

GAIA PICCAROLO

LUIGI MANINI ARCHITETTO  
PROGETTI DI UNO SCENOGRARO CREMASCO  
IN PORTOGALLO TRA XIX E XX SECOLO

*Dalle opere monumentali in stile neomanuelino ai meno ambiziosi villini e chalet, l'opera architettonica di Luigi Manini si è esercitata soprattutto sul tema della residenza privata. Alla formazione di scenografo e all'emigrazione in Portogallo sono da attribuire le specificità che la contraddistinguono, nonostante l'evidente appartenenza ad un periodo di transizione che è proprio della sua epoca.*

*“Come abbia potuto divenire architetto lo seppe solo lui ed a chi lo richiese, rispose: provando”<sup>1</sup>*

In una succinta biografia dedicata a Luigi Manini (Crema 1848 - Brescia 1936), Augusto Cambiè esprime con queste parole lo stupore di fronte alla capacità dello scenografo-decoratore cremasco di improvvisarsi architetto, in un'epoca in cui in tutta Europa tale figura professionale andava acquistando una sempre maggiore autonomia basata su uno specifico iter formativo.

Il caso di Manini è infatti sorprendente, se si considera che nella sua formazione si può annoverare un unico anno di iscrizione all'Accademia di Brera<sup>2</sup>, per di più al corso di ornato<sup>3</sup>, che non gli varrà alcun titolo dal momento che, per motivi di ordine economico, egli si vide costretto ad abbandonare il corso per fare ritorno alla città natale. È probabilmente attribuibile a tale ragione il fatto che il suo nome non figuri negli atti dell'Accademia, al contrario del più volte premiato amico cremasco Angelo Bacchetta<sup>4</sup>.

Il talento pittorico del giovane Manini si svilupperà dunque direttamente sul campo, prima attraverso la collaborazione con il pittore Eugenio Malfassi<sup>5</sup> nella decorazione di chiese e palazzi del circondario cremasco<sup>6</sup>, ma soprattutto in seguito attraverso la lunga gavetta<sup>7</sup> come assistente di Carlo Ferrario, direttore-scenografo del teatro alla Scala di Milano e professore di Prospettiva presso l'Accademia milanese<sup>8</sup>.

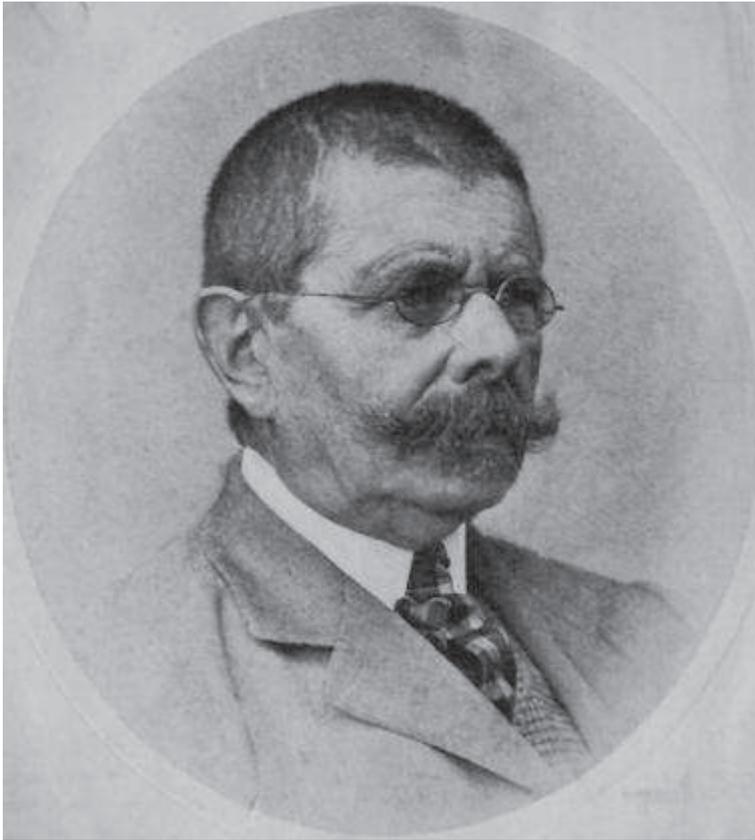


Figura 1.  
*Ritratto di Luigi Manini.*

È in questa occasione che Manini, dopo un timido inizio al teatro Sociale di Crema, avrà modo di affinare le sue capacità nell'arte cui si sentiva maggiormente votato: la scenografia.

L'impostazione dello scenografo resterà come un segno indelebile in tutta la sua produzione architettonica, determinandone l'unicità e costituendo al tempo stesso la ragione della sua fortuna e sfortuna critica.

Se il periodo della formazione si svolge quindi principalmente a Crema e a Milano<sup>9</sup>, è nel 1879 che l'invito a trasferirsi in Portogallo come scenografo del teatro São Carlos di Lisbona<sup>10</sup>, segnerà una svolta decisiva per la sua futura carriera artistica. Parte del carteggio conservato nel Fondo del Museo Civico di Crema testimonia tra l'altro che questa non avrebbe stentato a manifestarsi anche in Italia, in quanto documenta la proposta avanzata da Ferrario di sostituirlo come direttore della scenografia alla Scala<sup>11</sup>.

L'inizialmente fredda accoglienza riservata dal pubblico ai colori vivaci delle sue scene in cui è ancora riscontrabile una forte influenza della maniera di Ferrario, non impedirà al giovane italiano, dotato di un carattere determinato, di farsi apprezzare negli ambienti culturalmente più avanzati del panorama lisboeta di quegli anni<sup>12</sup>, oltre che di riscuotere le simpatie della casa reale, che annoverava nelle sue fila una componente di casa Savoia<sup>13</sup>.

Sarà grazie alla celebrità raggiunta come scenografo e a una privilegiata rete di

conoscenze che Manini, oltre che lavorare per molti dei più importanti teatri portoghesi<sup>14</sup>, riceverà numerosi incarichi per decorazioni d'interni di palazzi e per veri e propri progetti di architettura.

Si tratta nella maggior parte dei casi di edifici residenziali per una classe borghese sempre più potente<sup>15</sup> e bisognosa di rappresentare all'esterno il nuovo status raggiunto, facendo affidamento su ingenti capitali e su un affinamento del proprio gusto e delle proprie conoscenze reso possibile dalla diffusione su scala mondiale delle esperienze<sup>16</sup>.

Il caso di Manini si distingue però da quello di molti architetti contemporanei per il fatto di essere votato quasi unicamente a ville e villini suburbani<sup>17</sup>, che per definizione erano aperti a una maggiore libertà compositiva rispetto a quelli 'ufficiali' che gli stessi committenti si facevano erigere nella capitale. Era in questi casi infatti che la fantasia e la capacità di controllare apparati decorativi dei più diversi stili che egli aveva sviluppato nella sua brillante carriera di scenografo erano maggiormente richieste e apprezzate.

Il fondo di disegni di Crema permette di ricostruire, oltre che le fasi di progettazione di dettaglio delle due opere principali, l'Hotel di Buçaco presso Coimbra e la Quinta da Regaleira a Sintra, anche alcune proposte non concretizzate, spesso consistenti in schizzi prospettici e idee sparse, che permettono una panoramica abbastanza esaustiva di quello che è il corpus delle sue opere e lo spirito che le sottende.

### *Il grand Hotel nella Foresta di Buçaco*

Nell'autobiografia conservata nel carteggio di Crema Manini accenna a “un progetto ma solamente prospettico chiestomi dal Governo per una costruzione da servire come Hotel nella Foresta del Bussaco”<sup>18</sup>. Si tratta della prima proposta progettuale per il Grand Hotel, che doveva essere situato al limite della lussureggiante foresta di Buçaco in corrispondenza della località detta “Portas de Coimbra”. È la prima occasione per Manini di misurarsi con un'opera di architettura e l'impostazione dei disegni, completi di prospetti, sezioni e vista prospettica, denuncia l'immaturità del dilettante alle prime armi nel conciliare la distribuzione interna degli ambienti con la proporzione volumetrica dell'insieme. Due anni dopo, nel 1888, Manini viene incaricato nuovamente da Emídio Navarro, allora Ministro dei Lavori Pubblici, di redigere un'altra proposta progettuale, questa volta pensata per sorgere nel cuore della foresta,<sup>19</sup> e con l'esplicita richiesta dello stile neomanuelino. Si tratta di un progetto ambizioso, che, oltre che restare l'opera architettonica più conosciuta dello scenografo italiano, consacrerà la sua attività di architetto, costituendo il banco di prova delle capacità di gestione non soltanto dei vari livelli del progetto, ma anche del cantiere. Leggiamo infatti nell'autobiografia:

“incaricandomi in seguito di renderla eseguibile, feci i piani ben dettagliati ed il Governo diede mano alla costruzione, 1894 quest’anno abbandonai il Portogallo, nel 1896 ebbi la proposta dal Governo di prendere la direzione della costruzione chiedendomi le condizioni, che mandai, e furono accettate, mi fu dato un chalet per risiedere nella medesima foresta fermandomi circa due anni”<sup>20</sup>.

Potrebbe stupire che un italiano abbia realizzato la sua opera più celebre in uno stile, quale il neomanuelino, prettamente portoghese. In realtà il fenomeno risulta di facile comprensione se si analizza il contesto culturale nel quale l’attività di Manini si svolge; è noto innanzitutto che alla seconda metà dell’Ottocento corrisponde la pratica eclettica di recuperare gli stili storici in maniera indiscriminata e ormai slegata dall’atteggiamento ingenuamente storicista che aveva informato il passaggio del secolo precedente, sostituendo la disincantata accettazione della finzione alla reale immedesimazione<sup>21</sup>. L’urgenza di nuove tipologie e metodi costruttivi che si adeguassero alle esigenze della nuova classe al potere, e la congiuntura politico-ideologica che promuoveva il recupero delle singole specificità nazionali, determinano l’uso degli stili storici come un patina decorativa sovrapposta ad organismi architettonici moderni e funzionale all’espressione di un messaggio spesso fortemente ideologizzato, le cui ragioni sono da ricercare nel presente piuttosto che nel passato<sup>22</sup>.



Figura 2. Il complesso di Buçaco visto dal giardino. Da sinistra a destra gli interventi rispettivamente di Norte Júnior e di Manini.

Il Portogallo, che in questo periodo risente degli effetti della crisi dell'“Antico Regime” e già presagisce quelli dell'ultimatum inglese del 1890, vive con disagio lo stato di decadenza della patria, al quale contrappone un'ideale rigenerazione<sup>23</sup> che non può che cercare nel passato glorioso dell'*epoca dos descobrimentos*.

Il Neomanuelino, che non è che il frutto della reinterpretazione dello stile del Cinquecento portoghese<sup>24</sup>, diventa così lo stile nazionale per eccellenza, trovando una rapida diffusione anche e soprattutto grazie all'architettura effimera delle Esposizioni universali e delle commemorazioni camonianie<sup>25</sup>, alla presenza nelle arti decorative quali la ceramica<sup>26</sup> e l'oreficeria, o nei frontespizi e fra le pagine delle pubblicazioni periodiche.

Non è un caso che sono i due scenografi italiani<sup>27</sup> che Manini viene a sostituire al São Carlos nel 1879 i responsabili di alcuni importanti interventi dell'opera simbolo nel bene e nel male<sup>28</sup> del neomanuelino, il Monastero di Jerónimos a Belém (Lisbona), costituendo questo un fattore non indifferente di continuità.

Manini, con l'atteggiamento curioso e inclusivo tipico dell'amatore, farà riferimento indifferentemente ai più importanti monumenti nazionali<sup>29</sup> e alle architetture a lui contemporanee per trarne inesauribili fonti di ispirazione, come dimostra il prezioso materiale<sup>30</sup> conservato a Crema, vero e proprio repertorio in cui confluiscono le ricerche, gli interessi, le fonti dell'artista.

A Buçaco egli giunge alla definizione di una versione personale dello stile, portan-



Figura 3.  
*Padiglione portoghese all'Esposizione universale di Parigi del 1878.*



Figura 4.  
*Portale sud del monastero di Jerónimos.*

do alle estreme conseguenze la vocazione già di per sé decorativista del manuelino<sup>31</sup>, ricontestualizzando i costanti riferimenti a elementi fitomorfi nella cornice del parco circostante, e mescolandovi elementi decorativi rinascimentali coerentemente con la tendenza alla contaminazione tipica degli edifici cinquecenteschi.

Usando le parole di Raquel da Silva, “quello che egli assorbì non fu lo ‘stile manuelino’, ma la sua aura: la libertà propositiva e trasgressiva di rapportarsi con l’architettura come oggetto scultoreo”<sup>32</sup>.

Nel caso di Buçaco si può parlare inoltre di un vero e proprio “spirito di collage”<sup>33</sup>: l’impianto stesso dell’edificio, che consiste nella sovrapposizione di tre parallelepipedi, è evidentemente tratto da quello della torre di Belém, come del resto lo sono il cornicione e le torrette angolari nel volume del terzo piano<sup>34</sup>; per non parlare delle quasi letterali filiazioni dal chiostro di Jerónimos nelle arcate del portico al piano terra.

Eppure l’insieme non ha né l’aspetto difensivo del baluardo del Tejo né quello religiosamente intimo del chiostro di Jerónimos; è un albergo moderno, una moderna palazzina dall’impianto regolare all’interno della quale gli ambienti si distribuiscono secondo criteri analoghi a quelli utilizzati in altre ville o alberghi dell’epoca.

Tali criteri, che caratterizzavano l’architettura residenziale in genere, consistevano fondamentalmente nell’adozione del modello compositivo e distributivo del palazzo rinascimentale, secondo Patetta l’unico a poter costituire un modello adeguato perché costruito “per le necessità di un’epoca più simile a quella attuale”<sup>35</sup>, movimentandolo però, specie in casi in cui il contesto non opponeva particolari vincoli, attraverso espedienti pittoreschi.

A Buçaco il rettangolo regolare del piano terra, che ospita ai lati del doppio vestibolo gli ambienti comuni, è arricchito dalla galleria porticata che corre lungo i due lati nord ed est e dalla loggetta poligonale, la cosiddetta *floreira*, che sporge sul lato sud costituendo l’affaccio privilegiato della sala da pranzo sul vasto giardino.

L’insieme formato dalla torre quadrata di cinque piani sull’angolo nord-ovest, cui è addossata la torretta circolare della scala a sua volta sormontata da una guglia e da un’enorme sfera armillare<sup>36</sup>, costituisce il contrappunto verticale alla marcata orizzontalità determinata dalla reiterazione delle cornici superiori dei vari piani.

Il lusso esibito nelle sale interne corrisponde al ricco apparato decorativo esterno, e in entrambi i casi si deve alla collaborazione di diversi artisti portoghesi<sup>37</sup> coordinati da Manini, che spesso disegnava in prima persona affidando in seguito ad altri l’esecuzione.

Per avere un’idea dell’esuberanza della decorazione basti ricordare i sentimenti che il Grand Hotel scatena in José Saramago, costretto a cercare, nel “regno del vegetale” della foresta circostante, un’assoluzione ai “peccati di Manini e del viaggiatore, e in più, se è possibile assolvere tutti, quelli di Jorge Colaço, autore degli *azulejos*, e quelli dei Costa Motas, zio e nipote, autori delle sculture”<sup>38</sup>.

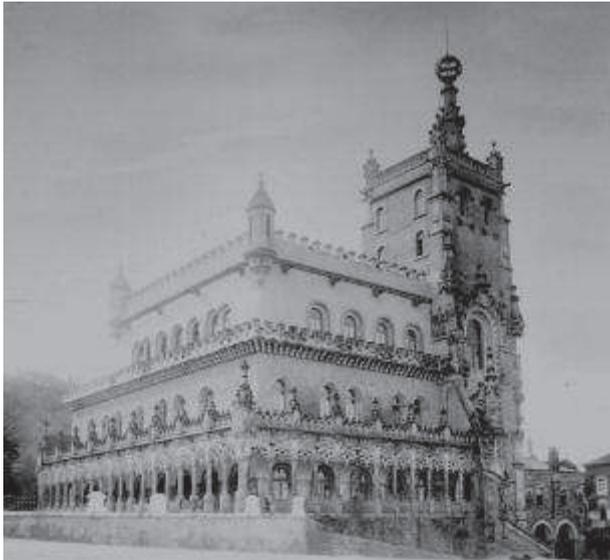


Figura 5.  
Foto d'epoca dell'Hotel di Buçaco.  
(Fotografia tratta da una cartolina).

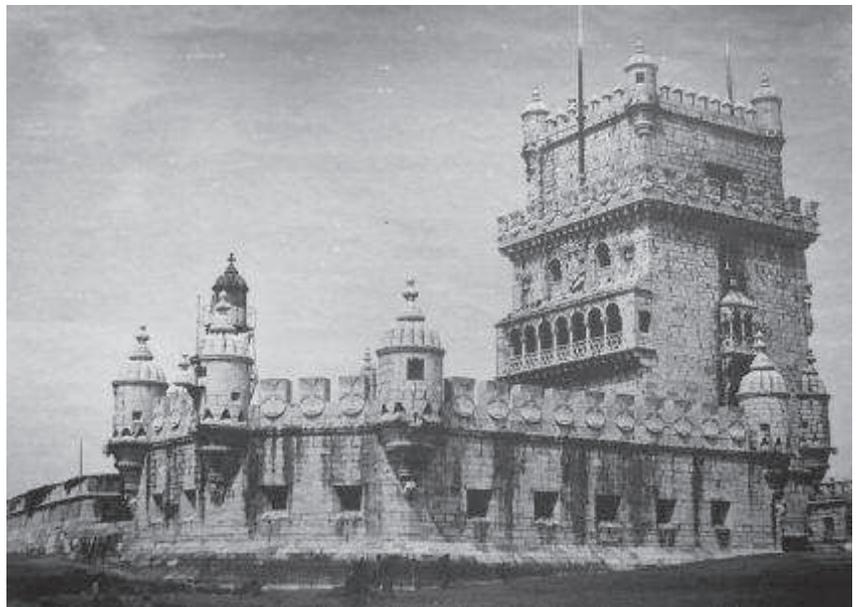


Figura 6.  
Foto d'epoca della torre  
di Belém.

### *Le opere minori*

Dopo il fortunato esordio dell'hotel di Buçaco Manini sarà incaricato di vari progetti, alcuni dei quali effettivamente realizzati, che confermano la sua attitudine, tipica del tempo, di "uomo positivo e pratico per eccellenza", che "non si entusiasma per alcuna epoca del passato in particolare" e la cui "concezione dell'architettura è soprattutto materialistica: costruire bene e realizzare al meglio condizioni di comodità e di armonia plastica, e soprattutto soddisfare il committente..."<sup>39</sup>.

Il tema è quello della residenza privata, interpretata diversamente a seconda dei casi, delle richieste e del luogo in cui la costruzione avrebbe dovuto sorgere; quest'ultimo è per Manini uno degli elementi fondamentali alla base del progetto, che mutua dall'arte scenografica la valorizzazione del rapporto edificio-paesaggio.

È sintomatico infatti che la maggior parte di questi progetti si concentrino in un luogo specifico, la città di Sintra, in più occasioni musa ispiratrice dei versi dei poeti e dei pennelli dei pittori, specie in epoca romantica, quando il suo paesaggio si arricchisce di lussuose ed esotiche dimore e di splendidi e rigogliosi giardini<sup>40</sup>, il tutto dominato dalla pittoresca sagoma del Palácio da Pena<sup>41</sup> abbarbicato sulla cima della serra.

Fra il 1890 e il 1894 Manini realizza due progetti di villini, la casa del giardiniere della famiglia Biester, annessa allo chalet padronale costruito su progetto dell'architetto portoghese Luís Monteiro<sup>42</sup>, i cui interni sono il frutto della collaborazione di Manini con il pittore-decoratore Francisco Baeta, e il villino Sasseti, commissionatogli, a scapito del precedente progetto dell'altro e ben più celebre italiano Giuseppe Sebastiano Locati<sup>43</sup>, dall'amico Victor Carlos Sasseti, noto proprietario di vari alberghi a Lisbona e nella stessa Sintra.

Se il primo è ascrivibile in maniera evidente alla tipologia dello chalet svizzero tanto di moda in quegli anni non solo in Portogallo, il secondo, che Manini amava definire "costruzione di stile lombardo"<sup>44</sup>, è un piccolo e interessante saggio di architettura castellana del nord Italia e di integrazione pittoresca nel paesaggio, grazie anche alla posizione privilegiata di cui gode sulle pendici della collina, in dialogo serrato seppur a distanza con il castelo dos Mouros e con la Pena.

Le numerose fotografie scattate da Manini<sup>45</sup> e conservate a Crema, in cui le sue opere entrano a far parte di un continuo gioco di rimandi visivi con gli edifici preesistenti – in particolare con il manuelino Palácio da Vila<sup>46</sup> che costituisce per Manini una vera e propria ossessione<sup>47</sup> – documentano la volontà e la consapevolezza di agire non soltanto al livello dell'opera in sé, ma anche e soprattutto a un livello superiore che vede ogni singolo apporto come parte integrante di un tutto armonico.

La geometria irregolare in pianta e la libera giustapposizione dei volumi in alzato fanno sì che "la massa del piccolo edificio risulta movimentata, e di vario aspetto nei diversi lati"<sup>48</sup>, rispondendo non solo a criteri di praticità quali una maggiore superficie di ventilazione e di soleggiamento e una diversificazione delle visuali, ma anche a una precisa estetica, cara a Manini, che affonda le sue radici nella tradizione anglosassone del pittoresco e i riferimenti alla quale abbondavano nei numerosi manuali e prontuari che all'epoca si diffondevano sul tema del villino<sup>49</sup>.

Allo stesso filone appartengono i successivi progetti per lo chalet di Lima Mayer, ancora a Sintra, e per il villino di Luís Canedo a Vila da Feira, rispettivamente del 1897 e del 1904-05. Nel primo caso si tratta di un piccolo cottage di legno in stile alpino che il committente aveva preferito alle altre proposte, più ambiziosamente ispirate a turrati palazzi medievalescanti, ideate da Manini. Il secondo è invece un villino dalla struttura piuttosto compatta costituita da un corpo basso risultato dell'aggregazione di differenti volumi e affiancato dall'alto parallelepipedo della torre, sul modello della casa del giardiniere Biester e dei tanti villini progettati da altri

architetti contemporanei, fra cui citiamo a titolo di esempio quello che Sebastiano Locati progetta per la famiglia Poli alla masseria del Pino nel 1911-12<sup>50</sup>.

Sono molti gli elementi ricorrenti in queste piccole architetture nonostante la diversa collocazione temporale: a partire dalle scelte distributive, che sono espressione di una certa accortezza nella distribuzione degli ambienti, sempre rispondenti ad una divisione funzionale fra parte comune riservata al piano terra e zona notte privata al piano o ai piani superiori<sup>51</sup>, fino a quelle stilistiche, che oscillano fra la tradizionale decorazione concentrata in punti specifici quali le cornici delle finestre o la fascia marcapiano<sup>52</sup> e il romantico inserimento del dettaglio eccezionale ed estroso. Basti osservare gli schizzi per Lima Mayer, in cui un'esuberante ridondanza di elementi architettonici<sup>53</sup> si accompagna a continui riferimenti al tema del castello, per non considerare azzardato il paragone con le architetture di Gino Coppedé, anch'egli poco sensibile alle avanguardie e rappresentante di una lunga fase di transizione.

Una serie di altri progetti, per la maggior parte rimasti sulla carta, sviluppano invece il tema del grande palazzo; anche in questo caso sono pensati per siti in posizione isolata in modo da godere di una totale libertà compositiva, e testimoniano in maniera esemplare attraverso i suggestivi disegni il metodo di progettazione utilizzato da Manini.

Egli infatti, da bravo scenografo abituato a prefigurare direttamente sulle due dimensioni della tela gli edifici di cui le sue scenografie sono popolate, parte dalla defini-



Figura 7. *Luigi Manini, foto del paesaggio di Sintra con a sinistra il Palácio da Vila e a destra il villino Sassetti.*

zione prospettica di una delle visuali adattandovi man mano la distribuzione interna, in un continuo riscontro in *progress* fra pianta e schizzo prospettico di cui i disegni per Jorge O'Neill sono l'esempio più efficace.

Se l'edificio effettivamente realizzato sulla pittoresca costa di Cascais è opera di un altro architetto, Francisco Vilaça, è innegabile l'influenza che le diverse versioni disegnate da Manini, frutto di un'istintiva ma paziente ricerca dell'esatta proporzione fra gli elementi, hanno avuto sulla soluzione infine adottata.

Sia in questi progetti, risalenti al 1904, che in quelli per il Palácio Cabral a Dafundo (1896) e per il Palácio di Vicente Monteiro a Sintra (1902), è evidente la strutturazione dell'impianto attraverso la presenza di un fulcro facilmente riconoscibile o in pianta o in alzato, che tiene insieme gli elementi in un felice equilibrio dei 'pesi', sublimando le tensioni piuttosto che eliminarle nell'armonia generale della composizione.

Nel primo caso tale elemento è rappresentato, con le relative variazioni sul tema, da un grande salone simile a una navata con il corpo scala situato in fondo alla stregua di un'abside e l'innesto del corpo a "L" in luogo del transetto; nel Palácio Cabral dalla grande sala da pranzo, intorno alla quale i singoli ambienti si aggregano man-



Figura 8. Luigi Manini. Schizzi prospettici per Lima Mayer.

tenendo ciascuno la propria autonomia in una composizione asimmetrica bilanciata dalle sporgenze arrotondate dei corpi scala, troneggianti all'esterno come torri difensive dai minacciosi tetti merlati o a cuspide. Nel Palazzo Monteiro è nell'alzato che si ha un saggio migliore delle capacità di Manini: a partire dalla sottile torre della scala, che funge da elemento generatore dei prospetti, i volumi digradano verso il basso fino al contrappunto finale del tetto a spiovente del *fumoir*, ruotato di 45° rispetto alla giacitura della pianta in modo da conferire ulteriore tensione plastica all'insieme.

La tendenza a rendere immediatamente riconoscibili anche dall'esterno gli ambienti principali di rappresentanza attraverso la diversa geometria o la giustapposizione di forme poligonali aggettanti è una caratteristica ricorrente in quasi tutte le opere di Manini di una certa dimensione, da Buçaco alla Regaleira, comune tra l'altro a molte esperienze contemporanee<sup>54</sup>.

### *La Quinta da Regaleira a Sintra*

Manini riceve l'incarico per il progetto della Quinta da Regaleira nel 1897, dopo che l'ambizioso commerciante António Augusto de Carvalho Monteiro, insoddisfatto del progetto medievaleggiante consegnato dall'architetto francese Henri Lusseau<sup>55</sup>, si rivolge all'autore delle fantastiche scenografie del São Carlos allo scopo di vedere realizzato il suo sogno di una dimora capace di manifestare adeguatamente, oltre che le ingenti ricchezze accumulate in Brasile, il suo personale e complesso universo culturale.

Collezionista di Camões e convinto sostenitore delle ideologie nazionaliste diffuse alla fine del secolo, Monteiro dos Milhões<sup>56</sup> coltivava inoltre con passione il mito di se stesso, che vorrà sviluppato nell'articolato programma iconografico della sua residenza di villeggiatura e del lussureggiante giardino che ne è il necessario complemento<sup>57</sup>.

Manini, abituato ad adattare le sue capacità alle richieste sempre diverse dei committenti, non solo accoglierà con entusiasmo la sfida, ma la considererà l'occasione per sfuggire alla sterile riproposizione di modelli ormai usurati e mettere alla prova la sua anima romantica di pittore e creatore di paesaggi fantastici, rivisitando in una nuova chiave il neomanuelino già utilizzato a Buçaco.

Il grande precedente è, come non poteva essere altrimenti a Sintra, il già citato Palácio da Pena, simbolo per antonomasia del romanticismo portoghese ed esempio lampante di collaborazione fra architetto (anche in questo caso un amatore) e committente in stretta e proficua unità d'intenti.

Il primo progetto per il Palazzo della Regaleira, datato in uno dei disegni al 1898, viene accantonato a favore di un altro meno ambizioso, in cui gli spazi di distribu-

zione, notevolmente ridimensionati, si addensano lungo l'asse centrale del rettangolo che costituisce l'impianto dell'edificio<sup>58</sup>.

L'attenzione agli aspetti distributivi è evidente anche in questo progetto, in cui si opta nuovamente per una chiara separazione funzionale con il piano terra interamente occupato dagli spazi comuni e di rappresentanza, e i piani superiori destinati agli ambienti privati quali camere da letto, bagni e studio/biblioteca.

Come a Buçaco, alcune studiate irregolarità della geometria di base e la presenza dell'elemento torre contribuiscono a movimentare l'impianto: la sfaccettatura dell'angolo sud-ovest, in corrispondenza della sala da pranzo, si assottiglia verso l'alto fino a culminare in una terrazza ottagonale dominata da un corpo della medesima forma, fittamente decorato, in cui si riconosce chiaramente una versione ancora più delirante, nell'esuberanza decorativa, della *floreira* del Grand Hotel.

La torre della scala, notevolmente assottigliata rispetto a quella di Buçaco, domina il prospetto Nord con la levigata forma cilindrica e la sua elegante guglia entra in risonanza con il campanile goticheggiante della vicina cappella e con gli alberi secolari del paesaggio di Sintra.

E se ancora a Buçaco emergeva lo sforzo di operare secondo la modalità compositiva tipicamente manuelina di separare gerarchicamente figure geometriche semplici, nella Quinta è principalmente il furor decorativo, che rapisce l'occhio e distoglie da una percezione globale dell'edificio, a distrarre dalla fondamentale semplicità dell'impianto architettonico, complice anche la rigogliosa vegetazione che circonda il Palazzo e alla quale l'architettura aspira a fondersi, goticamente, man mano che si protende verso l'alto.

I disegni conservati a Crema, più della metà dei quali sono relativi alla Regaleira, confermano l'assoluta precedenza, nelle priorità del loro autore, dell'articolazione della superficie muraria, indagata instancabilmente in pianta, sezione e prospetto fino a riempire con un sorta di prolifico *horror vacui* tutto lo spazio a disposizione nel foglio<sup>59</sup>.

Inoltre i numerosi disegni delle decorazioni pittoriche del soffitto e delle pareti, degli arredi interni ed esterni, perfino degli oggetti liturgici della cappella, rivelano l'ambizione di porsi in continuità con la tradizione di stampo rinascimentale dell'opera d'arte totale, in cui il controllo del progettista comprende anche i minimi aspetti di dettaglio, e in cui si fa largo uso di maestranze artigianali nonostante non si rinunci ad alcuni requisiti di comfort che soltanto le moderne tecniche impiantistiche potevano assicurare.

Tale atteggiamento non può che riportarci al celebre e di poco precedente esempio della casa Bagatti Valsecchi<sup>60</sup>, tentativo di due nobili amatori milanesi di dare vita a un 'ambiente totale' in stile rinascimentale, in linea con la volontà manifestata dai regnanti di casa Savoia di riproporre, con un intento squisitamente politico, la pre-

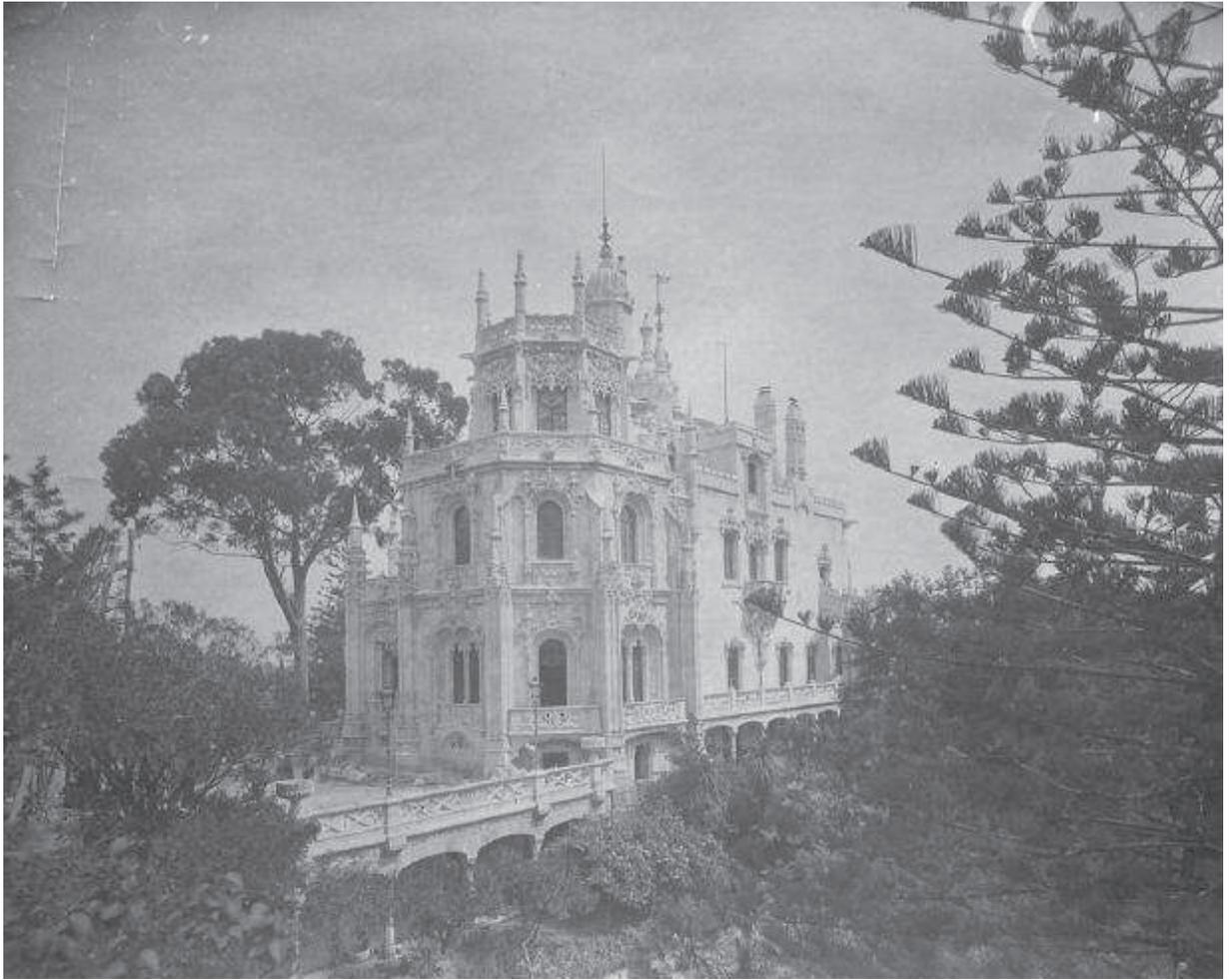


Figura 9.  
*Foto d'epoca della Quinta da Regaleira.*



Figura 10.  
*Foto d'epoca della floreira di Buçaco.*

sunta epoca d'oro di una 'italianità' che associava ai canoni estetici dei precisi canoni etici<sup>61</sup>.

Nella loro dimora, inaugurata nel 1883, i fratelli Bagatti Valsecchi inscenano una vera e propria cornice in stile nella quale l'inserimento e l'integrazione di oggetti e frammenti originari rappresentava il discrimine attraverso il quale essi si proponevano di superare "il carattere vuotamente scenografico del progetto genericamente in stile" contrapponendovi "l'iperrealismo della ricomposizione dei frammenti d'epoca"<sup>62</sup>.

La Sala da Rinascenza della Quinta da Regaleira sembra inserirsi in parte in questa moda, come anche il camino della Sala da biliardo che, come esplicitamente specificato da Manini nei disegni, si ispira a quello del Palazzo Ducale di Urbino.



Figura 11.  
*Camino del Palazzo Ducale di Urbino. Da "Arte italiana decorativa e industriale", XII, n. 1, gennaio 1903, tav. 66.*

Se le due esperienze hanno in comune la tendenza, insita nel trasformismo spesso associato alla fine del XIX secolo, al travestimento, alla messa in scena di uno spettacolo che, non confidando più nell'ingenuità del pubblico, esaspera i suoi sforzi di stupirlo attraverso la citazione erudita o lo sfoggio di una sfrenata fantasia creativa, è sulla pretesa veridicità storica che riposa la loro profonda e insanabile differenza. In entrambi i casi si tratta di una finzione, ma Manini, lungi dal voler realizzare un edificio che qualche storico sbadato avrebbe potuto attribuire al XVI secolo, realizza a pochi metri una dall'altra una sala in stile rinascimentale e una cappella goticheggiante<sup>63</sup>, a tutto applicando, in un contagio unificante, gli stilemi decorativi del neomanuelino.

Anzi, come se non bastasse, inventa una sorta di ironico manierismo, che gioca con i suoi stessi eccessi portandoli all'esasperazione, e si diverte a ricordare, attraverso

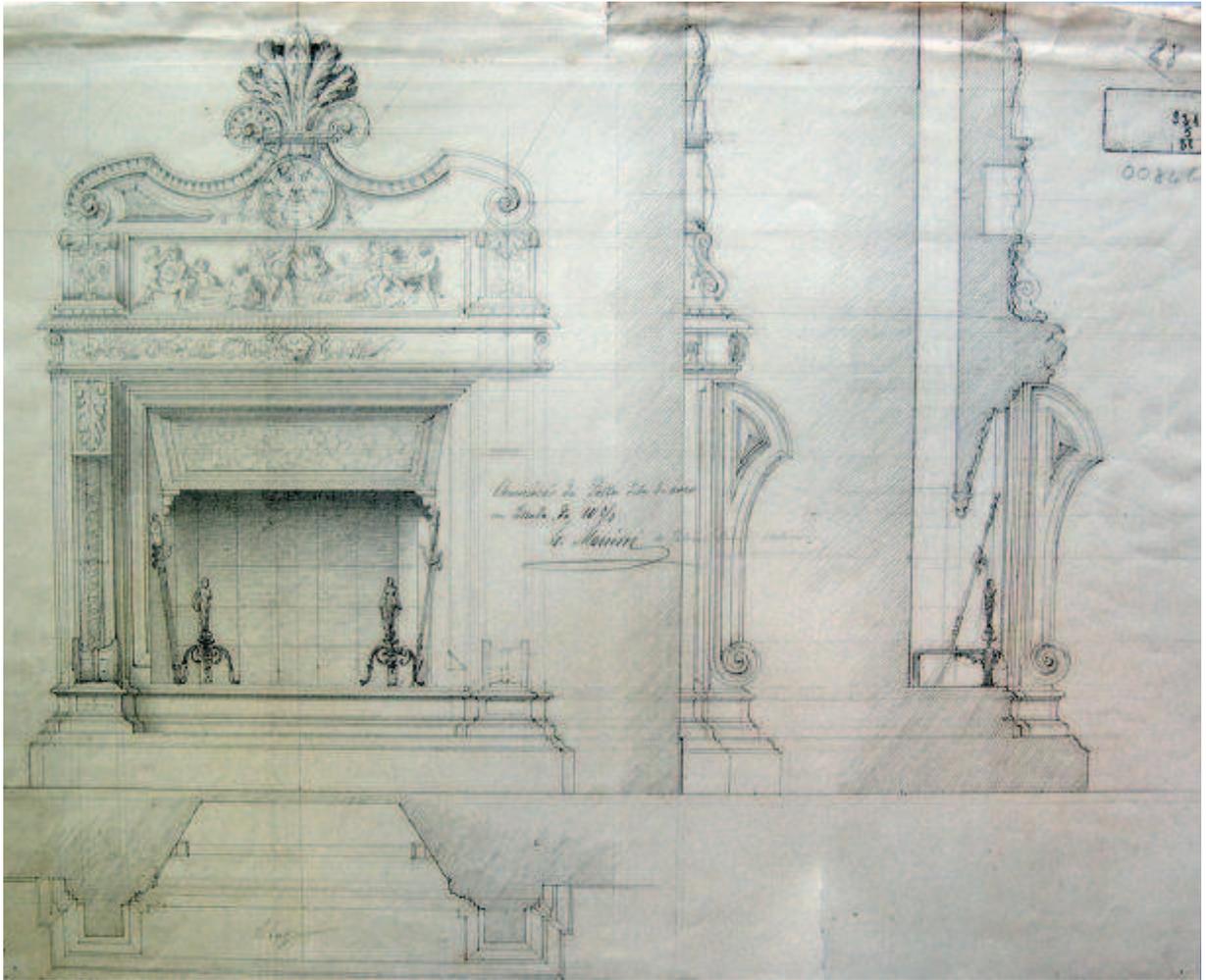


Figura 12. Luigi Manini. Disegno di camino per la Quinta da Regaleira ispirato a quello del Palazzo Ducale di Urbino.

sottili ambiguità fra elementi strutturali e decorativi, che qui tutto è illusione, gioco, colto *divertissement*, e che niente è veramente necessario. Si pensi ad esempio al pilastro tortile, elegantemente scolpito con elementi fitomorfi, che si stacca dalla facciata in corrispondenza della torre, e che, sfoggiando l'apparente scopo di permettere a un putto di pietra di sostenere il sovrastante doccione, nega la sua funzione di contrafforte; o ancora alla sovradimensionata mensola che regge il balcone del piano nobile, scolpita in forma di sontuoso baldacchino per la statua della nipotina di Carvalho Monteiro<sup>64</sup>.

Tale ambiguità è portata alle estreme conseguenze nel giardino, nel quale trovano posto, oltre che la cappella e i normali edifici di servizio quali scuderie, stalle, rimessa per le carrozze, serra e residenze per il personale, alcune misteriose costruzioni di dubbia utilità nonché sicura suggestione.

Fra queste basti citare il pozzo, vera e propria torre al negativo accessibile dall'alto attraverso una suggestiva porta di pietra basculante seminascolta in un'anonima

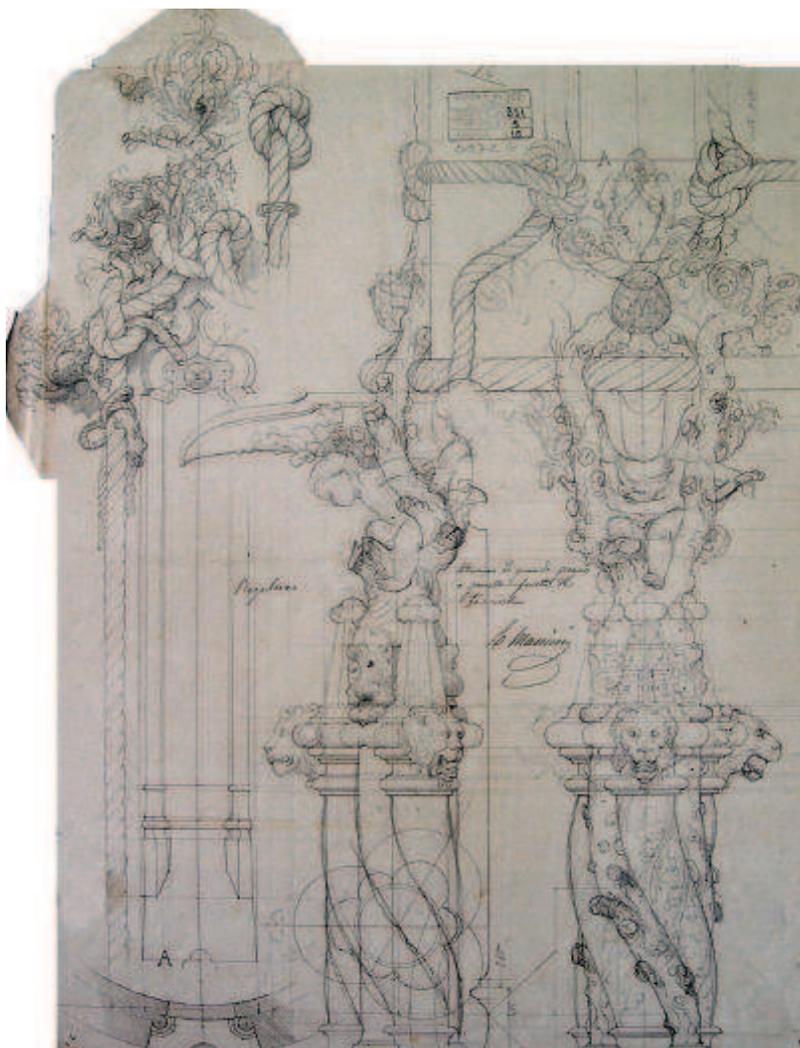


Figura 13.  
*Disegno di dettaglio del  
 pilastro tortile della fac-  
 ciata sud della Quinta da  
 Regaleira.*

roccia all'interno del giardino, e dal basso attraverso una serie di percorsi sotterranei, corrispondenti oscuri di quelli sinuosi e irregolari del giardino soprastante. Nonostante sappiamo con certezza che Manini non ha progettato il giardino sulla carta ma direttamente sul sito<sup>65</sup>, l'allineamento dei tre elementi pozzo, fonte dei guardiani e torre lungo un asse approssimativamente est-ovest, fa pensare a una sorta di percorso iniziatico dalle tenebre alla luce, protetto a metà del cammino dalla enigmatica struttura difensiva della fonte, in cui due esseri mostruosi di origine marina<sup>66</sup> proteggono 'l'entrata agli inferi' del mondo sotterraneo<sup>67</sup>.

La medesima carica scenografica è evidente in altri progetti per il giardino non realizzati<sup>68</sup>, quali il campo del "jogo da bola à portuguesa", con il lungo scavo gradinato concluso dal fondale decorativo della fontana, e le finte rovine gotiche, espressione di un gusto romantico ormai tardivo<sup>69</sup>.

E se il giardino è il "vero luogo tipico del melodramma italiano dell'Ottocento, o spazio della mistificazione e del mascheramento, il luogo della dilatazione spaziale del potere e dell'apparizione dell'elemento magico o soprannaturale"<sup>70</sup>, ecco che lo



Figura 14. *Luigi Manini, bozzetto per scena non identificata.*

scambio fra la realtà e la finzione si completa. Le finte formazioni rocciose attraverso le quali i percorsi sotterranei si aprono sull'acqua non sono che la pietrificazione delle scenografie per *Macbeth*, la *Carmen* o *Mefistofele*, e le ambigue figure fantastiche che nelle scene si generano direttamente dalla roccia trovano posto, solidificate, fra le guglie e i pinnacoli della terrazza del Palazzo.

Nonostante la Quinta da Regaleira non sia in ordine cronologico l'ultimo progetto maniniano, la lunga gestazione dell'immenso cantiere si prolungherà nel tempo tanto che al momento di lasciare il Portogallo nel 1912 Manini sarà costretto ad affidare la direzione dei lavori all'artista conimbricense Júlio da Fonseca<sup>71</sup>.

Si può dunque affermare che la sua carriera architettonica si apre e si chiude con le uniche due opere veramente monumentali, entrambe neomanueline ed entrambe fortemente scenografiche. È come se il percorso dalla scenografia all'architettura si completi con un ritorno alla scenografia, o meglio con il supremo tentativo di integrazione e di sintesi delle due arti.

---

*Laddove non sia specificata la fonte delle immagini, si tratta di materiali che fanno parte del Fondo Manini del Museo Civico di Crema.*

## BIBLIOGRAFIA

*Il giardino lombardo tra storia e attualità; tutela, valorizzazione, restauro*, atti del convegno (Cinisello Balsamo 1999), a cura di Gabriella Guerci, Cinisello Balsamo, Comune di Cinisello Balsamo, Centro di documentazione storica, 2000.

*La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento e il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, a cura di Rosanna Pavoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1994.

*Luigi Manini. Imaginário & Método; Arquitectura & Cenografia*, catalogo della mostra (Sintra 2006), a cura di João Cruz Alves, Sintra, Edição Cultursintra, 2006.

*Mestre José Luís Monteiro na arquitectura da transição do século*, a cura di Fátima Cordeiro G. Ferreira, Lisboa, Instituto português do património cultural, 1990.

*Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, atti del convegno (Milano 1990), a cura di Cesare Mozzarelli, Rosanna Pavoni, Milano, Guerini, 1991.

*O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*, catalogo della mostra (Lisboa 1994), a cura di Regina Anacleto, Lisboa, Instituto português do património arquitectónico e arqueológico, 1994.

*Reviving the Renaissance. The Use and abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, a cura di Rosanna Pavoni, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

REGINA ANACLETO, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa, 1780-1924*, 2 voll., s.l., Fundação Calouste Gulbenkian, s.d..

ANDREA BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 a oggi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957.

ROSSANA BOSSAGLIA, MAURO COZZI, *I Coppedè*, Genova, Sagep, 1982.

MARIANGELA CARLESSI, F. BONOMI, *Ville con parco e villini in Alzano Lombardo; la residenza borghese fra Ottocento e Novecento*, Alzano Lombardo (Bergamo), Quaderni della Biblioteca, n. 1, 1999.

N. COLARES, *Palácio do Ex.mo Sr.Dr. A. C. Monteiro em Cintra*, in "A Arquitectura Portuguesa", X, 1917, n. 8 e 9, pp. 29-36.

GINO COPPEDÈ, *Castelli e ville in carattere quattrocentesco di Gino Coppedè*, Milano, Leonardo Preiss, s.d..

D'ACIE, *Luigi Manini scenografo - architetto, Crema*, Tipografia La Moderna, s.d. (estratto da La Voce di Crema, XIV, n. 27 e 30 del 4 e 23 luglio 1936).

ALFREDO DA CUNHA, *O edifício monumental do grande hotel do Bussaco*, in "Diário de Notícias", 21 agosto 1902.

A. A. R. DA CUNHA, *Cintra Pinturesca ou Memória Descritiva das Villas de Cintra e Collares e seus Arredores*, Lisboa, 1905.

JORGE TAVARES DA SILVA, NORMA STANWAY, JAQUES MARÉCHAL, *Bussaco Palace Hotel, Bruxelles*, António Nardone Editeur, 2002.

JEAN-PIERRE ÉPRON, *Comprendre l'Éclectisme*, Paris, Norma, 1997.

JOSÉ MANUEL FERNANDES, *Conjunto construído do palace-hotel e convento. Contributo para o conhecimento das suas diversas faces arquitectónicas, construtivas e estilísticas*, in "Monumentos", n. 20, marzo 2004, pp. 81-85.

- JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol.1, Lisboa, Bertrand Editora, 1996.
- JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *História da arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- ROBERTO GABETTI, voce “Eclettismo”, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, pp. 211-226.
- RAQUEL HENRIQUES DA SILVA, *O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória*, in “Monumentos”, n. 20, marzo 2004, pp. 45-49.
- SEBASTIANO GIUS. LOCATI, *Architetto Sebastiano Gius. Locati; progetti, costruzioni, rilievi*, Pavia, Luigi Rossetti, 1936.
- LUCIANO PATETTA, *L’Architettura dell’Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975.
- DENISE PEREIRA, GERALD LUCKHURST, *A Vila Sassetti, projecto do Cenógrafo-Arquitecto Luigi Manini*, in “Vária Escrita”, vol. II, Sintra, 2004.
- DENISE PEREIRA, GERALD LUCKHURST, *Luigi Manini no Buçaco. Os passos da cenografia à arquitectura e as peripecias do processo administrativo*, in “Monumentos”, n. 20, marzo 2004, pp. 51-63.
- DENISE PEREIRA, PAULO PEREIRA, JOSÉ ANES, *Quinta da Regaleira: história, símbolo e mito*, s.l., Edição Fundação Cultursintra, s.d..
- PAULO PEREIRA, *O Revivalismo: a arquitectura do desejo*, in *História da Arte Portuguesa*, a cura di Paulo Pereira, vol. III, Barcelona, Ed. Círculo de Leitores, 1995, pp. 353-367.
- GAIA PICCAROLO, *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.
- JOSÉ SARAMAGO, *Viaggio in Portogallo*, Einaudi, Torino, 1999 (1 edizione Lisboa, 1990).

## NOTE

1. D'ACIE (pseudonimo di Augusto Cambiè), *Luigi Manini scenografo-architetto*, Crema s.d. [estratto da "La Voce di Crema" n. 27 e 30 del 4 e 23 luglio 1936-XIV].
2. Nel 1963, dunque all'età di 15 anni.
3. Titolare della cattedra di ornato era all'epoca Claudio Bernacchi.
4. Angelo Bacchetta, di cui Manini sposerà la sorella Teresa Anna Bacchetta il 2 gennaio del 1871 a Crema, è probabilmente il tramite fra Manini e Brera. Allievo di Francesco Hayez, "nei vari concorsi delle scuole d'ornato, di architettura, di nudo dal vero, di pittura e di composizione, ottenne sempre premi con medaglie" (ANDREA BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 a oggi*, Milano, Casa Editrice Meschina, 1957, p.172). L'abbandono di Brera da parte di Manini coincide con quello di Bacchetta, dovuto, secondo quanto risulta dall'autobiografia di Manini, a ragioni di carattere personale.
5. Con il quale si associa nel 1866, realizzando il primo lavoro che consisteva nella decorazione dello scalone dell'Albergo del Pozzo Nuovo di proprietà di Folcini (attuale Palazzo Marazzi).
6. Gli interventi di cui si ha notizia sono quelli dell'Albergo del Pozzo Nuovo, della chiesa di Zappello e di quella dell'ospedale, delle ville Stramezzi a Moscazzano, Allocchio a S. Bartolomeo dei Morti, Vailati alle Quade e del Teatro di Crema.
7. Che interessa gli anni dal 1873 al 1879.
8. Dal 1860 come aggiunto di Bisi, e dal 1886 come titolare della cattedra.
9. Nonostante egli collabori anche con altri prestigiosi teatri italiani, fra i quali l'Apollo di Roma e il Dal Verme di Milano in società rispettivamente con Alfonso Fanfani e Francesco Lovati.
10. L'impresario del São Carlos Freitas Brito si era inizialmente rivolto a Ferrario, che, declinato l'invito, aveva indicato come suo degno sostituto il giovane e talentoso allievo.
11. Nella lettera del 24 luglio 1879 (n. 1 del carteggio conservato a Crema), l'impresario della Scala Carlo Dell'Era formula tale proposta a Manini su invito di Ferrario. Non conosciamo il motivo per cui Manini preferì il Portogallo alla Scala di Milano; sappiamo però dalla sopracitata lettera che Dell'Era non accettò le pretese economiche avanzate da Manini, "non ritenendo seria la domanda".
12. Citiamo ad esempio il celebre disegnatore e umorista Rafael Bordalo Pinheiro e il compositore-pittore Alfredo Keil, per le cui opere Manini realizzerà numerose scene.
13. Maria Pia di Savoia aveva sposato il principe D. Luís di Bragança nel 1862, dapprima da Torino per procura, infine il 6 ottobre con celebrazione ufficiale che ebbe luogo a Lisbona nella chiesa di S. Domingos.
14. Oltre che al São Carlos Manini lavora per il Dona Maria II e Trindade sempre a Lisbona, il São João di Porto, il Baltazar Dias a Madeira, il Garcia de Resende a Évora e il Sá de Miranda a Viana do Castelo. Per alcuni di questi il suo nome è legato alla decorazione degli interni più che a una collaborazione continuativa come scenografo.
15. È solo con la seconda metà dell'Ottocento che si assiste, citando Patetta, al "consolidamento, massimo e incontrastato, del potere borghese" e all'epoca di maggiore vitalità nei rapporti tra architetti e committenza (LUCIANO PATETTA, *L'architettura dell'Ecclettismo; fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975, p. 311).
16. Si pensi alla diffusione delle pubblicazioni periodiche quasi sempre corredate da immagini fotografiche, o alle Esposizioni Universali, che trasportavano in un determinato luogo e momento il concentrato delle esperienze di ogni paese partecipante, o alla facilità degli spostamenti, che consacrava il viaggio come occasione per osservare direttamente luoghi prima irraggiungibili.

17. Le poche eccezioni sono costituite da alcune cappelle funebri o interventi in palazzi e cappelle già esistenti, rispettivamente il palazzo di Alfredo Keil a Lisbona e la cappella di São Roque a Lagos da Beira. Un progetto particolarmente atipico rispetto alla vocazione di Manini all'edilizia privata è quello per un asilo a São Paulo, non realizzato, documentato nel fondo da soli due disegni che rappresentano la pianta del piano terra e del piano superiore.
18. Carteggio n. 34 del Fondo Manini di Crema. Si tratta di una lettera inviata dai Ronchi di Brescia, l'ultima abitazione di Manini, al Dott. Bianchessi, in vista della pubblicazione, poi non avvenuta, di una monografia sui pittori cremaschi. È datata 5 ottobre 1925.
19. Nel punto in cui già sorgeva un complesso conventuale carmelitano del XVII secolo, in parte sostituito dal nuovo intervento.
20. *Ibid.*
21. Gabetti, nella sua definizione di eclettismo, afferma che “la ‘fantasia creatrice’ era condizione sufficiente perché l’operazione eclettica avesse compimento nell’opera d’arte”, e aggiunge inoltre che “la mancanza di ogni astratto apriorismo, di ogni rigorismo nell’indagine empirica e nella metodologia operativa (anche se velati da un disinvolto ottimismo e da un cinico agnosticismo), costituisce ancora un precedente di grande interesse” (ROBERTO GABETTI, voce “*Eclettismo*”, in Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, pp. 211-226).
22. Sostiene Épron che “gli eclettici hanno fabbricato una storia strategica dell’architettura” (JEAN PIERRE ÉPRON, *Comprendre l’Éclectisme*, Paris, Norma, 1997, p. 189).
23. Il binomio Decadenza-Rigenerazione è il filo conduttore del dibattito culturale nel Portogallo dell’Ottocento; alimentato da una condizione esistenziale che sperava nella rinascita futura delle glorie passate, costituisce la base ideologica per i miti del V Impero e del Sebastianismo, fondati sull’atteso ritorno del re D. Sebastião, morto nella battaglia di Alcaçér-Quibir (1578), che aveva segnato la perdita dell’indipendenza del Portogallo.
24. Che proprio in questi anni prende il nome di Manuelino (dal re Dom Manuel I). Lo scrittore Almeida Garrett definisce così quello che per lui è l’unico stile propriamente portoghese: “ata e infixa com suas inredadas laçarias todos os generos d’architectura, confundindo as tradições góticas e as reminiscencias classicas, a simplicidade normanda e a luxuriante riqueza mourisca. Domina porém sobre tudo um pensamento nacional e proprio, uma ideia de grandeza, de elevação e de entusiasmo, que geralmente caracterizam aquela epoca...” (“lega e unisce con le sue corde attorcigliate tutti i tipi di architettura, confondendo le tradizioni gotiche e le reminiscenze classiche, la semplicità normanna e la lussureggiante ricchezza moresca. Domina però su tutto un pensiero proprio e nazionale, un’idea di grandezza, di elevazione e di entusiasmo, che in generale caratterizzano quell’epoca...”), Garrett, 1843, cit. in P. PEREIRA, *O Revivalismo: a arquitectura do desejo*, in História da Arte Portuguesa, a cura di P. PEREIRA, vol. III, Barcelona, Ed. Círculo de Leitores, 1995, pp. 353-367, p. 358.
25. A partire dalla seconda metà del secolo si diffonde la moda delle commemorazioni e dei centenari, che in Portogallo hanno inizio nel 1880 con il terzo centenario della morte di Camões, autore della saga nazionale “Os Lusíadas”, opera chiave della tradizione mitica portoghese.
26. Un esempio celebre è la Talha manuelina di Rafael Bordalo Pinheiro, una sorta di trofeo riccamente scolpito e decorato con corde, stemmi araldici, sfere armillari, che l’artista realizzò per l’Esposizione Storica Europea di Madrid per il centenario del viaggio di Colombo, oggi esposta nel Museo di Lisbona dedicato all’artista.
27. Giuseppe Cinatti (Siena 1808 - Lisbona 1879) e Achille Rambois (Milano 1810 - Lisbona 1882) erano stati scritturati dall’allora impresario del São Carlos Antonio Lodi rispettivamente nel 1834 e nel 1836. Rimasti dunque per oltre quarant’anni unici responsabili delle scene del principale tea-

tro lisboeta, avevano realizzato numerose opere di architettura, molte delle quali nella stessa Lisbona.

28. I pesanti interventi che, a partire dal 1867, i due scenografi portarono avanti nel monastero dos Jerónimos fra le critiche degli intellettuali sostenitori delle idee più avanzate in materia di salvaguardia dei monumenti, furono interrotti dal disastroso crollo della grande torre da questi progettata, che, secondo Ramalho Ortigão, “non potendo cadere di vecchiaia cadde di vergogna”, cit. in PAULO PEREIRA, *O Revivalismo: a arquitectura do desejo*, cit., p. 361.
29. Quali il monastero dos Jerónimos, la torre di Belém, il Convento di Cristo a Tomar, il monastero di Alcobaça, la cattedrale di Batalha, lo stesso Palácio da Vila di Sintra.
30. Si tratta di una cospicua raccolta di volumi, ritagli, pubblicazioni periodiche, stampe, fotografie, cartoline che Manini collezionava e da cui traeva spunto per i suoi lavori.
31. Paulo Pereira lo identifica come uno stile dal “carattere più popolare che erudito”, e individua la sua vera essenza nella “contaminazione dell’architettura con altre arti”, e in particolare nella “esplosione della scultura ornamentale”. PAULO PEREIRA, *A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo*, in *História da Arte Portuguesa*, a cura di Paulo Pereira, vol. II, Lisboa, 1995, pp. 115 e segg., cit. in RAQUEL HENRIQUES DA SILVA, *O neomanuelino do palace-hotel*, in “Monumentos”, n. 20, marzo 2004, pp. 45-49: p. 47.
32. RAQUEL HENRIQUES DA SILVA, *O neomanuelino do palace-hotel* cit., p. 47.
33. JOSÉ MANUEL FERNANDES, *Conjunto construído do palace-hotel e convento. Contributo para o conhecimento das suas diversas faces arquitectónicas, construtivas e estilísticas*, in “Monumentos” cit., pp. 81-85: p. 82.
34. Soluzione che era già stata adottata da Eschwege nel Palácio da Pena.
35. LUCIANO PATETTA, *L’architettura dell’Ecllettismo; fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975, p. 315.
36. La sfera armillare, elemento ricorrente nelle opere di Manini e in tutte le altre opere in stile neomanuelino, è un riferimento alla nazionalità portoghese, in quanto compare nello scudo raffigurato nella bandiera di stato, della marina da guerra e stendardo reale dal 1816 al 1826. La sfera armillare, strumento di navigazione risalente al 1500, ricordava i grandi navigatori e le conquiste territoriali portoghesi in tutte le parti del mondo. Ma l’indipendenza del Brasile (1822), riconosciuta dal Portogallo nel 1825, fece crollare il sogno del grande impero lusitano. La sfera armillare, scomparsa dallo stemma, ritornerà solo nel 1910 con la repubblica.
37. Fra questi citiamo i Costa Motas e João Machado per le sculture, Jorge Colaço per gli azulejos, Carlos Reis e João Vaz per le pitture.
38. JOSÉ SARAMAGO, *Viaggio in Portogallo*, Einaudi, Torino, 1999 (1 edizione Lisboa, 1990), p. 187. Saramago aggiunge inoltre: “Il «Palece Hotel» dev’essere, pensa il viaggiatore, la realizzazione del sogno di qualche miliardario americano che, non potendo trasportare a Boston, pietra per pietra, questo edificio, viene a esercitare qui la sua cupidigia”.
39. CÉSAR DALY, *Revue Générale d’Architecture*, n. 164, 1861 e n. 245, 1863, cit. in LUCIANO PATETTA, *L’architettura dell’Ecllettismo*, cit., p. 332.
40. Il microclima assolutamente unico di Sintra favorisce tra l’altro la crescita e lo sviluppo di specie esotiche che non attecchiscono in altre località del Portogallo.
41. Il Palácio da Pena, la cui costruzione fu voluta intorno agli anni ’40 dell’Ottocento dal principe consorte D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, che la affidò al mineralogista renano Barone W. L. von Eschwege, domina la valle sottostante dalla sua posizione privilegiata e fortemente scenografica sulla scoscesa serra di Sintra. La sua architettura fiabesca di ascendenza sassone e bavarese anticipa di parecchi anni i più celebri castelli di Ludwig, e costituisce il primo esempio in Portogallo di utilizzo ecllettico degli stili storici a seconda della destinazione d’uso degli ambienti. Regina Anacleto

- ha inoltre individuato nella celebre finestra del Pateo dos Arcos, ispirata a quella del Capítulo del Convento di Cristo a Tomar, il vero e proprio atto di nascita del neomanuelino.
42. Luís Monteiro è uno degli architetti più importanti dell'epoca, autore tra l'altro di numerosi edifici pubblici fra i quali citiamo la neomanuelina Estação do Rossio sull'Avenida da Liberdade.
  43. Locati realizza nei primi anni novanta dell'Ottocento a Lisbona le due ville per la famiglia D'Andrade al Pateo do Thorel e in Avenida da República. Alfredo D'Andrade lo aveva incaricato personalmente dei progetti, "volendo i committenti che le loro costruzioni fossero fatte in tutto all'Italiana" (SEBASTIANO GIUS. LOCATI, *Architetto Sebastiano Gius. Locati; progetti, costruzioni, rilievi*, Pavia, Luigi Rossetti, 1936, p. 27).
  44. Come risulta dall'iscrizione su una delle fotografie conservate nel fondo di Crema.
  45. Alcune delle quali sono pubblicate in A. A. R. DA CUHNA, *Cintra Pinturesca ou memoria descritiva das villas de Cintra e Collares e seus arredores*, Lisboa, 1905, volume presente anche nel fondo Manini a Crema.
  46. Il Palazzo Reale, eretto nel Medioevo, subì numerose modifiche durante il regno di D. João I e di D. Manuel I. La stessa Maria Pia di Savoia vi risiedeva durante i periodi di permanenza a Sintra.
  47. L'immagine icastica dei comignoli del Palácio da Vila, sul quale Manini godeva di una vista privilegiata dalla finestra di una delle case in cui a Sintra soggiornò, era stata oggetto di uno specifico studio da parte dell'artista per uno dei pannelli di azulejos che ornano uno degli ingressi della Quinta da Regaleira. Uno schizzo dell'edificio e un disegno preparatorio a matita in cui allo sfondo architettonico viene aggiunta in primo piano la scena della salita di Dom Manuel al Palazzo, sono parte del Fondo Luigi Manini del Museo Civico di Crema. Nella biblioteca di Manini si conserva tra l'altro un volume monografico sul Palácio da Vila corredato di disegni della regina Dona Amélia (*Paço de Sintra, desenhos de sua majestade a rainha a senhora Dona Amelia, apontamentos historicos e archeologicos do Conde de Sabugosa*. Colaboração artistica de E. Casanova e R. Lino, Lisboa 1903), verosimilmente un regalo della casa reale considerato che i rapporti fra l'artista e la Regina di casa Savoia, Maria Pia, erano piuttosto cordiali.
  48. M. CARLESSI, F. BONOMI, *Ville con parco e villini in Alzano Lombardo; la residenza borghese fra Ottocento e Novecento*, Alzano Lombardo, (Bergamo), Quaderni della Biblioteca, n. 1, 1999, p. 89.
  49. Nel fondo sono conservati diversi volumi sul tema della residenza borghese e del villino in particolare, nei quali non è difficile riscontrare alcune soluzioni adottate da Manini nelle sue opere.
  50. Che utilizza il medesimo espediente di disporre la loggetta esagonale d'ingresso ad angolo allo scopo di movimentare la pianta.
  51. Quasi sempre è presente anche un piano interrato, la cui parte fuori terra costituisce il basamento, che contiene la cucina (collegata spesso alla dispensa al piano terra da un montacarichi) e vari spazi di servizio; in certi casi tali spazi sono ricavati nello stesso piano terra.
  52. Specie quella sottogronda che rappresenta una sorta di fregio conclusivo e alla quale si suole riservare la massima cura, in continuità con una tradizione che affonda le sue radici nell'architettura rinascimentale.
  53. Vedi il vasto uso che Manini fa di torrette angolari sospese, pittoresche loggette aggettanti, balconi retti da mensole, scale esterne ad archetti rampanti parallele alla facciata, pensiline che segnalano la presenza dell'ingresso, eccetera.
  54. Basti osservare le piante delle due diverse versioni della villa D'Almeida all'Estouril di Sebastiano Locati, del 1891, entrambe non realizzate, o quella dello stesso Chalet Biester di Luís Monteiro.
  55. Architetto paesaggista autore di diversi progetti a Lisbona, soprattutto lungo la nuova "Avenida".
  56. Letteralmente "Monteiro dei Milioni", come veniva ironicamente soprannominato a causa delle sue ricchezze.
  57. Ci si riferisce ad esempio ai giochi di parole a partire dai doppi sensi che il suo nome offre nella

lingua portoghese, oltre che alle onnipresenti iniziali; ma anche ad una complessa simbolica la cui interpretazione, per nulla immediata, potrebbe suggerire l'appartenenza di Carvalho Monteiro a logge massoniche o culti di tipo esoterico.

58. La scelta di un impianto semplice è dovuta in realtà alla decisione del committente di mantenere la giacitura della preesistente costruzione, probabilmente per ragioni di ordine economico.
59. Al contrario gli unici disegni d'insieme sono piante, mentre non esistono sezioni complessive che dimostrino un interesse dell'autore per lo studio dell'articolazione dello spazio e delle sue relazioni.
60. Da segnalare anche la presenza nel fondo librario di Crema di un volume monografico sulla casa Bagatti Valsecchi.
61. "In altre parole, il Rinascimento finì per diventare sinonimo non di uno specifico periodo storico e della produzione artistica in una specifica area geografica, ma, nella sfera del gusto, di specifiche qualità: in particolare bellezza, armonia e decoro" (ROSANNA PAVONI, *Introduzione*, in *Reviving the Renaissance. The Use and abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, a cura di Rosanna Pavoni, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 7).
62. STEFANO DELLA TORRE, *La costruzione della casa Bagatti Valsecchi*, in *La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento e il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, a cura di Rosanna Pavoni, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1994, pp. 62-89: p. 82.
63. Il giardino quasi sempre presente nella residenza borghese del tempo comprende architetture di complemento quali serre, scuderie, padiglioni e cappelle, spesso realizzate secondo modelli più liberi rispetto alla villa principale, proprio perché collocate all'interno del parco romantico. Si pensi per esempio all'oratorio privato della famiglia Pesenti ad Alzano Lombardo realizzato da Virginio Muzio nel 1897, un'architettura di ispirazione gotica, quasi del tutto ignorata dalla storiografia locale proprio perché considerata niente più che un colto *divertissement* architettonico, incredibilmente somigliante alla cappella della Quinta da Regaleira.
64. La cosiddetta "rapariga dos pombos", ragazza dei colombi.
65. Non esistono infatti disegni relativi alla progettazione del parco.
66. Un altro sorprendente elemento di continuità con la Pena: si pensi al personaggio mostruoso mezzo uomo e mezzo pesce del portico del tritone (o della creazione del mondo) che protegge uno degli accessi del Palazzo.
67. L'emiciclo della fonte dei guardiani, che abbraccia idealmente in direzione della torre, quindi della luce, costituisce uno dei più diretti riferimenti all'arte scenografica, vera e propria quinta che fa da sfondo a una delle zone di sosta all'interno del giardino.
68. Documentati dai disegni del fondo di Crema.
69. Probabilmente ispirate alle precedenti rovine realizzate da Cinatti a Évora.
70. GIOVANNA D'AMIA, *La scena in giardino, il giardino sulla scena: prospettive dipinte e scenografie di Carlo Ferrario*, in *Il giardino lombardo tra storia e attualità; tutela, valorizzazione, restauro, atti del convegno* (Cinisello Balsamo 1999), a cura di Gabriella Guerri, Cinisello Balsamo, Comune di Cinisello Balsamo, Centro di documentazione storica, 2000, pp. 109-114, p. 109.
71. Manini aveva invitato nel 1911 Júlio e il fratello José da Fonseca a recarsi in Italia per visitare città e musei, in previsione dell'immediatamente successivo incarico di gestire il cantiere della Regaleira.