

## 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.*

*Il lavoro che i due autori offrono ora al pubblico s'integra nella lunga e intensa attività d'indagine svolta sulle correnti artistiche in seno all'architettura, al paesaggio e alla scenografia del XIX secolo, nella quale spicca la relazione tra il mondo culturale portoghese e l'influenza degli artisti italiani durante questo periodo.*

*(...) si direbbe che a Crema tutti dovessero nascere con un senso particolare della prospettiva e dell'architettura maestosa<sup>1</sup>*

Giovanni Cenzato

Tra Luigi Manini (1848-1936) e Antonio Rovescalli (1864-1936) i legami sono più vicini di quanto ci si potrebbe aspettare dati i circa sedici anni di differenza di età tra i due. Se la medesima origine cremasca è di per sé un fattore di affinità, il percorso formativo e professionale si presenta già segnato da esperienze di vita differenti, ma sufficientemente vicine da collocare i due scenografi, come eredi della stessa sensibilità artistica e di un simile *pathos* estetico, nella scia di Carlo Ferrario, uno dei grandi maestri della modernità centro-europea a livello scenografico. Nelle coincidenze, come nel contrasto tra due personalità e vite diverse, che condussero i due protagonisti verso percorsi artistici distinti e inaspettati in relazione alle rispettive formazioni accademiche, tenteremo un approccio, diverso e simultaneo, iniziando dalla

molteplicità di movimenti artistici, che possiamo chiamare generalmente come romanticismo, a partire dal quale Manini e Rovescalli rendono protagonista il proprio cammino.

Crema riserva oggi, giustamente, all'eccezionale scenografo Rovescalli un posto di rilievo nel panorama artistico. Senza portare grandi novità al curriculum di Antonio Rovescalli, già da sé abbastanza conosciuto nell'ambiente cremasco, nel contrappunto tra i due scenografi risiede l'aspettativa degli autori di elevare Manini al medesimo piano. Sarà un primo approccio. Un grato tentativo di corrispondere ai desiderata dello stesso Manini, che vivendo in una specie di esilio artistico, anelò sempre ardentemente il riconoscimento dei suoi conterranei, manifesto nella non comune eredità<sup>2</sup>, che per propria volontà offrì alla Biblioteca di Crema nel dicembre 1925<sup>3</sup>. Senza cadere nella tentazione di un discorso in tono celebrativo, facilmente comprensibile date le eccezionali qualità pittoriche dei due scenografi, tenteremo di inquadrare le rispettive esperienze professionali a partire dal Teatro Sociale di Crema, la cui ricchezza di documentazione giustifica il tentativo di un succinto approccio al contributo dei due cremaschi. Ma presentiamo prima alcune note biografiche sopra i due artisti.

### *Luigi Pietro Manini*<sup>4</sup>

*Arquitecto, pintor e cenógrafo*, come amava definirsi<sup>5</sup>, fu *um artista completo no seu género. E nenhum favor lhe faço em o classificar de completo, porque exercitando a arte conforme os processos modernos, pinta a paisagem com tanta intuição e brilhantismo, como pinta a arquitectura*<sup>6</sup>. Fu una considerevole figura della modernità portoghese, trascendendo lo stretto protagonismo culturale della scenografia. Dedicato cultore delle arti in generale, Luigi Manini fu un notevole artista, di profilo poliedrico: pittore, decoratore, scenografo, esimio disegnatore ed acquerellista, fotografo e innovatore nel momento di concepire i progetti che tracciò. Nel panorama portoghese non si era mai visto una tanto completa applicazione dei valori scenografici al piano dell'architettura, nella concezione volumetrica, nella composizione armonica di stili storici, nel modo versatile di governare l'arte di disporre ornamenti esterni e interni e particolarmente nell'impianto di edifici, dove si arrischia anche come creatore di paesaggi. Risiede qui la sua singolarità. La sua formazione fu segnata da un percorso solitario, solido nella peculiare tenacia del suo carattere e nelle tendenze artistiche manifestate fin dal-

l'infanzia. Alternandosi tra il breve passaggio dall'accademia braidense e l'esperienza di tipo tradizionale fondata nell'apprendistato possibile tra maestro e discepolo, nell'ambito della *praxis* delle officine di pittura e scenografia, Manini non tralasciò mai lo studio individuale. Questo particolare, cioè l'aspetto fortemente autodidatta della sua formazione, si erge come un fattore assolutamente rilevante per la comprensione della sua personalità artistica. Si notano molti esempi di questa natura nel suo profilo biografico. La sua infanzia trascorse nel contesto della crisi economica e sociale, propria di uno scenario di lotta contro la lunga dominazione austriaca de Lombardo-Veneto, che non aveva favorito lo sviluppo delle arti. La prima esperienza, dai 9 ai 13 anni, fu nell'*atelier* di pittura di Giovanni Zaffava, pittore attivo in Crema, che portò Manini a concludere, *non appresi nulla*<sup>7</sup> malgrado la sua giovane età. Durante il breve passaggio dall'Accademia di Brera compì la prima e seconda fase del corso elementare, come lui stesso riferisce, a *Brera cominciai i primi elementi di ornato ed alla fine dell'anno scolastico ero passato a copiare dal vero gli ornati di gesso*<sup>8</sup>. Effettivamente le capacità del giovane non passarono inosservate ai professori e certamente avrebbe terminato la sua formazione se fosse rimasto ancora alcuni mesi nell'accademia milanese. *Egli copiava con tale destrezza e maestria i modelli in gesso assegnatigli, che nel corso dell'anno scolastico esaurì tutti quelli esistenti nell'aula e il maestro dovette procurarsene altri presso i colleghi dei corsi superiori. Occhi e mano prodigiosi, egli aveva, ma appunto perché il prodigio si rivelasse al mondo come tale, il destino – sotto forma di mancanza di mezzi – lo costrinse ad abbandonare l'Accademia milanese dopo poco più di un anno*<sup>9</sup>. Dopo le vacanze scolastiche, di ritorno a Brera, l'iscrizione fatta nel 1863 fu seguita dall'annullamento<sup>10</sup>, ma la sua formazione braidense avrà un completamento in Brescia dove frequentò, per un tempo imprecisato, le lezioni private di Ferdinando Cassina (1846-1878)<sup>11</sup>, professore aggiunto del titolare di cattedra di ornato, Claudio Bernacchi (1857-1889), maestri con i quali aveva convissuto a Brera durante il periodo 1861-62<sup>12</sup>.

La *Reale Accademia di Belle Arti di Milano* aveva subito cambiamenti in questa epoca, con l'approvazione dei nuovi statuti del 3 novembre 1860<sup>13</sup>. La *Scuola d'Ornamenti* rimase completamente separata dalla Scuola di Disegno, dalla Scuola di Architettura e dalla Scuola di Prospettiva<sup>14</sup>. “Nel 1862 Antonio Caimi, insistendo in quello che definisce come un “abuso” dei precetti della scuola albertoliana<sup>15</sup>, rileva come il corso braidense di ornato aves-

se, alla fine della prima metà del secolo, perso il suo indiscutibile primato”. La scuola accademica, fino agli anni settanta, si presenta arretrata sotto la formula di un classicismo esausto, poco ricettiva nei confronti dei mutamenti del gusto e acritica in relazione alla varietà di modelli proposti dai più recenti repertori pubblicati, compresi quelli di provenienza straniera.”<sup>16</sup> Con accentuato carattere professionalizzante<sup>17</sup>, 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*<sup>18</sup>. *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.*<sup>19</sup> È così, nel contesto dei cambiamenti ancora embrionali e delle congiunture sfavorevoli segnate dalle lotte politiche e dalle trasformazioni sociali, che Manini farà il suo apprendistato accademico. Il rinnovamento dei curricula accademici, invocata fin dalla metà del secolo XIX e sempre più specializzata per le esigenze del progresso tecnico e industriale, ebbe anche ripercussioni sulla produzione artistica. Tuttavia questa sintesi di una formazione semi-artistica con una semi-artigianale fu per Manini di maggior valore quando la vita gli presentò l’opportunità di incamminarsi nel campo dell’architettura.

Anche qui, come nella turbolenza dei primi anni che trascorse accanto a Ferrario, a partire dal 1873 l’accertamento dei valori culturali ed estetici, crea un clima di feconda polemica culturale, che conduce i protagonisti di queste epoche ad un assorbimento di concetti assimilati a livello di emozioni estetiche. Tra le espressioni utilizzate dal Manini a “*copiare dal vero gli ornati in gesso*”<sup>20</sup> nell’Accademia braidense e gli studi realizzati all’aria aperta nei dintorni di Crema *nel frattempo studiavo da solo prospettiva, paesaggio dal vero, andavo per le chiese a copiare decorazioni e ornamenti*<sup>21</sup> risiede gran parte del dibattito culturale e artistico che attraversò questo vertiginoso periodo e si costituì come il lievito intellettuale e teorico che culminerà nelle riforme dell’accademia durante la fine degli anni settanta, favorendo la formazione di Antonio Rovescalli.

Tra il “vedutismo” e il “verismo” gli anni settanta e ottanta consacrarono il cammino a un realismo ogni volta più espressivo nella storia dell’arte pitto-

rica. Cosciente che il disegno fosse un territorio privilegiato per esercitare fino al limite la sua capacità plastica, studente diligente e instancabile, Manini trovò il modo, con le sue forze, di compensare la discontinuità della sua formazione artistica.

Risultati del suo apprendimento a Brera e del suo perfezionamento individuale sono già visibili nella perfezione degli affreschi e dei dipinti murali che realizzò per l'interno di ville, palazzi e chiese nei dintorni della regione cremasca. La visita a questi spazi ci hanno rivelato esperienze diverse. Paesaggi tecnicamente corretti, contaminati da un'aura romantica, e tradizione vedutista si caratterizzano con scene di un forte eclettismo e di una grande espressività. Questa attività nell'area delle arti decorative, che guadagnò nuovo alito ed esuberanza a partire dal 1866 con gli auspici dell'armistizio tra l'Italia e l'Austria, fu iniziata in società con il pittore cremasco Eugenio Malfassi e si tradusse nell'impulso che portò Luigi Manini alla pittura scenografica. Il primo lavoro effettuato da entrambi fu la pittura decorativa della scalinata e di varie sale dell'*Albergo del Pozzo Nuovo, ed in seguito altri lavori nelle case dei nostri signori cremaschi e nelle chiese del cremasco*<sup>22</sup>. Di questa epoca sono probabilmente i progetti decorativi per l'*Ospedale Maggiore*, in Crema, la chiesa di *Zappello*, lavori che oggi sono scomparsi, successivamente distrutti o sostituiti da altre pitture in occasione dei rifacimenti apportati nei tempi. Nella *Villa Stramezzi*,<sup>23</sup> in Moscazzano, dipinse una ninfa e tre quadri alpini che si ascrivono nella corrente paesaggistica dell'ottocento, con scene di accentuata malinconia che rasentano il pittoresco. Del medesimo periodo e genere consideriamo anche la *Villa Allocchio a San Bartolomeo dei Morti* e i quattro dipinti del salone d'ingresso, guarniti di cornici, della *Villa Donati De' Conti*<sup>24</sup> in Ombriano. Tra i progetti di questa epoca vi sono i dipinti decorativi per la *Villa Vailati* alle Quade, che presentano più vitalità e realismo, riconoscendosi in questi paesaggi di Manini la notevole tradizione di pittura a fresco della Lombardia<sup>25</sup>, che infeudata in una ascendenza barocca, scivolò verso un romanticismo storico, d'altronde sempre presente nella sua opera decorativa in Italia e in Portogallo<sup>26</sup>. Il dipinto di aspetto più ornamentale mostra grazia ed eleganza, così come un perfetto dominio nel tratto, nella composizione, nel colore e nella luminosità. La visita di Manini alle città di Nizza, Tolosa e Marsiglia, la convivenza con pittori e tradizioni in queste regioni, *facendo progetti di decorazione per pittori di limitata facilità*<sup>27</sup> e particolarmente i promettenti anni di convivenza

e lavoro con Carlo Ferrario, a partire dal 23 gennaio 1873, avrebbero affinato a un livello di eccellenza le sue capacità di disegnatore esimio e di prodigiosa immaginazione.

### *Odoardo Antonio Rovescalli*

Al contrario, Antonio Rovescalli, *pittore di scene*<sup>28</sup>, come amava definirsi, crebbe in mezzo ai colori e ai pennelli, passando dalla *praxis* del laboratorio scenografico agli studi accademici. Estese la sua attività scenografica, durata circa sessanta anni, all'ambito internazionale, essendo notevole per il rigore nell'adeguamento degli scenari ai libretti e per la perfettibilità di *artista completo*<sup>29</sup> nelle scene d'interno e d'esterno. Iniziò come apprendista a dodici anni, assimilando le tecniche e i segreti della professione scenografica con suo zio Luigi Dell'Era, scenografo titolare del Teatro Manzoni in Milano. – *Il ragazzo incoraggiato dallo zio e guidato, se non dalla sua arte, che come dicemmo aveva orizzonti limitati, dal pratico buon senso e dal fervore dell'affetto, fu iscritto a Brera dove studiò pittura e architettura e passò quindi alla scuola del Ferrario*<sup>30</sup>. Orientato da suo zio Dell'Era, Rovescalli ebbe un lungo e non comune periodo di formazione artistica, a partire dal 1879 nell'Accademia delle Belle Arti di Milano. Durante circa sei anni, frequentò a Brera i corsi di ornato e di stile, due anni di architettura corrispondenti alla prima e seconda sezione, tre anni di corso di prospettiva e paesaggio e un anno di corso di figura<sup>31</sup>.

Nel 1879, l'Accademia di Brera subì una nuova riforma generale con la creazione degli Istituti delle Belle Arti, fondata sulla distinzione tra lo studio delle arti propriamente dette e delle arti applicate alla decorazione e all'industria, separando definitivamente il piano curricolare tra artisti ed artigiani. Questa riforma consacra e rimarca le lotte e le polemiche di un decennio circa la normalizzazione del realismo e la problematica delle “arti belle” e “arti utili”, che ebbe come principali agenti culturali in Milano alcuni dei professori del Rovescalli<sup>32</sup>. In questo contesto l'eccellente formazione accademica del giovane artista beneficò anche della maturità raggiunta dall'Accademia, che si manifestava nel suo corpo docente, dove insegnavano con autorità Camillo Boito, in architettura e Luigi Bisi e Carlo Ferrario, nella scuola di prospettiva. La formazione degli alunni in questa epoca favoriva un maggior valore espressivo e una proficua carriera artistica.

Confinato al teatro drammatico, solo a partire dal 1900 Rovescalli raggiungerà la fama nei palchi lirici, iniziando la carriera alla Scala di Milano ed essendo precursore della «Società degli scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale», sollecitata dal Ferrario in seguito alla grave crisi della Scala nel 1898 e formata dai suoi discepoli Vittorio Rota, Carlo Songa, Mario Sala alla quale aderì più tardi Angelo Parravicini<sup>33</sup>. Questo gruppo di artisti aprì gli orizzonti della scenografia italiana, imponendosi nel teatro scalligero e fornendo la propria opera al Metropolitan di New York, al Colon di Buenos Aires, all'Opéra di Parigi, ai teatri imperiali di San Pietroburgo e Varsavia e in tutti i principali teatri italiani, in particolare al Costanzi di Roma. A partire dalla prima decade del XX secolo, Rovescalli, con la sua produzione, dette seguito a questo spirito imprenditoriale, sviluppandosi in geniali ricerche pittoriche e tecniche, ampliando considerevolmente il raggio d'azione fino a località tanto più lontane, quanto esotiche.

Ritroviamo oggi riferimenti di scenari in Lisbona, come vedremo più avanti, ma anche in luoghi sorprendenti come è il caso del Teatro di Santa Ana in Salvador, il 9 febbraio 1902, al quale Rovescalli inviò un polemico sipario in toni pastello e in un ostentato stile Arte Nuova, che scioccò la società più conservatrice del Paese. Ugualmente si concluse con un successo, ricordato per molti anni, la scenografia ordinata dal Teatro Nacional di Costa Rica<sup>34</sup> e dal Teatro Colon di Buenos Aires, in Argentina, dove la collaborazione di Rovescalli si estese a una ventina di opere tra il 1909 e il 1924<sup>35</sup>. Londra, Parigi, New York, Buenos Aires, Montecarlo, Lisbona e Rio de Janeiro illustrano la vastità del suo percorso scenografico, e hanno realizzato, con Rovescalli, i desideri e le aspirazioni dei suoi contemporanei – *Giulio Ferrario, storiografo della scenografia, esaltando nel Ferrario la meravigliosa versatilità, la grazia del comporre, la morbida poesia e la geniale pieghevolezza nello svolgere i più diversi concetti, faceva voti che l'opera copiosa del superbo scenografo fosse riprodotta in grande diffusione, perché essa dimostrasse altamente e nobilmente come l'Italia abbia saputo chiudere il decimonono secolo e inaugurare il successivo con le manifestazioni più mirabili dell'arte scenografica*<sup>36</sup>. A partire dal 1905 conosce in Torino, nel caffè Molinari, il costumista Caramba e, in tempi successivi, il giornalista e drammaturgo Giuseppe Adami, relazioni che culminarono in una sincera amicizia. La coppia Rovescalli e Caramba trionfa nel mondo operistico con *La vedova Allegra*, nel 1907, a partire dalla quale seguiranno numerosi successi.

Tra le sue migliori realizzazioni si annoverano, nel 1922, la direzione e la produzione del *Trittico di Puccini* alla Scala, le memorabili scene per l'*Iris* di Mascagni nel 1923 e per *L'usignolo* di Stravinskij, nel 1926. Rovescalli fu anche lo scenografo della tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio presentata in "prima assoluta" il 9 dicembre 1901, nel Teatro Costanzi in Roma. I disegni e la didascalia scenica di questo testo drammatico, che si conservano nel Teatro Regio di Torino dalla rappresentazione del 19 febbraio 1914, dimostrano *lo scrupolo con cui Rovescalli seguì le indicazioni e si compenetrò nell'idea del poeta, elaborando un ingegnoso "pastiche" architettonico che anticipa, in modo davvero sorprendente, il gusto decorativo del Vittoriale*<sup>37</sup>. A Roma lavorò anche per il Teatro Lirico: *Amica, Iris, Isabeau, Le Maschere* e *Il Piccolo Marat* di Mascagni, *Guglielmo Tell* di Rossini, *Suor Angelica* e *Il Tabarro* di Puccini, tra le tante altre<sup>38</sup>. L'ultima opera di cui fece la scenografia fu il *Falstaff*, commedia lirica di A. Boito e musica di Verdi, per la Scala di Milano, il 26 dicembre 1936<sup>39</sup>.

### *Iniziamo con Luigi Manini nel Teatro Sociale di Crema*<sup>40</sup>

Nel campo dell'opera il fiorire dei piccoli teatri e dello spettacolo musicale costituì in questa epoca, un po' in tutta Italia, un avvenimento sociale di primaria grandezza che si diventa popolare e attraversa tutte le classi sociali. Per Luigi Manini il Teatro Sociale di Crema<sup>41</sup> rappresentò la cartina di tornasole per la sua carriera di scenografo. Chiamato ad eseguire alcune tele scenografiche per l'epoca della stagione carnevalesca, il giovane cominciò a veder riconosciute le sue doti di pittore. Senza formazione specifica, non avendo affatto frequentato ancora nessun atelier scenografico, Manini applicò alla tela le competenze acquisite durante il suo breve passaggio da Brera e le tecniche sviluppate nell'ambito della pittura di paesaggi e di prospettiva che aveva eseguito per i palazzotti e le ville del territorio cremasco. Continuiamo con i suoi medesimi ricordi – in un *carnevale che non ricordo l'anno, nel nostro Teatro hanno dato il Pogliuto, impresario e tenore certo Guidi, mi incaricò a dipingere la scena del tempio che fu applaudita e chiamato nei seguenti anni feci sempre qualche piccolo lavoro di scenografia*<sup>42</sup>. L'epoca fu quella del 1871-72<sup>43</sup> e l'impresario Giuseppe Guidi di Bergamo<sup>44</sup>. Con la scena del *tempio di Zeus*<sup>45</sup> del secondo atto e secondo quadro del "Poliuto",<sup>46</sup> la tragedia lirica in tre atti con musica di Gaetano Donizzetti basata sul dramma sei-

centesco di Pierre Corneille, Luigi Manini debuttò nella scenografia. L'opera fu portata in scena dalla società dei "Filodrammatici di Crema" composta da "patrizi e ricchi borghesi" che ebbero l'occasione di apprezzare *l'arte del Manini, suggerirono di affidargliene l'esecuzione, la quale riuscì superiore ad ogni aspettativa*<sup>47</sup>. Il 3 e l'11 febbraio gli furono pagate le prestazioni per il suo lavoro di scenografia. La produzione dello spettacolo fu liquidata al *signor Giuseppe Guidi, impresario teatrale, in saldo della dote principale e suppletoria assegnatagli per lo spettacolo d'opera in musica della stagione di Carnevale 1871-72*<sup>48</sup>. Nell'autunno dello stesso anno 1872, il Teatro Sociale di Crema preparava di nuovo la stagione lirica e *fra le opere in cartellone v'era il "Ruy Blas" per la quale mancavano le scene*<sup>49</sup> che Manini fu invitato a dipingere. Tuttavia, dopo aver dipinto la prima scena, a seguito di un serio diverbio con l'impresario teatrale Camillo Bernardi, Luigi Manini, su consiglio del Sindaco signor Viscengo Freri<sup>50</sup>, il mattino seguente partì per Milano. Ostinato, passò il freddo inverno nella città milanese dove lavorò per alcune settimane con decoratori locali.

Malgrado le difficoltà il 1873 fu un anno determinante. Nella prima quindicina di gennaio, un incontro casuale con un amico cremasco, Giovanni Vela, produsse una turbolenta e benefica svolta nella vita del Manini, all'epoca in grandi difficoltà economiche. Giovanni, seguendo i passi di suo nonno il famoso scultore Vincenzo Vela, terminava in questa epoca i suoi studi di scultura nell'accademia braidense. *Il Vela, impressionato dalle sue tristi condizioni morali ed economiche, promise di aiutarlo e per riuscire più facilmente nell'intento gli suggerì di procurarsi anche l'appoggio del prof. Angelo Bacchetta, licenziato da poco dall'Accademia di Brera, ove aveva contratto salde amicizie, ed allora insegnante di disegno negli Istituti di Istruzione Media di Crema, sua città natale, il quale aveva pure avuto modo di conoscere la tempra del giovane concittadino e gli era stato largo di consigli e di suggerimenti*<sup>51</sup>. Effettivamente Manini era un uomo di temperamento difficile. La sua vita è prodiga di storie che dimostrano un uomo di portamento e carattere forte. Senza mezze misure. Ricorderemo a questo proposito che Angelo Bacchetta, al quale era ricorso Giovanni Vela, fu il diletto compagno di Manini nell'epoca in cui frequentò l'Accademia di Brera ed era suo cognato fin dal 1871, dopo il legame matrimoniale<sup>52</sup> con Teresa Bacchetta, dalla quale a questo punto già aveva un figlio, Arturo Manini, nato il 25 febbraio 1872<sup>53</sup>. In futuro i legami familiari tra Luigi Manini e Angelo Bacchetta andranno stringen-

dosi con il matrimonio dei loro figli Azeglio Bacchetta (1870-1906) ed Ebe Manini (1874-1974) celebrato in Brescia il 20 settembre 1901<sup>54</sup>.

### *Seguiamo il Manini tra le quinte della Scala*

La lettera di raccomandazione che il pittore Angelo Bacchetta indirizzò a Carlo Ferrario (1833-1907) era molto lusinghiera e pochi giorni dopo Vincenzo Vela combinò un incontro nell'atrio dell'Accademia braidense: *ci troviamo col Professor Ferrario ch'era direttore della Scenografia al Teatro della Scala, mi presentò dicendogli che cercavo d'occuparmi ecc. Il giorno seguente entrai quale principiante scenografo, era il 23 gennaio 1873*<sup>55</sup>. A partire da questo giorno, *la data è da lui fissata con precisione*<sup>56</sup>, Manini cominciò a frequentare il laboratorio della Scala di Milano, dimostrando al Ferrario il virtualismo grafico del suo tratto giovanile, la disinvoltura con la quale abordava i generi più convenzionali della storia dell'arte, ma anche la determinazione nel suo personale apprendistato: *fin dai primi giorni il Ferrario capì quale prezioso acquisto avesse fatto il suo studio, chè il Manini, alle eccezionali doti pittoriche e architettoniche, univa volontà e tenacia e perseveranza, qualità non sempre riscontrabili negli artisti.*

I primi tre mesi furono vissuti in una voragine contagiosa. Aveva allora poco più di 25 anni. Con il suo titolo di apprendista scenografo collaborò in quella primavera, alle "prime assolute" del Ballo *Le due gemelle* di Ponchielli il 4 febbraio, e dell'opera *Fosca* di Carlo Gomes, il 16 dello stesso mese. Nelle quinte della Scala, Manini assistette alla frenetica agitazione del montaggio degli spettacoli – prove, attori, *prime-donne* e maestri, guardaroba esotico e tribolate didascalie di scena. Momenti di estasi per il giovane cremasco.

La riproposta dell'opera *Aida* per il periodo lirico del carnevale e della quaresima, con la prima fissata per il 26 dicembre 1873<sup>57</sup>, accantonò di nuovo Carlo Ferrario dalla direzione scenica della Scala e di conseguenza il suo gruppo di collaboratori più vicini. Anche Manini non ritornò alla *Scala perché davasi per la prima volta l'Aida e Verdi impose all'impresa il pittore Magnani di Parma*<sup>58</sup>. Come era accaduto durante la prima assoluta in Italia l'8 febbraio 1872, il compositore Giuseppe Verdi pretese dall'impresa di Giulio Ricordi, responsabile dello spettacolo, che le scene fossero dipinte dallo scenografo di Parma, Gerolamo Magnani<sup>59</sup>. Nella scia di Peroni e nella ricerca di una linea sempre più artistica, el evata a livello di immaginazione



*Scenografi della Scala di Milano. Carlo Ferrario (il secondo da destra seduto sulla balaustra) e Luigi Manini (alla destra di Carlo Ferrario) tra colleghi, circa 1873-1879 circa. Fotografia. Firemìnza, collezione privata*

ed eccitazione dei sentimenti, la cultura edonistica<sup>60</sup> del Ferrario era in contrapposizione con la *mise-en-scène* dell'opera verdiana<sup>61</sup>.

Ferrario tornò all'Accademia di Brera, dedicandosi quasi esclusivamente alla cattedra di prospettiva e Manini iniziò una peregrinazione per vari teatri, avvalendosi dell'appoggio di colleghi pittori del teatro scaligero, più introdotti nei meandri scenografici, come furono Alfonso Fantani e Francesco Lovati. Con Fantani lavorò all'inizio di quel periodo nel Teatro milanese Dal Verme e nell'ottobre 1873 già stava a Roma, essendo stato scritturato per la stagione autunnale del Teatro Apollo, questa volta in coppia con Lovati. Tuttavia non erano ancora terminati i lavori in Roma ed ecco che dalla sua città natale giunge un nuovo invito per il giovane scenografo cremasco.

### *Ritorniamo con Manini a Crema e ai restauri del Teatro Sociale*

*Finalmente anche la crisi teatrale è finita*<sup>62</sup>. Crema anelava il rinnovamento del proprio teatro. Avvicinandosi la stagione lirica, la *Società dei palchettisti*

inizia grandi opere di restauro, tinteggiatura e doratura, avendo collocato tutte le infrastrutture per l'illuminazione a gas del Teatro Sociale, il che costituiva, all'epoca, una grande innovazione. La ristrutturazione del teatro fu protratta fino al 6 aprile 1872<sup>63</sup>, momento in cui la Direzione approvò la costituzione di un fondo speciale con applicazione delle rendite degli spettacoli, per far fronte alle innovazioni: acquisizione e installazione del nuovo equipaggiamento per l'orchestra, rinnovamento delle tende di proscenio, sipario e vari scenari con decorazioni generiche, che rinnovavano la dote del teatro<sup>64</sup>. Il 9 ottobre dello stesso anno, basandosi sul progetto di restauro presentato dalla Direzione Teatrale, il signor Ramazzotti, incaricato dell'orientamento delle opere, invita Luigi Manini, allora *pittore presso il Teatro Apollo in Roma*, a ritornare a Crema *per la dipintura della volta del Teatro, del nuovo sipario, e delle quinte e panni del palcoscenico*<sup>65</sup>, sollecitando, nella stessa lettera, che l'artista mandasse una bozza per il nuovo *plafone* che dovrà *rappresentare un cielo con nubi e bambini* e chiedendo al pittore di fissare il giorno in cui si sarebbe potuto trasferire al teatro per firmare il contratto dei lavori. Manini era perciò incaricato del progetto e della pittura del soffitto del teatro, del sipario, delle quinte e panni scenografici per le opere *Faust e Favorita*, lavori che dovevano essere realizzati prima della stagione lirica: *il plafone deve essere terminato per il 25 novembre mentre invece per gli altri lavori, cioè del sipario, delle quinte e panni, gli viene accordato un tempo maggiore, ma non oltre il 10 dicembre*<sup>66</sup> del 1873. Da Roma Manini risponde prontamente all'invito, subito nel giorno 12 dello stesso mese, riferendo che accetta l'incarico della *dipintura della volta a nubi e puttini nel mezzo con ornamenti in carattere al Teatro, all'ingiro, sipario e tende, e quinte e panni*<sup>67</sup>, garantendo di essere in grado di rispettare i tempi stabiliti dalla Direzione Teatrale. Occupato nel Teatro Apollo, non potendo precisare il giorno, anticipò che prima della fine di ottobre avrebbe dato inizio all'incarico, avendo già concordato prima con il maestro delle opere ed altri collaboratori l'esecuzione del fondo e il montaggio delle impalcature<sup>68</sup>. Si riferiva a Giovanni Bacchetta, più tardi macchinista del teatro e al pittore Eugenio Malfassi, suo vecchio socio, che lavorano attivamente nel restauro del Teatro in questa epoca<sup>69</sup>. La missione fu eseguita nei tempi stabiliti<sup>70</sup> e contò sulla collaborazione di suo cognato, il giovane professore Angelo Bacchetta<sup>71</sup>. Le scene, due per la prima del Faust e una per quella della Favorita,<sup>72</sup> furono terminate già durante il mese di dicembre.

Nella stagione natalizia, il 25 dicembre 1873, il Teatro di Crema aprì finalmente le sue porte a un pubblico ansioso che riempì la platea e i palchi. *Chi avrebbe pensato, tre anni fa, che nel teatro di Crema si sarebbe rappresentato il Faust del Gounod? Chi avrebbe immaginato nell'anno scorso che il nostro teatro doveva quest'anno riaprirsi restaurato, imbellito e illuminato a gas?.[...] Fatto è che prima ancora che si alzasse il sipario, la platea e i palchetti erano pieni zeppi di gente*<sup>73</sup>. Per la gioia della società teatrale, il restauro piacque al pubblico cremasco, riconoscendo le doti dei suoi artisti *che maestrevolmente posero mano alle riforme, tra le quali spicca per magico effetto la volta del teatro dipinta a nuovo con disegno e figure del nostro professor Bacchetta*<sup>74</sup>, lavori sfortunatamente persi durante l'incendio che scoppiò nel 1937 e distrusse quasi totalmente l'edificio del Teatro Sociale di Crema. Per una felice combinazione furono recuperati e restaurati<sup>75</sup> i cinque cartoni che diedero origine ai dipinti del teatro, dalla Fondazione San Domenico di Crema. Apparentemente senza grande qualità estetica<sup>76</sup>, l'analisi delle immagini dello "spolvero" attribuito al Manini, colloca questo lavoro molto vicino, a livello artistico, ai dipinti decorativi che eseguì per il Teatro D. Maria Pia, nell'isola del Funchal, conclusi il 30 luglio 1887.

La scelta del Faust, opera in cinque atti con musica di Charles Gounod (1818-1893) per l'inaugurazione fu ampiamente acclamata, ma *per amore di verità, dobbiamo dire che i maggiori e più fragorosi applausi toccarono non ai cantanti bensì al giovane pittore Manini il quale dipinse la scena dell'atto terzo e meglio ancora quella dell'atto quarto con tanta sicurezza ed effetto di pennello da autorizzarci a presagire in lui un distintissimo scenografo*<sup>77</sup>. I mesi di studio e lavoro con Ferrario cominciarono a dar frutti nel riscatto del pittore, acclamato dal pubblico e dai critici. In quest'anno, la stagione carnevalesca nel teatro Sociale debuttò il 28 dicembre<sup>78</sup> con la *Sonnambula*, *stupenda creazione belliniana, è lo spartito del repertorio italiano che gli stranieri e specialmente i tedeschi proclamano il capolavoro della perfettibilità musicale*<sup>79</sup> che tornò a contare sulla presenza del giovane scenografo. *Nel più rigoroso silenzio, i corni intonano le prime armonie, e si alza il sipario. Si offre la scena col molino[...], espressamente dipinta dal Sig. Manini è bellissima e viene applaudita*<sup>80</sup>. Le critiche sui giornali locali furono unanimi, riferendo la "Gazzetta di Crema" che le scene furono dipinte *colla solita maestria dal Sig. Manini e il pubblico ne testimoniò la propria soddisfazione, chiamando all'onore della ribalta l'egregio artista*<sup>81</sup>. Un risultato ricompensatore. Per Un



*Luigi Manini. Bozzetto di scenario per Les Rantzeau du Erckmann e Chatrian. Lisbona, Teatro Regio de D. Maria II, 1882-83, Akbumina, MCC-inv. n° 7408.*



*Luigi Manini. Venezia. Bozzetto di scenario per l'Otello di William Shakespeare. Lisbona, Teatro Règio de D. Maria II, Akbumina, MCC-inv. n° 7408.*

*ballo in maschera* che debuttò il 27 gennaio 1874, Manini produsse alcune scene, continuando quest'anno a collaborare al restauro dell'edificio<sup>82</sup> e per l'apertura della stagione lirica seguente eseguì tutta la decorazione, ammobiliando e dipingendo la *bottega del caffè nel teatro*<sup>83</sup>.

Il ritorno di Manini alla Scala come collaboratore di Ferrario, per quattro anni consecutivi, determinarono il suo allontanamento dal teatro cremasco e consolidarono la sua carriera scenografica, diventando un esimio prosecutore dell'opera del maestro, assimilando tutti i principi estetici e dottrinali, che Ferrario iscrisse nella scenografia del suo tempo. Con una determinazione molto particolare, si applicò allo studio dei bozzetti, perfezionando la sua tecnica di acquarello e prospettiva. *Aiutava il Ferrario alla lontana diremo, ma il maestro aveva capito "la qualità del legno". Un po' di lezioni a Brera, qualche scappellotto del maestro e una gran tenacia nel voler a tutti i costi. Quel mondo che nasceva in vasti quadri smaglianti dal magico pennello del Ferrario, pieni di evidenza estetica, di robusta stilistica, di aria, di luce, di poesia, cominciò a roteare intorno alla mente del piccolo cremasco e attirarlo a sé*<sup>84</sup>. Il dominio di tutte le tecniche scenografiche culminò con la sua ascesa a scenografo sostituto del Ferrario nella stagione teatrale scaligera del 1878-79<sup>85</sup>. Nella primavera del 1879, il Real Teatro di S.Carlos indirizzò un invito a Carlo Ferrario come scenografo titolare di quel palco lisbonese. Al suo posto, Ferrario suggerì Luigi Manini, all'epoca il migliore dei suoi discepoli. E quando il maestro, a fine luglio del medesimo anno, diede le sue dimissioni dal teatro della Scala, Luigi Manini ricevette in Lisbona l'invito a sostituire il Ferrario come titolare del primo palco lirico milanese: *Ora siamo in grado di poterle offrire la Direzione assoluta di questo ramo di servizio, avendo il Sig. Ferrario date le sue dimissioni, poiché occupato in altra speculazione, credo l'oleografia. Per un giovane artista come lei intelligente credo che questo posto non le può essere che vantaggioso ed onorifico*<sup>86</sup>. Fu Ferrario che, ancora una volta, indicò Manini come suo sostituto. Tuttavia il contratto firmato il 19 luglio nella capitale portoghese con l'impresario Freitas Brito, obbligò il Manini a declinare l'offerta come scenografo principale della Scala, che gli fu indirizzata il 24 dello stesso mese, da Carlo Dell'Era.

### *Un promettente anno nelle vite di Manini e Rovescalli – 1879*

Istruito e cosmopolita, dotato di una solida formazione artistica eclettica,



Carlo Ferrario. *Prigione*. Bozzetto di scenario per l'*Africana* di Jacob Meyerbeer. Milano, Teatro alla Scala, 1869, fotografia, MCC-inv. N° 7558.

Manini rivoluzionò la letargia artistica della scenografia lisbonese con un forte senso di innovazione decorativa ed allegorica, che generò polemica in seno all'atavismo regnante nella mentalità della vecchia società, abituata ad una platea di colori pallidi e disegno leggero, da molto tempo centrata su clichés scenografici.

L'apertura del teatro si ebbe finalmente il 29 ottobre. L'aspettativa era enorme, ma la stagione lirica non poteva essere iniziata in modo peggiore per lo scenografo italiano. Scese il nuovo sipario dipinto dal Manini e il silenzio d'apertura fu seguito da una vigorosa battitura di piedi per terra del pubblico abituato alla produzione convenzionale della coppia Rambois e Cinatti<sup>87</sup>, che per 30 anni produsse scenografie per il teatro lirico. Guilherme de Azevedo, in una critica mordace definì la mentalità della vecchia società portoghese che ancora riempiva le platee del teatro reale: *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*



*Un carcere dell'Inquisizione. Bozzetto di scenario per l'Africana di Jacob Meyerbeer. Lisbona, Teatro Nacional de S. Carlos, 1979, disegno a grafite e pittura ad acquarello. MCC-inv. n° 0379G.*

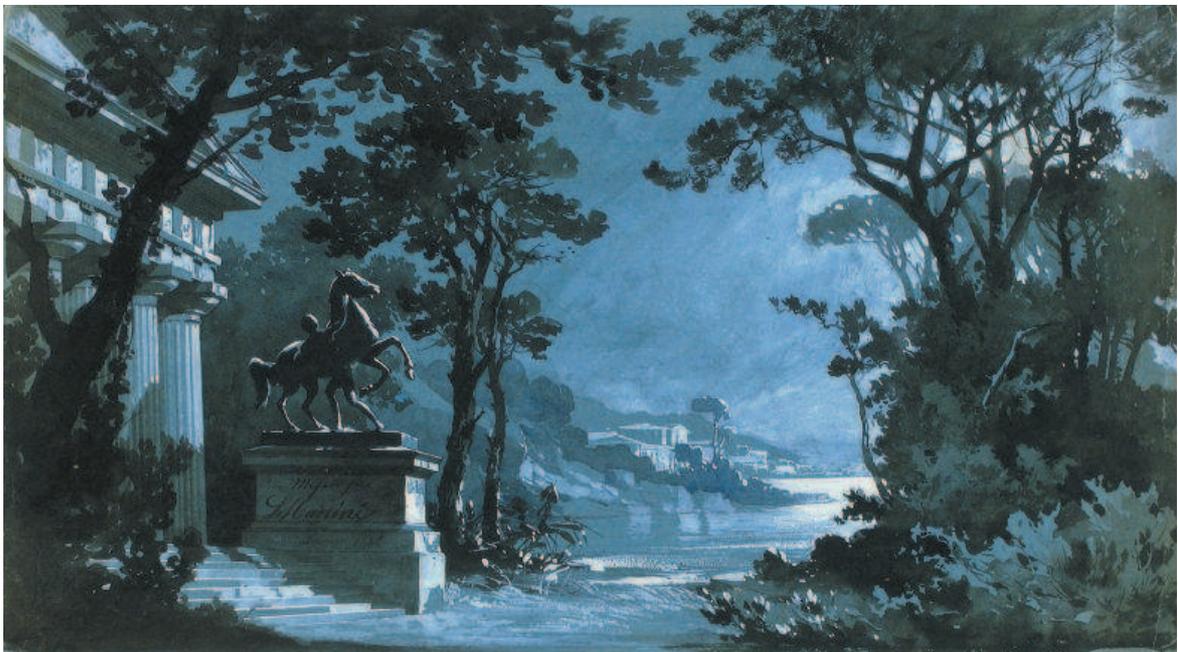
*detalhes admiravelmente pintados, com uma facilidade extrema, á maneira moderna; o impressionalismo captiva-o. Vê-se logo que è um artista que foge da retorica scenographica da lua e da agua, de facil e seguro efeito no teatro. [...] Se o scenographo tem posto a lua nas bambolinas, e a sr.<sup>a</sup> Borghi-Mamo [soprano] a voz nas alturas, a primeira recita da Africana ficaria memoravel nos faustos lyricos.<sup>88</sup> Rapin, nella sua rivista dedicata all'arte, riferì che il novo panno de boca do teatro de S. Carlos revela o pincel franco de um scenographo experimentado, de um colorista primoroso, de um desenhador correcto, imaginoso e pratico<sup>89</sup> e l'umorista portoghese Bordalo Pinheiro, che non risparmiò la primadonna, Borghi-Mamo cantora distinctissima, mas com menos alguma pontinha de voz do que de nariz, brindò al Manini con un elogio: Panno bem pintado e pouco rhetorico<sup>90</sup>. Con questo articolo pubblicato nel O António Maria, Rafael Bordalo Pinheiro,<sup>91</sup> spiccata personalità della cultura portoghese, dette inizio ad una attenta analisi di tutta la carriera del Manini, del quale diventò un fervente ammiratore e amico.*

Ovverosia, in modo insolito, la critica artistica, ad eccezione del giornale conservatore “A Revolução de Setembro”, fece eco in un ridondante applauso allo scenografo italiano, ma Manini doveva conquistare il suo nuovo pubblico, particolarmente renitente alla sua gioventù e immaturità, che non ispirava fiducia per il primo palco della capitale – ma c’era anche chi, nella società più tradizionalista desiderava vedere al S. Carlos uno scenografo portoghese che allora stava facendo carriera: Eduardo Machado<sup>92</sup>.

Gli avvenimenti che si seguirono furono ugualmente disastrosi. La morte precoce di sua figlia Ester Luigia Manini<sup>93</sup> il 9 ottobre di quest’anno ad appena un anno e mezzo, fece diventare questo periodo della vita dello scenografo ancora più buio, tanto che giunse a pensare di fuggire, prontamente dissuaso dal Console Italiano in Portogallo, come lui stesso ricorda nella sua rassegna autobiografica: *Il Teatro s’apriva il 29 ottobre, i miei primi lavori, sipario e scene dell’opera Africana disapprovate, così pure le successive, tanto che io chiesi al console di vistarmi il passaporto per abbandonare Lisbona, mi disse s’ero matto e non azzardassi fuggire, che sarei stato arrestato alla frontiera.* A Milano Carlo Ferrario, preoccupato per la situazione del suo allievo lo sollecita a ritornare in Italia, con promesse: *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<sup>94</sup>.* Sul finire del periodo 1879-80 la produzione proseguì con il *Guarany* di Carlos Gomes, maestro brasiliano già molto conosciuto in Italia. I critici andarono a vedere le quinte del S.Carlos. Il corrispondente del giornale *Diário de Noticias* volle soddisfare la curiosità del suo pubblico scrivendo: *Vi hontem na sala de pintura do teatro 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*<sup>95</sup>. Manini portava con sé un nuovo procedimento tecnico di pittura – non applicava gesso nella preparazione della tela il che permetteva l'utilizzo di colori più intensi. La scena *está pintada com a maior verdade, brilhantismo de côr e toque firma e acertado*<sup>96</sup>.

Era il debutto nel S. Carlos. Il 27 marzo 1880 Manini raggiunse finalmente l'esito che gli conquistò la gloria dei palcoscenici portoghesi per circa trent'anni. Proseguiamo con i ricordi dello scenografo: *quasi alla fine della stagione andando in scena l'opera d'obbligo, nuova per Lisbona, Guarani 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 acclamandomi. Non volevo assolutamente presentarmi ma fui portato alla ribalta. Finito l'atto ci fu una processione al palcoscenico a congratularmi e così in tutti i seguenti*<sup>97</sup>. L'opera terminò con un trionfo, ma l'esito fu completamente garantito dallo scenografo. Carlos Gomes, che venne a Lisbona alcuni giorni prima del debutto, sbarcò per alcune ore, applaudì l'orchestra e se ne andò<sup>98</sup>.



Luigi Manini. *La Notte del Sabba Classico - Il Fiume*. Bozzetto di scenario per l'opera *Mefistofele* di Arrigo Boito. Lisbona, Teatro S. Carlos, 1880, disegno a grafite e pittura ad acquarello, MCC-inv. n° 0359G.

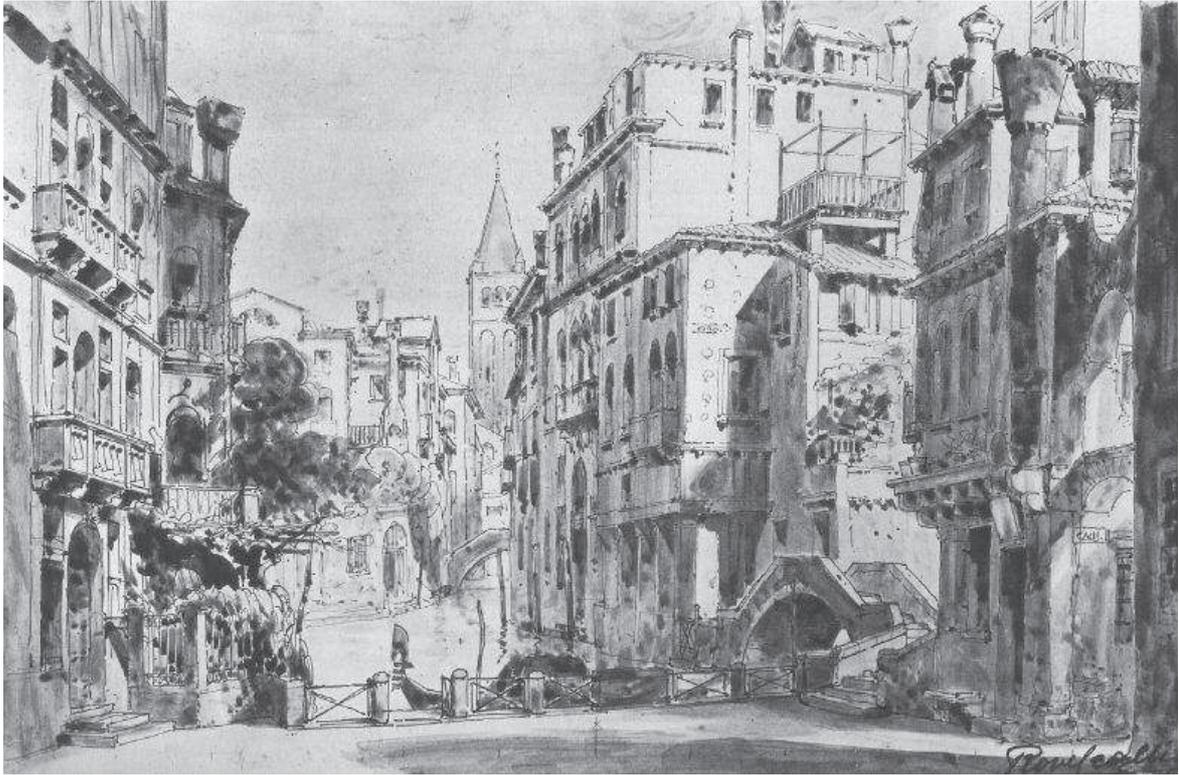
Anche così l'interesse per l'avvenimento fu enorme: il *Diário de Noticias* pubblicò riassunti, biografie e reportage per quattro giorni consecutivi<sup>99</sup>. Le riviste di cultura erano unanimi nell'acclamare Manini come un grande artista<sup>100</sup>. Freitas Brito gli rinnovò il contratto e così, di successo in successo, la carriera del Manini andò estendendosi per i principali palchi portoghesi<sup>101</sup>. In questo stesso anno 1879 di intense emozioni per lo scenografo Manini in Lisbona, Antonio Rovescalli iniziò la sua formazione accademica, come abbiamo visto, nella Scuola di Ornato, che continuava ancora con lo stesso professor Claudio Bernacchi. Terminati i vari corsi, nell'anno scolastico 1884-85 succede a Luigi Dell'Era nel Teatro Manzoni, che in quel tempo era uno dei principali palchi drammatici di Milano.

### *Antonio Rovescalli e il Teatro Sociale di Crema*

Il 28 maggio 1885 la Direzione del Teatro di Crema invitò il giovane scenografo e dipingere un sipario e varie scene generiche per completare la dote scenografica del teatro, precisamente un "Salone e due gabinetti", una "camera modesta", un "bosco-giardino" e un "orizzonte"<sup>102</sup>.

Due giorni dopo Rovescalli accetta l'incarico d'accordo con la proposta *di dipingere le scene e il "comodino" sulla tela che mi sarà fornita* dalla stessa Direzione del Teatro, stimando il costo in Lit. 150 ognuna, ma specificando che il prezzo avrebbe potuto cambiare dopo aver visto le tele. Il sipario o comodino<sup>103</sup> sarebbe stato oggetto di un versamento da determinare più avanti. Nella medesima lettera Rovescalli anticipa anche che *il lavoro si dovrebbe eseguire a Milano, primo per mancanza di comodità in Crema e secondariamente chè i miei affari non mi permettono di assentarmi da Milano*<sup>104</sup> e dal Teatro Manzoni. Era un segnale di tempi nuovi. Manini, come Ferrario e i suoi collaboratori, si spostava nei teatri, dipingendo le scene nei locali opportuni e adeguando le richieste ai rispettivi palcoscenici.

In risposta alla lettera del 10 giugno della direzione teatrale<sup>105</sup>, cinque giorni dopo Rovescalli accetta il *contratto convenuto tra noi, cioè della dipintura delle scene seguenti: 1° Salone ricco con principale, 2 quinte – 1 fondino, 2° Gabinetto con 2 quinte, 3° Salotto con 2 quinte, 4° Camera semplice, 5° Bosco generico, 6° Orizzonte*. Dando conferma di accettare il valore di Lit. 500 per la consegna delle scene, si rende responsabile anche per eventuali



Antonio Rovescalli per Basi e Bote di Pick Mangiagalli. Milano (in ADAMI, 1945, Bozzetto 40).

danni che avrebbero potuto accadere durante il trasporto dei pezzi da Milano a Crema e viceversa. D'altro lato le spese di trasporto e la fornitura di tela "lavata e curata" della misura del palco cremasco rimanevano a carico della direzione del teatro. Lo scenografo anticipa anche di stimare in Lit.100 la produzione delle pezze piccole, ossia: 1 fontana, 2 statue, 2 vasi di fiori, 2 cespugli, 2 casini, 1 muro di cinta, 1 bersò, 1 sedile di pietra, 2 porte semplici, 2 porte ricche<sup>106</sup>. Sollecitando la rapida consegna del materiale per ordinare di dare la prima mano di tinta sulle tele<sup>107</sup> durante la sua assenza da Milano nel mese di luglio, lo scenografo attende una lettera di conferma del rispettivo contratto.

La lettera che arrivò il 19 giugno non fu di gradimento al Rovescalli, che risponde in modo ironico, ma incisivo: *In risposta alla loro del 19 corrente, mi trovo oltremodo meravigliato nel sentire che le S.L. avevano incluso nelle Lit. 500 gli spezzati del Bosco-Giardino. Avendo benissimo presente di quando fui a Crema che chiesi Lit. 600 per definizione contratto, comprendendo nelle medesime le scene, gli spezzati giardino e il ritocco 2 scene a Crema. Ora avendo letto la loro nota degli spezzati e trovato ch'erano molti, chiesi Lit.*

*100 per i medesimi, lasciando da parte il ritocco da combinarsi più tardi. Come pure mi rammento benissimo e si rammenterà il Sig. Bernardi che mi disse (chiudendo nelle Lit. 500 il contratto) che per gli spezzati e il ritocco ci si sarebbe pensato dopo, e mi persuase ad accettare le Lit. 500 per la dipintura delle scene. Non essendo mio sistema insistere su questione di parola gli userò altro favore facendogli a Lit. 500 spezzati e giardino, sperando che in cambio mi regaleranno un poco di tela del loro teatro*<sup>108</sup>.

Malgrado i contrattempi, alla fine del mese di agosto Rovescalli riferisce che accetta di dipingere un altro pezzo – *Sala parapettata per il veglione* – per il Ballo in Maschera della stagione carnevalesca, la cui tela avrebbe potuto essere inviata nella stessa cassa che andrebbe a usare per spedire le scene fino ad allora eseguite<sup>109</sup>. Siccome sarebbe andato a Crema per la festa di Garibaldi, il prezzo per la scena sarebbe stato fissato in questa occasione. Così fu. Tuttavia la quantità di lavoro che il giovane scenografo andò accettando risultò in considerevole ritardo rispetto all'esecuzione e invio degli scenari per Crema, lasciando la direzione teatrale molto preoccupata<sup>110</sup>. In realtà Antonio Rovescalli, oltre la stagione teatrale del teatro Manzoni, era molto occupato con l'ordinazione altrettanto concordata con il Teatro Comunale di Bologna, per l'esecuzione degli scenari per l'*Erodiade*, opera-ballo di Millet e H.Gremont con musica di J. Massenet, che lì debuttò il 4 ottobre. A questa si seguirono nella fine del mese, il giorno 31, *Un ballo in maschera* con melodramma di Somma e musica di Verdi e il 14 novembre il debutto di *Carmen*, il dramma lirico di Meilhac e Halevy del compositore G. Bizet<sup>111</sup>. Solo a partire da questa data Rovescalli trovò il tempo per soddisfare l'accordo con il teatro cremasco.

Il 21 novembre Rovescalli scrive a Crema, promettendo la consegna immediata della scena dell'*Orizzonte*, la scena per il *Ballo* per la fine di dicembre di questo anno, inviando poi in seguito le restanti<sup>112</sup>. Tuttavia con lettera scritta sei giorni dopo, assicura non poter ottemperare all'accordo di consegna della Sala da Ballo in tempo per l'apertura teatrale, impegnandosi a cedere altri scenari, per questa occasione, in regime di affitto, così come concordato durante la visita nel suo studio del signor Borroni il 25 novembre<sup>113</sup>.

In effetti riuscì solo a cominciare a dipingere la scena il 18 gennaio 1886<sup>114</sup> e fu il 6 febbraio che inviò finalmente *una cassa contenente l'intera Sala da Ballo – composta di 4 grandi pezzi cioè Soffitto, Fondo, 2 Lateralì, più il Principalino di spalla*<sup>115</sup>. La spedizione in grande velocità fu fatta per convo-

glio attraverso la (Società) Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali – Esercizio Della rete Adriatica, arrivando nello stesso giorno all’attenzione di Giovanni Bacchetta, macchinista del Teatro Sociale<sup>116</sup>.

L’allestimento e il montaggio dei quattro pezzi nel palcoscenico della *sala parapettata per la festa di ballo* occupò dodici giorni e fu interamente eseguita da Giovanni e Filippo Bacchetta, giungendo ad essere finalmente pronta il 9 marzo 1886<sup>117</sup>. Molto apprezzata dall’illustrissima direzione del teatro, che all’epoca contava sulla presenza dei sigg. Carniti, Barnardi e Meneghezzi, questi decisero intanto di pagare allo scenografo la somma di Lit. 200, che era stata concordata<sup>118</sup>. Tuttavia solo il 12 luglio 1886, circa un anno dopo la firma del contratto, Rovescalli informa per lettera che sta per finire le scene mancanti, che finalmente invia da Milano il 27 luglio 1886. *Persuaso di avere accontentato le S.V. in questo mio ultimo lavoro – avendogli fatto due belle scene*<sup>119</sup>, invia finalmente il “Salotto ricco, con fondale e 2 quinte, il Salone da Ballo con fondale principale e 3 arcate, 1 principale avanti e 2 quinte e gli spezzati con 1 Casino mobile, 1 Casino rustico e 2 Muretti,



Antonio Rovescalli. Bozzetto di scenario per *La Tempesta* di F. Lattuada. Milano (in ADAMI, *Bozzetto* 39).

2 Cespugli, 2 vasi e 1 Bersò”<sup>120</sup>. Durante il mese di agosto si susseguono lettere di Rovescalli per sollecitare il pagamento totale del suo lavoro, che finì per ricevere il 10 ottobre 1886<sup>121</sup>. Alla fine di questo anno la direzione teatrale torna a sollecitare altre scene allo scenografo Rovescalli, questa volta destinata alle opere *Mignon*, *Rigoletto* e *Favorita*, quest’ultima portata in scena anche con scenari del Manini, dipinti nel 1873. Durante il 1887 Rovescalli lavorerà solo per il Teatro Manzoni e per la sua città natale, ma neppure in questo caso le relazioni saranno più facili con il teatro cremasco. Questa volta non ci fu un ritardo nella consegna delle scene, tuttavia il controllo dei conti tra la direzione teatrale e lo scenografo Rovescalli, alla fine della stagione carnevalesca, culminarono in due mesi di acceso scambio di corrispondenza<sup>122</sup>. Alle successive richieste dello scenografo per il pagamento del suo lavoro, nella lettera del 20 marzo 1887 la Direzione del Teatro Sociale di Crema risponde a Rovescalli collocando varie riserve in relazione ai prezzi concordati per la suddetta stagione. Se il pagamento delle scene per *Mignon* e *Rigoletto* non sollevava dubbi, non altrettanto succedeva invece per quello che riguardava le tele e le quinte che Rovescalli mandò per la *Favorita* il 22 gennaio 1887, dove si avanzavano parecchie riserve. Lo scenografo avrebbe fissato in Lit. 45 “netto di tutto” il prezzo degli scenari per *Favorita* e la direzione del teatro confermò il contratto basato in questi valori, chiedendogli di spedire gli scenari. Invece nella lettera del 12 gennaio 1887, Rovescalli propose il prezzo di Lit.70 e più tardi, nella lettera dell’11 marzo, di Lit. 72. In questo contesto sollecitano così a Rovescalli un chiarimento – *Attenderemo ora da lei, garbatissimo signore, che ci spieghi la cosa, poiché per noi sta che il contratto venne concluso sulle Lit. 45 da lei chieste nella prima lettera a da noi accettate*<sup>123</sup>. Alla fine della contesa, il controllo dei conti si risolse a favore dello scenografo. Le scene erano state consegnate subito nei primi giorni del 1887, così come si verifica dal registro delle pezze giustificative delle spese il 26 febbraio e il 21 marzo, nelle quali si constatarono pagamenti a Rovescalli per scenari già eseguiti per le suddette opere<sup>124</sup>. Nel bilancio generale, per la stagione carnevalesca di Crema, Rovescalli dipinse tre scenari completi per la *Mignon* e due per il *Rigoletto*. Per la *Favorita* inviò tre complete e due mezze scene, ossia: “1° Atto: Chiostro completo con fondale e 2 quinte”, che secondo la didascalia del libretto dovrebbe mostrare l’estremità di una delle gallerie del chiostro del convento di Santiago de Compostela. Alla destra e attraverso il colonnato il pubblico

dovrebbe apprezzare le piante e i monumenti funebri del cenobio. Per il “2° atto 1 Galleria con fondale e Principale arabi” – una galleria aperta con vista sul palazzo dell’Alcazar e i suoi giardini, di seguito un “Giardino sulle rive dell’Isola del Leone. Sito ameno con fondale, e 2 siti e 1 di fiori e 1 vasca”. Furono utilizzate anche scene dello stesso teatro, come il “Salone Reale con fondale e orizzonte” per il 3° atto, che si riferiva al salone dell’Alcazar. La 4<sup>a</sup> e ultima scena spetta interamente a Rovescalli che tentò di adeguare la “scena con Chiesa e 4 tombe, 1 croce, 1 Principale in Chiesa, 1 Fondino” mostrando alla destra il portico della chiesa e di fronte una grande croce elevata sopra un masso di pietra<sup>125</sup>.

Negli anni successivi l’intensificazione del lavoro dello scenografo nel Teatro Manzoni e le ordinazioni del Teatro Filodrammatici e Costanzi in Milano e del Teatro Comunale di Bologna, avrebbero tenuto Rovescalli lontano da Crema.

### «Eredi di una policromia sentimentale»

In forma paradigmatica, per il pennello di due cremaschi e discepoli di Carlo Ferrario, nel ventennio 1870 e 1890, il Teatro Sociale di Crema beneficiò del meglio che la scenografia romantica italiana avesse da offrire. – *Quest’allegria il Ferrario portava in ogni dove: sulle soffitte o sul palcoscenico scaligero durante il lavoro tra gli aiutanti e i garzoni, nelle goliardiche brigate dove una famosa e bellissima modella, chiamata la Virginia, era accolta amicamente persino dalle stesse consorti degli artisti, nella scuola di Brera dove il suo insegnamento maturava il gruppo valoroso di coloro che erano destinati alla sua successione*<sup>126</sup>. Gli allievi del Ferrario riempivano molti dei luoghi più prestigiosi nel mondo operistico: Milano, San Pietroburgo, Cairo, Buenos Aires e Lisbona: “non si possono però dire perduti i frutti dell’insegnamento di Carlo Ferrario. Egli ha lasciato un gruppo valorosissimo di seguaci: il Manini di Crema, che in Portogallo si fa grande onore, il Rota, il Pallavicini, il Sala e il Rovescalli che sulle stesse scene della Scala ne prosegue oggi l’opera intelligente e la stilistica agile e geniale”<sup>127</sup>. Tuttavia se gran parte dei suoi egregi alunni si specializzavano nel laboratorio scenografico in scene d’interno, di paesaggi o prospettiva lavorando insieme<sup>128</sup>, Ferrario, Manini e Rovescalli erano artisti completi, poiché dipingevano con singolare maestria tutti i generi della drammaturgia.

Per Manini il Teatro Sociale di Crema si tradusse nell’impulso che lo con-

duisse alla carriera scenografica, che era in qualche modo rivelatrice di una sfaccettatura vocazionale. Nel caso di Antonio Rovescalli consolidò i primi passi di un percorso professionale a livello internazionale che condusse la scenografia italiana dai palchi europei al continente africano e americano: *Giulio Ferrari, storiografo della scenografia, esaltando nel Ferrario la meravigliosa versatilità, la grazia del comporre, la morbida poesia e la geniale pieghevolezza nello svolgere i più diversi concetti, faceva voti che l'opera copiosa del superbo scenografo fosse riprodotta in grande diffusione, perché essa dimostrasse altamente e nobilmente come l'Italia abbia saputo chiudere il decimonono secolo e inaugurare il successivo colle manifestazioni più mirabili dell'arte scenografica*<sup>129</sup>.

Se Ferrario fu l'ultimo dei "romantici", Rovescalli fu effettivamente ultimo dei "lirici". Nella scia del maestro la scenografia di Rovescalli, animata dal prestigio senza frontiere, segue una traiettoria singolare e affascinante, soprattutto durante la frenetica agitazione della *belle époque*. L'analisi dell'opera dei due discepoli cremaschi dimostra che, in termini concettuali, entrambi si diressero verso il cammino della semplificazione della scenografia dell'insigne mentore, rispondendo alle esigenze del naturalismo e del realismo della *fin de siècle*. In entrambi incontriamo un'eccezionale libertà di esecuzione e un ammirevole senso della sintesi pittorica. Tanto Manini che Rovescalli fanno il proprio percorso artistico dal pittoresco e dalla densità decorativa verso un realismo più spartano e ottimista relativamente ai paesaggi e all'architettura, rappresentando scene di maggior nitidezza e chiarezza, ma mantenendo l'ampiezza visiva del maestro e la stessa edonistica espressività<sup>130</sup>. Tuttavia soprattutto la carriera scenografica di Luigi Manini si presenta secondaria rispetto a quella del Ferrario, caratterizzandosi per la ricerca di una policromia sentimentale, orientata verso la percezione e valorizzazione della realtà interiore della scena, misteriosa, indistinta, profonda e suggestiva, che si presta più all'evocazione, all'affabulazione, che alla narrazione<sup>131</sup>, caratteristiche che andrà ad applicare integralmente all'architettura. Rovescalli, proseguendo sempre con la scenografia fino intorno agli anni trenta, passò per esperienze stilistiche diversificate – tra saggi che convergono nel Simbolismo e nell'Arte Nuova, malgrado la critica tema ad associarlo al *gusto romantico, che dagli scenari di Carlo Ferrario passa quasi direttamente all'arte di A. Rovescalli, che per anni domina nelle messinscena della "Scala" di Milano e si propaga un poco dappertutto...*<sup>132</sup>.



Carlo Ferrario. Bozzetto di scenario per la *Fosca* di Carlo Gonmes. Milano, Teatro alla Scala, 1873, Fotografia (in FERRARIO, Vol. IV, Bozzetto 308).

Furono due generazioni distinte, due alunni con i quali indubbiamente Ferrario creò dei legami di fraterna amicizia – fortunatamente i suoi discepoli più vicini – la cui carriera seguì appoggiando e orientando sino alla fine della sua vita. Manini ricorda che *Carlo Ferrario mi prese in simpatia, che un padre non avrebbe fatto di più*<sup>133</sup> e Rovescalli diventò il suo alunno prediletto e il suo “erede spirituale”<sup>134</sup>. In Manini Ferrario incontrò un compagno, confidente e amico, al quale dava regolari notizie *dai giornali italiani circa le cose della Scala e del suo malandare nella stagione, sia per diverbi avvenuti fra artisti, sia degli scioglimenti delle scritture per parte dei cantanti; spettacoli che fecero fiasco e di questi quasi tutti ad eccezione dell’Aida e Gioconda; sia del pochissimo successo che fecero i nuovi scenografi sig. Zuccarelli, Contessa e compagnia bella e le loro scene*<sup>135</sup>. Terminando le sue lettere in un tono molto affettuoso *vero e leale amico. Tuo Ferrario*, si percepisce che l’amicizia tra Manini e Ferrario si estese, con una certa intimità, a livello di rapporto familiare per entrambi<sup>136</sup>. Ma se a Manini dava informazione sulle sue critiche e preoccupazioni sopra il destino della scenogra-

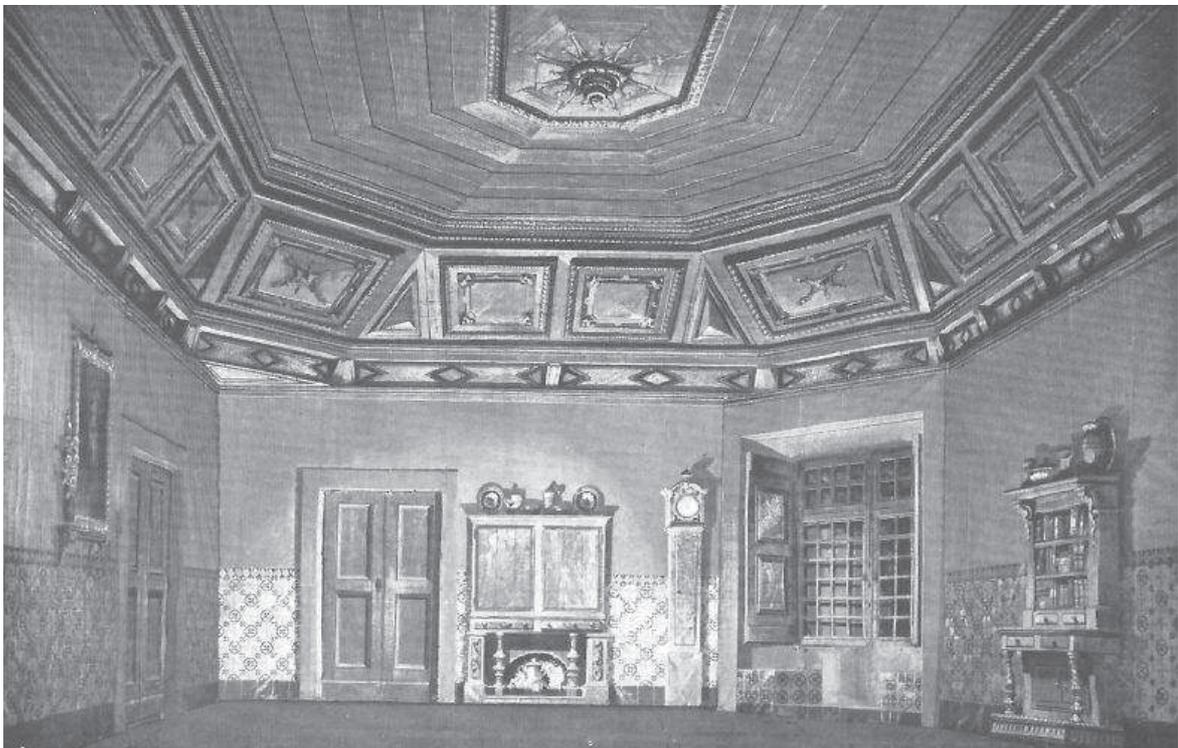
fia in questa epoca, *La mia opera fa grandi passi in Italia ed in America ed altri siti ancora perciò la scenografia continua a prendere ogni giorno qualche mia pedata e vadi in malora*<sup>137</sup>, era in Rovescalli che Ferrario affidava molte delle speranze di un'arte che alla fine del secolo XIX accusava segnali di caducità.

Attraverso Manini e Rovescalli il pubblico cremasco assistette nel suo teatro all'apice ed al preannuncio della fine della scuola scenografica romantica. Come tanto eloquentemente Ferrario lamentava già nel 1879, la "sua" scenografia camminava verso la rovina<sup>138</sup>. In un ambiente piccolo come quello portoghese, nel quale le congiunture economiche e politiche condizionavano fortemente lo sviluppo artistico, Manini visse più presto il declino dell'arte tradizionale, che dopo poco affastò gli scenografi dai palchi europei. Rovescalli, d'altro lato, fece parte integrante della nuova e lucrativa scuola scenografica che si mise a pari della modernizzazione dei trasporti e delle innovazioni tecnologiche. La divulgazione degli scenari in carta, che circolavano per tutta l'Europa, incontra in Rovescalli, oltre ad un eccezionale interprete, un arguto impresario. Dipingendo e facendo circolare per il mondo a partire da Milano le sue eccelse creazioni artistiche, questo sistema arriverà a dettare la fine della scuola tradizionale romantica della quale Carlo Ferrario fu il fautore e l'ex-libris.

Tuttavia queste circostanze avrebbero unito in Lisbona i due cremaschi. Luigi Manini fu l'ultimo titolare del S. Carlos, che abbandonò nel 1894. Con il suo ritiro e ritorno in Italia per due anni<sup>139</sup>, in virtù della crisi economica che colpì particolarmente i palchi portoghesi, la scenografia lirica lisbonese iniziò una rapida decadenza. Gli scenari tornarono a circolare con le rispettive produzioni o ad essere commissionati in teatri fuori del paese, circolando per convoglio e nave. Caddero in disuso gli scenari di panno per dar spazio a quelli di carta. La scarsa qualità di alcune di queste pitture contribuì molto a discreditarli gli spettacoli, che fecero sospendere la regolare ricerca del teatro lirico di S. Carlos<sup>140</sup>. Nel teatro S. Carlos era quindi *deploravel o estado do arquivo, do guarda roupa e do scenario, do teatro, muito mais devemos hoje accentuar a nossa apreciação a tal respeito. Com effeito, n'esses ramos da arte theatral, o material pouco ou nada tem aumentado, e, em grande parte, muito se tem degradado. Pelo moderno processo de alugar partituras e decorações, o arquivo e scenario não podem enriquecer. E quanto ao machinismo poucos melhoramentos se tem realisado no teatro de S. Carlos; o pro-*



*Luigi Manini Interno di una casa benestante. Bozzetto di scenario per la Serrana di Alfredo Keil. Lisbona, Teatro S. Carlos, circa 1899, Albumina, MCC-inv. n° 7412.*



*Antonio Rovescalli. Interno di una casa benestante. Telone di scenario per la Serrana di Alfredo Keil, Teatro S. Carlos, circa 1899. (in DIAS, 1940, stampa XXXI).*

*gresso tem custado a entrar na mechanica theatral da nossa primeira scena lyrica*<sup>141</sup>. Il sospirato progresso sortirà effetti solo nelle prime decadi del secolo seguente. In Milano la crisi raggiungeva anche i teatri e la Scala arrivò a chiudere le porte durante l'anno 1898.

Manini sarebbe tornato in Portogallo nell'estate del 1896, ma in qualità di architetto responsabile dei lavori dell'Hotel Palace del Buçaco, in Coimbra, mantenendo legami puntuali con il teatro drammatico. La scenografia, nelle sue forme tradizionali e romantiche, oltre che adattata alle mode imposte dallo scorrere del tempo, aveva già da tempo terminato la sua creatività e motivazione. Da Bellini a Donizzetti, da Mozart a Meyerbeer, passando per Bizet, Massenet e per i mitici compositori contemporanei Richard Wagner e Giuseppe Verdi; Luigi Manini dipinse durante tutta la sua vita, scene che animarono i palchi lirici di Milano, Torino, Roma, Marsiglia, Lisbona, Porto, Funchal, Évora e Viana de Castelo. In Lisbona sviluppò una relazione di amicizia con artisti e drammaturghi portoghesi, lavorando con le più prestigiose compagnie drammatiche della capitale. In tutto sono documentati più di centoventi spettacoli, tra opere, balletti e drammi, che Manini portò in scena con le pennellate ferme e franche di un artista autentico. Di successo in successo, punteggiato qua e là da una critica ai suoi apparenti segnali di stanchezza, il piccolo mondo lusitano più non entusiasmava Luigi Manini. Tuttavia l'associazione con l'impresa Rosas & Brasão per il Teatro drammatico D. Maria II in Lisbona e la relazione d'amicizia con l'autore portoghese Alfredo Keil, sarebbero tornate a rianimare la sua carriera di scenografo. Keil, illustre rappresentante dello spirito nazionalista portoghese, confidò a Manini la concezione dell'*obra total* dello spettacolo. Il dramma lirico *Dona Branca*, adattato da Almeida Garret, fu messo in scena nel 1888 con tutti i requisiti di una grande produzione e culminò in un grande esito, soprattutto a livello scenografico. Le opere successive dell'autore portoghese si avvalsero della produzione e del progetto scenografico del Manini, ma vennero eseguite da altri scenografi, in un'epoca nella quale la sua attività di architetto lo assorbiva.

Fu il caso dell'opera *Serrana*, che inaugurò il 13 marzo 1899. Avendo abbozzato tutte le scene, Manini chiamò il Rovescalli per la sua integrale esecuzione – *todo o scenario novo e de esplendido effeito, principalmente a scena do 3.º acto, em que se observa um magnifico por de sol, com effeitos de luz muito bem combinados*<sup>142</sup>. Tra la *Serrana* di Alfredo Keil e la tragedia *La figlia*

di Iorio, di D'Annunzio, uscita in "prima esecuzione assoluta"<sup>143</sup> nel teatro lirico di Milano il 2 marzo 1904, incontriamo un parallelo molto interessante. Essendo entrambe dipinte dal Rovescalli, la prima secondo i disegni di Luigi Manini e la seconda con progetto del pittore Michetti, anche la critica portoghese incontra perfetta sintonia con la stampa italiana – *la prima volta, cioè, l'Italia ha un suo dramma nazionale*<sup>144</sup>. Considerati 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, che in questo caso particolare, mostra una perfetta analogia con il lavoro svolto dal Manini nell'architettura della Quinta da Regaleira.

Ritornando al nostro filo cronologico, già l'anno prima S. Carlos aveva avuto come scenografo Antonio Rovescalli, contrattato per la stagione lirica 1897-98, dall'impresario Pacini influenzato dal Manini<sup>145</sup>. *Em 22 de fevereiro, terça feira gorda, houve recita extraordinaria fóra da assignatura; deu-se a opera "Crispino e la Comare" de Ricci, e deposti houve baile de mascaras, sendo as decorações de Rovescalli, de Milão*<sup>146</sup>. Dipingendo in Milano, a partire dal Teatro Manzoni, inviò scenari per l'opera *I Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo, con debutto il 13 gennaio 1897, per il *Ballo mascherato* del 22 febbraio 1898 e poi per alcuni lavori di stagioni successive, ricevendo in cambio un considerevole numero di generi in panno e soprattutto in carta<sup>147</sup>. Nel 1940 si conservava ancora la scena di un Salone ricco in panno, del quale non fu identificata l'opera di riferimento<sup>148</sup>, ma che deve appartenere alla stagione carnevalesca del 22 febbraio 1898 che annunciava, *à meia noite grande baile de mascaras com bellos attractivos, sendo a ornamentação de sala pintada em Italia pelo scenographo Rovascalli*. [sic]<sup>149</sup>. All'inizio del secolo, l'opera *Germania*, di Alberto Franchetti, uscita il 7 febbraio 1903, raccolse vari elogi dalla critica: *a opera esta muito bem posta em scena, specialmente a vista do 1° quadro (A Foresta Nera) e a do epilogo são de soberbo effeito*<sup>150</sup>. Riferendosi a Rovescalli con il *merecido louvor (...)* *As scenas e o vestuario são proprios e bons, e a luz electrica produz effeitos scenicos de uma illusão completa*<sup>151</sup>. L'8 marzo dell'anno seguente dette nel S. Carlos la *Siberia* di Umberto Giordano. Lo scenario, che rappresentava la villa con neve e montagne, anch'esso di Rovescalli, fu classificato come: *optimos o scenario e vestuario*<sup>152</sup>.

Il 10 marzo 1906 l'opera di Jules Massenet, i cui scenari – *e guarda-roupa do*

*Jongleur de Notre Dame são novos e espressamente feitos em Italia e Paris.*<sup>153</sup>

– si avvalsero della produzione scenografica di Rovescalli che dipinse le scene della cappella, del padiglione, della casa rustica, uno chالé e una villa, scenari che torneranno ad essere utilizzati nell'opera *Werther*. Fu ancora grazie al pennello del cremasco che prese forma uno dei monumenti più emblematici dell'orgoglio portoghese: l' *11 de fevereiro de 1902, terça feira de entru-do, deu-se no teatro de S. Carlos a opera Figlia del reggimento de Donizetto; depos houve baile de mascaras. A scena do fundo da sala rapresentava o palacio real e mata de Queluz, pintura de Rovescalli*<sup>154</sup>.

A partire dal 1907 Manini abbandona definitivamente i palchi teatrali. Se nella sua condizione di scenografo si concentra l'opera più vasta nel tempo, guadagnandogli in Portogallo un'aura di riconoscimento a livello della più elevata gerarchia sociale, è nel campo dell'architettura che la carriera del Manini presenta un carattere più fecondo, singolare ed espressivo. D'indole forte ed emotivo, che tante volte gli arrecò dissapori, ma con la tenacia e l'arguzia che gli era intrinseca, l'artista italiano finì per conquistare un luogo di primo piano nel panorama delle arti decorative e particolarmente nel campo dell'architettura portoghese. Autodidatta, disegnatore instancabile e attento a tutte le trasformazioni tecniche e tecnologiche, tracciò circa tre decine di progetti che materializzò in molte centinaia di disegni, rimanendo definitivamente legato alle monumentali opere del Palace Hotel del Buçaco e alla Quinta da Regaleira, il suo capolavoro – l'*opera totale*.

È in questo locale che Rovescalli lo va ad incontrare intorno al 1902. Più simile al maestro nel temperamento gioviale – *del Ferrario dal quale ereditò non solo il sentimento poetico e musicale, ma soprattutto quella serenità di spirito che l'accompagnò sempre nel lavoro e nella vita*<sup>155</sup> – Rovescalli contrastava anche con la personalità del Manini: *il Manini amava tenersi estraneo agli onori. Era anzi un misantropo*<sup>156</sup>. Con la discrezione che gli era propria, Luigi Manini visse a Lisbona e a Sintra accompagnato da sua moglie e dai due figli, Arturo ed Ebe, che fece educare in modo eccellente. *Quest'uomo che creava dimore favolose, dalle architetture fantastiche, rifuggiva dal mondo vero quasi con morbosa selvatichezza. Il Rovescalli racconta che, recatosi a Lisbona, non gli fu possibile conoscere l'indirizzo del Manini, che non voleva essere elencato né sul telefono, né su guide cittadine. A chiunque domandasse di lui gli veniva risposto "Oh, il grande scenografo del San Carlo!" Ma se si recava al San Carlo a chiedere dove abitasse, nessuno sape-*

*va niente, o nessuno voleva dir niente. Un giorno che egli si recò a Sintra, una ventina di chilometri da Lisbona, ammirando una villa maestosa che vi si ergeva, chiese chi ne fosse l'architetto. Gli fu risposto: "È del Manini!" Il Rovescalli si precipitò allora nella fabbrica e trovò l'amico indaffarato fra impalcature, al comando di una schiera di artisti<sup>157</sup>.*

Paradossalmente Antonio Rovescalli con due anni di corso di architettura nell'Accademia delle Belle Arti di Milano, glorificò il nome dell'Italia attraverso una straordinaria carriera scenografica che non c'era, in un perfetto adattamento agli stili e alle esigenze del tempo. Manini, senza studi specifici in quest'area, divenne un eccelso architetto in Portogallo. Sfortunatamente i condizionamenti politici in Portogallo, con il regicidio e l'avvento della Repubblica nel 1910, troncarono una promettente carriera architettonica a Luigi Manini, che ritornò in Italia nel 1912. Ad Antonio Rovescalli fu la vita che accorciò un fortunato percorso artistico, malgrado la longevità della sua carriera. Il caso si introdusse nella vita dei due artisti come un' intersezione. La morte di entrambi, nel 1936, fu solo una coincidenza in più del destino tra i due cremaschi. *Inter Pocula!*<sup>158</sup>.

## NOTE

1. CENZATO GIOVANNI, «Realtà d'un pittore d' illusioni». *Archivio storico d'Arte Contemporanea. Manini Luigi* – Corriere della Sera, Milano del 17 Genn. 1934.
2. Gli autori dedicano l'articolo a Magda, Marinella, Luigi e famiglia e ringraziano, riconoscenti: l'amico Assessore Vincenzo Cappelli per tutta la sollecitazione all'indagine sul Manini; gli amici Dott. Carlo Piastrella e Dott. Roberto Martinelli per l'opportunità di studio e classificazione del materiale; Franca Fantaguzzi e Manuela Pedrini per tutto l'aiuto e l'amicizia nel corso delle ricerche; Carlo Fayer, Daniela Bianchessi, Federico Boriani e famiglia, Umberto Cabini e famiglia, Comm. S. Severgnini e famiglia per l'affetto e la simpatia con cui ci hanno accolti; Don Marco Lunghi per l'incentivo e la pazienza. Anche ai funzionari del Museo e del Comune che ci hanno ricevuto sempre con grande simpatia, va il nostro ringraziamento.
3. [...] *la* | *più parte di questi miei disegni che ho a Crema ed altri che ho qui uniti darò alla Biblioteca di Crema, dovendo nel prossimo Novembre venire a Crema cercherò le negative di molti miei lavori che farò imprimere oppure darò alla Biblioteca [...] Cfr. Museo Civico di Crema e del Cremasco (avanti MCC), MANINI LUIGI, Carta autobiografica inviata al Dr. Bianchessi. 05.Ott. 1925, Carteggio MSS-375, relazione n.º6, Doc. s/n.º, fl.3. In effetti le lettere dell'inizio del 1926 confermano già che il lascito fu consegnato alla Biblioteca di Crema tra Novembre e Dicembre 1925.*
4. Abbiamo tentato, con il presente articolo di classificare queste epoche del percorso biografico di Luigi Manini attraverso l'incrocio di vari fondi documentari e fonti orali. A questo proposito, tra le estese liste di appunti biografici sparsi ritrovati in periodici portoghesi e italiani, abbiamo isolato 5 testi di rassegna bibliografica più o meno completi, risultanti da interviste rese ancora in vita o scritte da personaggi con i quali Luigi Manini ebbe familiarità, essendo quasi tutte le annotazioni vicine alla data di morte: come filo orientativo fanno testo, naturalmente la succinta, ma intensa lettera autobiografica scritta di proprio pugno dall'autore nel 1925, esistente nel MCC; l'intervista fatta dal giornalista Giovanni Cenzato, pubblicata nel *Corriere della Sera* a 17 del gennaio 1934; l'opuscolo edito dalla Tipografia La Moderna e scritto da D. Augusto Cambié, riassunto dell'articolo che il medesimo autore fece pubblicare in due fascicoli nel giornale *la Voce di Crema*, il 4 e il 25 luglio 1936, sotto lo pseudonimo di D'Acie. Aggiungiamo a queste il testo dattiloscritto, senza autore, ma probabilmente scritto da un familiare o amico intimo di Luigi Manini, che riteniamo circa del 1939 e, naturalmente la piccola biografia che ci fece scoprire la ricerca cremasca, firmata da Andrea Bombelli, *I pittori Cremaschi, dal 1400 ad oggi* edito in Milano nel 1957. Le incongruenze e le imprecisioni incontrate tra i referti, prevalentemente di ordine cronologica, furono completate attraverso la ricerca in altri fondi documentari e lasciti familiari.
5. Manini, adottò con affetto il titolo concesso dal re portoghese che gli concesse il meritato onore di Comendador da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, il 16 de luglio 1906.

6. LIMA RANGEL DE, *A scenografia em Portugal*, Lisboa: Revista do Conservatório Real de Lisboa, Outubro de 1902, n.º6, p.4. Trad. “*Architetto, pittore e scenografo, fu un artista completo nel suo genere. E non gli faccio alcun favore nel classificarlo completo, perché esercitando l’arte secondo i processi moderni, dipinge il paesaggio con tanta intuizione e splendore, come dipinge l’architettura.*”
7. Il pittore Giovanni Zaffeva, attivo in Lombardia era amico del padre di Luigi Manini. in. Cfr. MCC, MANINI LUIGI, *Lettera autobiografica inviata al Dr. Bianchessi*. 05.Ott.1925, Carteggio MSS-375, relazione n. 6, Doc.s/n. , fl. 1.
8. *Ibidem*.
9. HS-VF, «*Un artista italiano quasi sconosciuto in patria Luigi Manini scenografo, pittore, architetto.* [Doc. Dattiloscritto]. p.3. [1939] Si tratta di un documento corretto e annotato dallo scenografo Federico Boriani il 19 settembre 1943.
10. Gli autori ringraziano la Prof. Giuliana Ricci e, particolarmente la Dott.ssa Francesca Valle per tutto l’appoggio e l’orientamento nella ricerca nell’ Archivio della Accademia di Brera (avanti AAB), Cfr.Libro-registro degli alunni, *Scuola di ornato 1861-1869*, Luigi Manini, a15 anni ha una registrazione di ammissione nella scuola il 10 febbraio 1863 e nella classe l’11 febbraio 1863. Successivamente la registrazione venne cancellata con la matita rossa.  
 Quanto alle ragioni dell’annullamento dell’immatricolazione scolastica si avanzano due ipotesi. La prima è annunciata dallo stesso Manini, quando riferisce, nella sua lettera autobiografica, che Angelo Bacchetta si vide nella contingenza di sospendere i propri studi di pittura in Milano. Manini che certamente dipendeva dalla residenza che divideva con il giovane pittore e senza possibilità finanziaria per garantire la sua presenza lontano dalla casa paterna, dovette far ritorno a Crema. Cfr. MCC, MANINI, *Op. Cit.* 05. Ott. 1925, fl. 1.  
 L’altra, più prosaica, riferisce che la nascita di un altro fratello di Manini portò il padre a chiamarlo affinché potesse contribuire al sostentamento familiare. Cfr. HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], p. 4.
11. in AGOSTI GIACOMO E CERIANA MATTEO (Coord.), *Le Raccolte Storiche dell’ Accademia di Brera, Quaderni di Brera*, n. 8, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, Firenze, 1997, p. XVIII.
12. Claudio Bernacchi fu professore titolare della cattedra della Scuola di Ornato in Brera dal 1857 al 1890, in AGOSTI GIACOMO E CERIANA MATTEO, a Cura di, *Le Raccolte Storiche dell’Accademia di Brera, Quaderni di Brera*, n.º8, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, Firenze, 1997, p. XVIII.
13. AAB, *Statuti e Regolamento Disciplinale della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860*, Milano, Tipografia Lamperti Antonio, 1873.
14. AAB, *Cap. II e cap. X - Statuti e Regolamento Disciplinale della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860*, Milano, Tipografia Lamperti Antonio, 1873, pp. 7 e 16.

15. Ferdinando Albertoli - direttore della scuola di ornato della Accademia di Brera (1812-1844).
16. Cit. ZATTI PAOLA - «Il rapporto scultura-pittura nella decorazione d'interni in Lombardia» in CASSANELLI ROBERTO, REBORA SERGIO E VALLI FRANCESCA (Coord.), *Milano pareva deserta... 1848-1859 L'invenzione della Patria*, Milano, Quaderni 13 de «Il Risorgimento», 1998, pp.113-114.
17. Un poco alla luce delle scuole tecniche e industriali che in quest'epoca si incrementavano in Portogallo e nel resto d'Europa, l'Accademia con un profilo prevalentemente tecnico, aveva per le varie aree nel 1862-63 un numero eccezionale di 801 alunni, in grande maggioranza professionisti già attivi nel mercato del lavoro che cercavano un perfezionamento o una reintegrazione professionale (disegnatori, pittori, scultori, intagliatori, marmisti, cesellatori, orafi e gioiellieri, corniciai, imbottitori, pittori di tessuto, muratori, carpentieri, fabbri, [...]squadratori, doratori, tipografi, fotografi, etc.) AAB, *Prospetto statistico delli allievi intervenuti nella Scuola d'ornamenti in questa Reale Accademia di Belle Arti dal 5 novembre 1862 a tutto il mese di Giugno 1863*, Claudio Bernacchi, Prof. d'Ornamenti nella Reale Accademia di belle arti, Milano il I Luglio 1863.
18. *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.
19. AAB, *Prospetto statistico delli allievi intervenuti nella Scuola d'ornamenti in questa Reale Accademia di belle Arti dal 5 novembre 1862 a tutto il mese di Giugno 1863*, Claudio Bernacchi, Prof. d'Ornamenti nella Reale Accademia di belle arti, Milano il I Luglio 1863.
20. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl. 1.
21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*
23. Gli autori ringraziano il Signor Francesco Albergoni per tutta la gentilezza e la simpatia della sua accoglienza.
24. L'attribuzione a Luigi Manini & Eugenio Malfassi delle due scene paesaggistiche dipinte nella parete e guarnite di cornici nel salone d'entrata della Villa è degli autori. La villa, di costruzione antica (circa 1750), apparteneva nel 1852 ad Andrea Donati e con la morte di questi passò il 29 maggio 1860 in possesso dei suoi fratelli. Cfr. ZUCHELLI GIORGIO, *Le ville storiche del Cremasco, secondo itinerario*, Librería Editrice Buona Stampa, 1998, p. 134.
25. Da Lombardia, Piemonte e Genova; Cfr. COSTA LUCÍLIA VERDELHO DA, «O combate pelo verismo». *Alfredo de Andrade (1839-1915) – da pintura à invenção do património*. Lisboa: Edições Veja, s/d, pp. 150-151.
26. Ci riferiamo, per esempio, ai dipinti che Manini esegue in Lisbona per il Braganza Hotel, nel 1888, il soffitto del monumentale scalone per il Palazzo Foz, negli anni 1890-91 e il grande murale per il Teatro D. Amélia, nel 1894.

27. *Nel 1872 avendo già fatto un altare nella chiesa di Vajano mi fu quasi accertato che mi avrebbero incaricato di ridipingere tutta la chiesa, poi la diedero al Pittore Bascolini| ed io avvilito andai in Francia a Nizza, Tolosa, Marsiglia e guadagnando bene, e soprattutto| facendo progetto di decorazione per pittori di limitata facilità, Dopo quasi cinque mesi| d'assenza essendo a Nizza vennero a trovarmi Peppe Grioni e Clemente Mazzini, Grioni| aveva a Villa Giovanni di Villafranca uno zio il capitano Grossi possessore d'una magnifica| Villa passai due giorni in questa villa coi sudetti io alle sera ritornai a Nizza ed essi a | mezzanotte partivano per Crema, arrivato a casa feci la valigia e col convoglio stesso che| passava da S Giovanni ritornai con loro a Crema. (...) MCC, MANINI, Op.Cit. 05.Ott.1925, fl.1.*
28. GIAMBERTONI CINZIA, Antonio Rovescalli, Pittore di scene (1864-1936). Museo Teatrale Alla Scala. Milano, Edizione Studio Erre, 1986, p. 15.
29. Nota annullata dagli autori.
30. ADAMI GIUSEPPE, «Un Secolo di Scenografia Alla Scala. Milano: Museo Teatrale Alla Scala», Emilio Bestetti - Edizioni D' Arte, 1945. p. 16.
31. AAB, António Rovescalli si trova iscritto nel Libro registro degli alunni, *Scuola di ornato 1879-1880; Scuola di Architectura - sezione I e II – 1879-80 e 1880-1881; Scuola di prospettiva e paesaggio – 1880-1881; 1881-1882;1882-1883 e Scuola di figura 1883-1884.*
32. Ci riferiamo al dibattito culturale che culminò nel Congresso artistico di Parma, da dove partiranno le direttrici per la riforma urgente delle accademie e che culmineranno due anni dopo nel congresso in Milano, con il decreto per l'applicazione delle riforme in tutta l'Italia.
33. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
34. *Ad Antonio Rovescalli si commissionarono varie scenografie.* Cfr. «Gli artefici italiani di un teatro in Costarica». *Vie d'Italia e dell'America Latina*. Italia: aprile 1927, N. 4, pp. 406-412.
35. Per illustrare la dimensione di alcuni dei lavori di Rovescalli citiamo, a titolo di esempio, il suo contributo all'Argentina, precisamente La Gioconda di Amilcare Ponchielli, nel 1909; Oberon di Carl M. von Weber, nel 1913; Feuersnot (*Fuochi di San Giovanni-Mancanza di Fuoco*) di Richard Strauss, nel 1913 e 1944; Madame Butterfly de Giacomo Puccini, nel 1914; Nabucco (*Nabucodonosor*) di Giuseppe Verdi, nel 1914; L' Amore dei tre re, di Italo Montemezzi, nel 1914; Iris di Pietro Mascagni, nel 1915; Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, nel 1915; La Battaglia di Legnano, di Giuseppe Verdi nel 1916; Aida di Giuseppe Verdi nel 1916; Il Barbiere di Siviglia, di Gioacchino Rossini, nel 1916; Louise di Gustave Charpentier nel 1918; Petronio di Constantino Gaito, nel 1919; Guglielmo Tell di Gioacchino Rossini, nel 1923; Orfeo ed Euridice di Christoph von Gluck, nel 1924; Tosca di Giacomo Puccini nel 1924 e 1957.
36. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
37. Cit. FERRERO MERCEDES VIALE, «Affanni e dilette di "inventori" e "pittori"». *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990 - L'arcano incanto*. Milano: Electa, 1991, p. 494.

38. MURARO MARIA TERESA, «*Odoardo Antonio Rovescalli*». *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Fedele d'Amico, Le Maschere, Roma 1956, vol. VIII, p. 1286-1288.
39. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p. 121.
40. Nel corso di una ricerca effettuata dalla Biblioteca di Crema, ci fa piacere ringraziare doverosamente la Dott.ssa Francesca Moruzzi e in particolare l' Archivist Giampiero Carotti per tutto l'appoggio e l'orientamento della ricerca in questa istituzione
41. Sopra il teatro Crema V. PIASTRELLA CARLO, «Il Teatro di Crema», *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico*, Mostra Documentaria, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999.
42. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.1.
43. Le differenti date riportate dalle varie rassegne biografiche del Manini ci hanno spinto a ricerche in fondi documentari complementari. In questo caso la documentazione incontrata nell'Archivio del Teatro di Crema permette di collocarle con maggior certezza, in questi anni.
44. Biblioteca Comunale di Crema, *Amministrazione – Pezzi*, Archivio del Teatro Sociale di Crema, CAT. XI-Amministrazione, Busta 28, fascicolo 12, 1871.
45. *Tempio di Giove* nel libretto italiano dell' autore di Salvatore Cammarano.
46. Titolo originale *Polyeucte*. L'autore Pierre Corneille è il grande genio, creatore del teatro francese. Nel dramma lirico confronta la grandezza del cristianesimo con la grandezza di Roma. Le chiavi della drammaturgia di Corneille sono l'ordine (costruita sulla base del «buon gusto», anche se relativamente flessibile) e la ricchezza immaginativa. La maestria con la quale oppone i modelli più grandiosi a quelli più abietti si accrescono alla forza e al movimento dell'azione, agli scintillii di lirismo e alla costruzione armoniosa dei versi. Tutto conferisce al teatro di Corneille una spettacolarità tipicamente barocca.
47. Cfr. HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], pp.3-6. Tuttavia la data riferita in questa biografia, 1866, non è corretta. I documenti coevi trovati nell'Archivio del Teatro di Crema, più adeguati alle connessioni della memoria biografica dello stesso Manini, che citeremo più avanti, dimostrano che risale alla stagione carnevalesca del 1871-72.
48. Biblioteca Comunale di Crema, *Rendiconto dell'Amministrazione del Teatro della Città di Crema per l'esercizio 1871-72*, Archivio del Teatro Sociale di Crema, CAT. XII-Rendiconto Annuale, Busta 39, fascicolo 13, 1871-72.
49. *in* HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], p.7.
50. Cfr.(...) *Lo stesso anno 1872 un signore di Crema Camillo Bernardi prese l'impresa del Teatro | dando due opere ben allestite. Della prima Rui Blas feci la prima scena, poi non ricordo bene come | fra me e questo signore cosa successe; io per consiglio del Sindaco signor Viscengo Freri, alla | mattina seguente partii per Milano (...)* MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2. Le successive biografie confermano il carattere forte e impulsivo di Luigi Manini, *Gli amici di Luigi Manini tanto fecero che l'impresario Bernardi*

*affidò a lui l'incarico di prepararle; ma il giovane – al quale non parve vero di doversi cimentare con “roba seria” – come egli stesso afferma si urta ben presto, probabilmente per suo orgoglio che non ammise mai inframmettenze di sorta, col Bernardi, e il contrasto fra i due è così grave che nessuno riesce a riconciliarli. Il Manini lascia il Teatro Sociale di Crema e se ne va a Milano (...). in HS-VF, Op. Cit., [1939], pp.7-8.*

51. *in HS-VF, Op. Cit., [1939], p.8.*
52. Archivio del Comune di Crema (avanti ACC) *Atto n.°1 – Manini Luigi Pietro e Bacchetta Teresa Anna, il 2 gennaio 1871.* Registro degli Atti di Matrimonio per l'anno 1871
53. ACC–*Atto n.°53- Manini Arturo Angelo Francesco.* Crema Nascite.
54. Ebe Manini e Azeglio Bacchetta erano effettivamente primi cugini.
55. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
56. *in HS-VF, Op. Cit., [1939], p.8.* Un altro giornale rafforza questa interpretazione, riferendo che, *Nel 1873, entrava a Milano nello studio del celebre Carlo Ferrario, direttore di scenografia alla Scala, diventandone l'allievo prediletto. Durante sei anni egli dipinse scene per la Scala, il Dal Verme, l'Apollonia di Roma, il Sociale di Crema, finchè nella primavera del 1879, consigliato e appoggiato dal maestro se ne andava a Lisbona quale scenografo del Teatro San Carlo.* In «La morte d'un artista che onorò l'Italia all'estero», Crema 2, La Stampa. Milano: 2 Lug. 1936.
57. Cfr. VITALINI ANDREA E AGUS FRANCESCA. «Cronologia delle opere verdiane alla Scala». *in* DEGRADA, FRANCESCO (Coord. e Dir.). *Verdi e la Scala.* Milano: Edizione del Teatro Alla Scala- Rizzoli 2001, pp.496-497.
58. In realtà si trattava di fatto del secondo ritorno dell'Aida. La prima, come abbiamo visto, fu nel febbraio 1872. *in* MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
59. Cfr. FERRERO MERCEDES VIALE. «Lo spettacolo è degno della Scala». *In* DEGRADA FRANCESCO (Coord. e Dir.). *Verdi e la Scala.* Milano: Edizione del Teatro Alla Scala- Rizzoli, 2001, pp.181-195.
60. Cfr. FERRERO MERCEDES 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 di Belle Arti di Brera, Edizione Giorgio Mondadori, Milano, 1898, p.14-15.
61. Il principio secondo il quale la scenografia avrebbe dovuto servire la produzione dello spettacolo operistico e non uguagliarsi ad esso nella categoria dell'arte, servì d'argomento a Verdi per l'imposizione delle *disposizioni sceniche* che passarono a regolamentare la didascalia di tutti gli spettacoli. Magnani, in quanto scenografo più vecchio e con una cultura artistica cristallizzata in un'epoca antecedente offriva vantaggi d'ordine pratico per il mitico compositore italiano – più rigido nel tratto e con ampio utilizzo dei clichés scenografici, la sua tecnica e la sua arte non si sovrappongono allo spettacolo lirico. Su questo argomento V. VIALE MERCEDES FERRERO, «Lo spettacolo è degno della Scala». *Verdi e la Scala.* Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli, 2001.

62. F.S.B., «Teatro». *Gazzetta di Crema*. Crema, 11 ottobre 1873, Anno III, N.° 41, p. 442.
63. BCC-ATSC, *Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, fascicolo 15, 1873-74.
64. BCC-ATS, *Progetti, redatti dalla Direzione Teatrale e dalla Commissione, per restaurare decorosamente il teatro della Città di Crema: 1° Progetto e 2° Progetto*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1.
65. BCC-ATSC, *Copia della Lettera n.° 56, dal Signor Ramazatti al Signor Manini Luigi, li 9 ottobre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fl. 94.
66. *Ibidem*.
67. BCC-ATSC, *Lettera dal Signor Manini Luigi alla Direzione del Teatro, li 12 ottobre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fl. 95.
68. *Ibidem*.
69. Cfr. BCC-ATSC, *Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, 1873-74, fascicolo 15.
70. Avendo Manini ricevuto 2030 lire, 1800 pagate il 27 novembre 1873 e le restanti 230 lire nel gennaio 1874. Cfr. [...] 4. *Manini Luigi pittore, | Plafone della platea secondo il modello, compreso il ponte | L. 1100 | Sipario nuovo tutto compreso | 350 | Quinte panni nuovi tutto compreso | 350 | Totale L. 1800 | = 1800,00 [...] Cfr. BCC-ATSC, Determinazione n.°83 di 27 novembre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fls. 99-100. Il riassunto dei conti fatturati il 30 gennaio 1873 riferiscono l' *Importo delle opere da pittore eseguite dal | Sr. Manini per dipinture delle volta, | Sipario, quinte e panni – L. 2030 Cfr. BCC-ATSC, Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, 1873-74, fascicolo 15.
71. Malgrado non si trovi documentata la partecipazione di Angelo Bacchetta nell'archivio del teatro, in questa epoca, la “Gazzetta di Crema” dà per certa la partecipazione del pittore quando fa la cronaca di apertura del teatro il 28 dicembre 1873. Cfr. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
72. [...] *Ritornai in | dicembre a Crema facendo le scene del Faust e Favorita, due della I<sup>a</sup>, Una della II<sup>a</sup> [...] Cfr. MCC, MANINI, Op.Cit. 05.Ott.1925, fl.2.*
73. [...] *E chi avrebbe mai sognato che nell'anno di grazia 1873 la stagione carnevalesca si sarebbe (che caso strano!) inaugurata in teatro proprio nel giorno del santo Natale? Eppure questi tre fatti memorandi si sono verificati simultaneamente nella sera di Giovedì scorso e con un successo molto soddisfacente*. F.S.B., «Appendice, L'apertura

- del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 485.
74. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
  75. V. Articolo in questo volume.
  76. Malgrado si tratti di uno "spolvero" l'analisi del "cartone" rivela qualche atavismo in termini formali, particolarmente riguardo alla proporzione e al disegno dei "putti". Le restanti tele attribuite ad Angelo Bacchetta, presentano una qualità estetica ammirevole.
  77. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
  78. Cfr. «Cronaca della Città e Circondario: Teatro». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1874, Anno IV, N.° 52, fl.695.
  79. CATUBA, «Appendice, Impressioni della Prima Recita della Sonnambula». *Il Corriere di Crema*. Crema, Tipografia Campanini, 2 gennajo 1875, Anno II, N.° 1, fl.1
  80. CATUBA, « Appendice, Impressioni della Prima Recita della Sonnambula». *Il Corriere di Crema*. Crema, Tipografia Campanini, 2 gennajo 1875, Anno II, N.° 1, fl. 2.
  81. F.S.B., «Appendice Teatrale», *Gazzetta di Crema*, Crema, 2 gennaio 1875, Anno V, N.° 1, fl. 698.
  82. Esistono fatture nell'aprile 1874 per vari lavori eseguiti per il restauro del Teatro.
  83. Per questo lavoro Manini ricevette l'8 gennaio 1875 90,70 lire e d il 16 febbraio le restanti 17,50 lire. Cfr. BCC-ATSC, *Resoconto dell' Amministrazione teatrale relativo all'esercizio 1873-74, comprendente le spese per restauri del Teatro*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, 1873-74, fascicolo 15.
  84. CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
  85. 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 alla Scala, in Milano.
  86. Cfr. MCC - DELL'ERA CARLO, *Lettera dell'Impresa del Teatro alla Scala per Luigi Manini*. 24.luglio.1879 [Copia] Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.°1, fl.1.
  87. Achilles Rambois (c.1810-1880). Nacque a Milano e fu discepolo di Sanquirico. Fu scenografo alla Scala e nel 1834 fu scritturato per il Teatro S. Carlos. Giuseppe Cinatti (1808-1837). Nacque a Siena e fu educato in Milano. Nel 1836 fu scritturato per il Teatro S. Carlos per collaborare con Rambois. In Portogallo svilupperà una proficua carriera nelle arti scenografiche, decorative ed architettoniche. Cfr. DIAS, JOÃO PEREIRA DA SILVA, *Cenários do Teatro de São Carlos*. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1940, pp. 30-31.

88. AZEVEDO GUILHERME da, *Chronica Occidental, O Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, 2° anno – Volume II – N° 45, 1 de Novembro 1879, p. 162. 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*”.
89. RAPIN, *A Arte*, Outubro de 1879. p.156
90. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, «Abertura de S. Carlos». *O Antonio Maria*. Lisboa, 30 de Outubro de 1879, p. 176.  
Trad. “*Il nuovo scenografo del S. Carlo possiede senza dubbio una grande attitudine, ma fugge dal convenzionalismo al quale sono abituate le platee liriche. Nella sua scenografia vi sono dettagli mirabilmente dipinti, con una facilità estrema, nella 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 in teatro. [...] Se lo scenografo avesse posto la luna nelle quinte e la signora Borghi-Mamo [soprano] la voce negli acuti, la prima recita dell’Africana sarebbe rimasta memorabile nei fasti lirici*”<sup>88</sup>. Rapin, nella sua rivista dedicata all’arte, riferì che il *nuovo sipario del teatro S. Carlos rivela il pennello sicuro di uno scenografo esperto, di un coloritore eccellente, d’un disegnatore corretto creativo e pratico*<sup>89</sup> e l’umorista portoghese Bordalo Pinheiro, che non risparmiò la primadonna, *Borghi-Mamo cantante distintissima, ma con la voce meno appuntita del naso*, brindò al Manini con un elogio: *sipario ben dipinto e poco retorico.*”
91. Fu attraverso questo attento articolo sulla carriera di Luigi Manini che furono identificate e classificate gran parte delle bozze esistenti nel Museo di Crema e del Cremasco. Uumorista ed esimio disegnatore, Bordalo Pinheiro riprodusse in rapidi schizzi molti degli scenari e decorazioni effimere di Manini.
92. Eduardo Machado (1854-1907). Alunno dell’Accademia di Belle Arti in Lisbona fu uno dei discepoli più importanti degli scenografi Rambois & Cinatti, divenne, a partire dal decennio 1880, un allievo di Luigi Manini con il quale apprese i concetti e le tecniche della nuova scuola scenografica
93. Cfr. ACC, *Atto n.° 172, Manini Ester Luigia, il 10 ottobre 1879*. Registro degli Atti di Morte per l’anno 1879. Morì il giorno prima 9 ottobre 1879 ad appena 16 mesi di vita.
94. in MCC, FERRARIO CARLO, *Carta di Carlo Ferrario a Luigi Manini*. Milano, 17 dicembre 1879. Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.° 2, fl. 1.
95. *O processo que sr. Manini usa para a execucao das scenas que pinta, é novo. Não se serve de gesso no aparelho da téla, o que traz a vantagem de que as scenas se dobram ou enrolam sem se quebrarem ou destruirem*. Trad. “*Il procedimento che il signor Manini usa per l’esecuzione delle scene che dipinge, è nuovo. Non si serve di gesso nella preparazione della tela, il che porta a vantaggio che le tele si ripiegano o arrotolano senza rompersi o distruggersi*”. In COELHO EDUARDO. «O scenographo Manini», *Diario de Noticias*. Lisboa, 27 de setembro 1879, 15° Anno, N° 4, p. 1. Trad. ” *Ho visto ieri nella sala di pittura del teatro S. Carlos una delle vedute nuove per la nuova opera Guarany, che andrà in scena nel prossimo cartellone. Vi devo confessare che mi è piaciuto particolar-*

*mente il lavoro dello scenografo italiano. Non posso calcolare l'effetto che un panno steso per terra, visto da vicino alla luce del giorno, produrrà in teatro, osservato dalla platea e illuminato dalla luce a gas”.*

96. *Ibidem* Trad. “è dipinta con maggior verità, brillantezza di colore e tratto fermo e sicuro.
97. MCC, MANINI, *Op. Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
98. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, «O maestro Carlos Gomes, auctor do Guarany, em Lisboa». *O Antonio Maria*, 25 de março de 1880 p. 102.
99. CARLOS GOMES E O GUARANY, I, *Diario de Noticias* N° 5:078 – 16° anno – 1880, Eduardo Coelho, Redactor, Sabado 27 de março p.1. *et seq.*
100. RAPIN, *A Arte*, marzo 1880. p. 47; A proposito do scenario do Guarany, *O Occidente*, 563, Lisboa, 1880.15.04, p.59.
101. *O Occidente*, 563, Lisboa, 1880.15.04, p.59.
102. Biblioteca Civica di Crema-Archivio del Teatro Sociale di Crema, (avanti BCC-ATSC) *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli Scenografo successo alla zio Luigi Dell'Era, Teatro Manzoni, Milano. Crema, 28 maggio 1885.* «Pratica dello scenografo Antonio Rovescalli 1885-1886». Busta 18, CAT. V- *Abbellimenti e restauri*, Fascicolo 1, Sottofascicolo 7, fl. 104.
103. *Comodino* é uma specie di sipario o di quinta che sale e scende all'inizio di ogni scena.
104. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema in risposta e con accettazione dell'incarico. Milano, 30 maggio 1885. Ibidem*, fl. 105.
105. BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema, 10 giugno 1885. Ibidem*, fl. 106.
106. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema in risposta e con accettazione del contratto. Milano, 15 giugno 1885. Ibidem*, fl. 107.
107. Così come si intuisce dalla corrispondenza rimasta, questo lavoro era fatto fuori dal Teatro Manzoni.
108. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 24 giugno di 1885. Ibidem*, fl. 109.
109. In questa occasione sarebbe state inviate le scene del Bosco, Salotto, Camera e Orizzonte. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 27 agosto di 1885. Ibidem*, fl. 111.
110. Cfr. BCC-ATSC, *Stipula di contratto fra il Teatro di Crema e Antonio Rovescalli. Crema, 7 settembre 1885. Ibidem*, fl. 112; BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema, 14 novembre 1885. Ibidem*, fl. 113.
111. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p.109.
112. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 21 novembre di 1885.* «Pratica dello scenografo Antonio Rovescalli 1885-1886». Busta 18, CAT. V- *Abbellimenti e restauri*, Fascicolo 1, Sottofascicolo 7, fl. 114.

113. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 27 novembre di 1885. Ibidem*, fl. 115.
114. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 21 gennaio 1886. Ibidem*, fl. 116. È interessante verificare che Rovescalli prevedeva circa 15 giorni di lavoro per completare i pezzi per il Ballo – sala intera composta da 4 grandi tele.
115. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 6 febbraio 1886. Ibidem*, fl. 117.
116. BCC-ATSC, *Bollettino di Consegna della Società Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali - Esercizio Della Rete Adriatica. 6 febbraio 1886*. «Rendiconto dell' amministrazione teatrale 1885-1886». Busta 40, CAT. XII *Rendiconti annuali*, Fascicolo 8. Alla spedizione era costituita da una cassa che conteneva “Scenari di tela” spedita da Milano da Antonio Rovascalli il 6 febbraio 1886 e pagata il giorno successivo (5,30 £).
117. BCC-ATSC, *Lettera di Bacchetta Filippo e Giovanni alla Direzione del Teatro della Città di Crema, il 12 marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
118. BCC-ATSC, *Direzione all'Amministrazione del Teatro della Città di Crema, n° 10, il 9 marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8. Rovescalli accusa il ricevimento di Lit.200 per la pittura della “Sala parapettata” per la festa di Ballo con lettera del 13 marzo 1886. Cfr. BCC-ATSC *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 13 Marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
119. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 27 Luglio 1886. Busta 29, CAT. XI – Amministrazione-1886, Fascicolo 1.*
120. *ibidem*. La spedizione a grande velocità indirizzata alla Direzione del Teatro Comunale in Crema, era costituita di 2 casse contenenti scenari e inviate da Milano per Rossari e Macario, [firmata] Macario, il 30 luglio 1886 e pagata (5,30 £) il 2 Agosto. BCC-ATSC, *Bollettino di Consegna della Società Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali - Esercizio Della Rete Adriatica. Milano. 30 luglio 1886*. «Rendiconto dell' amministrazione teatrale 1885-1886». Busta 40, CAT. XII *Rendiconti annuali*, Fascicolo 8.
121. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 10 Ottobre 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
122. Cfr. Quattro lettere che si conservano in BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887*. «Rendiconto dell' azienda teatrale 1886 – 1887» Busta 41. CAT. XII - Rendiconti annuali, Fascicolo 1.
123. BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema 20 Marzo 1887. Ibidem*. Fascicolo 1.
124. Mappe del registro delle spese del 1887 nelle quali si constatano pagamenti a Rovescalli per scenari realizzati per la *Mignon* e il *Rigoletto*, il 26 febbraio e per la *Favorita*, l'1 marzo. Cfr. BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887*. «Rendiconto dell'azienda teatrale 1886 – 1887» Busta 41. CAT. XII - Rendiconti annuali, Fascicolo 1.

125. Elementi tratti dalle lettere tra lo scenografo e la direzione teatrale. BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887. Ibidem.* Fascicolo 1.
126. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
127. Citando le monografie del Vambianchi e del Marangoni sul Teatro alla Scala, in CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
128. Come Ferrario e Manini anche Rovescalli presentava la versatilità plastica che gli permetteva di realizzare in modo autonomo tutte le scene, al contrario d'altri scenografi del gruppo scaligero che si erano specializzati in aree specifiche, lavorando in gruppo - *I primi tre* [Vittorio Rota, Carlo Songa e Mario Sala], *dopo lo Zuccarelli, assumendo la direzione della scenografia scaligera, svilupparono ciascuno le proprie tendenze personali, pur restando fedeli alla scuola del Ferrario. Vittorio Rota s'era specializzato oltre che nelle architetture prospettiche, nella pittura di giardini lussureggianti di alberi frondosi che abilmente frastagliava, mentre Mario Sala amava le maestose ed aeree scene di montagna e il Songa sapeva trarre singolari effetti di proporzioni dagli interni. La fusione delle particolari qualità diede come risultato una assoluta supremazia agli allestimenti della Scala.* Cfr. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 16.
129. ADAMI, 1945, *Op. Cit.*, p. 15.
130. Idee espresse in relazione a Carlo Ferrario da VIALE MERCEDES FERRERO, «Carlo Ferrario fra Tradizione e Innovazione». *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia.* Milano: Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia, Accademia di Belle Arti di Brera, Editoriale Giorgio Mondadori, 1898, p.14-15.
131. *Ibidem.*
132. MARIANI VALERIO - «IV- Neoclassicismo e Romanticismo». *Storia della Scenografia Italiana.* Firenze: Rinascimento del Libro, 1930, VIII, p. 92.
133. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
134. Espressione usata dalla pronipote Cinzia Giambertoni per caratterizzare la relazione tra Antonio Rovescalli e Carlo Ferrario, in GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p.19
135. Cfr. MCC – FERRARIO CARLO, *Lettera di Carlo Ferrario a Luigi Manini. Milano. 22 febbraio 1880.* Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.°3, fl.1.
136. Carlo Ferrario si congedava inviando a Manini saluti dalla famiglia, dalla moglie e dal figlio, Romeo Ferrario.
137. in MCC – FERRARIO CARLO, *Lettera di Carlo Ferrario a Luigi Manini. Milano, 17 dicembre. 1879.* Carteggio MSS-375, Relazione n.° 6, Doc. N.°2, fl.1.
138. Cfr. "vadi in malora". *Ibidem.*
139. Manini ritornò in Italia tra il 1894 e il 1896. L'abbandono dello scenografo era stato reso pubblico nel 1895, perchè prima di partire lasciò pronte le ultime opere per la stagione 1894-95.

140. Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, p. 33.
141. BENEVIDES FRANCISCO DA FONSECA - «O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa», *Memorias 1883-1902 da Academia Real das Sciencias*. Lisboa: Typographia e Lithografpha de Ricardo de Souza e Salles, 1902, p. 1 Trad. “*deplorable lo stato dell’archivio, del guardaroba e dello scenario, molto più dobbiamo accentuare oggi il nostro giudizio a tal riguardo. In effetti in questi rami dell’arte teatrale, il materiale è aumentato poco e niente, e, in gran parte, molto si è degradato. Per il moderno processo di affittare partiture e decorazioni, l’archivio e lo scenario non possono arricchirsi. E quanto al macchinario pochi miglioramenti si sono realizzati nel teatro di S. Carlos; il progresso ha fatto fatica ad entrare nella macchina teatrale della nostra prima scena lirica.*”
142. J. N. - « S. Carlos, *Serrana* » - *Diario de Noticias*. n.º 11:948. Lisboa: 14 de março de 1899, Anno 35, p. 1. Trad. “*tutto lo scenario nuovo di splendido effetto, soprattutto la scena del 3º atto, nella quale si osserva un magnifico tramonto del sole, con effetti di luce molto ben combinati.*”
143. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p. 112.
144. A. FERRAGUTI, *L’odissea d’un allestimento scenico. La figlia di Iorio*, in «Il Secolo XX», 1904, p.366
145. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p. 121.
146. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p. 122. Trad. “*Il 22 febbraio, martedì grasso, si tenne una recita straordinaria, fuori programma, fu data l’opera “Crispino e la Comare” di Ricci, e poi si tenne il ballo mascherato, con le decorazioni di Rovescalli, di Milano.*”
147. Per il teatro São Carlos, António Rovescalli dipinse per l’opera Germania, la scena della campagna e della prigione (18 pezzi in panno e 15 in carta); Per Le Jongleur de Notre-Dame di Jules Massenet, scenari che serviranno anche per l’opera Werther, e scene della Cappella, Padiglione, Casa rustica, “Chalét”, Villa, (25 pezzi in carta). Per I Pagliacci di Ruggiero Leoncavallo dipinge le scene per la baracca (6 pezzi in panno e 7 in carta). Per la Serrana di Alfredo Keil Rovescalli dipinge tutte le scene, su disegni del Manini, conservandosi ancora nel 1940 la scena dell’*interno di casa ricca e montagne* (15 pezzi in carta). Per l’opera Siberia di Umberto Giordano spedì la Villa con neve e montagne (10 pezzi in carta). Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, pp. 35-47.
148. Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, pp. 35-47.
149. J. N. - « O Carnaval - Espectaculos e baile de mascaras - S. Carlos » - *Diario de Noticias*. n.º 11:566. Lisboa: 22 de fevereiro de 1898, Anno 34, p. 1. Trad. “*alla mezzanotte grande ballo in maschera con belle attrazioni, essendo la decorazione della sala dipinta in Italia dallo scenografo Rovascalli.[sic]*”.
150. J. N. - « Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, « Germania » - *Diario de Noticias*. n.º 13:361. Lisboa: 8 de fevereiro de 1903, Anno 39, p. 2. Trad. “*l’opera è molto ben messa in scena, specialmente la vista del 1º quadro (La Foresta Nera) e quella dell’epilogo sono di superbo effetto.*”

151. J. N., «Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, «*Germania* » - *Diario de Noticias*. n.º 13:362. Lisboa: 9 de fevereiro de 1903, Anno 39, p. 2. Trad. “*meritato elogio (...) Le scene e i costumi sono appropriati e buoni, e la luce elettrica produce effetti scenici di una illusione completa*”.
152. J. N., «Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, «*Siberia* » - *Diario de Noticias*. n.º 13:752. Lisboa: 9 de março de 1904, Anno 40, p. 2. Trad. “*ottimo lo scenario e i costumi*”.
153. «Real Theatro de S. Carlos - «*Le Jongl eur de Notre Dame*» - *O Século*. N.º 8:692. Lisboa: 9 de março de 1906, Anno 26, p.5 Trad. “*e guardaroba del Jongleur di Notre Dame sono nuovi ed espressamente fatti in Italia e Parigi*”.
154. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p.169 Trad. “*11 febbraio 1902 martedì di Carnevale, si dette nel teatro S. Carlos l’opera “La Figlia del reggimento”, di Donizetti; di seguito si tenne il ballo in maschera. La scena del fondale della sala rappresentava il palazzo reale e foresta di Queluz, dipinto di Rovescalli.*”
155. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 16.
156. CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
157. *Ibidem*.
158. Espressione latina che Manini fece dipingere all’ingresso del Palazzo della Quinta da Regaleira - *Inter Pocula* – una possibile allusione a Persio - *Ecce Inter Pocula Quaerunt, Romulidae saturi quid dia poemata narrent* – riferendo che *é con il bicchiere in mano che i figli di Romolo, dopo essere stati cacciati, giudicano le opere dei poeti divini.*

---

*Traduzione dal portoghese di Mimma Benelli. Con tante grazie.*