)

Carola – Giustì a faghela adrè a gli altre a la fine al Signur al tà castiga. Ta lo bea dec cent mela olte da tacà mia lite con al so òm *(rivolta verso Nina)* sif pegio che du castigamàc! Al Signùr a te al ta fa ciapà le storte ai pè e qualche olta ta edaret che a Pepo al ga staca la lengua per le stupidade chèl dīs!

Richeta – Dì mia so tante stupidade che al Signur l'è bù e misericurdus e al ga fa mia dal mal a nisù. Al sarà l'om con la so ignuransa a fa al mal a gli altre!

Carola – Ma se.... Richeta fae isè per dī.... Al so che al mal al ve mai dal Signur.

Richeta – E alura la prossima olta cerca da parlà giost.

Ustì – Aia..... aia.... aia.... che mal! Va a pià Richetta!

Nina – Vedet al diaol lè adrè a castigat!

Richeta – Ustì... ta garèset da truà ‘na bràa dona, ‘nvece da ndà sempre ‘n gir a dilè grose arda che le busge le gà le gambe curte!

Ustì – Aii ai...!! A mè ma pias a sta per me cunt, e da done per i me göst gà no bea trop tante ‘n gir e mè vore mia spusas. Sto benune issè se no andae a fas Pret!

Carola – Esageràt...ta edàrèt che ta truerèt apoa tè chèla da la mascherpa che ta farà pert al cò! Arda che Richetta lè amò libera e immaculada!

(Scene di imbarazzo).

Nina – Comunque se ta andaèt a pret, l’èra an bel mister!

Carola – Eh già, e se po’ al faa cume al nost priost, sicuramente da palanche da galine e salam ga ‘n mancàa mia...

Richeta – Basta né adès, “miscredenti e peccatrici” ...su disif so???! Ustì se ta ‘ndaèt a fa ‘l prèt l’èra prope na bela roba. E otre gnurante ardif che don Armando al gà la bogia, ma perché lè sempre sètat so a lès e scrif per preparà le noene e al troa mia al temp per fà du pas pore om. Sempre seràt dèntre an canonica coi so lebre, e la sò perpetua la ma dis sempre che al mangia cume an pusi, puchì puchì puchì...

Nina – Sumaruna la ta dis isè perché gà ‘nteressa i salam e i cudeghì che fa so Ustì.

Carola – Chisà perché quant ria Nuembre al vol sempre.... vègn chè a cunfesà gli om perché i vè mai an cesa.

Nina – Perché don Armando lè mia an stupèt e al la sà quant al fer lè colt per daga a na bela rebatida!

Carola – Cert che quant ria che don Armando i nost om i dienta dei pusi e i sota di: “Sè sè al ga resù, duminica egnem a mèsa”

Richeta – Done muchila lè che gli è mia robe bele da faga sent ai bagai e al sciur priost a Nuembre al vè che per ricurdaga ‘ndoma la “Circa” che i fa an da la chesulina per S. Antone an Crema.

Carola – Arda Richetta che Sant ‘Ntone l’è al derset da Genar...e lu al priost al vè che a Nuembre perché al sà che copèm al roi e che al gà al meso da guadagnà...na quai cudeghì!

Nina – E... Richetta, chisà perché quant al va vea al ga sempre an quai cudeghì da purtà a cà.

Richeta – Perché i vost om ol di che i ga tance pecac da fas perdunà... e adès muchila lè che da stupidade nif bea dece assè!

(A questo punto Richeta schiaccerà abbondantemente la caviglia... urlo di dolore di Ustì)

Ustì – Ai... ai bescia ma sa che adès so prope guarit !

Richeta – Ecco per ancò go finit. Ol di che so riesida a tirà fora al mal dal pè e adès ta starèt bè! To, ciàpa.. Nina porta vea la sunsa e te sloggia fora senò stasera a scartusà al melgot ta vè magari strani penser e otre *(Verso i bambini)* ‘ndf fora a giugà se no ma fif dientà mata stasera!

Ustì esce zoppicando... con Giustì e Pina.

Carola – Tal truarèt mai l’òm se ta fet issè.... Ah Richeta te ta set la solita! Ta seret ise da gioina e ta saret amo chèla tra cent an!

Richeta – Sperem da riaa a cent. Ma sa cuntentarese apo da ria a 70!

Nina – Con la pel dura che ta sa ritroèt e senza om che ta caa la pel da i os, ta ga riarèt da sicur!

Richeta – Cià dai che disem an bel rusare a la Madunina isè la uterà tè, i to bagai e chel che l'è adre a ria...e chissà che la faghe apo an miracolo per Nina.

Carola – Cert che to fradel e i nost om tèi laset sempre fora!

Richeta – Fiola al to om ta l'et spusat te e Nina la gà spusat al sò. Se ga nif oia metiù an dal vostre da rusare! Me urerà dì che sa ricorderò da Ustì ...lù al gà nussù!

Carola – Chissà mai che al troe l'anima gemela... sa disèt Nina! (alludendo a Richetta)

Nina – Eeee....già!

Richeta – Finila da di stupidate! Cià che cumincèm...

(Iniziano a dire il Rosario in latino)

(Scene a soggetto)

(Entra Rico con Pepo e Ustì mettendosi a lato, luci basse su donne e alte su uomini)

Rico – Pepo, ta set ricurdad da diga a Gianni da purtà le gratirole?

Pepo – Se so ricurdad, ta ma l'et bea dèc so mia quante olte!

Ustì – Ma ga n'em mia bisogn da le gratirole, al temp da le gratine lè bea finit da an toc

Rico – Ma no!! Go det a Giani da purtale isè ga fem vet ai bagai cuma le faa a sgranà le nostre mame.

Ustì – E già...fra 'n quai agn ga sarà poche robe da faga èt , sé 'nem a'nanc issè,ta edarèt che inventarà anche la machina che la taia, la scartosa, la sgrana e la masna al melgòt tot 'ndal culp sul!

Rico – Esagerat! Figuremes...

Pepo – Ma gh'et vest i Piacenti che sgranatrice noa che i gà cumprat?

Rico – Eh se ot fà anche lur gli è adre a sta al pass coi temp!

Ustì – Se , chèl che ghè da sucur che se 'n campagna ria le machine , ga sarà po' bisogn dai caài e da bo e da cunseguensa dai caalant cumè mè. E forse l'è mèi cambià discurs... Ghif sentit che adès Giuan al vol met so na fabrica da pignate?

Rico – Ustì, spieghem a na roba: ghet finit da di so stupidade o ta ga n'et amò per tant? Chesta lè cumè chela olta che ta ghet dec da iga ancuntrat al Papa an piasa dal Dom a Crema...

Pepo – E che al ta dac la benedisiù...

Rico – Se, la benedisiù da es amò senza na dona!!

Ustì – Me antant senza la dona go da rendiga cunt a nisù.... E comunque, sol Papa se ma crèdi mia...lè perché sif 'nvidus, ma ardif che chèla da Giuan l'è mia 'nà bala, se urì mia crediga rangìves... San parlarè quant al pasarà da nanc a la casina tot vestit bè e con le sacoce piene da palanche e votre sarif le cùmè du sumarù con la boca erta!!

Pepo – Ehboca erta!

Ustì – Otre ma credif mai

Rico – Per forza! Ta le cuntet sempre trop grose! *(Rivolto alle donne, si alzano le luci)*
Done, a proposit, ghì preparat tot per stasera? Ardif che sarete che an da na trentina a descartusà al melgot.

Carola – Rico arda che ghe nigot da preparà... i soc per setas so jè bea lè fora.

Nina – Arda che ma det Cesarina che la manda che so cusì Carlo per fa na cantadina e na sunadina toc ansema.

Richeta – L'important lè che al sa cumporte bè e al tegna le ma al so post perché i ma dec che lè an po an furbèt, e po al speta an doma che 'n da le casine i scartose al melgot per tucaga le caegie a le fiole gioine. E me....

Pepo – E te sta pur tranquila che ta toca nisù!

Richeta (*offesa, dandogli un colpo sulla spalla*) – Su urareset di???? Arda che me so mia spusada e go da tegn an cert unur. Chel che go dèc le perché...

Rico – L'è perché... ta piasares che i ta toche le caegie!

Richeta stizzita esce

Carola – Te quant ta tasarèt al sarà sempre trop tarde! Tal set che Richeta lè riservada e po la sa ufènt. Ades ura che la ga pasa al ve S. Martì.

Rico – O la bestia.... Go mia det nigot da mal....

Carola (*uscendo*) – Ta ghèt det nigot da mal, l'è che ta set la solita bestia...

Nina (*rivolta a Pepo*) – To surela la ga fat prope be! Anzi (*altro colpo sulla spalla*)... Sumarù! (*esce*)

Ustì – Ghi vest.. Stò mei mè che so senza dona...

Pepo – Tas te...

Rico – Me al so mia le done cusà jè adrè a dientà, però Pepo, ta sbagliet a fas met le ma a dos da la to dona.

Pepo – Ot che ta dise Pepo, o la tegne o la cope. Me so sempre stat democratico an da le discusiù con la me dona, le le che la ga an carater fort...che so mia cume ciapàla, e alura ma toca manda so.

Entra Carola e Rico non se ne accorge

Rico – A no eh me da la me dona sa fo mia met i pè an crapa, lè la fa la dona e me fò l'om, se la gares andoma da pruà a metem an na ma an crapa ta edet.... la ga finit da stà bè.

(*Carola gli da un calcio nel sedere ed esce borbottando*)

Rico – Ma disif cume fo a metiga le ma ados? La ga da met al munt al me bagai..

Ustì – E me sarese chel che cunta so le bale...

Pepo – Tas sempre te che ta sbagliet mia

(*Escono tutti borbottando e scazzottandosi a vicenda*)..

(*I bambini entrano in casa con Richeta*).

(*Poi entrerà Carola e Rico*).

(*Rico si siede al tavolo e poco dopo si addormenta*).

(*Entra Ustì*).

Ustì – Me ogni tant sa lamente ma an funt an funt la campagna lè tota la me eta, e la mai fac manca gnent.

Richeta – Bisognares che al troe na braa dona.... Perché tante olte anche na buna compagnea la fa piaser.

Giustì – Zia... Perché tal spuset mia te?

Richeta – Ma sa diset so?

Carola – Al ga prope resu.....

Richeta – Muchela da di stupidade

Pina – Ma zia ta l’et dec te che al ga bisogn da na dona!
Richeta – Se ma me fae ise per di...
Giustì – A me ta ma sembraet prope seria.
Richeta – Pòde anche dienta catia se ‘ndif mia an lec!!
Carola – E lu Ustì, cusa al dis?
Ustì – Ma me..... So mia!!
Carola – E perché Ustì al spusa mia Richeta?
Ustì – Perché.... perché... perché....
Giustì – Ustì, al varde che l’è anh bu partit!
Ustì – Ma me..... Nsoma.... So mia adre a di.... Che.... Ma....
Pina – La zia n’da la so stansa la ga tanti solc sota al quadrel!
Richeta – Pinaaaaaa!
Primina – Zia arda che notre al sem dal quadrel che ta ghet sota al lec.
Ustì – Primina gli è robe mia da cuntaghele so a toc.
Richeta – Ades basta!
Ustì – Forse l’è ura che ‘ndif in lec per dal bu!!
Richeta – Al ma scuse è, ma gli è bagai, sa edem dumà. (*Rivolta verso i bimbi*) E otre tri pigzaghe andif a curse so an lec.
Carola – Se Richeta ades i porte so me. Te cumincia a andà, ga fo da al basì da Rico e po rie.
Ustì – E sa racumande, n’dà juraziù disì so ‘n Ave Maria per vostra zia.
Richeta – E al ma scuse.... Ma gli è bagai.
Ustì – La ga prope resù, gli è bagai... Buona notte (*Esce*)
Richeta – Alura vo apoa mè....
(*Richeta guardando suo fratello addormentato*).
Richeta – Sumarù!! L’è mia mei che ta et an lec anvece da sta le a runfà?
Rico – Eh ades vo....
(*Richeta esce*).
Carola – Rico! Set strac?
Rico – Se ot fa Carola? Cheste gli è giurnade lunghe e piene da laurà. La roba pusè bela lè che al gros l’em bea fat e dumà ghe ‘ndoma da fa sugà al melgot so l’era.
Carola – Sperem che duma ga sies an bel sul!!
Rico – Preocupes mia dona la me schena la segna mia... Pina, prima da anda an lec, lesem la poesia, chela che ta nsegnat la to maestra! Chela da San Martì.
Carola – Ma Rico l’è tarde dumà i bagai i ga da anda a scola!
Pina – E me pupà so straca
Rico – Dai Pina che te ta set braa... Dam la sudisfasiu che po dopo ta do an bel basì... Tal set, me go fac an fina a la tersa e quant ta sente ma par da es an sciur che al va a et l’opera!
(*Pina prende il libro delle poesie*).
Rico – Dai metes che ‘n pè su la sedia
(*Pina dice la poesia*).

SAN MARTINO DI GIOSUÈ CARDUCCI

*La nebbia agl'irti colli
Piovigginando sale,
e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar;*

*ma per le vie del borgo
dal ribollir de' tini
va l'aspro odor dei vini
l'anime a rallegrar.*

(Intanto Giusti si addormenta al tavolo).

*Pina – Gira su' ceppi accesi
Lo spiedo scoppiettando:
sta il cacciatore fischiando
su l'uscio a rimirar*

*tra le rossastre nubi
stormi d'uccelli neri,
com'esuli pensieri,
nel vespero migrar.*

Rico – Che bela!!! Si prope brai bagai

Carola – Ma se Giusti al s'è ndumentat al taol!!!!

Rico – Apunto... Si stai brai toi!!!

Carola – Prui a ardaga an da le sacoce da vost pupà...

(Rico tira fuori dalle tasche le caramelle e le tiene nascoste).

Rico – Ma al sif cusa go truat da nanc a la porta stamatina

(Fa vedere le caramelle).

Giusti (Svegliandosi) – Ghè bea riat Santa Lusea????

Pina – Sa capes che lè bea adre a 'nda an gir e sicome ghè amo bel la gira senza sumari

Carola – Eh pol das... Forse però le ura che ades andif an lec perché lè tarde e dumà ghi da anda a scola.

(Tutti escono).

(Entrando Rico e Pepo, scene a soggetto e parlocchiando su come far sposare Ustì e Richetta).

Pepo – Adès ga pense mè te preocupès mia, te (Verso Rico) adès va fora che ga pense mè a Ustì!

(Rico esce e dopo poco entra Ustì).

Ustì – Sa ghet Pepo?

Pepo – Me so mia an tarloc, go est cuma ta gà ardet a Richeta.... Arda che ta ghet pò vint an e da temp ta ga n'et poc per das da fà. Ansoma, ta set pò an giuinot che al pol riaga con calma a faga capì a na dona i so interes, ta ghet da..... pasa sobet ai fatti! Ghet capit cusa ore di???

Ustì – Richeta l'è na braa dona, vulerterusa, la laura sempre, la ga sta adre ai bagai, l'è braa a fa da mangia... e con l'uncinetto la par an fulmen e l'ho mai sentida a taca lite con nisu, l'è cuscensiusa e lè adiritura trop pia per le robe che riguarda la cesa.

Pepo – Ehh.... so chele robe le dopo le cambia. E po, tal set mia che i dis che le done vir-tuse quant le troa l'om giòst che gà fa girà la crapa le dienta peggio che.... Se ansoma... Ustì ta ghèt capì!! Le sarès bune da tiraga via la pel a l'om che ga capita sota le sgreffe senza faga gna fa an versèt!

Ustì – Arda che me so mia an n'om che al ga an dala crapa andoma certe robe!! Per chi ta

m'et ciapat? Ma 'ntaresa 'ndoma che la ma ore bè e la ma capèse magari 'ndà le sere che go le lune girade.

Pepo – A so chesto la me Nina la pol di nient, perché me quant vede che ga gira argot an dala crapa s'ancorse sobet perché ga è cumè an tic e la sota seram l'oc. Apena spusac ...al sère mia e gò duit 'mparà a mè spese. Quant turnàe dal laurà nei terè a la sera, riae 'n casa e lè... (*Scene a soggetto chiudendo l'occhio con gesti eloquenti*)... Capie mia che l'era nervusa, e alura me ga andae isi, ga caresae le caege, po le burele dai ginoc (*E intanto fa le scene descritte con Ustì*), e la la sutaa a schisam l'oc, e alura andae puse so.... Ga tucae la pansa, po le urege fina a..... ria quasi al dunque. (*Facendo in falsetto l'imitazione di Nina*). An certo punto la sa alsaa an pè e la tacaa: “Lasem sta.” E me a diga “Ma cumè, se ta ma sote a schisam l'oc?” ...e dopo la parla po', e la ma lasa sempre lè cumè an sumar bastunat. Brote robe... ghè urit qualche mis... per faga l'abitudine però adès l'ho capida e da chela sera lè quant la fa ise ga sto da luns.

Ustì – Va be Pepo, ma comunque dopo ta sèt ignit al dunque con la to dona?

Pepo – A dit la erità...l'è quasi 'n an che sèm spusac, ma l'è come se sèm fradèl e surèla!

Ustì – Fradèl e surela...? Ma scusèm alura lè per chèl che ta ignit gnamò a la dè gnà 'n pupi!

Pepo – Me quant la fa issè...ciape pura e vo a finì a l'usteria da Dino.

Ustì – Me pense...per al to bè e chèl da Nina, che ta ghèt da cambià sunada!

Pepo – Ma no....ta edarèt che prima o dopo troè da fa bèl... bisogna iga 'ndoma pazienza!

Ustì – Se ta sèt cunvint tè.... comunque perché ta m'et ciamat...

Pepo – Tas e sculta. Sicome ède che ta sa svegliet mia fora ore ansegnat al me metodo. Me l'ho batesat “Al metodo da l'acqua spurca”.

Ustì – Ma cusa ol di??

Pepo – Tas e sculta. A le done ga gira al sanc mia come ai om. A le done....ga gira tote al cuntrare. Arda che lur al cor i ga l'ha da che (*Indica la destra*) perché apunto gli è done. Comunque, alura al me metodo lè chesto. Prima da tot ta ghet da preparà an bel bicerot: mes da acqua bela fresca e l'altre mes ta ga metet dentre l'alcool chel da nuanta gradi, che tegnem an cantina per fa al nocino. Sicome l'alcool al sent da nigot, ma le fort, quant ta gal det a Richeta ta sa fet vet a met dentre an na bela feta da limù, che al cunfunt an po le robe. Sicome a le done come to dec al sanc al ga gira al cuntrare lur le dienta mia cioche, e le cumincia a ghignà...

Ustì – Se gò da fa?

Pepo – Ta ghèt da fidàs e fa cume to dèc...e po' ta gà disèt na quai parulina dulsa... ansi, visto che Pina la ga al so lebre da scola con so le poesie, tal ciapèt e ta gan leset ona a caso, tant gli è tote istes. A le done le bele parole jà manda an brod da gigiule.

Ustì – Sarà mia mei se fo a la me maniera?

Pepo – L'è sigur al cent per....mela!! Ansi ades va a to al butigliù da l'alcool me 'ntant cirche al lebre da le poesie da Pina (*Voltandosi*). Ma set amo che??

Esce Ustì borbottando e quasi contemporaneamente entra Richeta.

Pepo – Set bea riat??

Richeta – Cumè? Chi seret adre a spetà?



Pepo – Ahh set te Richeta... Ehmm...maaa...cume mai....set an casa?

Richeta – So egnida an cà perché urie ‘ndà ‘nanc con l’uncinetto, so adrè a fa la scufieta noa al pupi da me fradel, però arda che se ta spetet argu me vo anche fora...

Pepo – No no no no...sta por che

(Entra Ustì. Scene a soggetto tra i due senza farsi notare).

Pepo – Ah madona sa ricurdae mia, ma go da anda.....da.....a.....go da nda!!

(Esce).

(Ustì imbarazzato. Scene a soggetto mentre preapara il bicchiere).

Ustì – Richeta la ol an bel bicer d’acqua fresca? Magari con nà bela feta da limù??

Richeta – Madona Ustì cume l’è gentile! So prope sicura che quant al troarà la dona gio-sta al sarà bu a cuntentala an tot!

Ustì – Certo Richeta e me spere che la siès vulerterusa e cusciansiusa cume le!

Richeta – Madona Ustì an n’om grant e fort cume te so sicura che al pol trua da mei da me!

Ustì – I nost vec i disia mia “Mogli e buoi dei paesi tuoi?” *(E gli porge il bicchiere).*

Richeta – Se ma j’era altri temp. Grazie

(Inizia a bere).

Richeta – Madona che saur strano chel’acqua che... La ma brusa anfin a gola!

Ustì – j’è i limù che al ga purtat so al neot da Cesira che lè turnat da la Sicilia perché l’era la a fa al suldat.

Richeta – Ah... Gli è prope bei fort!

(Lo beve tutto ed inizia a dondolare leggermente).

Ustì – Richeta... Sicome per caso ghe che al lebre da Pina da le poesie... Pode lesighen vona?

Richeta – *(Con la voce tremolante)*. Ma pias tant le poesie, al faghe por...

Ustì – Ahh chesta!! Chesta l'è prope bela!

Richeta – Perché i la cunos?

Ustì – Se se...I la scriida Manzoni...Aleandro.. Chel spagnol...

Richeta – *(Sempre più intontita)*. Ma chel Manzoni le lè italiano! So sicura. Forse al sa cunfunt con 'n altre.

Ustì – No, lù lè italiano ma sultant da part da padre! So mama l'è na spagnola. E lu recentemente al ga scriit an romanzo nof... I...”I promettenti Sposi”

Richeta – Ma al ma sculte... Chel Manzone lè l'è mia mort an dal votcent e roti??

Ustì – Ah chel là??? Nooo... chesto lè al neot, e i dis che l'è puse brao da so nono.

Richeta – Al sere prope mia.... Alura al lese, al lese por...

Ustì – Chela poesia che Ale... Aleandro al la scriida per al so amis che l'era anamurat da na bela bagaia. Alura... la cumincia issè:

“Ei fu. Siccome immobile

dato il mortal sospiro,

stette la spoglia immemore

orba di tanto spiro,

così percossa, attonita

la terra al nunzio sta,

Ecco: Al... Al... Aleandro che Al vol di che lu al ga est la dona e l'era talment bela che l'è restat immobile, blucat senza respiro...immemorissato, lè l'era pero anche an po orba e mia tant vestida, ansoma l'era spogliolata e lù lè restàt mal e attonito cume la terra da Nunzio che al restàa so fradèl.... E po al va 'nanc ise:

Richetta annuirà all'inizio, ma poi presa dall'alcool si assopirà).

Muta pensando all'ultima

Ora dell'uomo fatale;

né sa quando una simile

orma di piè mortale

la sua cruenta polvere

a calpestare verrà.

Ustì – Quant al fradel lè 'ndac vea lè ...lè restada muta e la ga cuminciat a cor...e corr e la fàa so tanta da chèla pulver che sa vedìa po gnènt....

(Qui ormai Richetta inizierà a ronfare clamorosamente).

Lui folgorante in solio

Vide il mio genio e tacque;

quando, con voce assidua,

cadde, risorse e giacque,

di mille voci al sonito

mista la sua non ha:

Ustì – Ecco... chè al ria lù, la staghè bè attenti... Quant lù lè riat l'era folgoroso , ma l'era talmente 'namurat che lè burlat per terra apoa lù ma sicome l'èra an genio...'nsoma mia stupet, sa alsat sobet an pè eee.... al gà cuminciat a sent pussè da mela us.

(Alzando la voce... facendola svegliare).

vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al subito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico
che forse non morrà.

(Ustì intanto si sarà portato vicino a Richetta e gli prende la mano).

Ustì – Le us da prima.... i gà fat capì che al sera namurat e dopo lè restat dananc a lè, che l'era vergine e raggiante e commosso al gà cuminciat a canta 'nà canzù... e il loro amore non morrà mai più.... ga pias Ricchetta, ga né amò , vo 'nanc?

Richeta – Che brao che lè lù a lès... e ma dispias prope stà mia che a scultàl amò, ma lè che go da 'ndà fora a ciappà 'n po' d'aria fresca.Ma gira tot 'nturne.... so mia cusa go adòs, stae issè bè prima...magari dopo turne amò 'ndrè!

(Scene a soggetto di Pepo che entra con Nina, Rico e Carola. Trovando Richeta barcollante e Ustì che le tiene la mano in ginocchio sull'ultima strofa).

Pepo – *(Verso Ustì sottovoce).* Forse ghèm esagerat con l'acqua? Richeta dai so... sveglies.... Sarà mei anda fora a ciapà an po d'aria fresca

Ustì – Pepo va al diaol te e al to metodo da l'acqua spurca.

(Escono tutti).

(Enrtano Ustì e Richetta parlando e facendosi occhi dolci vicino al focolare).

(Entra il cantastorie).

Cantastorie:

E così che nella nostra amata piana,
non finivan ma iniziavan le novelle,
e le sere di fine estate
a volte le cicale cantavano con le stelle.

La dove la nebbia la faceva da padrona,
dal ceppo scoppiettante
d'un focolare amico
nascevan nuovi amori
e passioni ancora

Ma bando alle ciance
ora della lirica è il momento:

“Salve, pulenta, piatto del Re!
I tuoi fedeli sono ai tuoi piè.
Se dall'ala d'un tacchino
venne fuori il polentino,
poi dall'ala d'un cappone
venne fuori il polentone”.

Abbiamo appena assistito a momenti di vita che si sono fatti museo e teatro. Museo per la storia che portano con sé, teatro per come si presentano. Ma proprio perché tutto questo non vada perduto e non ci si debba sempre affidare soltanto alla parola tramandata e bisbigliata negli angoli delle case, ecco che per fortuna qualcuno continua a fissare il tutto in parole scritte.

Così il nostro museo della parola vive ben saldo su steccati che ancora oggi si continuano ad erigere.

Dopo il classico “Folclore cremasco” di Mons. Piantelli, con il recentissimo “Vocabolario” del Prof. Geroldi, citiamo la “Ucia del casül di don Ferrari e don Lunghi. Questo volume è un reliquiario sulle fonti del cibo e sulla sua consumazione, frutto di un accurato e impegnativo lavoro di ricerca teorica e pratica.

I RESTAURI DEL SAN DOMENICO

Le opere di restauro e di recupero del complesso conventuale hanno avuto inizio nel 1994 e proseguono tuttora, secondo lotti funzionali.

Le opere compiute fino ad oggi sono relative ai primi tre lotti. Attualmente è in corso la realizzazione del lotto conclusivo.

Sono qui descritti gli interventi conservativi delle aree della zona absidale e del refettorio, con il recupero ed il restauro degli affreschi emersi da questi interventi.

Zona Absidale

Si è trattato di un intervento prevalentemente conservativo delle superfici di epoca medioevale che si presentavano di difficile lettura a causa della stratificazione frutto delle successive manomissioni, sicuramente poco ortodosse ed inopportune per un complesso absidale di questa entità (si ricorda la trasformazione dell'ambiente monumentale in spogliatoio con servizi igienici e abitazione del custode della scuola e/o della palestra).

Premessa indispensabile e punto focale dell'intervento compiuto è stata l'individuazione del livello epocale delle superfici che sono state oggetto dei lavori di restauro.

A seguito di approfondite analisi ed all'esecuzione di saggi stratigrafici si è potuta accertare la presenza di tre livelli di importanza storica significativa.

Primo livello: il primo livello di superficie dipinta è costituito dall'intonachino chiaro con ornato di stelle grigie e rosse.

Secondo livello: il secondo livello è costituito da uno strato di materiale paragonabile alla moderna rasatura di un muro (boiaccia di calce) applicata a pennello su una superficie (identificata come 1° livello) precedentemente interessata ad una diffusa spicchettatura dell'intonaco esistente per migliorarne l'aggrappaggio.

Nella parete verticale di fondo il 2° livello è risultato il supporto di un affresco, ben inquadrato geometricamente, raffigurante San Pietro Martire (si ricorda che a que-

st'ultimo era dedicata la Chiesa); lateralmente al Santo, ma approssimativamente alla stessa altezza da terra, sono presenti dei motivi floreali e degli elementi architettonici (fascione) entrambi di epoca riconducibile ai secoli XV° ÷ XVI°. Questi ultimi dipinti con i citati elementi architettonici rappresentano il terzo livello secondo la graduatoria convenzionale impostata.

Questi tre livelli, di cui sinteticamente si è detto, hanno costituito nel loro insieme il complesso dei lavori di restauro compiuti.

Si deve sottolineare come i “disastri” in larga misura irreversibili a causa della perdita totale dell'intonachino, sono stati commessi dalla fine del 1800 a tutti gli anni '60 del Novecento, durante le trasformazioni a caserma, ospedale militare, mercato coperto, palestra, ecc.

Ciò è tanto più evidente man mano che si scende dalla zona alta (volta) lungo le pareti verticali fino a circa metà altezza, dove si incontravano gli strati più recenti, posti in opera quando le sorti della Chiesa, come più volte ricordato, conobbero un utilizzo domestico con esecuzione di varie murature e la costruzione di almeno un solaio e successivo improprio impiego come docce e servizi igienici.

Chiaramente le vicende sopra ricordate hanno lasciato tracce sulle antiche superfici che sono state interessate al restauro ed è questo il motivo per cui molte zone sono rimaste prive anche dello strato di intonaco che insieme ai lacerti visibili costituiva un unicum decorativo.

Il restauro compiuto ha quindi mirato a ricostituire questo unicum decorativo ed è stato perseguito applicando le migliori tecniche del restauro.

Operazioni compiute

Si espongono sinteticamente le operazioni compiute nella zona dell'Abside.

Innanzitutto si è proceduto alla revisione del consolidamento del catino absidale, già interessato alle opere di pronto intervento compiute nel corso del 1° Lotto di lavori (1966), mediante immissione a siringa, sfruttando le crepe naturali ed i fori precedentemente effettuati, di prodotti consolidanti quali PALM-A in acqua e ACRIL 33; detti prodotti sono stati utilizzati dopo interventi di liberazione di impurità nell'intonaco con iniezioni di soluzione di acqua ed alcool etilico e sigillatura delle crepe con plastilina preceduta da talco.

La rimozione degli strati di intonaco è avvenuta in maniera meccanica, con utilizzo di bisturi, piccoli martelli e scalpelli fino al bordo del lacerto o della lacuna; saggiatura meccanica delle toppe di intonaco incoerente e successiva stabilizzazione per costituire un buon supporto alla stuccatura finale¹.

1. Stabilizzazione: abbassamento di livello di almeno cm 1÷1,5; consolidamento di eventuali piccole decoesioni; imbibizione a pennello con acqua e ACRIL 33 al 2%.

Si è poi proceduto alla stuccatura sotto squadra di tutte le lacune, medie e medio grandi, con stucco romano, lavorato in superficie in modo tale da poter permettere l'applicazione di un secondo strato, debitamente colorato con inerti ed avente granulometria simile a quella originale.

Le grandi lacune, una volta localizzate con certezza, sono state preparate e definite con lo stesso sistema precedentemente descritto, differenziandosi solo nella scelta della granulometria dei componenti.

L'intervento non è mutato nella sostanza anche nelle pareti verticali, dove si è reso più evidente il secondo strato di boiaccia di calce.

Il restauro ha invece assunto una diversa connotazione con differente procedimento quando le superfici di intervento sono state quelle affrescate e databili in epoca cinquecentesca (San Pietro Martire) che sono stati trattati con metodi tradizionali².

In considerazione dello stato delle pareti, così travagliate e riportante almeno tre periodi storici importanti (XIII – XIV – XVI secolo circa) una parte importante di tutto l'intervento è stata la ricucitura delle porzioni e lacerti di brani pittorici che è consistita nella stuccatura delle grandi lacune con superfici neutre.

A tal proposito si deve sottolineare come soltanto la equilibrata, meditata e giusta scelta della tonalità della malta e la sua applicazione ha determinato la buona riuscita dei lavori (è stato prezioso ed importante il contributo della Soprintendenza di Brescia).

Ex Chiesa e Refettorio

In altre fasi temporali della esecuzione delle opere di restauro e recupero delle superfici affrescate, sono stati riportati alla luce, per quanto possibile, gli ornati geometrici dei grandi arconi della ex Chiesa e della parete di fondo, caratterizzata dalle tre aperture ogivali dell'Abside e delle Cappelle laterali.

Contemporaneamente si è curato il restauro dell'ex refettorio, che si trova in posizione contigua e laterale all'ingresso principale della struttura.

Il risultato è oggi sotto gli occhi di tutti.

Ne è emerso un ciclo pittorico di grande importanza che percorre la storia dell'Ordine Domenicano e ne celebra le personalità più eminenti (in particolare quelle assunte al Papato) e culmina nella cosiddetta "Cena della Mascarella" il cui soggetto è presente nella maggior parte dei Conventi Domenicani in quanto si richiama ad un miracolo compiuto dal Santo fondatore in uno dei primi insediamenti domenicani di Bologna, per l'appunto la Chiesa della Mascarella.

2. Consolidamento dell'intonaco, fissaggio della pellicola pittorica, rimozione delle vecchie stucature ed abbassamento di quelle stabilizzate; stuccatura a livello con stucco romano ad imitazione della superficie; reintegrazione cromatica eseguita ad acquerello.

“San Domenico mandò i suoi frati a Bologna nel 1218; si fermarono in una chiesa, lontana dalle mura, dedicata a Santa Maria della Purificazione, più nota col nome di Mascarella, e ivi, in condizione di grande miseria, incominciarono la loro predicazione. Nello stesso anno furono raggiunti da San Domenico, il quale, impietosito per la loro forte fame quotidiana, chiese soccorso per loro e per sé a Dio, ed ecco, portato da angeli, comparve sulle rozze tavole della mensa conventuale, abbondante pane”. Così in UMBERTO BESEGGHI, *Chiese di Bologna*, Tamari editori, Bologna 1960.

Oggi la chiesa citata non esiste più, distrutta dalle bombe, ed al suo posto sorge una più recente parrocchiale, mentre la Basilica di San Domenico conserva, oltre alla tomba del santo, un frammento delle antiche tavole del refettorio su cui si posò il pane degli angeli.

Chi riconobbe l'affresco presente nel refettorio del convento di Crema, e colui che per primo mi parlò del “Miracolo della Mascarella”, fu padre Angelo M. Caccin, stimato storico dell'architettura Domenicana, che si trovò in visita al cantiere nel corso dei lavori del II Lotto (1998-2000).

Fu lo stesso Padre Caccin a dirmi che una rappresentazione del “Miracolo della Mascarella” è presente in tutti i conventi Domenicani.



Miracolo della Mascarella, particolare, Angeli che portano il pane ai Monaci.

I CARTONI PER LA DECORAZIONE DEL TEATRO

La decorazione pittorica del Teatro Sociale di Crema, perduta con l'incendio e la successiva demolizione dell'edificio nel 1937, fu certamente più complessa di quanto sia stato finora ipotizzato. Purtroppo manca un'adeguata documentazione fotografica che ci permetta di ricostruire questo aspetto del teatro cremasco.

Solo di recente è stata recuperata da un collezionista di libri locali, un'immagine dell'intero soffitto, ottenuta con l'assemblaggio di tre fotografie scattate da Edmeo Malliani, che ci consente di conoscere almeno la parte più importante di questa impresa decorativa, dipinta da Luigi Manini nel 1873 e raffigurante dei putti in volo sul fondo azzurro del cielo.

A questi lavori si ricollega uno dei cinque cartoni che il pittore cremasco Riccardo Oiraw ha ceduto nel 2002 alla città di Crema e che ora sono custoditi, dopo un accurato restauro eseguito da Valeria Pedroni e Francesca Buzzeti di Milano, presso il Teatro San Domenico di Crema.

È lo studio a grandezza definitiva, di formato circolare, raffigurante un Girotondo di putti, preparato per la parte centrale del soffitto del teatro e destinato a incorniciare la base di appoggio del grande lampadario collocato sopra la platea.

Ora grazie al ritrovamento della fotografia del soffitto del Teatro Sociale, siamo in grado di ricostruire e visualizzare l'intera decorazione che comprendeva altri putti (e solo putti), per i quali il Manini dovette approntare ulteriori cartoni, simili a quello conservato presso il San Domenico, ma non pervenuti e forse definitivamente perduti. A questa decorazione fanno riferimento due lettere già rese note e pubblicate¹.

La prima, datata 9 ottobre 1873, scritta dal signor Ramazzotti segretario del teatro, è una richiesta di disponibilità da parte del pittore-scenografo Manini, per un intervento nel teatro di Crema. Ne riportiamo la trascrizione: *“Al Sig. Manini Luigi Pittore presso il Teatro Appollo in Roma. Nella seduta d'oggi la Società dei Palchettisti ha deliberato la spesa pei restauri di questo Teatro in base al progetto presentato dalla Direzione Teatrale. Ora la predetta Direzione intendendo di dar mano immediatamente alle pro-*

gettate opere mi incarica di instarla a dichiarare se accetta di venire a Crema per la dipintura della volta del Teatro, del nuovo sipario, e delle giunte e panni pel palco scienio in base ai prezzi già preventivamente stabiliti colla sullodata Direzione per ognuno dei suindicati lavori. Intanto vorrà essere compiacente di spedire l'abbozzo pel nuovo plafone che, giuste le intelligenze, dovrà rappresentare un cielo con nubi e bambini, e vorrà quanto prima indicare la giornata che potrà venire a Crema per stabilire il contratto e dar principio ai lavori. In proposito poi devo prevenirla che il plafone deve essere terminato pel 25 novembre mentre invece per gli altri lavori cioè del sipario, delle quinte e panni, le viene accordato un tempo maggiore ma non oltre il 10 dicembre. In attesa di sollecito riscontro me le professo con distinta stima”.

Alla missiva segue la risposta del Manini con l'accettazione dell'incarico, in data 12 ottobre 1873, e che pure riproponiamo per esteso: *“Stimatissima Sig. Direzione Avendo oggi ricevuta lettera del Sig. Ramazzotti Segretario del Teatro, colla quale mi fa noto che nella seduta del giorno 9 corrente mese, la Società dei Sig. Palchettisti hanno deliberato la spesa per i restauri, in base ai progetti presentati, dalle SS. LL. e questi sarebbero la dipintura della volta a nubi e puttini nel mezzo con ornamenti in carattere al Teatro, all'ingiro, sipario e tende, e quinte e panni, poi mi avvertono che il primo deve senza alcun fallo essere terminato pel giorno 25 novembre prossimo, il resto non più tardi del 10 dicembre. Ora avendo fatto bene i miei calcoli, il lavoro ce lo posso garantire ultimato per il tempo fissato dalle SS. LL. In quanto al soggetto lo porterò con me quando verrò a Crema, il giorno non lo posso precisare, però prima che spiri il mese sarò dalle SS. LL. Per risparmiare tempo e dar mano subito al lavoro appena arrivato a Crema, scrivo al capo mastro di fare subito il fondo, che, col quale ho già convenuto misure o prezzo. In caso che le Signorie Loro non avessero fiducia nella mia parola, o non potessero attendere sino alla fine del mese, sarei a pregarle di avvertirmi al più presto possibile, onde anch'io regolare qui, e poi lasciare in libertà le persone che ho già accaparrate, ed anche far sospendere i lavori del ponte. Nella speranza d'essere atteso dalle SS. LL. le anticipo i miei più veri ringraziamenti e con la massima stima e rispetto delle SS. LL. Servo umilissimo Luigi Manini”.*

Dalla corrispondenza si ricava che a Luigi Manini veniva richiesto oltre alla dipintura della volta, rappresentante un cielo con nubi e bambini (e di cui dovrà pure fornire un abbozzo per una preventiva valutazione e approvazione da parte della Società dei Palchettisti, committenti dell'impresa), anche un nuovo sipario, tendaggi, quinte e panni vari. Vi si parla di un progetto già presentato dai palchettisti e di dare attuazione alle programmate opere, quindi di intese e accordi precedentemente intavolati col Manini, probabilmente in occasione della sua presenza in teatro per l'allestimento della scenografia approntata per la rappresentazione, nel carnevale del 1873, del Ruy Blas di Marchetti, anche se un modello definitivo non era stato ancora predisposto; ma anche di contatti organizzativi, via lettera, del Manini col capomastro Giovanni Bacchetta e col pittore Eugenio Malfassi (suo socio nelle imprese decorative), con i quali ha già predisposto misure e prezzo. Forse proprio per questo motivo le scaden-

ze sono così vicine: il soffitto deve essere terminato per il 25 novembre e la conclusione dei restanti lavori viene fissata entro il 10 dicembre e il Manini avendo fatto bene i suoi calcoli garantisce che rispetterà i tempi.

Le lettere scambiate con la committenza ci documentano la prevista rapidità di esecuzione da parte del Manini e sono pertanto una prova dell'abilità conseguita dall'artista cremasco, come pure del carattere essenzialmente decorativo di tali pitture, un aspetto questo che viene evidenziato dalla fattura veloce del cartone, ben disegnato ma senza quella minuzia ricercata invece dall'autore per i quadri da cavalletto.

Il plafone del soffitto doveva essere in sostanza un'altra grande scenografia.

I pagamenti di un acconto, versato il 27 novembre 1873, stanno a documentare che il Manini aveva almeno dato avvio alla decorazione del soffitto, e la soddisfazione dei risultati è documentata nella Gazzetta di Crema del 28 dicembre dello stesso anno.

Di certo i lavori erano totalmente conclusi nel 1874 poiché Luigi Barbieri, nel suo Compendio cronologico della storia di Crema, scrive che "il teatro di Crema, rimesso a nuovo, venne riaperto con solennità nel carnevale di quest'anno".

Manini ricevette in pagamento della decorazione la somma di 1800 lire come si ricava dal mandato di autorizzazione per il versamento del primo acconto il 27 novembre 1873: *"In ordine pertanto al contratto stesso si stacchi invito al cassiere teatrale per pagamento in giornata al detto Manini Luigi della somma di lire 500 in conto di suo avere dipendentemente del contratto stesso al cassiere teatrale signor Margini Temistocle a tenore delle condizioni del contratto stabilito col signor Manini Luigi pittore di questa città, si fa invito alla S. V. di pagare al medesimo signor Manini, dietro analoga quietanza, la somma di lire 500 in conto del prezzo convenuto per le opere da pittore da esso eseguite e da eseguirsi in questo Teatro.*

<i>Plafone della platea secondo il modello compreso il ponte</i>	<i>Lire</i>	<i>1100</i>
<i>Sipario nuovo tutto compreso</i>	<i>Lire</i>	<i>350</i>
<i>Quinte panni nuovi tutto compreso</i>	<i>Lire</i>	<i>350</i>
<i>Totale</i>	<i>Lire</i>	<i>1800".</i>

Tra coloro che intervennero nell'abbellimento del teatro troviamo il già citato Giovanni Bacchetta per la pulitura delle pareti e anche Giacomina Bacchetta per la sistemazione dei tendaggi e dei palchi; si tratta quasi certamente dei genitori di Angelo Bacchetta (che probabilmente collaborò alla decorazione) e quindi dei suoceri di Luigi Manini². Molto più complicata risulta invece la ricostruzione di altri lavori nel teatro, di cui i rimanenti quattro cartoni preparatori sono a tutt'oggi l'unica testimonianza, mancando di qualsiasi appoggio fotografico per una loro piena conoscenza e contestualizzazione all'interno dell'edificio. Queste figure femminili non compaiono nelle riproduzioni del soffitto e dell'interno del teatro e neppure sono visibili nelle foto del foyer. Diventano pertanto a tal fine preziose le notizie storiche raccolte da Carlo Piastrella nella pubblicazione che accompagnava la mostra sul Teatro di Crema nel 1999, in occasione dell'inaugurazione del San Domenico. Nel paragrafo intitolato "Restauri e modifiche", troviamo gli elementi necessari per proporre qualche soluzio-

ne alla vicenda della decorazione e dei relativi cartoni. Trascrivo: “La nuova costruzione dal punto di vista statico e funzionale aveva le carte in regola per durare a lungo e soddisfare le esigenze della città di Crema. Qualcosa restava invece da fare per le decorazioni e per la dotazione di quegli accessori indispensabili, ma anche facilmente deperibili, quali sono le scene. E fu in questo settore che si diressero le attenzioni dei Direttori del teatro nel 1822. Su segnalazione del sig. Giacomo Tazzini di Milano all’ing. Antonio Allocchio furono presi accordi coi pittori Gaetano Varrani ed Alessandro Sanquirico, ai quali furono commissionate rispettivamente la dipintura dell’interno del teatro e di quattro scenari. La descrizione dei lavori eseguiti è fornita dalla relazione del prof. Varrani esistente in copia (Arch. Teatro cart. V busta 18 fasc. I) *“Risultavano decorati il gran plafone con tazza ellisse con piede dritto e archivolto in testa: proscenio e la perpendicolare della fronte dè quattro ordini dè palchi, il tutto in chiaroscuro imitante il basso a tutto rilievo proveniente dalla luce della ribalta”*. Nel fronte del primo ordine di palchi erano dipinte allegorie raffiguranti la poesia, nella seconda era trattato il tema delle rappresentazioni drammatiche alternato con 12 figure allegoriche *“Drammatica, Semiramide, una Vestale, Andromaca, Didone, Dramma Buffo, Minerva, Ensirena, Ifigenia, Declamazione, Isipile, Poesia”*. La terza fila era dedicata alla Musica; nella quarta era raffigurata Tersicore *“che istruisce i puttini alla danza”*. Nell’archivolto erano raffigurati Euripide, Sofocle ed Eschilo, mentre *“nella fronte dei quattro palchi del proscenio”* erano effigiati Metastasio, Alfieri, Maffei e Goldoni. Fregi, festoni, stucchi, dorature completavano la decorazione. In più rate, a titolo di compenso, furono versate al prof. Varrani L. 5.251, cifra superiore al preventivato, ma giustificata dalle prestazioni aggiuntive”³. Finalmente, sia pure sulla descrizione della precedente decorazione risalente al 1822 del prof. Varrani, possiamo collocare le personificazioni delle Muse (e i nostri cartoni) sui fronte dei quattro ordini dei palchi. Nel primo ordine c’era Tali, musa della commedia e della poesia, nel secondo Melpomene musa della tragedia, nel terzo viene indicata la Musica, ma tra i cartoni sopravvissuti non compare e forse al suo posto venne raffigurata l’esistente musa della storia, Clio, mentre nel quarto si trovava Tersicore o la danza. Essendo dipinte sul parapetto di legno dei palchi, non si trattava quindi di affreschi, come si è fin qui ritenuto, ma di pittura su tavola. Queste decorazioni si deteriorarono rapidamente, forse anche a causa dei lavori di trasformazione del quarto ordine di palchi in galleria di cui si fa cenno in una nota del podestà Livio Benvenuti il 14 dicembre 1844. Altri interventi *“di abbellimento con opere addizionali e dipintura della volta”* furono realizzati nel 1853, per rimediare ai guasti del tempo, ma credo anche per ammodernare la decorazione sul gusto di quegli anni, lasciando cadere molte delle figure collaterali alle Muse. Quali autori vengono citati i lodigiani Alessandro Degrà, Luigi Timolati e Giovanni Battista Marchesi⁴; questi però dovevano essere personaggi minori. Curiosamente non viene nominato un altro pittore, certamente il protagonista dell’impresa in quanto personalità tra le più importanti nel panorama pittorico di metà Ottocento, il pavese Cherubino Cornienti (1816-1860). Sfuggita ai documenti (e agli



Tali, musa della commedia e della poesia, dopo il restauro.



Tersicore, musa della danza e del canto, dopo il restauro.



Tondo di Luigi Manini, dopo il restauro.



Clio, musa della storia, dopo il restauro.



Melpomene, musa della tragedia, dopo il restauro.

storici) del teatro, la sua presenza ci viene però testimoniata da una lettera, scritta dall'artista da Crema il 7 ottobre 1853 a Carlo Testori, dalla quale il Cornienti risulta impegnato sui ponteggi per lavori di decorazione nel Teatro Sociale della città, lavori di certo conclusi entro il 1854⁵. Tale decorazione andò poi probabilmente perduta nel corso del radicale rinnovamento compiuto nel 1929, su progetto dell'ing. Giovan Battista Donati, teso a rendere più funzionale e pratico l'edificio, quando la nuova sensibilità artistica aveva poi escluso la riproposizione delle vecchie allegorie.

I cartoni delle Muse che sono giunti fino a noi, compreso quello del Manini, erano conservati nello studio di Angelo Bacchetta, frequentato da Andrea Oiraw, padre del donatore e lui pure pittore.

Pertanto i rimanenti quattro studi preparatori, raffiguranti le personificazioni delle arti, cioè le Muse indentificate come Tali, Tersicore, Clio e Melpomene, sono stati riconosciuti come lavori dello stesso Angelo Bacchetta, proprio per la loro provenienza, ma anche, in mancanza di specifici documenti, grazie a una testimonianza riportata in un articolo sulla *"Gazzetta di Crema"* del 30 dicembre 1882 dove, di seguito al resoconto della rappresentazione teatrale, veniva data una valutazione dei lavori eseguiti in quell'anno, da Angelo Bacchetta, nel teatro di Crema: *"I restauri sono riusciti egregiamente: né poteva diversamente attendersi dall'operosità intelligente del Cav. Bacchetta il quale, più che della direzione, si occupò del lavoro, ponendovi mano egli stesso come appare dai tocchi ineccepibili del suo valente pennello... È debito notare come il sotto ridipinto sia riuscito migliore del precedente, poiché le tinte più spiccate degli ornati di contorno e l'azzurro più brillante del cielo producono nella volta diafana il vago effetto di innalzarsi più di quanto non sia in realtà"*⁶.

Infine i cartoni vennero sottoposti al giudizio di un discendente di Angelo, il bravo pittore Ugo Bacchetta recentemente scomparso, che vi ha riscontrato i caratteri del suo stile.

Noi stessi intervenendo con un breve commento in occasione della consegna, avevamo accolto questo riferimento, sottolineando le differenze tra il disegno eminentemente decorativo e scenografico del Manini e l'accurata tecnica disegnativa, tipica di un pittore di figura e di storia, come allora veniva chiamato l'insegnamento della pittura all'Accademia di Belle Arti, per gli altri quattro cartoni. A distanza di qualche anno, pur mantenendo il giudizio di fondo, ho riveduto la questione arrivando a conclusioni più articolate e in parte diverse rispetto a quelle tradizionalmente accolte, anche sulla base di un'attenta rilettura della recensione riportata sulla *"Gazzetta di Crema"* del 1882.

La decorazione del Manini, documentata al 1873, non coincide cronologicamente con questi lavori del Bacchetta risalenti al 1882; il cronista presenta inoltre l'incarico ad Angelo Bacchetta come una direzione di restauro, con un intervento diretto, ma solo parziale, del pittore incentrato esplicitamente nel soffitto ridipinto, che alla fine risulta migliore del precedente, per le tinte più spiccate su un cielo più azzurro e brillante. Con ogni evidenza si tratta di ritocchi *"ineccepibili del suo valente pennello"* al plafond



Soffitto del Teatro Sociale di Crema.

(Foto originale di Edmea Malliani, collezione Franco Bianchessi).

con putti e nuvole dipinto nove anni prima dal cognato Manini (con la sua probabile partecipazione) e già bisognoso di restauro. Non c'è alcuna possibilità pertanto di legare questo intervento con le personificazioni delle arti raffigurate nei cartoni. Le Muse invece non vennero dipinte nel soffitto, come abbiamo documentato, ma forse non vanno nemmeno datate al 1882 (che siano questi, invece della decorazione del plafone, i lavori assegnati al Bacchetta dalla Gazzetta di Crema del 28 dicembre 1873?), anno di risanamento delle pitture del soffitto. Osservando la qualità altissima delle quattro allegorie femminili ebbi inoltre l'impressione che questa superasse, per la precisione formale e accademica, qualsiasi disegno o dipinto di Angelo Bacchetta. Pensai quindi che era opportuno addirittura retrodatare questi quattro cartoni e ricercarne l'autore tra gli artisti di quella generazione più anziana che aveva operato nel Teatro di Crema. In questo caso le osservazioni stilistiche potevano venire confortate, come abbiamo sopra ricostruito, dal ritrovamento di precise testimonianze e queste ci consentivano di assegnare ipoteticamente i disegni al pittore pavese Cherubino Cornienti (1816-1860). Le Figure femminili del teatro cremasco risultano vicinissime formalmente e stilisticamente ai cartoni del Cornienti per la decorazione ad affresco della Villa Testori a Garlate, eseguita tra il 1853 e il 1855 (si vedano in particolare i cartoni con l'Allegoria dell'Abbondanza e l'Apoteosi di Prometeo di proprietà privata e i relativi affreschi di Garlate). La somiglianza stilistica era confermata anche dall'identica datazione dei lavori al teatro di Crema, come risulta dalla lettera, già citata, scritta da Crema il 7 ottobre 1853, dove il Cornienti rivela al mecenate Testori di Garlate che è impegnato sui ponteggi per lavori di decoro nel Teatro Sociale, in un intervento di restauro e di abbellimento con altre sue pitture, concluso nel 1854.

Le quattro allegorie delle arti potevano quindi essere le opere di Cherubino Cornienti che nel 1853 avevano sostituito le prime personificazioni del Varrani; su queste e sulle restanti precedenti decorazioni sarebbero intervenuti con i loro completamenti il Manini con un nuovo soffitto della sala nel 1873 e Angelo Bacchetta nel 1882. Angelo probabilmente dovette restaurare tanto i dipinti del Manini nel soffitto che quelli del Cornienti nella sala; questo motivo verrebbe a spiegare la presenza dei cartoni, forse risalenti al Cornienti o alle sue invenzioni, nello studio del Bacchetta e di conseguenza la successiva attribuzione all'artista cremasco di questi disegni preparatori⁷.

La vicenda però mi si è complicata ulteriormente quando, di recente, ho rintracciato tra le carte degli eredi Manini-Bacchetta alcune fotografie che riproducono le Quattro parti del Mondo sotto forma di allegorie femminili, dipinte ad affresco nel 1867 da Eleuterio Pagliano (Africa), Angelo Pietrasanta (Europa), Raffaele Casnedi (America), Bartolomeo Giuliano (Asia), nelle lunette dell'Ottagono della Galleria Vittorio Emanuele a Milano, pitture che rovinate dall'umidità furono in seguito sostituite con repliche a mosaico.

Queste personificazioni femminili dei continenti ebbero all'epoca un grande successo e le fotografie conservate tra le carte di Angelo Bacchetta e di Luigi Manini (non siamo in grado di distinguere l'appartenenza del materiale ad uno o all'altro dei due artisti

cremaschi), documentano l'interesse suscitato anche in loro da tali invenzioni, tanto da venire utilizzate come fonte di ispirazione per i cartoni preparatori destinati alla decorazione di parte del Teatro di Crema, ed ora visibili presso il San Domenico.

Il rinvenimento delle fotografie degli affreschi milanesi nella Galleria, riporta in vigore la possibilità che questi cartoni siano proprio di Angelo Bacchetta, artista eclettico e multiforme almeno quanto Luigi Manini ma preferibilmente allora in una data intorno al 1873, anno degli interventi del Manini e dell'incerta collaborazione di Angelo Bacchetta; la sostenuta qualità formale e l'aspetto accademicamente composto, più adatti infatti al gusto del decennio precedente, discenderebbero dagli importanti prototipi del monumento celebrativo milanese.

Resta però in piedi anche l'ipotesi che tali personificazioni delle arti fossero state inizialmente realizzate dal Cornienti, rovinatesi molto presto per motivi esterni e a noi sconosciuti, dovettero venire quindi restaurate nei decenni seguenti. Il compito fu affidato, secondo la ricostruzione qui tentata e da confermare con lo spoglio dei documenti, ad Angelo Bacchetta che diventerà uno specialista del restauro, come testimonia l'intervento nel santuario della Madonna delle Grazie a Crema nel 1892, per il cui lavoro venne pagato ben 2460 lire. Ricordiamo tuttavia che il restauro in tale periodo poteva anche significare rifacimento, come avvenne, a causa del pessimo stato di conservazione, con gli affreschi con le Opere di Misericordia del Barbelli nella chiesa di San Giovanni Decollato a Crema, i quali furono rifatti fedelmente da Eugenio Giuseppe Conti nel 1905, ricavandone su lucidi il contorno delle scene e annotandosi poi come promemoria, per riproporli, i diversi colori. Angelo Bacchetta nel restauro-rifacimento avrebbe perciò apportato alcune modifiche, aggiornando la decorazione sulle novità di successo milanesi, lasciando così un più largo segno della sua creatività e originalità, con un'operazione che gli concedeva qualche soddisfazione aggiuntiva rispetto alla mera replica, o semplice integrazione, dei precedenti importanti interventi di Cherubino Cornienti. In ogni caso la presenza nel Teatro Sociale di Crema del Cornienti, un notevolissimo pittore di origine pavese non sufficientemente noto per la prematura scomparsa, farebbero di questo artista una nuova e direi fondamentale esperienza (come suggerisce la qualità del suo intervento, almeno per quanto lasciano trasparire i cartoni che, siano suoi o del Bacchetta, sono di certo a lui assimilabili) nella formazione di decoratore teatrale del Manini, e un maestro indispensabile, da aggiungere a quelli già individuati, come modello di riferimento pittorico sia del Manini che del Bacchetta, ma anche di Eugenio Giuseppe Conti per le sue giovanili allegorie femminili nella Villa Mimbelli a Livorno.

NOTE

1. C. PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, 1999; *Dal Teatro Sociale al San Domenico*, in "Il nuovo torrazzo", 2 novembre 2002; N. ANTONACCIO, *I cinque cartoni del Teatro Sociale di Crema*, in "Insula Fulcheria", XXXV, Vol. A, Crema, 2005, pp. 67 - 72; D. PEREIRA-G. LUCKHURST, *Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica*, in "Insula Fulcheria", XXXV, Vol. A, Crema, 2005, pp. 105- 151.
2. Nella Gazzetta di Crema del 28 dicembre 1873, si assegna addirittura la volta ad Angelo Bacchetta: "*spicca per magico effetto la volta del teatro dipinta nuovo con disegno e figure del nostro professor Bacchetta*", contrariamente a quanto riportano i documenti; pertanto o si tratta di una svista, Bacchetta al posto di Manini, o della testimonianza di una collaborazione di Angelo con Luigi Manini, cfr. D. PEREIRA - G. LUCKHURST, in "Insula Fulcheria", op. cit., 2005, pp. 116 - 117, 144 -145, n. 71 e 74; G. PICAROLO, *Luigi Manini (1848 1936). L'opera architettonica di uno scenografo italiano in Portogallo*, tesi di laurea, relatore Giuliana Ricci, Politecnico di Milano, A.A. 2004 - 2005, p. 66.
3. C. PIASTRELLA, *Op. cit.*, 1999, pp. 34 -37.
4. C. PIASTRELLA, *Op. cit.*, 1999, p. 37.
5. *Cherubino Cornienti pittore (1816-1860)*, catalogo della opere a cura di A. Sartori e S. Zatti della mostra di Pavia, Vigevano, 1996, p. 129.
6. Vedi nota 1.
7. C. ALPINI, *Intorno al Manini. La pittura dell'Ottocento a Crema*, testo preparato nell'estate 2005 per la mostra portoghese del Manini, in corso di stampa.

LUIGI MANINI E LA PROFESSIONE DI SCENOGRARO¹ TEATRI, SPECCHI DELL'OTTOCENTO

Teatri, specchi dell'ottocento

L'ottocento, secolo di innumerevoli controversie, è stato caratterizzato da una diversificata panoplia di correnti e una sincronia di fenomeni di potenza ineguagliabile, a livello scientifico, economico e tecnologico, che ha condotto alla concentrazione industriale, alla generalizzazione dei trasporti, allo sviluppo delle città e dei nazionalismi o a quel concetto di universalità che si è espresso nelle esposizioni mondiali. Fondato sul metodo sperimentale, il progresso si è esteso dal dominio delle scienze esatte, dalla fisica, dalla chimica e dalle scienze naturali alle scienze umane, rivalutando la storia, l'archeologia e l'etnologia. Alcune teorie filosofiche e scientifiche, come l'evoluzionismo di Darwin, il positivismo di Comte, o il socialismo di Proudhon e la dialettica di Hegel, influenzarono decisamente gli spiriti di questa generazione.

Con l'affermarsi del capitalismo e con l'ingrandirsi dei sogni imperialisti, il secolo ha assistito alla crescita di una classe borghese fiduciosa nella sua maturità politica e intellettuale. La fede nella scienza, come fonte di progresso, ha assicurato la prosperità economica della borghesia e le ha garantito benefici, privilegi e prestigio sociale. Contemporaneamente si è verificato un rilevante aumento della classe operaia e artigiana, sempre più qualificata a livello tecnico e artistico, per rispondere alle esigenze del progresso, e un aumento della borghesia, che impone il verismo come limite ed esige dall'arte e dagli artisti di conformarsi a questo².

A livello ideologico, come a livello tecnico, il mondo dello spettacolo seguì questa evoluzione. L'illuminazione dei teatri passò dal petrolio al gas e all'elettricità a partire dagli anni ottanta, i meccanismi teatrali furono costantemente perfezionati e la loro applicazione nella creazione dell'illusione scenica divenne indispensabile.

Il valore sociale del lusso impose la ricchezza decorativa, l'esuberanza dell'ornamento e il gusto per lo spettacolo. Al liberalismo economico corrispose un liberalismo drammatico, che rifiutò le regole classiche e si radicò nell'imitazione della vita, nella copia delle arti e nel richiamo del passato. Questa società che aspirava all'evasione, ha incon-

trato nel mondo dello spettacolo l'opportuna frenesia emozionale, dove imperava il pomposo e meraviglioso incantesimo dell'illusione. Il teatro, come rituale sociale, trionfò nella sua sontuosità e nel suo splendore, soddisfacendo il desiderio di divertimento, di esotismo e di attrazione per lo sconosciuto, in un'epoca in cui l'avventura coloniale e il *viaggio* eccitava l'immaginazione e seduceva capitalisti e intellettuali. Furono queste, sinteticamente, le dinamiche che sono servite da sfondo alla vita dello scenografo cremasco.

Luigi Manini, scenografo. Contingenze e conformismi della sua carriera

La carriera professionale di Luigi Manini (1848-1936)³ è sempre stata segnata da una caratteristica di diletterantismo. Furono le circostanze della vita e le sfide costanti che determinarono un percorso artistico di grande ampiezza per la diversità di esperienze e di originalità artistica a livello di interpretazione architettonica.

Nei palchi portoghesi, Manini introdusse la scena verista. Tuttavia, a livello scenografico e decorativo, non portò grandi novità formali e neppure ciò che potremmo definire un contributo specifico all'evoluzione delle arti di scena. Essendo un rappresentante della scuola scenografica di fine secolo, collocata tra il naturalismo e il realismo della pittura scenica, la sua carriera nei palchi portoghesi fu sempre sussidiaria a quella di Ferrario, caratterizzandosi con la ricerca di una policromia sentimentale, profonda e suggestiva, che si presta più all'evocazione, all'illusione, all'intreccio, che alla narrazione; caratteristiche che andrà ad applicare con dilettevole libertà e maggior creatività nel campo dell'architettura⁴. Uno degli argomenti che sostiene questa nostra dissertazione è la classificazione archivistica dei disegni esistenti nel Fondo Manini del Museo Cremasco: i bozzetti di cui è autore il Manini sono in grande maggioranza riproduzioni di scene date alla Scala, la cui "invenzione scenica", salvo rare eccezioni, è attribuita a Ferrario.

In realtà i fondali di Manini che divennero celebri nella ribalta portoghese, soffrivano di effettiva derivazione artistica. Le ragioni sono indubbiamente di carattere contestuale e legate alle circostanze. In primo luogo sottolineiamo che la formazione accademica di Manini non ha stimolato particolarmente i valori della creatività, ma soprattutto quelli della capacità di esecuzione tecnica. La frequenza del corso di ornato nel 1861-62⁵, in un'epoca nella quale la stessa *Scuola d'Ornamento* cercava ancora di conquistare quell'anelito di autonomia che rendesse legittima l'idea di "arte ornamentale" e la cui riforma curricolare tentava di mettere al bando gli anchilosati modelli classici e il metodo d'insegnamento che privilegiava il disegno di "squadra e compasso", orientarono il Manini nel cammino dell'universalismo, della copia e della composizione. Di fatto anche nella sua produzione scenografica e architettonica più tardiva, è possibile identificare la cristallizzazione e applicazione di questi valori fondamentali. Lo studio enciclopedico degli stili detti storici presenti nell'immaginario operistico e nella produzione architettonica, l'estrema abilità nella "composizione erudita di elementi di pit-

tura e di rilievo” evidente nell’eclettismo delle sue produzioni pittoriche e progettuali e il metodo di “disegno libero” e “studio della verità naturale” radicato nella copia e nell’osservazione diretta degli oggetti, indussero nell’artista un’inequivocabile capacità tecnica⁶. Nell’Accademia di Brera la “creatività” come valore formale aveva il suo assoluto parallelo nella “copia”, come si può concludere dalla stessa importanza che veniva data ai premi “per l’invenzione di una scena” e “per la copia di un monumento” nei concorsi scolastici a partire dal 1861⁷.

Non meno importante, ma con conseguenze analoghe, evidenziamo la sua formazione nel contesto delle quinte scaligere. È ampiamente riconosciuto che il percorso estetico della scenografia, come forma di espressione artistica, non sempre è stato convergente con l’evoluzione delle correnti artistiche cosiddette nobili, tra le quali spicca la pittura di cavalletto.

A dimostrazione di questa asserzione appare soprattutto la sua produzione privata, senza statuto artistico chiaramente definito e fortemente condizionata dalla tradizione e dall’esercizio professionale fondato nell’associazione e nel corporativismo⁸. Le arti scenografiche erano eseguite da professionisti e secondo tecniche chiaramente defini-



Società degli Incontentabili, c. 1878, MCCC-Inv. n° 1863G. (Alto: Carlo Ferrario; basso: 1° a sinistra L. Manini).

te dalla tradizione dei grandi scenografi romantici, ossia dalla prospettiva e dal *trompe l'oeil*. La formazione dello scenografo avveniva tradizionalmente fra le quinte del teatro, dove si apprendevano tutti i segreti della professione. I compiti erano ripartiti nel gruppo, poiché c'erano molte volte scenografi con specializzazione in pittura di paesaggi, architettura o interni. Il lavoro si eseguiva senza compromettere l'unità dello spettacolo e il laboratorio di scenografia produceva per vari teatri lirici, drammatici o di commedia. Le scene erano adattate alla trama dello spettacolo ed alle contingenze fisiche ed economiche dei teatri; dovevano creare l'illusione attraverso il realismo scenico e garantire l'unità della *mise-en scène*.

La "invenzione scenica" o anche la creazione dei sipari e delle scene attraverso schizzi e abbozzi adeguati alla trama era compito che spettava allo scenografo titolare, così come la successiva scomposizione delle scene in fondali, quinte e praticabili adattati al palco per creare l'illusione di uno spazio reale. La proiezione delle prospettive e dei disegni in tele o sipari, l'elaborazione delle tinte, la riempitura delle grandi zone di colore, pittura e montaggio spettava, d'altro lato, a un gruppo di scenografi, aiutanti e apprendisti.

La carriera di Manini in Italia non sfuggì a queste regole. Nell'officina scaligera entrò come apprendista nel 1873, al lato di circa una dozzina di scenografi collaboratori di Ferrario, che davano vita a scene create dal maestro, in quello che fu uno dei primi palchi d'Europa. Una fotografia di gruppo trovata nel lascito della famiglia e un appunto in forma di caricatura "la Società degli incontentabili", che si conserva nel museo cremasco, dimostrano come nel cenacolo delle quinte teatrali il gruppo si riuniva in ambiente piacevole e il lavoro scorreva in allegra e franca familiarità, che servivano forse di supporto al convivio artistico, malgrado il ritmo e le tensioni delle produzioni della Scala.

La disposizione nella caricatura è significativa perchè rappresenta la gerarchia del gruppo scaligero: in primo piano la figura tutelare di Ferrario i quattro discepoli, tra i quali si nota il Manini e, in secondo piano, la cerchia degli aiutanti, apprendisti e collaboratori. Come era comune nel mondo dello spettacolo anche Carlo Ferrario formò una società, dal 1874 al 1878, con Luigi Manini che oltre a produrre scene per la Scala, forniva anche altre sale, come il Teatro Dal Verme di Milano e il Teatro di Trieste⁹.

La documentazione trovata nel contesto del presente lavoro rivela che Manini si elevò a scenografo "sostituto" in società con Luigi Sala per un breve periodo, durante la stagione del 1878¹⁰ non avendo effettivamente tempo per consolidare e assimilare il ruolo di "titolare" con tutte le responsabilità e la libertà creativa derivante dal pieno esercizio di queste funzioni. In realtà fu la venuta a Lisbona che impedì a Manini di diventare titolare del Teatro alla Scala a partire dal luglio 1879. Già scritturato dal São Carlos, Luigi Manini finì per declinare l'invito formale che gli venne fatto, a nome dell'impresario, dal milanese Carlo Dell'Era, per sostituire Carlo Ferrario a dirigere le sorti del teatro scaligero, questa volta con l'incarico di titolare¹¹.

Insomma i passaggi dei valori estetici in Brera e nella Scala non furono allo stesso modo

portatori di un maggior valore a livello di creatività e originalità artistica per Luigi Manini come scenografo. Il momento successivo non fu più stimolante. Le avversità e le contrarietà che Manini affrontò subito dopo il suo arrivo a Lisbona, come vedremo più avanti, lasciarono allo scenografo poco margine di manovra a livello creativo. Al contrario la riproduzione delle scene di Ferrario e della Scala e l'aure mitico che consacrava il palco milanese, si presentavano sin dall'inizio come la scommessa più sicura e forse la sua unica opzione. D'altro canto, il rinnovamento dell'arte drammatica, soprattutto d'influenza francese si andò affermando nei palchi portoghesi attraverso la moda di importazione delle produzioni straniere "pronte al consumo", che conobbe un accentuato incremento nei decenni ottanta e novanta, non lasciando spazio all'invenzione scenica. L'obbligo della riproduzione esatta delle scene parigine, imposta dagli impresari teatrali, o il riduttivo compito di adeguare le scene preesistenti derivante dalle difficoltà finanziarie dei teatri, riservarono a Manini, come a tanti scenografi in questa epoca, un percorso molto poco attraente¹². A fine secolo si imposero la meccanizzazione artistica e la circolazione degli scenari e la produzione scenografica passò a valorizzare in modo sempre più accentuato la copia, il verismo e l'adeguamento al libretto. L'incertezza nel futuro, dovuta alle costanti crisi finanziarie che devastarono i palchi portoghesi, determinarono anche una carriera fatta di incostanza e conformismo.

Malgrado la lunga carriera scenografica in Portogallo, dal 1879 al 1907, furono affettivamente pochi i momenti in cui Manini poté dare spazio alle sue piene capacità artistiche, tecniche e creative, tema al quale fondamentalmente ci siamo riferiti in questo breve articolo. In realtà possiamo affermare che furono le notevoli capacità tecniche di rappresentazione della "reale sensazione di verità", che resero Luigi Manini una specie di mito in Portogallo. Poco importava che la scena venisse da Parigi, Milano, o fosse un prodotto della creatività dello scenografo, purchè fosse fedele alla narrazione e fosse dipinta secondo i principi di "autenticità" e "verosimiglianza". Socialmente imposti e perfino pretesi, questi postulati, è giusto dirlo, si applicavano a tutti gli artisti di scena, pittori e attori, relegando in secondo piano i valori della creatività e originalità. Malgrado questa logica conformista la collaborazione con la Companhia drammatica Rosas & Brasão, per un lungo periodo, fu un'esperienza proficua e consolidò il suo spirito tecnicista. Da un lato, lo allontanò dal penoso compito di "restaurare scene antiche" del teatro lirico, dall'altro promosse l'assimilazione delle influenze parigine e del concetto di spettacolo come "opera totale", permettendo la più ampia applicazione e messa a frutto delle sue competenze tecniche nella risoluzione di tutti i problemi riguardanti le arti sceniche.

I momenti di piena espressività creativa a livello scenografico furono perciò episodici e precisi. Tra questi evidenziamo l'"invenzione dei sipari" per i principali palchi di Lisbona, dove Manini dimostra la sua statura di grande artista a livello tecnico e creativo, vincendo tutti i concorsi indetti dal governo portoghese. Allo stesso modo, la produzione delle tele realizzate per i drammaturghi portoghesi, Alfredo Keil (1850-1907) e Sousa Bastos (1844-1911), e per il compositore Augusto Machado (1845-1924), con-

tribuirono ad eliminare le cause che bloccavano la sua creatività. Tele originali, realizzate con totale libertà artistica e finanziaria, con le quali Manini ruppe con i tradizionalismi abituali del teatro portoghese, producendo scene di carattere verista e scegliendo personalmente l'equipe di collaboratori, scenografi e costumisti.

I valori scenografici che rispondevano alle necessità del libretto verista ed esigevano maggior larghezza e vastità di azione drammatica, imponendo una tecnica di rappresentazione più aderente al "rigore storico" e alla "verità naturale", furono facilmente assorbiti dal Manini dopo il suo passaggio da Brera. In termini concettuali, dopo una formazione di circa sei anni nel teatro scaligero, Manini si diresse verso il cammino della semplificazione della scenografia dell'insigne mentore, rispondendo alle esigenze del naturalismo e del verismo della *fin de siècle* con un'eccezionale tecnica di esecuzione e un ammirevole senso di sintesi pittorica. Il suo percorso artistico passò dal pittoresco e dalla densità decorativa a un naturalismo più spartano e ottimista, presentando scene di maggior nitidezza e chiarezza, ma mantenendo l'ampiezza visiva del maestro e la stessa edonistica espressività. Queste furono, in generale, le formule che Manini mantenne e applicò nella sua produzione scenografica in Portogallo.

Drammaturgia e scenografia in Portogallo l'esitante rinnovamento dell'arte drammatica

In Portogallo i valori che intessevano il quotidiano europeo furono vissuti in modo poco popolare e incostante a causa dell'irregolarità delle manifestazioni artistiche. Anche qui, come paesi nei quali la corte e l'aristocrazia assumevano maggior peso come centro di prestigio culturale, questo processo è stato più tardivo. La rivoluzione industriale, l'apertura dei mercati e l'imborghesimento della società furono anch'essi anacronistici. Quando nei primi giorni di luglio del 1879 Luigi Manini giunge a Lisbona, la città conosceva grandi trasformazioni con l'apertura dell'Avenida da Liberdade e l'espansione delle Avenidas Novas verso Nord. Il crollo della torre centrale dei Jerónimos, che era stata eseguita dalla coppia di scenografi che Manini venne a sostituire nel palco del S. Carlos, rimaneva impressa nella memoria dei Portoghesi. Le arti, d'altro canto, erano sospese in attesa del ritorno dei borsisti che il paese aveva inviato nelle capitali europee per le più diverse aree – architettura, scultura e pittura – cercando di invertire il ciclo d'influenza egemonica degli artisti stranieri che segnò profondamente la vita artistica nazionale della metà del secolo¹³.

Come riferisce Luiz Rebello in questa epoca la società portoghese era lontana dall'innescare un rinnovamento profondo dell'arte drammatica (non solo a livello del testo scritto, ma anche più ampiamente, della sua produzione scenica), mentre la stessa, nella medesima epoca, in altri paesi era messa in discussione¹⁴. Dal punto di vista storico il progetto socio economico sottostante la rivoluzione liberale, scatenata nel 1820, abolì i diritti feudali, riorganizzò le finanze pubbliche e la divisione amministrativa, estinse gli ordini religiosi e confiscò i loro beni. Fu un periodo fondamentale nei conflitti che

contrapponevano la borghesia, che appoggiava il nuovo sistema, e l'aristocrazia nobile e clericale, che così vedeva sconvolte le strutture feudali che servivano da sostegno alla sua posizione sociale, politica ed economica. L'estinzione degli ordini religiosi e il passaggio dei loro beni nelle mani della borghesia permisero di compensare la perdite derivanti dall'indipendenza del Brasile, da dove proveniva molta della ricchezza del capitalismo portoghese. La borghesia più dedita ai viaggi e quindi più aperta, era costituita in maggioranza da proprietari rurali che aspiravano a nobilitarsi e che formavano una minoranza privilegiata nell'ascesa al potere.

Salvo eccezioni, la produzione drammatica e letteraria portoghese della prima generazione romantica, fu caratterizzata dall'opera teorica e dottrinale di personaggi come Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), influenzata dal romanticismo europeo, particolarmente inglese, tedesco e francese. Nella seconda metà del secolo, la cristallizzazione dei codici estetici del melodramma romantico si trascina nei ricorsi retorici e nei meccanismi artificiali sotto forma di un lirismo convenzionale, di un'espressione sentimentale, edonistica ed esclamativa, che la stampa di riviste teatrali e le serate sociali si ostinavano a perpetuare. Contro questo ultra-romanticismo accademico e conservatore, si levò un movimento di intellettuali¹⁵ anticonformisti, e conoscitori dello sviluppo culturale europeo. Questo gruppo chiamato "*Geração de 70*" (Generazione 70) e più tardi conosciuto come "*Vencidos da vida*" (Vinti dalla vita)¹⁶ fu costituito dalle personalità più insigni della vita artistica portoghese nel secolo XIX: tra i suoi membri più influenti si contano Eça de Queiroz (1845-1900), Ramalho Ortigão (1836-1915), Antero de Quental (1842-1891), Guerra Junqueiro (1850-1923), tra altri.

I giornali e le riviste che già erano serviti da veicolo diffusore di dibattiti e discussione di idee nella prima fase del Romanticismo, continuarono ad essere un organo privilegiato nella relazione degli scrittori con il pubblico. Combattendo per una rottura con la scuola romantica, la "*Questão Coimbra*"¹⁷ e le *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*¹⁸, furono le prime grandi battaglie ingaggiate per l'inserimento del "realismo" nelle lettere e nelle arti nazionali. Tuttavia la bandiera del realismo come «nuova espressione dell'arte» condannava implicitamente quasi tutto il teatro che in quel momento occupava i palchi nazionali e saranno gli scrittori della nuova generazione che andranno a fornire ai palchi portoghesi il repertorio verista.

Lo stesso spirito di rinnovamento invase i teatri e Luigi Manini fu uno dei principali agenti di questa trasformazione. La scena portoghese accusava negli anni settanta un sintomatico distacco artistico dall'Europa, profondamente segnata da due eccelsi pittori di origine italiana: Achilles Rambois (1810-1882) e Giuseppe Cinatti (1808-1879), eredi della leggendaria scuola romantica milanese e radicati in Portogallo dal 1834.

Assunti dal teatro San Carlos¹⁹ nel 1836 la coppia di scenografi segnò profondamente la vita artistica nazionale. Rambois²⁰, dotato di solida formazione, seguì il corso di pittura nella Reale Accademia di Brera, fu discepolo di Alessandro Sanquirico e fu scenografo del Teatro alla Scala di Milano²¹. Di origine savoiarda, rimase famoso per il

pubblico portoghese come un eccellente pittore paesaggista. Cinatti²², con un percorso molto simile a quello di Manini, nel quale la sommaria formazione accademica e il breve passaggio per Brera furono ampiamente compensati dal talento personale, si distinse non solo come pittore decorativo, ma soprattutto come architetto. Era figlio di Luigi Cinatti, artista che in collaborazione con Marco Antonio Trefogli e Carlo Belosio si era messo in luce per la specializzazione nella pittura decorativa del grottesco in Lombardia. La parentela familiare con “i Ricordi” spinse Giuseppe Cinatti nel campo della scenografia.

Negli anni settanta Cinatti e Rambois, più dediti all’architettura, dominavano però la produzione scenografica e decorativa dei teatri, assistiti dai seguaci: Ercole Lambertini²³, Prócopio Pinheiro ed Eduardo Machado. Escludendo le esperienze fugaci, ma ampiamente rivitalizzanti, di Rafael Bordalo Pinheiro (1846–1905) come costumista e scenografo, in questo panorama ristretto, l’ammodernamento artistico proveniva molte volte più dall’importazione di scene dalle principali capitali europee, che da un cosciente assorbimento delle nuove scelte estetiche.

La morte di Cinatti e il conseguente abbandono della carriera scenografica da parte di Rambois nel 1878, vide l’inizio di un cambiamento insperato nelle arti decorative legate agli spettacoli teatrali. A giudicare dalle cronache che furono pubblicate in quest’epoca, l’assunzione di Luigi Manini, lungi dal presentarsi come un processo evolutivo, fu ripetutamente fonte di rottura con la tradizione scenografica radicata, malgrado la medesima sfera d’influenza: Milano e il Teatro Alla Scala e gli stessi fondamenti teorici di sceneggiatura tradizionale e di struttura illusoria della pittura, propria del “teatro all’italiana”²⁴.

Se la scuola scenografica milanese fu segnata da personaggi come Paolo Mandriani (1757-1839), Alessandro Sanquirico (1777-1849), Luigi Vimercati (m. 1858) e Filippo Peroni (m. 1868) e in particolare Carlo Ferrario, protagonisti del processo evolutivo delle arti scenografiche secondo la didascalia degli spettacoli, d’altro lato, la scena portoghese sembra essersi svuotata nella realtà pittorica, d’espressione moderata e divulgata per un lungo arco cronologico di trenta anni dall’attività della coppia Rambois e Cinatti.

Con l’arrivo di un discepolo di Ferrario, l’anacronismo dell’arte scenografica in Portogallo finì per subire una modernizzazione insperata e repentina. Il passaggio si effettuò dal modello scenografico d’origine romantica, verso una scenografia pittorica, di transizione e con segnali di distacco, che cercava la strada del realismo e del verismo, spinta soprattutto dalla produzione drammaturga straniera.

Con il debutto di Manini l’espressione “il disegno, le linee e le proporzioni matematicamente esatte” e le prospettive immacolate di grande profondità, smisero di salire sulla scena. Una nuova geometria, meno soggetta alla retorica delle regole del disegno, di tratto più libero, prospettive meno convenzionali e punti di fuga diversificati, cominciò ad accompagnare la didascalia dello spettacolo nei nuovi sipari. La profondità della scena, formale ed esplicita, fu molte volte ritemprata dalla densità della suggestione. Allo stesso modo una tavolozza cromatica più temeraria, meno anemica e con tonalità

più diversificate conferì maggior verismo alla scenografia portoghese e permise di trovare la soluzione all'esiguità dello spazio del palco, risolvendo molti problemi dei movimenti di scena attraverso l'integrazione della mobilia e dell'ornamento nella pittura, in modo tale che illudeva qualsiasi spettatore, anche il più attento.

«Avendo ricevuto un'educazione artistica abbastanza completa e possedendo un grande talento che gli permette di maneggiare con uguale perizia l'architettura, sia classica che fantastica, il paesaggio, l'ornamento e la figura decorativa - specialità di cui si compone la pittura del teatro - il giovane artista, che pur si avvale di un gruppo di pittori, si distingue anche per la sua grande abilità compositiva e per una conoscenza assai profonda della magia del colore; e se nel suo stile si incontrano ancora incertezze, se il suo tocco ci sembra a volte un poco castigato e di una larghezza esagerata; se per caso gli sfugge una nota opaca in uno scuro di profondità, o un valore *stridente* nei piani di prospettiva aerea: o gli capita di trattare qualche dettaglio di primo piano con mollezza, questi sono difetti che la pratica va a correggere, e che vengono ampiamente controbilanciati dall'intenzione sincera e completamente spoglia da convenzionalismi del suo disegno, e per l'interpretazione delle superfici, il cui naturalismo, nello stile del sr. Manini, attinge, per così dire, alla verità fotografica. Le sue scene si raccomandano anche per un'altra qualità tanto preziosa e rara: nonostante l'esecuzione vigorosa, le luci principali e le note d'effetto si trovano sempre abilmente concentrate molto sopra la linea visiva, lasciando nella base del quadro larghi piani di mezza tinta, nei quali dominando i toni neutri, che diventano pertanto eccellenti sfondi alle figure.»²⁵

E questa nuova bandiera estetica, della quale il Manini fu il principale araldo, arrivò al palco di Lisbona prima della stessa produzione drammaturga nazionale. Come sottolinea Lourenço Pinto (1842-1907) l'influenza del verismo si limitava negli anni settanta alle «arti subalterne e sussidiarie della composizione teatrale» cioè «la dizione, il costume, le decorazioni» che ammetteva fossero passate «per una trasformazione radicale, legandosi al rigore storico e alla verità naturale»²⁶ negli anni ottanta. Essendo uno dei pochi autori in questa epoca che si affaccia alla scenografia e alla rappresentazione teatrale, non smette di essere interessante, poiché raro, il riconoscimento del contributo degli attori e degli scenografi allo spettacolo:

«La rappresentazione materiale della natura e della realtà nel teatro devono essere tali che l'immaginazione alleviata possa evocare la cosa rappresentata come questa realmente esiste e questa viva evocazione non si raggiunge nel teatro senza gli effetti del rilievo, della prospettiva e dell'ottica.»²⁷

Le opere rappresentate tra il 1870 e il 1885, anche se intenzionalmente polemiche, si mantennero fedeli ai canoni del romanticismo, malgrado lo sforzo di approssimazione alla descrizione di «costumi contemporanei», espresso in drammi e commedie dette «d'attualità» e in perfetta corrispondenza con la politica dei «miglioramenti materiali»²⁸.

«É certo che l'azione di questi lavori teatrali non si svolgeva più nel passato; i castelli e le segrete medioevali lasciarono il posto ai saloni borghesi, magari alle fabbriche e alle

officine; i personaggi cambiarono la giubba e la maglia di ferro con la finanziaria, la vestaglia di casa, alcune volte con il camiciotto da operaio; al posto del linguaggio arcaico, il dialogo cercava di adattarsi al tono colloquiale della conversazione corrente»²⁹.

D'altro lato le arti «sussidiarie» o «subalterne» avevano raggiunto, di fatto, un livello apprezzabile di verosimiglianza e rigore naturale, dovuto soprattutto all'esempio di grandi e prestigiose figure di commedianti stranieri, che regolarmente visitavano il nostro paese e qui si esibivano in un repertorio di transizione, selezionato non tanto in funzione di esigenze artistiche, quanto di opportunità di brillare in ruoli di sicuro impatto³⁰. La generazione successiva, che salì alla ribalta in questa decade, più che dall'insegnamento ricevuto in Conservatorio, apprese dai «mostri sacri» italiani, francesi o spagnoli che trasmisero ai nostri palchi una tecnica di rappresentazione più aderente «al rigore storico e alla verità naturale»³¹.

«Si dica quel che si dica, il naturalismo viene professato istintivamente dal pubblico. E la prova è il freddo convenzionalismo che oggi regna nei teatri, e specialmente nei teatri lirici. Con tutte le risorse accumulate delle quali dispone, con il canto, con lo scenario, con l'abito, con i grandi apparati scenici non riesce a produrre il rapimento che un attore o un oratore ottengono semplicemente con la parola.»³²

Tuttavia la scrittura drammaturga e la rappresentazione sul palco del teatro in forma verista in Portogallo fu sporadica ed effimera. I primi pezzi d'estetica verista solamente negli anni 80 cominciarono a salire sulla scena, intervallati da altri di tendenza neoromantica, mentre questi postulati rimangono nella produzione teatrale (scenica e letteraria) molto oltre il primo decennio del XX secolo³³.

Il Real Teatro de São Carlos³⁴

Lo spirito romantico aveva trionfato nel Real Teatro de São Carlos nella prima metà del Secolo XIX. Il gusto per l'opera conquistò la nobiltà e l'alta borghesia dell'epoca, che non dividevano un palco privato negli spettacoli di maggior prestigio e si contenevano gli abbonamenti delle stagioni liriche. Il S. Carlos accompagnò per anni l'apice europeo dello spettacolo lirico, con rappresentazioni quasi sempre interpretate da compagnie italiane e dai nomi altisonanti della scena internazionale.

L'antagonismo tra l'ottimismo scientifico e le crisi economiche e sociali ricorrenti, determinava una relativa incostanza e ambiguità culturale tra la produzione nazionale e l'importazione artistica spesso frammentaria. In questo panorama il palco lirico del São Carlos, in Lisbona, emergeva molte volte come un appuntamento regolatore, per la cadenza delle sue rappresentazioni, che segnavano anche il calendario della vita aristocratica e borghese. L'importazione di modelli, opere e artisti, soprattutto dall'Italia era, in questo contesto, una tradizione già secolare.³⁵ Questa importazione dell'opera italiana per il S. Carlos, largamente finanziata dal governo, svolgeva un ruolo soporifero e alienante, poiché si identificava, per l'*élite* intellettuale portoghese, come la prin-

cipale ragione per l'inesistente produzione teatrale nazionale, alla quale portavano la mancanza di condizioni industriali ed economiche dei teatri e l'inesistenza di "critica giornalistica illuminata".

Il 19 luglio³⁶ Luigi Manini firmò il contratto di esclusività con l'impresario Freitas Brito, che aveva vinto il concorso per l'utilizzazione del teatro S. Carlos per il periodo dal 1879 al 1884. Malgrado non fosse riuscito nel suo progetto di assumere il celebre Carlo Ferrario, la venuta dello scenografo sostituto della Scala, del primo tenore italiano d'attualità, *Francesco Tamagno*, della giovane primadonna *Erminia Borghi-Mamo* e di un repertorio di lusso, dimostrano la sua determinazione a collocare Lisbona nella ribalta europea. L'impresario Freitas Brito ambiva creare nel São Carlos un teatro "di prim'ordine" come era spesso reclamato da tutta la stampa dell'epoca³⁷. La scelta della prima opera ricadde su *L'Africaine* (1879), di Meyerbeer. L'impresario non solo voleva approfittare del consacrato prestigio del palco milanese, ma anche desiderava conquistare la popolarità dell'opera parigina. Scene nuove erano di fatto solo tre³⁸. Solo le attrezzerie e i costumi erano assoluta novità. Le nuove tele presentavano chiara influenza parigina, in quanto è nota la somiglianza tra il bozzetto fatto dal Manini³⁹ e la stampa della scena del secondo atto del *L'Africaine* pubblicato ne *L'Illustration*, del 6 maggio 1865⁴⁰. La creazione della scena originale di questa opera si deve all'associazione degli scenografi dell'*Opera*⁴¹, tra i quali spiccano Auguste Rubé (1807-1899) e Philippe Chaperon (1823-1906), artisti che hanno condiviso la stessa cultura estetica di Carlo Ferrario, eleggendo la sensibilità come dottrina o fondamento dell'arte scenica⁴².

Per le scene del primo e ultimo atto furono presentate viste degli scenografi Cinatti e Rambois restaurate dal Manini⁴³. La scena del *manzaniglio* dell'ultimo atto, eseguita dalla coppia di scenografi nel 1869, era delle più celebri⁴⁴, visto che gli adattamenti e i "restauri" delle scene antiche erano d'uso corrente nel teatro S. Carlos, non sempre con brillanti risultati. Per chi arrivava dalla Scala, dove Ferrario aveva eliminato definitivamente le scene generiche come i *giardini, boschi e sale* che normalmente formavano le doti dei piccoli teatri e ad ogni produzione si facevano nuove scene, inventate secondo le esigenze del libretto, conferendo a ogni scena unità e precisione di stile in accordo con un determinato tempo storico o luogo geografico, le differenze erano significative.

La seconda scena, che rappresenta la *prigione dell'inquisitore* mostra una sala con volte e robuste colonne di supporto. Il bozzetto⁴⁵, acquerellato in seppia, fa parte della collezione che si conserva nel museo cremasco, ma non si trova firmato e identificato dal Manini. Probabilmente la disastrosa notte della prima fu troppo penosa per essere ricordata. La terza scena si svolgeva a bordo della nave Vasco da Gama. Il tipo di prospettiva, a partire dal ponte fino a poppa, era particolarmente apprezzata dallo scenografo e fu ripetuta in varie occasioni. Questa scena venne messa in risalto dalla critica e considerata più elegante e con maggior profondità della precedente pittura di Rambois e Cinatti⁴⁶.

L'Africaine, la narrativa drammatica che fa eco all'epopea portoghese in terre africane era, d'altro lato, una scommessa di sicuro impatto, gradita dal pubblico nazionale. Questa grande produzione, portata in scena cinque volte dal 1869, non era una novità per i palchi della capitale, ma non era costume aprire la stagione con opere francesi, e neppure portarvi una riproduzione con tanta pompa e circostanza⁴⁷.

Dal debutto alla consacrazione di Luigi Manini I contrasti della critica e del pubblico di Lisbona

L'apertura del São Carlos si ebbe finalmente il 29 ottobre 1879. Si alzò il nuovo sipario dipinto dal Manini e il silenzio dell'apertura fu seguito da una vigorosa manifestazione di dissenso del pubblico. Il sipario fu *pateado* (fischiato) e le scene disprezzate da un pubblico abituato alle stesse formule pittoriche dell'illustre coppia di scenografi italiani Achilles Rambois e Giuseppe Cinatti, che per tre decenni avevano dominato il teatro portoghese. Guilherme de Azevedo, in una critica mordace, definì la mentalità della vecchia società portoghese che allora riempiva le platee del teatro reale:

«Il nuovo scenografo del S. Carlos possiede innegabilmente una grande attitudine, ma esce dal convenzionalismo al quale sono abituate le platee liriche. Nella sua scenografia ci sono dettagli mirabilmente dipinti, con una facilità estrema, alla maniera moderna; l'impressionismo lo cattura. Si vede subito che è un artista che fugge dalla retorica scenografica della luna e dell'acqua, di facile e sicuro effetto nel teatro. Ora, tra la statua di D. José e il realismo nell'arte, intercorre una distanza che certamente le nostre platee non varcheranno in questi prossimi vent'anni. Ecco il motivo per cui il pubblico riteneva falso, perché senza nuvole, il cielo del sipario è troppo verde, perché non era nella piazza della Figueira, la verdura del primo piano. Se lo scenografo avesse messo la luna nelle quinte, e la signora Borghi Malmo [soprano] la voce nelle altezze, la prima recita dell'Africana sarebbe rimasta memorabile nei fasti lirici».⁴⁸

La circolazione delle idee, sempre più favorita dai nuovi mezzi di comunicazione, venne accolta con maggior riluttanza dal mondo teatrale portoghese, la cui agonia Ramalo Ortigão attribuiva alla «mediocrità spaventosa alla quale il livello intellettuale della società era discesa». Questa affermazione si applicava effettivamente alla produzione letteraria nazionale, alla capacità critica del pubblico e alla valutazione artistica degli spettacoli nella loro totalità, non essendo un problema legato solo alla scenografia. Come riferisce Lourenço Pinto, «il pubblico, nel suo insieme, resiste al cambiamento di costumi e i suoi giudizi hanno generalmente la brutalità di una condanna alla pena capitale».⁴⁹

Nel 1879, però, la metamorfosi giornalistica era in linea con le cronache di alcuni intellettuali "opinionisti" tra i quali spiccano Ramalho Ortigão e il celebre umorista portoghese Rafael Bordalo Pinheiro, entrambe appartenenti alla "Generazione 70". Questo cambiamento si presenta già nell'accoglienza critica al Manini. Se venne accolto con riserva dai periodici più conservatori, "A *Revolução de Setembro*" e il

“*Contemporâneo*”, venne, nello stesso tempo, applaudito dai rimanenti articolisti che firmavano i commenti di critica teatrale in giornali e riviste specialistiche, come il *Diário de Notícias*, *A Arte*, *O Occidente*, *O Diário Ilustrado* e *O Século*. Solo per questo, il riferimento critico assiduo alla scenografia e allo scenografo Manini a partire da questa data, costituì un notevole cambiamento di mentalità, se la paragoniamo al periodo precedente, di costante silenzio riguardo alla produzione scenografica di Rambois e Cinatti. Nella consacrazione del Manini in Portogallo, la stampa ebbe, di fatto, un ruolo determinante.

Desideriamo parlare di un notevole artista che sta tra noi e che ha eseguito lavori di pittura molto apprezzabili, meritando per questo gli onori della critica. Ci riferiamo allo scenografo Manini che dipinse il sipario del teatro S. Carlos e alcune scene per la *Africana*...

Il nuovo sipario del teatro S. Carlos rileva il pennello sicuro di uno scenografo esperto, di un colorista eccellente, di un disegnatore corretto, fantasioso e pratico. Potrà la critica imparziale pensare quella armoniosa tela troppo decorativa per un teatro severo come deve essere il primo della capitale. Certamente un tendaggio semplice, con panneggi che riproducono giochi di pieghe e che hanno come accessori larghe frange d'oro, starebbe meglio in quel vasto ed elegante palco. Di questo però non si può dare la responsabilità all'artista. Accettando, poi, la scelta fatta, dobbiamo confessare che una gran parte, se non tutta, di quella grandiosa composizione è dipinta per mano del maestro... Questo, se non tutto, è pienamente riscattato dalle innumerevoli bellezze del resto del lavoro, che è dei più eccellenti che abbiamo visto nel teatro portoghese. Il sr. Manini è un pittore moderno. In tutte le sue tele si vede l'abbandono dei vecchi processi e l'adozione franca della nuova scuola, ma della scuola ben compresa, senza la macchia imperdonabile di certe aberrazioni del buon gusto di cui si vantano, purtroppo, certi artisti moderni.

Il notevole artista italiano venne a mostrare al pubblico portoghese lo stato di avanzamento al quale è arrivata la scenografia estera. Volesse il cielo che noi, come abbiamo mandato pittori di storia, di paesaggi, scultori e incisori, potessimo inviare nei paesi stranieri alcuni dei nostri scenografi più abili, per specializzarsi a dipingere con la perfezione che si osserva nelle scene dei teatri stranieri... Insomma, abbiamo detto che il sr. Manini è un artista notevole e lo ripetiamo. Il teatro della Scala, uno dei primi del mondo, non potrebbe avere al suo servizio una mediocrità; e il sr. Manini è uno dei primi scenografi di quel teatro.⁵⁰

Insomma l'*Africana* non piacque e il sipario era troppo suggestivo per la severità di quello che era il primo teatro nazionale⁵¹. Nella realtà il sipario derivò da un concorso pubblico promosso dal governo durante una campagna di opere di miglioramento del Teatro, che includevano la riduzione del proscenio⁵². Sappiamo che Manini presentò “*cinco esbocetos, entre os quaes iam composições unicamente de cortinados, e a repartição competente escolheu o que elle passou para a téla*”⁵³ (cinque bozzetti tra i quali c'erano composizioni unicamente di tendoni, e l'ufficio competente scelse quel-

lo che venne realizzato nella tela). Nel Fondo dello scenografo si trova, oltre a vari disegni a carbone di panneggi drappeggiati⁵⁴, un bozzetto acquerellato per un *sipario non eseguito*⁵⁵ destinato al Teatro S. Carlos con sontuosi tendaggi rossi e figure allegoriche, e un altro, per lo stesso locale, con tendaggi in toni azzurri e rosa, meno severi e pieni di festoni⁵⁶.

Il tendaggio ha vigore ed è grande come si conviene a un proscenio tanto sontuoso come quello del S. Carlos. Le pieghe sono ben studiate ed hanno un tocco tanto fermo e indovinato che presentano il rilievo del naturale. La frangiatura dei lati, e principalmente quello della piega superiore, è fatto con molta arte e da sola rileva la mano sicura ed addestrata di chi l'ha eseguita⁵⁷.

Malgrado il tono favorevole delle critiche, il pubblico si mostrava particolarmente renitente con la gioventù e l'immatunità di Manini, che non ispirava confidenza per il primo palco della capitale, ma c'era anche chi, nella società più tradizionalista, desiderava vedere nel S. Carlos uno scenografo portoghese che in quel momento stava facendo carriera – Eduardo Machado (1854-1907).

Il pubblico non era abituato a una gamma cromatica tanto forte ed energica, e nemmeno al verismo e al realismo della nuova scuola scenografica che Manini rappresentava. Il linguaggio figurativo del Manini si distingueva chiaramente da quello dei suoi predecessori e includeva una maggior ampiezza d'orizzonte visivo e della capacità spaziale delle scene, sistema tipologico che Ferrario aveva introdotto nel teatro scaligero⁵⁸. «Il nostro pubblico ha una speciale predilezione a mostrarsi intenditore di tutto quello che si esibisce nel teatro S. Carlos. Fuori da quel tempio ispiratore non si imbarazza di confessare che non capisce niente di pittura e frequenta le esposizioni con vergogna di emettere la sua opinione. Nel S. Carlos invece, applaude o fischia ogni scena anche prima di vedere come è composta ed eseguita. Condannò dalla prima fino all'ultima delle scene che anni prima erano giunte da Madrid, tra le quali ve n'erano alcune dipinte dai primi scenografi della Francia, dell'Italia e della Spagna. Discute prospettiva, colore, disegno e, appoggiato ai palchi o nel centro della platea, senza sapere da dove è preso il punto di vista, e neppure che cosa sia il punto di vista, pensa una scala che sia torta, un colonnato che sta per cadere e altri difetti dello stesso genere. È un debole come ogni altro. Nonostante questa esuberanza di sapere, l'arcata dipinta dal sr. Manini per il *Propheta*, arrivò a piacergli. Ha tante qualità di ottica e di colore la ben delineata scena, è fatta con tanta verità e grandezza che gli intenditori di cui sopra e il resto del pubblico applaudirono freneticamente il distinto scenografo, chiamandolo più di una volta al proscenio⁵⁹».

Poco abituata, la platea oscillava tra il plauso e il profondo scontento nella misura in cui le tele si succedevano. Quindi l'impresario portò in scena la Traviata e altre opere per le quali il Manini si limitava a recuperare scenari della coppia Rambois e Cinatti. Subito l'abbandono di Lisbona, prontamente dissuaso dal Console Italiano in Portogallo, era sembrata la soluzione più ragionevole⁶⁰. Nelle lettere di Ferrario è visibile l'appoggio franco e solitario del maestro al suo discepolo, animandolo a tornare in Italia⁶¹.

Tuttavia la stagione continuò nel suo ritmo abituale e nel palco del São Carlos si proseguì con la produzione di un'altra *Grande Opera* di Meyerbeer: *Le Prophète* (1880). Il risultato fu meno disastroso: «Si era annunciato che la prima scena dell'ultimo atto del Profeta era nuova, dipinta dal sr. Manini e questo fu sufficiente perchè, ancor prima che il sipario fosse salito del tutto, alcuni spettatori cominciarono a fischiare!» Ma in quella notte Manini fu sorpreso da «una grande ovazione di tutta la platea del teatro, dato che persino quelli che fischiavano, riconoscendo l'ingiustizia del loro comportamento, in presenza del meraviglioso quadro dell'eccellente artista, smisero di battere i piedi, arrivando alcuni perfino a battere le mani»⁶² L'Antonio Maria concesse una doppia pagina con grandi elogi al lavoro di Manini. «Un bravo a Manini, Lo Scenografo» era il titolo d'apertura e Bordalo Pinheiro disegna, per la prima volta, la caricatura dell'artista mentre dipinge, vestito con mantello nero e cappello duro. Con la provocatoria ironia che tante volte aveva impresso nella sua critica giornalistica, Bordalo Pinheiro non risparmiò la vecchia società, levando un plauso al giovane scenografo italiano «contro gli esperti nell'arte di fischiare»⁶³.

Seguì il *Faust* (1880), di Gounod e la critica giornalistica classificò lo spettacolo di cattivo gusto⁶⁴ e anche le scene dello scenografo italiano ricevettero elogi più contenuti. L'utilizzo ricorrente di bozzetti del palco milanese era un'opzione più sicura, ma incredibilmente meno efficace. Dalla Scala⁶⁵ venne anche l'abbozzo per la nuova scena della produzione di *Les Huguenots* (1880), di Meyerbeer, la terza *grande opera* della stagione. I cronisti insistevano sull'ineleganza del libretto e lettura canonica dei pezzi creati in Parigi e sottolineavano incoerenze nel lavoro del Manini, esigendo dallo scenografo sempre più rigore e verismo nella pittura, più adeguamento al libretto e al mantenimento degli ambienti:

«Al levar del sipario, nel primo atto, la messa in scena predisponeva male lo spettatore. Quella sala del palazzo del Conte di Nevers, dove lei banchettava con i cavalieri cattolici e Raul, adornata tanto poveramente, quasi all'oscuro con due vasi di cattivo gusto, che lasciava vedere sul fondo solo dalla porta del centro i giardini, dei quali parla il libretto, poiché le porte a lato di quella avevano delle tende che stonavano rispetto al resto della scena, causava un'impressione poco gradevole.»⁶⁶

«Il lavoro è fatto con lusso; e lo scenario nuovo dell'ultimo atto è molto più appropriato di quello dell'anno passato. La vista del grande porticato ha una bella prospettiva e solo dobbiamo chiederci: come è che un portico, molto decorato e ornato, che c'è a destra dello spettatore, riceve una enorme massa di luce? Non è una scena che si svolge in un sotterraneo? È naturale tanto lusso d'architettura in una costruzione sotterranea? Non è buia per l'oscurità, fungosa per l'umidità la protezione della scala da dove i personaggi scendono per entrare in scena? Da dove viene poi la luce che illumina in pieno il portico da destra, quando la Fides per entrare lì viene accompagnata da servitori con spade fiammeggianti? Misteri dell'ottica del pittore, che non capiamo! La scena della rovina finale, senza che sia l'ideale delle rovine, è ragionevole e non ridicola come quella dell'altro anno!»⁶⁷

Alla fine del periodo la produzione mise in scena il *Guarany* (1880), di *Carlos Gomes* (1836-1896), maestro brasiliano, da molto tempo radicato in Italia. I critici andarono a vedere dietro le quinte del São Carlos. Il corrispondente del giornale *Diário de Noticias* pretese di soddisfare la curiosità del suo pubblico scrivendo:

«Ieri ho visto nella sala di pittura alcune viste nuove per la nuova opera *Guarany*, che deve entrare in scena la prossima stagione. Vi confesso che mi è piaciuto oltremodo il lavoro dello scenografo italiano. Non posso calcolare l'effetto che una tela stesa per terra, vista da vicino alla luce del giorno produrrà nel teatro, osservata dalla platea e illuminata dalla luce a gas. Per il momento anche se la tela non guadagna come deve quando è collocata nel suo vero luogo, se mantiene tutte le bellezze che mostra nelle condizioni in cui la osservai, deve produrre un eccellente effetto e meritare gli applausi del pubblico. [...] La scena rappresenta un'alcova ornata da sete, trine e statue.(...) Tutto è dipinto con la maggior verità, brillantezza di colore e tocco fermo e sicuro.»⁶⁸

La prima assoluta al São Carlos. Questa volta, il 27 marzo 1880, Manini venne acclamato in gloria. Il successo del *Guarany* venne attribuito dal pittore a un episodio prosaico che ricordò nelle varie interviste rilasciate in Italia. Il Barone della Regaleira⁶⁹ esempio dell'aristocrazia portoghese più tradizionalista, era il suo più acerrimo critico, poiché tesseva commenti dispregiativi e metteva in dubbio la capacità dello scenografo di dipingere e disegnare correttamente la prospettiva delle scale quando queste apparivano nella scena. Per il *Guarany* Manini progettò una scala da usare per entrare nel Castello. Nella prima scena, all'alzarsi del sipario, accadde qualcosa di sorprendente. Proseguiamo con gli emozionanti ricordi dello stesso Manini⁷⁰.

«Le critiche più feroci – egli [Manini] ci ricorda commosso e compiaciuto ad un tempo – furono mosse alla mia capacità del dipingere la prospettiva delle scale. Io riuscii a giocare i miei avversari nel primo atto del “*Guarany*” dove nella scena esiste una scala praticabile – quella che scende dal castello. Io non dipinsi scale ma feci porre una scala vera, dato anche che i personaggi dovevano usarne. Ma vi fu qualcuno – il Barone di Regaleira, uno dei miei più acerrimi critici – che trasportato della sua profonda avversione verso di me, credendo che quella fosse una scala dipinta gridò appena apparve tale scena: «Guardate quell'uomo che non sa dipingere le scale». Per combinazione, poco dopo che egli ebbe pronunciato tali parole, gli attori cominciarono a salire e scendere la scala vera, tanto criticata. Il pubblico si accorse della infondatezza delle critiche che si muovevano contro ciò che era incriticabile e guardò più serenamente alle scene e al valore del loro autore. La serata finì in trionfo – e qui la voce finora quasi monotona ha palpiti di commozione – il pubblico volle, scavalcando l'orchestra, salire sul palcoscenico ad abbracciarmi tributandomi così quella ammirazione e quella stima che d'allora non mi è più mancata».⁷¹

La rappresentazione finì in un trionfo, ma l'esito fu completamente garantito dallo scenografo. Carlos Gomes, il maestro che venne a Lisbona il giorno precedente alla prima, sbarcò per poche ore, applaudì l'orchestra e se ne andò.⁷² Anche così l'interesse della stampa era enorme: il *Diário de Noticias* pubblicò riassunti, biografie e cronache sul-

l'opera per quattro giorni di seguito.⁷³ Le riviste culturali erano unanimi nell'acclamare il Manini come un grande artista.⁷⁴ Si distingueva appena la *Revolução de Setembro* che sottolineava gli eccessi di lusso⁷⁵. L'esito della rappresentazione sembra aver stupito anche lo stesso scenografo:

«all'alzarsi del sipario vi fu qualche esclamazione di approvazione poi al cortile del castello, la prima scena, vi fu un applauso: tutta la platea in piedi, chiamandomi, non volevo assolutamente presentarmi ma fui portato alla ribalta, finito l'atto fu una processione al palcoscenico a congratularmi e così in tutti i seguenti⁷⁶»

Il contratto del Manini venne rinnovato e nei due anni successivi le produzioni oscillarono tra successi e fallimenti, senza dubbio un percorso dovuto alle contingenze finanziarie e alla deriva strategica degli impresari, ma che dette l'opportunità a Manini di consolidare la sua prestazione artistica con crescente visibilità. Gli anni ottanta costituiscono il periodo più felice della carriera scenografica di Manini in Portogallo, accompagnato dalla diligente critica giornalistica che, soprattutto a partire dal 1883, abbandonate le riserve iniziali e le ultime resistenze della critica e dell'uditorio più scettico, accentuò il tono elogiativo all'artista, che diventò ridondante e unanime con l'avvento degli anni novanta. Le più entusiastiche ovazioni avvenivano nelle platee e nei palchi, Manini fu ripetutamente chiamato al proscenio e definitivamente consacrato come il grande scenografo della seconda metà dell'ottocento. A questo contribuì molto il riconoscimento pubblico del re D. Luís, che attribuendo a Manini il titolo di *Cavaleiro de Cristo* nel 1883⁷⁷, chiuse definitivamente gli episodi della critica più tradizionalista e fatalista.

L'impresario Campos Valdez successe a Freitas Brito nella gestione del S. Carlos, determinato a cambiare il programma del teatro lirico e adottando una politica di promozione di musicisti e drammaturghi portoghesi. Incoraggiato dai successi della stagione precedente, venne messa in scena la *Laurianne* (1884), opera di Augusto Machado nel *Théâtre Grand* di Marsiglia, per la quale Manini produsse sei scene, probabilmente eseguite da scenografi francesi. Nella stagione successiva si proseguì in prima assoluta con la *Derehitta* (1885), del Visconte di Arneiro e la *Carmen* (1885), di Bizet, con tutte le scene nuove dipinte dallo scenografo italiano. Con l'utilizzo della luce elettrica, il grande successo dell'epoca fu *La Gioconda* (1886), di Ponchielli, dove gli scenari di Manini sono descritti come "realmente splendidi". Nelle stagioni successive si ricordano l'*Otello* (1889), di Verdi, nelle scene del quale Manini combinò influenze francesi ed italiane e per la produzione dell'*Étoile du Nord* (1890), di Meyerbeer furono eseguiti quattordici fondali dal Manini.

La fatica evidente delle istituzioni monarchiche, la reazione nazionale all'*Ultimato inglese*⁷⁸ del 1890, che venne a frenare il sogno chimerico di espansione oltremare, e la conseguente crisi economica e finanziaria, aprirono spazio al movimento che culminerà con la proclamazione della Repubblica il 5 ottobre 1910. Anche nel mondo del Teatro le ripercussioni si fecero sentire. Dando preferenza ai pezzi che proiettavano la realtà storica portoghese in una dimensione mitica, uno degli esempi più significativi

fu la prima dell'opera *Frei Luís de Sousa*, (1891), di Francisco Freitas de Gazul, i cui scenari mostravano un marcato aspetto nazionalista, che Manini seppe interpretare con totale rigore.

Nella stagione 1891-92 il pubblico assistette alla *Cavalleria Rusticana* (1891), nuova opera verista di Mascagni e nel periodo successivo, di nuovo con Freitas Brito, il programma del S. Carlos passò a privilegiare nel suo repertorio le opere tedesche. *Tannhäuser* (1893), fece sensazione a livello scenografico, ma la musica di Wagner aveva in Lisbona pochi sostenitori. L'ultima grande produzione del Manini per il teatro S. Carlos fu il *Falstaff* (1894), di Verdi, presentata in Lisbona un anno dopo la sua prima assoluta in Milano. Nella stagione 1894-95 Manini abbandonò definitivamente il palco lirico, chiudendo la sua carriera nel S. Carlos.

Il Teatro D. Maria II

«Il sr. Manini è un pittore moderno. In tutte le sue tele si vede l'abbandono dei vecchi processi e l'adozione franca della nuova scuola, della scuola ben capita, senza la macchia imperdonabile di certe aberrazioni del buon gusto di cui si vantano, anche male, certi artisti moderni.[...] Il famoso artista italiano venne a mostrare al pubblico portoghese lo stato di avanzamento al quale è giunta la scenografia fuori dal paese. Abbiamo avuto occasione di vedere studi del sr. Manini acquerellati con ammirevole facilità e precisione di tocco e di tono, il che ci prova che egli non è solo uno scenografo. Insomma abbiamo detto che il sr. Manini è un artista notevole, e lo ripetiamo. Il teatro della Scala, uno dei primi del mondo, non potrebbe tenere al suo servizio una mediocrità; e il sr. Manini è uno dei primi scenografi di quel teatro.»⁷⁹

Nell'ottobre 1880 Manini iniziò una lunga e stimolante relazione di lavoro, durante la quale mise in luce la propria vocazione di scenografo verista, aprendo la scena portoghese al naturalismo e al concetto di *opera totale*, in perfetto accordo con la Compagnia Rosas & Brazão, che venne a rivoluzionare il letargo del teatro drammatico portoghese e alla quale, in questa data, venne affidata la gestione del Teatro Nazionale D. Maria II. Inizialmente nominata "*Sociedade de Artistas Dramáticos*" (Società di Artisti Drammatici) comprendeva attori che si erano resi famosi nei palchi portoghesi e brasiliani, tra i quali: João Rosa, Eduardo Brasão (1851-1925) e Augusto Rosa (1852 -1918), Virgínia e Rosa Damasceno. In diciotto stagioni successive vi si alternarono, ecletticamente, autori romantici e veristi, nazionali e stranieri e persino classici come Shakespeare, Molière e Gil Vicente, nomi poco frequenti nei cartelloni d'allora.

Riconoscendo in Manini il talento necessario per mettere in scena le grandi produzioni, d'accordo con l'opzione stilistica e ideologica del verismo, la compagnia importò da Parigi i maggiori successi del tempo, che lo scenografo dipinse con la stessa esattezza e rigore delle produzioni originali. Anche nel palco drammatico Manini cominciò ad essere molto criticato. Al suo esordio lo scenario che Manini dipinse per il tea-

tro regio, creò disappunto. Il bozzetto che Manini disegnò permise poi all' impresario Freitas Brito, come del resto già era successo nel S. Carlos, di tornare a classificarsi al primo posto nel concorso pubblico che il governo aveva aperto per il sipario del D. Maria:

«Questo causò grande risentimento. Lo straniero che aveva fatto il progetto e che avrebbe dovuto essere poi il maestro di tutti, in quel momento fu odiato e il suo bel sipario nella prima sera in cui venne visto, quasi preso in giro e addirittura leggermente fischiato. Manini, questo grande artista, portava in quel momento procedure di scenografia interamente sconosciute tra noi, che all'inizio fecero ridere quelli che ignoravano tali procedure, ma che poi cercarono di imitare, alcuni bene, altri male»⁸⁰.

L'autore e attore Augusto Rosa, non nasconde una critica velata agli scenografi portoghesi e ai suoi pari che in quel tempo cercarono di manipolare il pubblico contro il giovane straniero. Il sipario, così come le scene per i primi lavori, furono ancora dipinti nel salone del São Carlos perché in questa data lo scenografo aveva ancora un contratto di esclusività con l'impresario teatrale.

Il lavoro teatrale inaugurale fu *L'Entrangère* (1880), di Dumas figlio. Tuttavia fu tra il 1882 e il 1895 che il lavoro della compagnia diventò più fecondo. L'obbligo di rappresentare Gil Vicente, Garrett, Shakespeare, Molière e Victor Hugo, scritto contrattualmente nella concessione di utilizzo del teatro, fu uno dei fattori del grande successo che gli venne attribuito in questa epoca, insieme all'appoggio del re D. Luís, che patrocinava la Compagnia e frequentava il teatro con assiduità.

Importando il profumo parigino nella *mise-en scène* e nelle interpretazioni drammatiche ed innalzando come stendardo l'idea dell'unità dello spettacolo, dove l'insieme si sovrapponeva alla partecipazione individuale e alla relativa autonomia delle diverse arti teatrali, la compagnia Rosas & Brazão dettò la moda e assicurò il definitivo passaggio del dramma, detto romantico, verso il moderno. Parte del successo che gli fu attribuito si fondò sulla cura della produzione degli spettacoli, soprattutto degli scenari, degli accessori e dei costumi, studiati ed eseguiti in armonia con le esigenze del libretto e della didascalia scenica. Con notevole ritardo rispetto ai teatri europei, l'arte drammatica cominciava ad adattarsi alla modernità e Luigi Manini poté dare un contributo decisivo in questo senso. I testi portoghesi, e particolarmente i nazionalisti, furono oggetto di continuo studio e ricerca da parte dello scenografo e di Carlos Cohen, responsabile per i costumi.

Come abbiamo visto nel teatro lirico un nuovo slancio storico tornò a salire sui palchi dal 1886 al 1892. Il tono celebrativo del teatro storico funzionava come una specie di meccanismo di compensazione per la borghesia e l'aristocrazia, che in questa epoca videro svanire i sogni imperialisti ed espansionisti con la perdita del Brasile, d'ora in avanti indipendente, e l'occupazione militare delle colonie africane, chiamate "carta rosa", dagli inglesi, in seguito all'*Ultimatum* del 1890. Durante questo periodo turbolento, epoca della maggior esaltazione dello spirito nazionalista, Manini consolidò la sua cultura sulla tradizione mitica lusitana.

Salirono sul palco in questa e nelle successive stagioni, *Leonor Teles* (1889), di Marcelino Mesquita (1856-1919), e l'*Afonso VI* (1890) e *Alcacér-Quibir* (1891), di João da Câmara (1852-1908). Anche Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) che aveva già portato in scena l'opera *O Duque de Viseu* nel 1886, raccontando le lotte per il consolidamento del potere monarchico agli albori del Rinascimento, vede debuttare *A Morta* (1890) con i tragici amori del re D. Pedro e Inês de Castro e *Afonso de Albuquerque*⁸¹ (1906) che esalta la gloria dell'avventura delle conquiste d'oltremare. Se è evidente che in questi testi, e soprattutto nella loro messa in scena, si registrava un lampante progresso in relazione alla drammaturgia di forma storica dei successori di Garrett, riguardo alla descrizione dei costumi, alla caratterizzazione psicologica dei personaggi ed al loro inserimento in un quadro sociale ben delineato, non è meno evidente che, stilisticamente, quelli rimangono debitori al modello romantico del culto dei valori individuali, dell'esaltazione delle gesta eroiche e di una concezione cortigiana e cortese dell'amore⁸².

Lo scenografo italiano ottenne anche calorosi applausi con la rappresentazione della commedia *la Sociedade onde a Gente se Aborrece* (1881), uno dei maggiori successi del teatro portoghese negli ultimi dieci anni del sec. XIX. Si distinguono anche *Irmãos Rantzau* (1882) e *Otello* (1882), di Shakespeare dipinto dal Manini con tele di accentuata influenza parigina, come fu anche il caso delle scene del *L'Arlesiana* (1885). Si affermarono come notevoli successi, il dramma *Jean de Thommeray* (1880), *Miguel Strogoff* (1886) e *Hamlet* (1887).

Nel lavoro *O Regente* portato in scena nella stagione 1896-97, Augusto Pina (1872-1938), il discepolo di Manini, fu fortemente applaudito. Se il palco lirico del S. Carlos rimaneva relativamente fedele ai canoni dell'opera italiana, nel teatro drammatico di D. Maria II furono le influenze delle grandi produzioni francesi, particolarmente innovative a livello tecnico, che prevalsero e lasciarono le loro impronte nella *mise-en scène* e nella prestazione scenografica di Luigi Manini. Questa unità e spirito dello spettacolo, che solo occasionalmente brillò nel São Carlos, ebbe come uno dei punti più alti nella sua carriera *Um drama no fundo do mar* (1883), il cui successo rimase debitore agli scenari e alle macchine di Manini e Augusto Rosa, che implementarono innumerevoli novità, come la "luce drumond" per simulare un fondo inondato di sole, zampilli d'acqua vera e movimento delle nuvole proiettate sul fondo.

Lo scenografo italiano introdusse anche nuovi processi nella pittura di scenari, dispensando l'applicazione di gesso nella preparazione della tela⁸³. È nei *ricordi di scena e di fuori scena* di Augusto Rosa che cogliamo alcune delle testimonianze più vive della prestazione di Manini:

«Manini, che dipingeva con una rapidità straordinaria, solo una settimana prima della serata d'inaugurazione cominciò a dipingere la scena. Mi mostrò prima uno schizzo a matita, che era magnifico, comandò di cucire la tela e prese il carbone, disegnò la scena e cominciò la pittura. Tutti i giorni io andavo a vedere l'avanzamento del salone. Tutto quello volava, non avevo mai visto una meraviglia tale di talento, di sicurezza di pen-

nello, di colore, d'arte e allo stesso tempo di velocità. Che grande artista aveva perso l'Italia e aveva guadagnato il Portogallo». ⁸⁴

Luigi Manini e il teatro regionale

A partire dagli anni ottanta la fama di Luigi Manini si estende per il paese, arrivando al cuore della gente. Se il São Carlos era riservato all'opera, nel teatro di Dona Maria II e nell'odierno Teatro D. Amélia si rappresentavano la commedia colta e il dramma, che contavano sulla presenza dell'alta società e ricevevano il patrocinio della famiglia reale portoghese, dell'aristocrazia e della borghesia. Ai restanti generi drammatici, distribuiti nelle sale di spettacolo della capitale, era associato un pubblico di tipo popolare. Nel teatro Ginásio si rappresentavano la farsa e la commedia popolare, nel Trindade, nel Condes e nell'Avenida si metteva in scena l'operetta, generi che piacevano al grande pubblico di Lisbona.

In un processo cumulativo, gli ordini per l'esecuzione di sipari e doti scenografiche per i teatri di provincia aumentavano e lo scenografo firmò anche vari progetti decorativi per i teatri più cosmopoliti delle città di Porto e Lisbona. Si apprezza oggi, dagli articoli giornalistici e dagli schizzi che Manini premurosamente ha conservato, la qualità e il grandioso effetto e impatto che i sipari ebbero nei teatri portoghesi. Il vigore delle pennellate, il colore vivace e il profondo realismo che impresse ai suoi scenari e sipari ce lo consacrarono come un esimio artista della nuova e moderna scuola scenografica della seconda metà dell'ottocento. Fu il caso del sipario abbozzato dal Manini e dipinto dal vecchio scenografo italiano Ercole Lambertini per l'inaugurazione del 29 aprile del Teatro Sá de Miranda, in Viana de Castelo. Il sipario per il Teatro Garcia de Resende, in Évora, fu inventato e dipinto dal Manini nel 1892 ed è una delle tele che conobbe maggior longevità nei teatri portoghesi.

«È terminato adesso il 3° atto del magnifico dramma *Miguel Strogoff*, estratto da uno dei migliori libri dei Viaggi Meravigliosi di Julio Verne. (...) Il poema è stato abilmente estratto dal notevole romanzo e lo scenario del Manini, é splendido. I costumi ricchissimi e tutto l' *ensemble* perfettamente curato. É uno dei lavori di maggior messinscena che ultimamente sia stata rappresentata in Lisbona e vorremmo veder coronati i grandi sforzi che l'impresa ha impiegato per rappresentarla. Alla fine di questo 3° atto Manini ha avuto molte chiamate. Oggi si replica.» ⁸⁵

Collaborando puntualmente con altri teatri per pubblico di Lisbona, come quello della Trindade o quello della Avenida, si registra *Michele Strogoff* (1886), dramma di Jules Verne che ha un successo strepitoso nel Teatro Recreios, con scene e meccanismi progettati dal Manini. Associato ad altri pittori e scultori Manini realizzò anche vari progetti nell'area delle arti decorative per alcuni principali teatri portoghesi, progetti che verranno ad attenuare la meccanica alternanza delle stagioni teatrali. Nel 1886 la Camera Municipale di Funchal, nell'isola di Madeira, stipula il contratto con Luigi

Manini e Eugénio do Nascimento Cotrim (1849-1937) per conto del Reale Teatro D. Maria Pia, oggi Teatro Baltazar Dias. Vennero dipinte in questo contesto circa diciotto scene generiche e acquistato l'arredamento indispensabile per la drammatizzazione dei pezzi teatrali. La decorazione del teatro includeva, d'altro canto, la pittura decorativa, l'ornato in legno e gesso, oltre alla fornitura di arredamento e mobilia per la sala di spettacolo e il salone nobile, che piacquero al pubblico dell'isola.

Segno della modernità e della popolarità assunta dallo spettacolo drammatico è la costruzione del Teatro della regina D. Amélia, inaugurato il 22 maggio 1894 dalle loro Maestà il re D. Carlos e la regina D. Amélia de Orleães. Il programma decorativo concepito da Rossi si ispirò alla Opéra di Parigi e Luigi Manini venne chiamato a collaborare con Bordalo Pinheiro, nella produzione della ceramica artistica insieme agli scultori Sossi e Venturi e ai pittori Crossi, Caratti e Pinsuti. Di fronte al colonnato del *foyer*, aperto sul giardino d'inverno, rimane "um grande e soberbo fresco do scenographo Manini" (un grande e superbo affresco dello scenografo Manini) immortalato in questo modo dalle parole di Ramalho Ortigão.

Nel cambio di secolo, l'attività scenografica evidenzia segni di rinnovamento. In quest'epoca Manini si associa con il giovane scenografo portoghese Augusto Pina nella rivista *Sal & Pimenta* (Sale & Pepe) (1894) che Sousa Bastos (1844-1911), impresario e autore di teatro di rivista⁸⁶, portò in scena nel Teatro Trindade. Di linea storica, Lopes de Mendonça scrisse anche il libretto di una farsa lirica sopra motivi vicentini, il *Tisão Negro* (1902) che uscì nel Teatro Avenida. La *Ceia dos Cardeais* (1901) nel Teatro D. Amélia (oggi Teatro S. Luis), il *Dois Garotos* (1898), nel Teatro da Trindade e una serie di drammi furono fastosamente prodotti dalla nuova compagnia del Teatro D. Maria II con scenari di Manini, includendo il racconto di Eça de Queiroz drammatizzato dal Conte de Arnoso, *Suave Milagre* (1901).

L'ultima produzione della quale si ha prova della collaborazione di Manini è il pezzo teatrale *Judas*, di Lacerda, portata in scena il 20 novembre 1907. Tra Eduardo Machado (1854-1907) e Augusto Pina, Manini cercò di lasciare discepoli che dessero continuità scenografica al suo lavoro.

Le opere di Alfredo Keil e la maturità scenografica di Luigi Manini

Negli ultimi decenni del secolo il dibattito nella ribalta europea ci accentrò sui concetti di *opera totale* e di *artisti completi*. In un momento in cui musicisti, attori e scenografi cercavano di confermare la loro autonomia artistica, un'altra corrente venne a imporre il concetto dell'armonia dello spettacolo, fondata sull'accordo perfetto dei suoi diversi elementi. Così come Carlo Ferrario e alcuni dei più famosi discepoli, Luigi Manini fu un artista completo, avendo dipinto con uguale maestria il paesaggio, gli interni e l'architettura, in antitesi con la formula comune di specializzazione delle quinte teatrali.

La relazione con il maestro Alfredo Keil venne a completare l'esperienza iniziata dal

Manini con la Compagnia Rosas & Brazão e a dar animo alla carriera dello scenografo, in un momento in cui i teatri São Carlos e D. Maria cominciavano ad accusare segni di accentuata crisi finanziaria. Le tre opere contarono sull'impegno totale di Manini a livello di progetto scenografico e produzione degli spettacoli, poiché è visibile la sua eleganza di esimio acquerellista negli schizzi che realizzò per gli stessi.

Il teatro lirico assunse in questo periodo un'importanza considerevole in Portogallo, anche se in tutte le produzioni nazionali era chiara l'influenza della scuola italiana. Tra la *Laureana* (1884), di Augusto Machado, *Frei Luís de Sousa* (1891), di Freitas Gazul, *Dona Mécia* (1901), di Óscar da Silva, *Amor de Perdição* (1907), di João Arroio, si distinguono i lavori di Alfredo Keil. Il primo fu *Dona Branca* (1888), seguito dall'opera più importante di questo ciclo, *A Serrana* (1899), che Alfredo Keil compose su libretto di Lopes de Mendonça, estratto da una novella di Camino che, per la prima volta, venne rappresentata in portoghese e la cui dettagliata descrizione dei costumi contadini venne classificata di tendenza verista. Sfortunatamente questo primo tentativo di creare un'opera di carattere genuinamente nazionale non ebbe seguito⁸⁷.

«Sta per andare in scena *Dona Branca*, dramma lirico di Alfredo Keil, il talentuoso artista, che nonostante discenda da tedeschi, è portoghese, ed ha saputo onorare l'arte portoghese come compositore e come pittore, e che cercò d'ispirarsi per il poema del suo dramma lirico ad una delle opere portoghesi di maggior importanza, nella quale Almeida Garrett continuò la restaurazione del romanticismo che era iniziata con il suo poema *Camões*, dando a *Dona Branca* un taglio più popolare e prendendo tutto il suo mondo meraviglioso dalle favole popolari, dalle credenze e dai pregiudizi nazionali»⁸⁸.

Alfredo Keil, uno dei principali rappresentanti dello spirito nazionalista che incarnò con convinzione e totale proprietà i problemi dell'identità nazionale, cercò naturalmente come ispirazione alle sue opere testi e leggende portoghesi. *D. Branca*, il dramma lirico ispirato all'omonimo poema di Almeida Garrett, esponente del romanticismo drammatico, consta di un prologo e quattro parti, comprendenti sette quadri, che concessero a Manini grande libertà d'interpretazione stilistica nell'invenzione scenica, quest'opera si avvicina alla corrente verista nella quale Keil si inquadra. Temi come *la foresta incantata di Sagres*, *Chioistro di Holgas*, *paradiso* o *l'Alcazar di Silves* illustrano il verismo e realismo di Manini così come la cura posta nelle composizioni e nella "verità e rigore storico" della didascalia scenica⁸⁹.

Messa in scena con tutti i requisiti di una grande produzione, il lavoro riuscì particolarmente a livello scenografico. Tutti i costumi furono eseguiti seguendo i disegni acquerellati dal cognato di Manini, Angelo Bacchetta (1841-1920), A. Casanova, Visconte di Athouguaia e lo stesso Keil. Rimasero famosi i tessuti di seta, i broccati d'oro e d'argento, i tessuti dorati che brillano nella terza parte del dramma, nel *Paradiso*. Le maglie di ferro vennero fabbricate a Parigi e quelle di cotone, così come gran parte delle passamanerie d'oro e d'argento, in Porto. Dalla casa Rondeau Nos & Stetten, di Parigi, vennero le bigiotterie e diversi accessori⁹⁰.

Le spade, le lance, gli elmi, gli scudi, l'ombrellino del vescovo, le lanterne, le fiaccole, gli ornamenti, tutto venne fatto su disegni estratti da miniature e riproduzioni di quel tempo, così come gli scudi, le lance e gli stendardi moreschi e le grandi lampade pendenti nell'interno dell' Alcácer de Silves, sono riproduzioni esatte di disegni e miniature che si conservano nell'Alhambra e in Granada. Dagli almanacchi nobiliari portoghesi e da altre opere importanti che esistono nella Torre del Tombo e nell'Accademia delle Scienze vennero estratti i disegni delle armi e dei blasoni portoghesi, delle insegne e degli scudi⁹¹.

Le opere successive di Keil contarono sul progetto di Manini, ma gli scenari vennero dipinti da altri scenografi. Fu il caso di *Irene*, dramma lirico in quattro atti con musica di Alfredo Keil e libretto di César Fereal basato sulla leggenda di Santa Iria, narrata da Almeida Garrett nel racconto *Viagens na Minha terra* (Viaggi nella mia terra) e che uscì nel Teatro Regio di Torino il 22 marzo 1893. In Lisbona l'opera giunse al pubblico solo l'11 febbraio 1896.

Tre anni più tardi la *Serrana* usciva al S. Carlos. Avendo abbozzato tutte le scene, Manini chiamò per la loro integrale esecuzione il suo compagno cremasco Antonio Rovescalli (1864-1936), alunno di Carlo Ferrario e titolare del teatro Dal Verme a Milano. Tra la *Serrana* e la tragedia *La figlia di Jorio* di D'Annunzio, portata in scena per la prima volta alla Scala il 2 marzo 1904, troviamo un parallelo molto interessante. Essendo entrambi dipinta dal Rovescalli, la prima secondo disegni di Manini e la seconda con progetto del pittore Michetti, la critica portoghese trova perfetta sintonia con la stampa italiana nell'acclamazione del verismo nazionale. Considerate in Portogallo, come in Italia, lavori fondamentali per la storia dello spettacolo, le due opere di carattere nazionalista presentano ancora la stessa idea di slittamento della scenografia retorica verso una scenografia simbolica.

La totale libertà artistica, il bilancio senza limiti e la convivenza con Keil permisero, come abbiamo visto inizialmente, forse per la prima volta in termini di unità di spettacolo, la più completa prestazione di Manini a livello scenografico. Furono sicuramente le stesse ragioni che concessero a Manini il privilegio della scelta dei collaboratori. Questo aspetto merita da noi un breve appunto per il significato che si indovina nella sua relazione con l'Italia, in particolare con Crema, Brera e Carlo Ferrario. Abbiamo già visto che Angelo Bacchetta e Antonio Rovescalli lavorarono con Manini in varie occasioni. Il primo, cognato dello stesso Manini, ci rivela un nuovo e interessante aspetto della vita del pittore e ritrattista cremasco fino ad oggi sconosciuto: quello del costumista teatrale. Nel lascito della famiglia Keil si conservano ancor oggi centinaia di modelli acquerellati ed espressivi di sua fattura. Il secondo, nella sua veste di scenografo, ci conduce a una nuova congettura: quella che Manini, per la prima volta in tutta la sua carriera di scenografo, assunse il ruolo di titolare nella maniera della scuola di Ferrario, progettando i bozzetti, inventando le scene e chiamando altri scenografi per la pittura dei sipari.

Di somma importanza fu anche la venuta a Lisbona dello scenografo Angelo Samarani,

subito nel 1880. Spettando a Manini la scelta del suo collaboratore più prossimo questa non ricadde sopra uno degli scenografi portoghesi stabili o emergenti, ma invece su di un giovane cremasco, appena uscito dall'accademia di Brera e inoltre raccomandato dal Ferrario. Angelo Samarani, originario di Crema, emerse nel corso di prospettiva all'Accademia delle Belle Arti di Milano, essendosi distinto con la menzione d'onore nel 1879, per l'invenzione di una scena⁹². Samarani che, secondo le cronache contemporanee, venne assunto dal teatro São Carlos per affiancare Manini nell'elaborazione delle prospettive di scena, rimase in Portogallo fino al 1908, quando collabora con Manini nell'opera della Regaleira⁹³.

Epilogo

Specchio del mondo ottocentesco, il teatro costituì uno dei domini dove la densità emotiva, le contraddizioni e i dibattiti furono più intensi e paradossali. Però se l'universo teatrale, alquanto determinista, uniformò la carriera di Manini ad un orizzonte stretto e dominato dalle lotte quotidiane tra il pubblico, la critica e le innumerevoli aspirazioni degli impresari, il mondo dello spettacolo gli riservò anche il ruolo dell'introduzione del verismo nella scena portoghese e rappresentò il volano per la sua spinta creativa verso l'architettura.



L. Manini, Plazo del Castinaldo, Irene, 1893, Col. Privata.

La popolarità di Manini, avvolta nell'aria mitica del mondo dello spettacolo, attorno alla quale girava in attesa una clientela colta, facoltosa ed abbagliata dal lusso dall'ecclettismo e dal verismo della sua interpretazione scenografica, insomma la garante per la realizzazione dei sogni più esotici, furono i principali ingredienti per la sua più ampia affermazione a livello nazionale. La sua incontestabile consacrazione artistica come grande scenografo della seconda metà del secolo XIX, gli garantì l'accesso incondizionato al circolo più rappresentativo della società portoghese d'allora e, di conseguenza, l'opportunità di ampliare le sue esperienze artistiche. Essendo paradigmatica la relazione privilegiata con la famiglia reale portoghese, possiamo affermare che non tutte le contingenze nel percorso di Manini furono avverse. La felice coincidenza di trovare una principessa Savoia al trono portoghese creò anche le necessarie affinità che permisero di compensare la sua condizione di straniero, socialmente sradicato e senza i contatti che si stabiliscono tra artisti amici e familiari che, tante volte, sono il principale argomento per trovare lavoro e superare le crisi economiche. A questa si aggiunge l'indiscutibile ruolo della clientela borghese socialmente distaccata e finanziariamente benestante, che Manini conquistò attraverso il mondo del teatro, verso il quale convergeva l'interesse culturale dell'élite sociale portoghese.

A livello nazionale il ventaglio della sua fama si estese da pittore scenografo a pittore decoratore e alla fine ad architetto. In questo particolare, uno dei fattori che consideriamo più sintomatici, fu il superamento del marchio che incombeva sulla professione di "scenografo-architetto", come lui stesso riferisce, attraverso «prove date» e sul quale ci pronunceremo in un prossimo articolo. D'altro canto fu l'applicazione dei postulati scenografici al piano dell'architettura che maggiormente distinsero Manini e contribuirono alla sua originalità come architetto in Portogallo, ma questo è un argomento che la storiografia contemporanea ancora si propone di analizzare.

Se la venuta a Lisbona si tradusse in innumerevoli avversità, superate per la sua particolare personalità e inaudita capacità artistica, questa fu anche la grande opportunità di una carriera, forse più ampia e ricca di quanto il destino gli avrebbe riservato se fosse rimasto alla Scala di Milano. Per paradossale che possa sembrare, data l'importanza sul piano nazionale delle sue principali opere architettoniche, ad esempio il Buçaco e la Regaleira, è nel contesto scenografico che ancor oggi si comprende la notevole celebrità che raggiunse in Portogallo, particolarmente durante il regno *burguês* (borghese) de D. Luís. Fu questo l'omaggio che la società ottocentesca gli concesse. Allo stesso modo si comprende come, malgrado tutti i convenzionalismi e i contrattempi, quel periodo fu emozionalmente ricco e appagante per Luigi Manini:

«Si, mi è rimasto particolarmente impresso il ricordo della sua solitudine. Sempre scuro, cupo, s'illuminava e si trasformava solo quando raccontava, sempre a se stesso, del "Portogallo". Per lui era stato tutto: il raggiungimento di un sogno, anzi l'avverarsi del suo sogno, si sentiva pago di tutto quello che aveva realizzato, costruito e di tutto quello che in cambio aveva ricevuto».⁹⁴

NOTE

1. La presente ricerca realizzata dagli autori ha fornito la struttura del nucleo di scenografia della Mostra su Luigi Manini, *Imaginário e Método*, che si è tenuta in Sintra, Portogallo, nel 2006, documentando parzialmente il catalogo edito dalla Fundação Cultursintra nella stessa data.
2. V. BABLET, DENIS. *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp.6-8
3. Sulla rassegna biografica contemporanea di Manini V. soprattutto: BOMBELLI ANDREA, *I Pittori Cremaschi, dal 1400 ad Oggi*, Milano, 1957; *Un artista italiano quasi sconosciuto in patria Luigi Manini scenografo, pittore, architetto*, Doc. dattiloscritto, c.1939; CENZATO GIOVANNI, *Realtà d'un pittore d'illusioni*. Archivio storico d'Arte Contemporanea. Manini Luigi – Corriere della Sera, Milano del 17 Genn. 1934; D'ACIE, *Luigi Manini Scenografo – Architetto, Note biografiche*, Tipografia La Moderna, Estratto dal giornale *la Voce di Crema*. N.º 27 – XIV, 1936; MCCC, MANINI LUIGI, *Lettera autobiografica inviata al Dr. Bianchessi*. 05.Ott.1925, Carteggio MSS-375, relazione n.º 6; SOUSA VITERBO FRANCISCO DE, *Dicionário histórico e documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. III, 1988.
4. Ci basiamo sulla definizione delle caratteristiche della scenografia di Carlo Ferrario definita da V. FERRERO, MARCEDES VIALE, «Carlo Ferrario fra Tradizione e Innovazione». *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia*. (Coord.) Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia. Accademia delle Belle Arti di Brera, Editore Giorgio Mondadori, Milano, 1998, p.14.
5. Su questo argomento V. LUCKHURST GERALD E PEREIRA DENISE, «Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica. Il Teatro Sociale di Crema e la figura tutelare di Carlo Ferrario nel percorso biografico degli scenografi Luigi Manini e Antonio Rovescalli», *Insula Fulcheria*, Dossier Il Museo Civico di Crema e il Teatro, Crema: MCCC, n° XXXV, Vol. A, Dicembre 2005, pp.105-151.
6. «Con accentuato carattere professionalizzante, il programma curricolare della Scuola d'Ornamenti includeva il disegno circostanziato di stampe, di gessi in basso e alto rilievo, di figura, comprendendo (...) tutti gli stili di quest'arte secondo le diverse epoche, e si estende alle loro applicazioni. La prima è il corso elementare inferiore. La seconda è il corso elementare superiore (cioè copia del rilievo e plastica). La terza sezione è il corso superiore, cioè insegnamento di composizione, tanto dipinta che in rilievo, in tutti gli stili di quest'arte e studio delle sue applicazioni all'industria del mobile, di cesello ed oreficeria, alle decorazioni diverse e all'architettura». Cfr. Titolo X – Scuola di ornato, Art.38, Statuti e Regolamento Disciplinare della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860, Milano Tipografia Lamperti Antonio, 1873, p. 16.
7. Cfr. D'AMIA, GIOVANNA, «La Scuola di Bisi e Ferrario». *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia*. (Coord.) Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia. Accademia delle Belle Arti di Brera, Editore Giorgio Mondadori, Milano, 1898, p.49.
8. V. BABLET DENIS, Op. Cit., 1975, pp. 6-45.
9. Cfr. HS-VF - Un artista italiano quasi sconosciuto in patria Luigi Manini scenografo, pittore, architetto, [documento dattiloscritto]. c.1939, pp. 10-11.

10. Luigi Manini appare nei libretti di questa stagione come scenografo sostituto del Ferrario, appaiato a Luigi Sala. A titolo d'esempio citiamo quello del *Don Carlos, opera in cinque Atti di Mery e Camillo du Locle, Musica di G.Verdi*. Teatro alla Scala, Regio Stabilimento Ricordi, Stagione 1878-79, che abbiamo trovato nella biblioteca dell'Archivio Storico del Museo della Scala, in Milano.
11. MCCC - DELL'ERA CARLO, *Lettera dell'Impresa del Teatro alla Scala per Luigi Manini*. 24 luglio 1879, Carteggio MSS-375, Relazione n.° 6, Doc. N.°1, fl. 1.
12. A titolo d'esempio citiamo due articoli contemporanei: «O drama de Daudet com que o theatro de D. Maria de Lisboa inaugurou a sua estação theatral de 1885-86, subio á scena no Odéan de Paris em principio do corrente anno. No momento em que Lisboa tem em scena esta peça (...) pareceu-nos curioso dar os desenhos das principaes scenas, desenhos que nosso collaborador Adrien Marie fez do natural, quando a Arlesiana subio pela primeira vez á scena em Paris. É tanto mais que em Lisboa o drama será representado tal o foi na capital de França, sendo o scenario de Manini feito segundo desenhos indicativos que recebeu de Paris». In «A Arlesiana», *A Ilustração*, Paris: N.° 19, 2.° anno, Vol. II, 5 de Outubro, 1885, p. 294-301; Trad: «Il dramma di Daudet con cui il teatro D.Maria di Lisbona inaugurò la sua stagione teatrale del 1885-86, fu messo in scena nell' Odeon di Parigi all'inizio del corrente anno. Nel momento in cui Lisbona ha in scena questo lavoro (...) ci è sembrato curioso dare i disegni delle principali scene, disegni che il nostro collaboratore Adrien Marie fece dal vero, quando la *Arlesiana* venne data per la prima volta in Parigi. Tanto più che in Lisbona il dramma verrà rappresentato tale e quale nella capitale della Francia, essendo lo scenario del Manini eseguito secondo i disegni indicativi ricevuti da Parigi.» «Das vistas devidas ao pincel de Manini merecem mencionar-se as do 1.º acto, com especialidade a que representa o interior do templo de Indra, que é de um effeito magestoso, e a do 5.º acto. Pena é que o distincto artista se não podesse ter encarregado de todas as scenas, porque as duas que vieram de Italia destoam muitissimo das outras, principalmente a da praça de Lahore.» In «O Rei de Lahore de J. Massenet». *Diario de Noticias*. Lisboa: N° 6:537 – 20° anno, 6 de abril de 1884, p. 1. Trad: «Dalle vedute realizziate dal pennello di Manini, meritano una menzione quelle del 1° atto, in particolare quella che rappresenta l'interno del tempio di Indra, che è d'un effetto maestoso, e quella del 5° atto. Peccato che il distinto artista non abbia potuto essere incaricato di tutte le scene, perchè le due che sono venute dall'Italia stonano moltissimo rispetto alle altre, soprattutto quella della piazza di Lahore.»
13. Cfr. FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO, «A Arte em Portugal no Século XIX» Lisboa: Bertrand Editora, Vol. I, 1990, p. 462-469.
14. Cfr. REBELLO, LUIZ FRANCISCO, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Vol. 16, 1878, p. 7.
15. Alcuni avvenimenti esterni: l'unificazione dell'Italia nel 1866, la rivoluzione spagnola del 1868, la guerra franco-prussiana, la Comune di Parigi si ripercossero sul paese, dove una coscienza repubblicana incomincia a formarsi sotto l'influenza di alcuni intellettuali illuminati ed insoddisfatti. In Portogallo le commemorazioni del terzo centenario di Camões, nel 1880, segnarono l'inizio di questo movimento.
16. “Em 1885, desiludida pelas contingências da vida nacional, nauseada pela burocratização do parlamento e pelo jogo rotativo dos partidos políticos alternantes no poder, amolecido o ímpeto revolucionário, que nunca aliás abandonara o nível da teoria, a geração de 70 afivelou a máscara desencantadamente irónica dos «Vencidos da Vida», fechando-se num aristocratismo que, com raras excepções (Teófilo Braga, por exemplo), iria preparar o terreno ao nacionalismo irracionalista da década final do século.” Cit REBELLO LUIZ FRANCISCO, Op. Cit., 1978, p.36. Trad. “Nel 1885 disillusa dalle contingenze della vita nazionale, nauseata dalla burocrazia del parlamento e

- dal gioco rotativo dei partiti politici che si alternavano al potere, affievolito l'impeto rivoluzionario che mai invece abbandonerà il livello della teoria, la generazione 70 allacciò la maschera disincantatamente ironica dei «Vinti dalla vita» chiudendosi in un atteggiamento aristocratico che, con rare eccezioni (Teófilo Braga per esempio), andrà a preparare il terreno al nazionalismo irrazionalista dell'ultima decade del secolo.»
17. Polemica letteraria (1865) portata avanti sulla stampa tra il ciclo di poeti romantici legati a António Feliciano de Castilho (1800-1875) e il gruppo coimbrano “Generazione 70” che combatteva per il realismo. Violento e sarcastico, il carteggio finirà per coinvolgere varie figure culturali del periodo, segnando l'inizio della rinascita della cultura e letteratura portoghese in questa epoca e aprendo le porte alle “Conferenze Democratiche” al realismo letterario.
 18. Serie di Conferenze (1871) conosciute anche come “*Conferências do Casino*” o “*Conferências Democráticas*” realizzate in Lisbona dal gruppo di “*Geração de 70*”, il cui spirito riformista era influenzato dalle moderne idee positiviste e cosmopolite europee e pretendeva di promuovere la rinascita del paese a livello sociale, morale, economico, artistico e culturale e il superamento del ritardo e dell'immobilismo nazionale. La proibizione delle conferenze da parte del governo portoghese sollevò una accesa e feconda polemica.
 19. Rambois venne assunto nel 1934 dall'impresario António Lodi per aiutare lo scenografo Giovanni Boucher che ritornò in patria poco tempo dopo. Cinatti fu scritturato in Lione, per aiutare per tramite dell'impresario Conte di Farrobo, nel 1836. Cfr. PEREIRA DIAS JOÃO, «Cenografos Italianos em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura Italiana em Portugal, 1941, pp. 52-53.
 20. Sulla biografia RAMBOIS V, *Achilles Rambois*, «O Occidente», n. 132, Vol. V, 21 agosto 1882.
 21. Rambois calcò le scene del São Carlos per la prima volta, in qualità di scenografo ausiliare di Giovanni Boucher, nella stagione 1834, essendo poi rientrato in Italia. Cfr. DIAS, JOÃO PEREIRA DA SILVA, *Cenários do Teatro de São Carlos*. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1940, p. 30.
 22. Sulla biografia Cinatti v. Reis, Jaime Batalha, *Giuseppe Cinatti*, «O Occidente», n.°40, Vol. III, 15 agosto 1879 e LEAL JOANA DA CUNHA, *Giuseppe Cinatti (1808-1879), Percorso e Opera*, Lisboa: Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa FCSH, 1996.
 23. Ercole Lambertini nacque a Roma nel 1819 e arrivò in Portogallo nel 1836 circa. Fu discepolo di Rambois e Cinatti e lavorò in Lisbona e Porto associato agli scenografi portoghesi Procópio Ribeiro e Eduardo Machado.
 24. V. Ferrero «Carlo Ferrario...». Op. Cit., 1998, p. 14.
 25. CHRISTOVAM DE SÁ, «A proposito do scenario do Guarany». *O Occidente*. Lisboa: 2º anno – Volume II – N° 563, 15 de Abril de 1880, p. 59.
 26. LOURENÇO PINTO JÚLIO, *Estética Naturalista*, Textos Críticos, Porto: Liv. Portuense, 1884, p. 7. «*Tendo recebido uma educação de artista bastante completa, e possuindo um talento extremamente generalizador, que lhe permitem manejar com igual pericia a architectura, quer classica, quer pittoresca, a paisagem, o ornamento e a figura decorativa - especialidades de que se compõe a pintura de theatro - o joven artista, que por si vale bem um grupo de pintores, distingue-se além d'isso pelos seus vastos recursos de composição e por um conhecimento assas profundo da magia do colorido, e se na sua maneira se encontram ainda incertezas, se o seu toque nos parece por vezes um tanto fustigado e de uma largeza exagerada; se acaso lhe escapa uma nota opaca n'um escuro de profundidade, ou um valor estrilante nos planos da perspectiva aerea: ou lhe succede tratar qualquer detalhe de primeiro plano com moleza, defeitos são estes que a practica vem a corrigir, e que se acham amplamente contrabalançados pela intenção sincera e inteiramente despida de convencionalismo do seu desenho, e pela interpretação das superficies, cujo naturalismo, no estylo do sr. Manini, attinge, por assim dizer, a verdade photographica. As suas scenas recommendam-*

se ainda por uma outra qualidade tão preciosa é rara : apesar da execução vigorosa, as luzes principaes e as notas de effeito acham-se sempre habilmente resumidas muito acima da linha visual, deixando na base do quadro largos planos de meia tinta, nos quaes dominando os tons negativos, as tornam por tanto excellentes fundos para figuras.»

27. *Ibidem*: «*a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser tais que a imaginação desapertada possa evocar a coisa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os efeitos do relevo, da perspectiva e da óptica.*»
28. Cit. REBELLO LUIZ FRANCISCO, Op. Cit., 1978, p. 12.
29. *Ibidem* «*É certo que a acção destas peças não se localizava já no passado; os castelos e as masmorras medievais cederam o lugar aos salões burgueses, eventualmente às fábricas e oficinas; as personagens trocaram o gibão e a cota de malha pela sobrecasaca, pelo roupão doméstico, algumas vezes pela blusa de operário; em vez da linguagem arcaica, o diálogo procurava adaptar-se ao tom colloquial da conversação corrente.*»
30. Tra il 1870 e la fine del secolo, ci visitarono Celestina de Paladini (nel 1874, 79 e 81), Sarah Bernhardt (nel 1882, 88, 95 e 99), Ernesto Rossi (nel 1883 e 84), Coquelin (nel 1887), António Vico (nel 1892 e 98), Ermete Novelli (nel 1895 e 98), Eleonora Duse (nel 1898), Maria Guerriero e Réjane (nel 1899) nel 1896 per la prima volta (la seconda sarà nel 1903), Antoine che perciò passò quasi inosservato. Cfr. BENEVIDES, Francisco da Fonseca - «O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa», *Memorias 1883-1902 da Accademia Real das Sciencias*. Lisboa: Typografia e Lithographia de Ricardo de Souza e Salles, 1902.
31. Ci riferiamo a Rosa Damasceno, Virgínia Lucinda Simões, Adelina Abranches, João e Augusto Rosa (figli di J. Anastácio), Eduardo Brazão, Ferriera da Silva, António Pedro, Joaquim de Almeida, Ângela Pinto, Lucinda do Carmo, Lucília Simões, Chaby António Pinheiro e Carlos Santos.
32. «*Chronica Occidental*», *O Occidente, Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 2° anno – Volume II – N° 46, 15 de NOVEMBRO 1879, p. 169-170. «*Diga-se o que se disser, o naturalismo vae sendo professado instinctivamente pelo publico. E a prova é o frio convencionalismo que hoje reina nos theatros, e especialmente nos theatros de opera. Com todos os recursos accumulados de que dispõem, com o canto, com o scenario, com o trajo, com os grandes apparatus scenicos, não conseguem produzir o arrebatamento que um actor ou um orador conseguem simplesmente com a palavra.*»
33. Cfr. REBELLO, LUIZ FRANCISCO, Op. Cit., 1978, p. 97.
34. Il teatro era stato costruito tra il 1792-93 secondo progetto di José Costa e Silva, uno dei primi edifici neoclassici che si costruirono in Lisbona, in quanto la facciata era ispirata a quella del Teatro alla Scala di Milano dell'Arc. Piermarini.
35. Fu durante i regni di D. João V (1706-1750) e di D. José (1750-1777) che si introdusse l'opera, con l'invio di musicisti in Italia per studiare questo genere di spettacolo e la contrattazione di maestri, coreografi, musicisti, ballerini e cantanti, decoratori e architetti italiani. Nel 1735 si inaugurò l'Academia da Trindade, più tardi sorse il Teatro da Ajuda, l'Ópera do Tejo, il Teatro de Queluz quello di Salvaterra, di Porto, della Guarda e il S. Carlos, in Lisbona.
36. MCCC – FERRARIO CARLO, *Carta di Carlo Ferrario a Luigi Manini*. Milano, 17 dicembre 1879. Carteggio MSS-375, Relazione n.° 6, Doc. N.° 2, fl. 1.
37. COELHO EDUARDO, «O scenographo Manini». *Diario de Noticias* .27 de Setembro 1879. Lisboa, 15° Anno, N°4:899, p.1 «*Parece-me que o sr. Manini è um artista de primeira ordem no seu genero, e que a empresa bem andou em escripturar, porque poderá apresentar ao publico trabalhos digno de um teatro de primeira ordem.*» Trad: «*Mi sembra che il sr. Manini sia un artista di prim'ordine nel suo genere e che l'impresa fece bene a scritturarlo, perché potrà presentare al pubblico lavori degni de un teatro di prim'ordine.*»

38. A. AFRICANA, *Diario de Noticias* N° 4:933 – 15° anno -1879, Eduardo Coelho, Redactor, Sexta-feira 31 ottobre, p. 1 «*A empresa è digna de todo elogio por ter sapido vencer as dificuldades para poder começar os seus trabalhos com um opera de grande repertorio, como este, de tanto apparatus scenico, presentando os vestuarios e os adereços novos, com desusado esplendor n'aquelle teatro, e facendo pintar tres vistas novas, que produziram bom efeito, com especialidade a da prisão e a do navio, que è mais elegante e tem mais relevo do que o primitivo*» Trad: «L'impresa è degna di ogni lode per aver saputo vincere le difficoltà per poter cominciare i suoi lavori con un'opera di grande repertorio, come questo, di tanto apparato scenico, mostrando i costumi e le attrezzerie nuove con una splendore inusuale in quel teatro e facendo dipingere tre viste nuove, che hanno prodotto buon effetto, specialmente quella della prigione e della nave, che è la più elegante e ha più rilievo del precedente».
39. V. MCCC, bozzetti 0379G. Questa scena fu successivamente utilizzata a Milano e a Lisbona. Carlo Ferrario, la utilizzò in una produzione al Teatro alla Scala nel 1888 e l'impresa milanese Achille Amato e Costantino Magni (*Amato & Magni*), vendettero nuovamente la scena al Teatro S. Carlos di Lisbona, dipinta su carta, alla fine del secolo XIX. Pereira Dias, nel suo prezioso rilevamento di teloni del São Carlos eseguito nel 1940, illustra questa tela di Magni eseguita su carta – stampa n.° 32. Cfr. DIAS, João Pereira da Silva – *Cenários di Teatro de São Carlos*. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1940, p.XXX.
40. *L'Illustration*. Paris: 6 mai 1865, Vol XLV, N°. 1158, p. 281.
41. WILD NICOLE, «Décorse et Costumes du XIX° Siècle» Opéra de Paris, Catalogues de la Bibliotheque de L'Opéra III, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987, Tome I, p. 23.
42. Su questo argomento v. V. FERRERO, «Carlo Ferrario...». Op. Cit., 1998, p.14-15.
43. *Diario de Noticias* N°. 4:793 – 15° anno – 1879, Eduardo Coelho, Redactor, Sexta-feira 13 de junho, p. 2.
44. SOUSA VITERBO FRANCISCO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1922, Vol. III, p. 271.
45. V. MCCC, bozzetti 0379G e nota 39.
46. COELHO EDUARDO, «A Africana». *Diario de Noticias*. 31 de Setembro de 1879. Lisboa, 15° Anno, N° 4:933, p. 1.
47. «O theatro de S. Carlos abriu finalmente e a sua primeira recita foi d'aquellas que deixam grata impressão no animo dos espectadores, como costumam dizer os noticiarios. D'esta vez S. Carlos fez uma variedade ao repertorio sentimental que tão fundas raizes tem ainda no coração da baixa, e em vez de abrir com o Trovador, ou, quanto muito, com o Rigoletto, abriu com a Africana.» Trad: «Il teatro S. Carlos aprì finalmente e la sua prima recita fu di quelle che lasciano una positiva impressione nell'animo degli spettatori, come sono soliti dire i notiziari. Questa volta S.Carlos fece una variante al repertorio sentimentale che ha ancora tante profonde radici nel cuore della “bassa” e invece di aprire con il Trovatore o, ancor meglio, con il Rigoletto, ha aperto con l'Africana». Cit. «Chronica Occidental», *O Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, 2° anno – Volume II – N°.45, 1 Novembre 1879, p. 162.
48. AZEVEDO GUILHERME D', «Chronica Occidental», *O Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, “2° anno – Volume II – N° 45, 1 del Novembro 1879, p. 162. «O novo scenographo de S. Carlos tem inegavelmente uma grande aptidão, mas foge do convencionalismo a que estão costumadas as platéas lyricas. Na sua scenographia há detalhes admiravelmente pintados, com um facilidade extrema, á maneira moderna; o impressionalismo captiva-o. Vê-se logo que é um artista que foge da rhetorica scenographica da lua e da agua, de facil e seguro effeito no theatro. Ora, entre a estatua de D. José, e o realismo na arte, medeia uma distancia que certamente as nossas platéas não transporão nestes vinte annos mais chegados. Eis aqui o motivo por que o publico acha-

va falso, por não ter nuvens, o céu do panno de bocca, e verde demais, por não estar na praça da Figueira, a verdura do primeiro plano. Se o scenographo tem posto a lua nas bambolinas, e a sr.^a Borghi-Mamo [soprano] a voz nas alturas, a primeira recita da Africana ficaria memoravel nos faustos lyricos». Continua così: «Assim foi excelente, mas o entusiasmo da platéa exigia que tudo subisse.» Trad: «Così fu eccellente, ma l'entusiasmo della platea esigeva che tutto salisse»

49. Lourenço Pinto citato da REBELLO LUIZ FRANCISCO, Op.Cit., 1978, p.20.

50. RAPIN, «Chronica» A Arte. Lisboa, Christóvão A. Rodrigues Editor, Outubro de 1879, p. 156. «*Quizeramos fallar largamente ácerca de um notavel artista que está entre nós, e que tem executado trabalhos de pintura muito apreciaveis, merecendo por isso as honras da critica. Referim-nos ao scenographo Manini que pintou o panno de bocca do theatro de S. Carlos e algumas vistas para a Africana...*».

«*O novo panno de bocca do theatro de S. Carlos revela o pincel franco de um scenographo experimentado, de um colorista primoroso, de um desenhador correcto, imaginoso e pratico. Poderá a critica desapaixonada achar aquella formosa têla decorativa de mais para um theatro severo como deve ser o primeiro de uma capital. De certo um cortinado simples, com apanhados produzindo bonitos jogos de pregas, e tendo por accessorios largas franjas de ouro, diria melhor n'aquelle vasto e elegante palco. D' isto, porém, não cabe responsabilidade ao artista Aceitando, pois, a escolha feita, devemos confessar que uma grande parte, se não tudo, daquella grandiosa composição está pintada por mao de mestre...Este senão, comtudo, está plenamente resgatado pelas innumerables bellezas do resto do trabalho, que é dos mais primorosos que temos visto em theatro portuguez. O sr. Manini é um pintor moderno. Em todas as suas têlas se ve o abandono dos velhos processos e a adopção franca da escola nova, mas da escola bem comprehendida, sem a mácula imperdoavel de certas aberrações do bom gosto de que se ufanam, ainda mal, certos artistas moderno*».

«*O notavel artista italiano veio mostrar ao publico portuguez o estado de adeantamento a que tem chegado a scenographia lá fora. Oxalá nós podessemos enviar a paizes estrangeiros, como enviamos pintores de historia, de paizagem, esculptores e gravadores, alguns dos nossos scenographos mais habeis, para se habilitar a pintar com a perfeição que se observa nas scenas dos theatros estrangeiros. ... Em summa, dissêmos que o sr. Manini é um artista notavel, e repetimol-o. O theatro da Scala, um dos primeiros do mundo, não poderia ter ao seu serviço uma mediocridade; e o sr Manini é um dos primeiros scenographos d'aquelle theatro*».

51. Ibidem.

52. BENEVIDES, Op. Cit., 1902. p. 101.

53. RAPIN, Op. Cit. Outubro de 1879.

54. Questi disegni di panneggi a carbone che sono conservati nel MCCC e nei possedimenti della famiglia Manini sono firmati dall'impresario Freitas Brito [Freitas Brito e C.a] e timbrato dal Ministero portoghese delle Opere Pubbliche. V. disegni di panneggi: MCCC – Inv. n.º:G1857 a 1862G e 1821G a 1830G (15 disegni) che si riferiscono ai Concorsi Pubblici per i sipari per il Teatro Nacional D. Maria II e il Teatro Nacional de São Carlos.

55. MCCC – Inv. n.º: 0368G.

56. MCCC – Inv. n.º: 0360G.

57. RAPIN, Op. Cit. Outubro 1879, p. 156. «*O cortinado tem vigor e é grande como convém n' uma bocca de scena tão sumptuosa como a de S. Carlos. As pregas são bem estudadas e têm um toque tão firme e acertado que apresentam o relevo do natural. O franjado dos lados, e principalmente o do apanhado superior, é feito com muita arte, e só por si revela a mão segura e amestrada de quem o executou.*»

58. Cfr. V. FERRERO, «Carlo Ferrario...». Op. Cit., 1998, pp. 14-15.

59. RAPIN, «*Chronica*» A Arte. Lisboa, Christovão A. Rodrigues Editor, Janeiro de 1880. p. 15.
60. «Il teatro s'apriva al 29 Ottobre, i miei primi lavori, il sipario e le scene dell'opera Africana disapprovate così pure le seguenti, tanto che io chiesi al console di vidimarmi il passaporto per abbandonare Lisbona, mi dissero ch'ero matto e non azzardassi a fuggire che sarei stato arrestato alla frontiera» Cfr. MCCC, MANINI, Op.Cit. 05 ott. 1925, fl. 2.
61. [Sic.]«Colgo questo momento per scriverti poche righe le quali diranno pochissimo perché a rammentarmi tutto in regola quello che dovrei dirti non basterebbero otto pagine nemmeno: perciò mi limito a queste cose. Ho sentito da Dell'Era che ritornando in Italia ti rechi a Napoli con Amato, ma che però essendo tu segnato sul cartellone del San Carlo di Napoli, questo non è altro che una coperta per Amato. Senti! Se tale è la tua intenzione puoi fare tutto ciò che ti aggrada, però tieni a conto le mie parole. Tu non devi allontanarti dal Duomo di Milano perché codesto è più bello che quel di Napoli: non so se mi spiego! E se alla Scala ora vi è Zuccarelli, questo non vuol dire che non ti apprezzano e non ti aspettano, perché quelli della Commissione teatrale li ho nelle mani e che posso farne di tutto. Le cose di quest'anno, sono combinate tutte in modo a te favorevole. Cfr. MCCC – FERRARIO, Op.Cit., 17.dic. 1879. fl.1.
62. RAPIN, a Arte Janeiro de 1880. p. 15. «*Nisso merce aplausos a empreza*» in Propheta, *Revolução de Setembro*, n° 11:240, 25 de Janeiro de 1880. 40° Anno.
63. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, THEATRO DE S. CARLOS. O Propheta (constipado), *O Antonio Maria*, 15 de Janeiro de 1880 p. 20-21.
64. O FAUSTO, *Diario de Noticias* N° 5:012 -16° anno -1880, Eduardo Coelho, Redactor, Segunda feira 19 de Janeiro p. 2.
65. MCCC – Inv. n.º: 1849G, «*Contessa di Mons*» Atto I, scena 2.a. Opera di Lauro Rossi rappresentata nel Teatro alla Scala il 9 gennaio 1877. Altra copia della stessa vista è conservata nel Museo Teatrale alla Scala (col .scen. 2061) con indicazioni scenica per mano di Ferrario, ma non è firmata. V. anche Catalogo di Ferrario 500 Bozzetti, n° 346; Pereira Dias, Op. Cit. 1940 pubblica una fotografia del fondale di questa scena (tavola n°26, Salão Gótico) – costituendo un registro prezioso della prima epoca in cui Manini lavorò in Lisbona.
66. Os Huguenots, *Diario de Noticias* N° 5:045 – 16° anno – 1880, Eduardo Coelho, Redactor, Domingo 22 de Fevereiro, p. 1. «*Ao levantar do panno, no 1.º acto, a mise-en-scene predispunha mal o espectador. Aquella sala do palacio do Conde de Nevers, onde elle se banqueteia com os cavalheiros catholicas e Raul, adornada tão pobrememente, quasi as escuras com dois vasos de mau gosto, deixando ver ao fundo só pela porta do centro os jardins de que falla o libretto, tendo as portas ao lado d'aquella umas cortinas que destoavam do resto da scena, causava um impressão pouco agradável.*»
67. «Propheta», *Revolução de Setembro*, n° 11:240, 25 de Janeiro de 1880, 40° Anno. «*A peça está posta com luxo; e o scenario novo do ultimo acto é muito mais apropriado que o do ano preterito. A vista da grande arcaria tem bella perspectiva, e somente temos a notar como é que um pórtico, muito decorado e ornamentado, que há á direita do espectador, recebe uma enorme massa de luz? Não é a scena passada n'um subterrâneo? È natural tanto luxo de architectura n'uma constrcção subterrânea? Não está negra pela escuridão, fungosa pela humidade a guarda da escada por onde os personagens descem para entrar em scena? Donde vem pois a luz que illumina em cheio o pórtico da direita, quando a Fides para penetrar alli vem acompanhada por creados com brandos acesos? Mysterios da óptica do pintor, que não comprehendemos! A scena da derrocada final, sem que seja o ideal das derrocadas, esta razoável e não ridícula como a do outro anno!*»
68. COELHO EDUARDO, «O scenografo Manini», *Diario de Noticias*. Lisboa, 27 de Setembro 1879, 15° Anno, N° 4, p. 1. «*Vi hontem na sala de pintura do theatro de S. Carlos uma das vistas novas para a nova opera Guarany, que há de subir á scena na proxima epocha. Confesso-lhes que me*

agradou sobremaneira o trabalho de scenographo italiano. Não posso calcular o effeito que um panno estendido no chão, visto de perto á luz do dia, produzira no theatro, observado da plateia e illuminado pela luz do gaz. No entretanto ainda que o panno não ganhe como deve, em ser collocado no seu verdadeiro logar, se conserva todas as bellezas que ostenta nas condições em que o observei, deve produzir excellente effeito, e merecer os applausos do publico. [...] A scena representa uma alcova ornamentada com sedas, rendas e estatuas.(...) Toda está pintada com a maior verdade, brilhantismo de côr e toque firme e acertado.»

69. Si trattava di Paulo Carlos Allen de Moraes Palmeiro, 3° Barone della Regaleira e discendente della Viscontessa dello stesso nome e prima proprietaria della Quinta da Torre da Regaleira in Sintra. La Quinta fu acquistata dalla Viscontessa della Regaleira nel 1840, passando nelle mani di António Augusto Carvalho Monteiro nel 1893. È questo proprietario che ordina i progetti a Luigi Manini a partire dal 1898.
70. Gli stessi ricordi furono impressi nella sua lettera autobiografica: « nella prima scena vi dipinsi delle scale, gradinate, che il capo disapprovatore diceva vuol dipingere scale che non sa fare, difatti all'alzarsi del sipario del I° atto quasi non s'accorse che la quadrincita avanti il castello era reale, esclamando su altre scale, questo asino non vuol persuadersi di smettere a dipingere scale... Quasi alla fine della stagione andando in scena l'opera d'obbligo nuova per Lisbona Guarany per la quale feci tutte le scene, all'alzarsi del sipario ci fu qualche esclamazione di approvazione poi al cortile del castello la prima scena vi fu un applauso tutta la platea in piedi, chiamandomi, non volevo assolutamente presentarmi ma fui portato alla ribalta, finito l'atto fu una processione al palco scenico a congratularmi e così in tutti i seguenti» MCCC, MANINI, Luigi, *Lettera autobiografica...* Op. Cit. 1925. fl. 2.
71. CASTELLETTI GIUSEPPE, «Fresca Memoria di Una Grande Fama – Dalle rive del Tago ai ronchi bresciani», Cronache di Crema e del Cremasco, Crema: 1928, p.1.
72. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, «O maestro Carlos Gomes, autor do “Guarany”», em Lisboa, O Antonio Maria, 25 de Março de 1880, p. 102.
73. «Carlos Gomes e o Guarany», *Diario de Noticias* N°.5:078 – 16° anno 1880, Eduardo Coelho, Redactor, Sabado 27 de Março p.1 e seg.
74. RAPIN A., *Arte*, Março de 1880. p. 47: A Proposito do Scenario do Guarany, O Occidente, 563, Lisboa, 1880.15.04, p. 59.
75. Trad: «Splendida, senza dubbio (...) la ricchezza e profusione di tappezzerie, di ornamenti dorati, di marmi; (...) di velluto cremisi, all'ultima moda...E quindi la rappresentazione piacque perché diletta le orecchie e gli occhi, perché chi viene a divertirsi in una notte di spettacolo non viene con lo scalpello della critica ben affilato nella tasca, ed è indulgente con i difetti che vede riflettendo poi; perché vi sono bellezze incontestabili nella partitura, dalla sinfonia sino alle note finali del terzo atto; perché lo scenario ha alcuni particolari ben usati, come l'albero che rimane a sinistra nel primo atto, la finestra della camera di Cecilia e altri; perchè l'interpretazione da parte dei principali artisti è superiore a ogni elogio e perché la novità ha sempre fascino e incanto.» «*Esplêndida, sem duvida (...) a riqueza e profusão de tapessarias, de ornamentações douradas, de mármore; (...) de velludo carmesi, da ultima moda. ... E entretanto a peça agradou, porque deleita os ouvidos e os olhos, porque quem vae divertir-se n'uma noite de espectáculo, não vae com o escalpelo da critica afiadinho na algibeira, e é indulgente para com defeitos que só depois a reflexão revela; porque há bellezas incontestáveis na partitura, desde a symphonia, até de notas finaes do terceiro acto; porque o scenario é bom e tem alguns incidentes muito bem tratados, como a arvore que fica á esquerda no primeiro acto, a janella do quarto de Cecilia e outros; porque o desempenho da parte dos principaes artistas é superior a tudo o elogio; e porque a novidade tem fascinação e encantos sempre.»*

- CHRISTOVAM DE SÀ GUARANY, *Revolução de Setembro*, nº. 11:305, 40º Anno. 04 de Novembro de 1880.
76. MCCC, MANINI LUIGI, *Lettera autobiografica...*, Op. Cit. 1925, fl.2.
77. Cfr. «*Luigi Manini subdito de Sua Majestade El-Rei d'Itália*» Titolo di *Cavaleiro da Real Ordem Militar Portuguesa de Nosso Senhor Jesus Christo*, attribuito dal Re D. Luis, Paço da Ajuda, 26 de Abril de 1883. Col. Privata. Manini riceverà anche dal Re D. Carlos il titolo di *Comendador*, Cfr. «*Luigi Manini subdito italiano, architecto, pintor e scenographo*» Titolo di *Cavaleiro da Real Ordem Militar Portuguesa de Nosso Senhor Jesus Christo*, attribuito dal Re D. Carlos, Paço das Necessidades, 16 de Julho de 1906. Col. Privata.
78. L'Ultimatum Inglese fu il fatto politico che più segnò l'ultima decade dell'ottocento in Portogallo. Annunciato dal governo britannico e consegnato l'11 gennaio 1890, impose la ritirata delle forze militari portoghesi esistenti sul territorio africano comprese tra le colonie Angola e Mozambico (oggi Zimbabwe). La zona era rivendicata dal Portogallo che l'aveva inclusa nella famosa *Mapa-cor-de-rosa* (Carta Rosa), reclamandone il possesso a partire dalla Conferenza di Berlino (1884). L'impossibilità di una resistenza militare portoghese condusse all'immediata caduta del governo e si iniziò un profondo movimento di scontento sociale, che implicava direttamente la famiglia regnante, vista come troppo vicina agli interessi britannici, accentuando il carattere elogiativo delle manifestazioni in favore della patria lusitana e le correnti nazionaliste. I repubblicani capitalizzarono questo scontento, iniziando un allargamento della loro base sociale di appoggio, che culminerà con la proclamazione della Repubblica il 5 ottobre 1910.
79. RAPIN, Op. Cit., Outubro de 1879, p.156. «*O sr. Manini é um pintor moderno. Em todas as suas telas se ve o abandono dos velhos processos e a adopção franca da escola nova, mas da escola bem comprehendida, sem a mácula imperdoavel de certas aberrações do bom gosto de que se ufanam, ainda mal, certos artistas modernos. [...] O notavel artista italiano veio mostrar ao publico portuquez o estado de adeantamento a que tem chegado a scenographia lá fora. Tivemos ocasião de vêr estudos do sr. Manini aguarellados com admiravel facilidade e precisão de toque e de tom, o que nos prova que elle não é unicamente um scenographo. Em summa, dissémos que o sr. Manini é um artista notavel, e repetimol-o. O theatro da Scala, um dos primeiros do mundo, não poderia ter ao seu serviço uma mediocridade; e o sr Manini é um dos primeiros scenographos d'aquelle theatro*».
80. ROSA AUGUSTO, *Recordações da Scena e de Fóra da Scena*, Lisboa: Liv: Ferriera, 1915, pp. 146-147. «*Causou isto grande despeito. O estrangeiro que tinha feito o projecto e que havia de ser depois o mestre de todos, foi naquele momento odiado, e o seu lindo pano de boca, na primeira noite em que foi visto, quase troçado e até ligeiramente pateado. Manini, esse grande artista, trazia então processos de scenografia inteiramente desconhecidos entre nós, que ao princípio fizeram rir os que ignoravam tais processos, mas que depois trataram de imitar uns bem, outros mal*».
81. L'opera fu scritta nel 1898, ma uscì solo nel 1906.
82. Cit. REBELLO LUIZ FRANCISCO, Op. Cit., 1978, p. 46.
83. «Il procedimento che sr. Manini usa per l'esecuzione delle scene che dipinge è nuovo. Non si serve di gesso nella preparazione della tela, cosa che dà il vantaggio che le scene si piegano e arrotolano senza rompersi o distruggersi». COELHO, EDUARDO. «O scenografo Manini», *Diario de Noticias*. Lisboa, 27 de setembro 1879, 15º Anno, Nº 4, p. 1.
84. ROSA, AUGUSTO, *Recordações da Scena e de Fóra da Scena*, Lisboa: Liv: Ferriera, 1915, pp. 149-150. «*Manini, que pintava com uma rapidez extraordinária, só uma semana antes da noite da inauguração, começou a pintar a scena. Apresentou-me primeiro um croquis a lapis, que estava magnifico, mandou coser pano e pegou nos carvões, desenhou a scena e principiou a pintura. Todos os dias eu ia vêr o adiantamento do salão. Tudo aquilo voava, nunca tinha visto um assom-*

bro assim de talento, de certeza de pincel, de côr, de arte e ao mesmo tempo de velocidade. Que grande artista tinha perdido Itália e tinha ganho Portugal».

85. COELHO, EDUARDO, «*Theatro dos Recreios*», *Diario de Noticias*. Lisboa: N° 7:466 – 22° anno, 29 de outubro de 1886, p. 1. «*Acabou agora o 3.º acto do magnifico drama Miguel Strogoff, extrahido de um dos melhores livros das Viagens Maravilhosas de Julio Verne. (...) O poema está habilmente extraído do notavel romance, e o scenario, de Manini, é deslumbrante. Os fatos riquissimos e todo o ensemble perfeitamente cuidado. É uma das peças de maior apparatus, que ultimamente têm sido representadas em Lisboa e estimamos vêr coroados os grandes forços que a empreza empregou para a pôr em scena. No fim d'este 3.º acto Manini teve muitas chamadas. Hoje repete-se.*»
86. Con la collaborazione di compositori come Rio de Carvalho, Plácido Stichini, Freitas Gazul e di scenografi e costumisti come Rafael Bordalo Pinheiro, Procópio, Lambertini, Eduardo Machado e lo stesso Manini, Sousa Bastos nutrì i palchi del paese con le sue riviste-fantasie. Le più celebri furono: *Tim Tim por Tim Tim* (1889), *Tam Tam* (1890), *Fim de Século* (1891), *Sal e Pimenta* (1894), *Em Pratos Limpos* (1897), *Talvez Te Escreva* (1900).
87. Cfr. REBELLO, LUIZ FRANCISCO, Op. Cit., 1978, p. 86.
88. COELHO, EDUARDO, «*Dona Branca, Drama Lyrico de Alfredo Keil*», *Diario de Noticias*. Lisboa: N° 7:956 – 24° anno, 7 de março de 1888, p.1. «*Vae agora subir a scena a Dona Branca, drama lyrico de Alfredo Keil, o talentoso artista, que apesar de descender de allemães, é portuguez, e tem sabido honrar a arte portugueza, como compositor e como pintor, e que procurou inspirar-se para o poema do seu drama lyrico n'uma das obras portuguezas de maior vulto, em que Almeida Garret continuou a restauração do romantismo que iniciara no seu poema Camões, dando a Dona Branca feição mais popular e tirando todo o seu maravilhoso das fabulas populares, crenças e preconceitos nacionais*».
89. Questa attenzione é visibile anche per la dimensione dei bozzetti (c. 360x505mm) e per la perfetta esecuzione se li paragoniamo alla maggior parte del lascito scenografico trovato nel Museo Cremasco, del lascito familiare e delle collezioni private (200x300mm in media).
90. COELHO, EDUARDO, «*Dona Branca*», *Diario de Noticias*. Lisboa: N° 7:962 – 24° anno, 13 de março de 1888, p. 1.
91. Idem, Ibidem.
92. V. D'AMIA, GIOVANNA, «*Concorsi scolastici*». Op. Cit. 1898, p. 50
93. Samarani dipinse il riquadro di maioliche della serra calda della Quinta da Regaleira.
94. Cfr. Trascrizione della conversazione degli autori con il Commendator Silvestro Severgnini (1906-2006), Milano 17 ott. 2003, ore 15. Il Commendator Severgnini, che gli autori ringraziano a titolo postumo, visse durante la sua infanzia e giovinezza in Crema e in Brescia, con Luigi Manini.

(Traduzione dal portoghese di Mimma Benelli).

GLI AUTORI

CESARE ALPINI

Storico dell'Arte.

Docente Liceo Classico Racchetti di Crema.

GIUSEPPE CICOGNANI E CORRADO TOSSANI

Il primo ingegnere e il secondo architetto, collaborano da anni nel proprio studio di progettazione in Bologna, si occupano principalmente del restauro e del recupero funzionale di edifici storici e di allestimenti museali.

GERALD LUCKHURST

Architetto paesaggista, laureato in Inghilterra (University of Reading) e negli Stati Uniti (dottorato nell'Università del Massachusset), lavora, dal 1987, in Portogallo come progettista e nell'area del patrimonio culturale.

DENISE PEREIRA

Laureata in Storia a Lisbona (Universiade Autónoma) , svolge dal 1998 l'incarico di Direttrice della Quinta da Regaleira in Sinora (Fundação Cultursintra), ha pubblicato vari libri e articoli scientifici sulla storia dell'architettura e dei giardini in Portogallo.

GIULIANA RICCI

Membro del collegio docente del Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica del Politecnico di Torino è professore ordinario di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano dove insegna anche nella Scuola di Specializzazione di Restauro.

LUCIANO RONCAI

Docente di Storia dell'Architettura, di Storia della città e del territorio e di Storia dei materiali e dei sistemi costruttivi al Politecnico di Milano è autore di numerosi saggi ed articoli, relativi alle ville storiche Cremonesi, mantovane e gardesane, ai santuari, ai teatri e ai castelli tra Adda, Oglio e Po.

COMPAGNIA DELLE QUATTRO VIE

Storica realtà teatrale dilettante nata nel 1994 da un'esperienza oratoriale.



Finito di stampare
nel mese di marzo 2007
LEVA ARTIGRAFICHE IN CREMA
Via Mercato, 31