

Dell'arte prospettica, e principalmente della pittura scenica in Lombardia*

Sino dai primi tempi del risorgimento delle arti imitative, i pittori lombardi introdussero nelle tavole fondi prospettici, operati con intendimento e con amore. Anzi alcuni vogliono che quel Giotto fiorentino, che ai tempi di Dante «aveva il grido» della pittura, non si compiacesse gran fatto d'ornare di prospettive i suoi quadri, se non dopo aver avuto soggiorno alla Corte dei nostri Visconti. Ad ogni modo, questo vago compimento accompagna quasi tutti i lavori della nostra scuola pittorica; ed anzi venne coltivato ben anche dai nostri scultori, come può vedersi nella facciata della Certosa di Pavia, e nella pala marmorea della cappelletta della Presentazione nel Duomo di Milano. Anzi gli architetti stessi idearono di valersene, ogni qual volta vollero offrire almeno un'apparenza di quegli sfondi, che l'angustia dello spazio non concedeva introdurre; come fecero, a cagion d'esempio, all'altar maggiore del tempio di S. Satiro, pur di Milano. Ma coll'inoltrarsi del secolo XVII la fusione delle varie scuole, cancellando quanto di proprio avevano le nostre arti, esigliò quasi interamente dalle tele la prospettiva.

Se non che nuovo sfogo si aperse allora quest'arte nella fantastica dipintura delle vólte, tanto nelle chiese, quanto nelle sale e negli scaloni degli sfarzosi palagi, giovandosi a' suoi ardimenti della complicazione medesima degli scompartimenti e delle forme architettoniche che doveva decorare. L'occhio, avvezzo a seguire le linee prospettiche tracciate in semplici piani, e in campi determinati da facile contorno, non può senza sorpresa seguirle entro quel labirinto di curvature e di concavità, in cui si amavano trasformare le vólte e le pareti. E intanto l'ardua difficoltà del lavoro nulla toglieva alla sicurezza del disegno e alla franchezza del pennello. Il che prova semprepiù che il gusto si depravò principalmente per una ostentazione di destrezza e di audacia; e in qualche modo ci fa pensare alla prodigiosa abilità, colla quale certi suonatori di cembalo rimandano pasciute di fredda meraviglia le moltitudini, affollate in cerca di più intime ed affettuose emozioni. I conoscitori che riguarderanno le poche prospettive sfuggite allo sterminio delle recenti riforme, vi troveranno quanto può mai figurarsi di lambiccato nell'invenzione e nel gusto; ma non potranno negare la singolare potenza d'esecuzione, la rara perizia delle combinazioni lineari, la verità dell'ombreggio, lo slancio del colorito.

Verso la fine del passato secolo, quando ogni novità fu esausta, e la stanchezza preparò il ritorno alla ragione, le arti ricorsero alla semplicità delle linee primitive. Caddero allora i cartocci, le lumache, le figure ondulate d'ogni maniera; e secoloro disparve il gusto dei machinosi dipinti. Tutte le idee rigorgavano a furia dal composto al semplice, dalla convenzione alla natura, dagli abusi alle riforme. Allora sulle pareti rettilinee, e sulle vólte geometricamente severe, non si videro più decorazioni che non rispondessero alla costruzione reale ed al carattere dell'edificio. La nausea del barocco fé piacere perfino l'arido e il meschino. Bentosto l'ornato antico, per mano d'Albertoli e degli allievi suoi, venne riproducendosi per la terza volta in tutta la sua prisca naturalezza, e cacciò l'arte prospettica dai grandi edificj. Ma ella aveva omai trovato un altro e più gradevol campo.

Lo spettacolo musicale, riserbato un tempo alle ville principesche o alle pompe di nozze regali, era divenuto solazzo giornaliero di popoli. L'architettura aveva foggiate una novella forma di teatro; Metastasio aveva liquefatta in ariette l'energica lingua dei Guelfi e dei Ghibellini; e la musica si era immedesimata colla molle e flessibile parola. Allora la prospettiva, divenuta arte scenica, si fece sorella alla musica ed alla poesia.

Nell'anno 1776 l'Arciduca Ferdinando, alla cui memoria, tuttora fiorente, deve Milano quel grandioso sistema di civico abbellimento, di cui faceva parte il publico Giardino, il Corso, il ristauo del Palazzo Reale e la magnifica Villa di Monza, approfittò dell'incendio del teatro di Corte per erigere ambo i teatri della Scala e della Canobiana. Piermarini di Fuligno, riformatore degli studj architettonici fra noi, compieva in meno di tre anni l'edificio grandioso che si ergeva a confronto del famoso San-Carlo di Napoli. E se il teatro di Napoli fu cuna della musica teatrale, quello di Milano sortiva il vanto di divenire la scuola della pittura scenica. Queste arti, congiunte col nodo

della lirica, partirono dall'Italia, e recarono un nuovo elemento alla civiltà ed all'eleganza del genere umano, un nuovo dono della madre Italia alle nazioni. Ella in quel secolo dava loro anche la pila di Volta, e gli archi di Galvani; fondava con Vico la scienza della Storia; e rivelava i tesori del Medio Evo per mano di Muratori.

Fra i primi a recare oltr'alpi la novella arte scenica furono i fratelli Fabrizio e Bernardino Galliari. Non è spenta ancora la tradizione che descriveva quei due buoni ambrosiani alla Corte di Parigi, in atto di dipingere le loro tele stese sul pavimento, passeggiandovi sopra colle grosse loro scarpacce, e scarabocchiandole a informi tocchi di spazzola, di cui si ridevano i riguardanti stranieri. Ma non risero quando le mirarono elevate a debita distanza sul palco scenico, rischiarate con arte, mutarsi magicamente in templi, in boschi, in marine, di tanta verità che fra i non avvezzi spettatori correvano scommesse intorno al distacco e alla distanza delle colonne e degli atrj. D'allora in poi i nostri pittori teatrali percorsero l'Europa, e trovarono accoglienza e ammirazione anche sulla riva d'altri Continenti.

I Galliari, che apparvero primi alla Scala, sono riguardati come i fondatori della nostra scuola scenica. Isacci, Ghezzi, Bertani, i Riccardi, ed altri loro successori vi rimasero breve tempo, e, passati la più parte in altri paesi, lasciarono fra noi fugace rimembranza. Ma l'istoria delle Arti non può dimenticare che comparve con essi nell'anno 1779, come figurista scenico, sul nostro teatro quell'Andrea Appiani, che, divenuto poi restauratore della Pittura, e primo frescante della nostra età, ebbe il nome di *Pittor delle Grazie*. Venne in séguito il veneto Pietro Gonzaga, che dopo aver soggiornato, con lode principalmente d'esimio paesista, per ben dieci anni presso al nostro teatro, passò nel 1792 a godere d'una fama europea presso la Corte di Pietroburgo.

L'arte scenica in questo *primo periodo* di 14 anni ottenne nei Galliari e in Gonzaga piuttosto il merito dell'esecuzione che quello dell'inventiva, perché non si vedeva ancora la stretta convenienza del concetto coll'argomento; e mentre le scene architettoniche offrivano una vaga combinazione di colonne e d'arcate, senza rigore prospettico, e senza studio di costume, le scene, dette *di maniera*, offrivano grotte e boschaglie su qualche motivo favorito dell'artista, che non rispondeva né a paesi né a climi.

Nessuno dei mentovati pittori comparve sui nostri teatri dopo il 1792; quindi da quel tempo al 1831, per quarant'anni circa, ebbe corso il secondo periodo dell'arte. Si presentò successivamente uno stuolo di giovani artisti, tutti investiti da quel senso d'incivilimento e d'intelligenza che si diffondeva largamente su tutto il corpo sociale. Il cav. Francesco Fontanesi, che però si allontanava dopo il carnevale del 1793, Gaspere Galliari, che rimase sempre nei teatri di second'ordine, Paolo Landriani, Giovanni Pedroni, Giorgio Fuentes, Pasquale Canna, e finalmente Giovanni Perego ed Alessandro Sanquirico, sono nomi ben noti ai nostri lettori, e rammentano a molti una svariata serie di magnifiche sensazioni che, succedendosi rapidamente, lasciarono nelle memorie la traccia d'un sogno incantevole. Ora non ne rimane altro vestigio che nei tre volumi di *Scene* pubblicati da Stanislao Stucchi, e nella raccolta che Sanquirico pubblicò dei proprj disegni.

A Parigi, se il costume non è da poco tempo ben cangiato, le stesse scene si conservano per più stagioni, e per più anni talora. Ma da noi durano pel breve intervallo dello spettacolo per cui vengono fatte. Che se lo spettacolo si riproduce pochi mesi dopo, le scene non sono più le stesse, e si ridipingono con nuovo pensiero. Talora uno spettacolo, male accolto, vive una sola sventurata sera; e allora le scene vanno perdute con esso; né alcuna beltà basta a redimerle dalla distruzione. Se possiamo vantare la fecondità delle fantasie degli artisti e la signorile profusione delle nostre abitudini, bisogna però compiangere lo scialacquo di tante veglie e di tanto ingegno.

Benché non resti tanto che valga a distinguere i pregi particolari di tutti codesti dipintori, noi però non sapremmo passar oltre senza rendere un tributo almeno alla memoria di Landriani e di Perego.

Landriani, studiando sui monumenti romani e sulle colossali ruine dell'Italo-grecia, si fece esimio architetto. Si compiacque eziandio di penetrare le più profonde dottrine prospettiche; ed ancora, sul cader della lunga sua vita, aveva caro d'instituire sovr'esse le più sottili investigazioni geometriche. Prima di lui la prospettiva teatrale si riduceva a pochi e rozzi metodi, talvolta erronei,

che, bastando appena ad assestare le grandi linee di complesso, lasciavano alla mera scorta dell'occhio la condotta delle parti, e tradivano spesso l'effetto coll'assurdità dei ripieghi. Landriani, sdegnando sì imperfetti e mal sicuri mezzi, sottopose a tutto il rigore della prospettiva lineare anche gli accessorj. Fecondissimo d'immaginazione, mirava sempre al grandioso; e, coltissimo d'intelletto, vincolava i pensieri all'argomento, benché per una sua vaghezza di grandiosità tendesse a diffondere su d'ogni edificio la magnificenza romana, o le rimembranze d'Eliopoli e di Palmira. Ma tutta la giustezza del suo sapere si vide nelle famose scene del *Cesare in Egitto*, nell'autunno del 1809. Il pubblico per la prima volta si trovò meravigliando innanzi a un ritratto fedele delle reggie, dei templi, delle necropoli dell'antico Egitto. E così prese solennemente possesso della scena quella feconda dottrina, che impone di serbare, nelle rappresentazioni delle arti tutte del disegno e della parola, il carattere del secolo, dei luoghi e dei costumi.

Al nobile effetto delle scene di Landriani contribuì l'arte, da lui introdotta, di studiar profondamente la disposizione prospettica dell'oggetto; cosicché i contrapposti, gl'interrompimenti, le fughe, tuttociò insomma che rende magica l'apparenza d'un edificio, uscissero naturalmente dall'edificio stesso, senza licenziosi arbitrij che alterassero la pianta o l'alzata. E mostrava in questo la medesima felicità d'ingegno, che poi ebbe in altro genere Migliara, cioè di saper cogliere il più opportuno punto di veduta, in modo che l'imitazione facesse più effetto del Vero, e la copia sembrasse una liberissima invenzione.

Riassumendo i titoli di merito di questo grande artefice, diremo che sostituì la prospettiva razionale all'arbitraria; ottenne mirabile effetto coll'opportuna disposizione del vero; insegnò all'arte a rispettare le particolari convenienze dei soggetti, e ad esprimere gli stili e le età.

Giovanni Perego, prediletto allievo di Landriani, rapito infelicemente all'arte e alla vita all'età di anni quaranta, seppe in così breve carriera acquistarsi il sommo della lode. Disegnò come il suo maestro, collo stesso sapere geometrico, con rispetto ancor maggiore all'istoria; e lo vinse d'assai per vaghezza e novità di pensieri, e per magia mirabile di pennello. Le sue scene toccarono la meta estrema dell'arte. Il suo maestro stesso e i suoi colleghi concorsero colla folla degli ammiratori a porgli un monumento marmoreo negli atrj di Brera.

Alla morte di Perego, rimase dominatore della nostra scena Sanquirico, e vi si mantenne dal 1818 al 1831. Solo chi scorresse l'immenso novero delle opere e dei balli che con incessante rapidità si seguirono per quasi tredici anni, saprebbe figurarsi a qual formidabile incarico si sottopose, e quale attitudine si richiedeva a sostenerlo destramente tanti anni, al cospetto d'un pubblico avvezzo ad appagarsi appena della libera gara di lui medesimo, di Perego, e di Landriani. È perciò che il suo nome giunse a tanta celebrità; e molti sono persuasi che l'arte scenica non possa rifiorire senza di lui.

Col ritirarsi di Sanquirico, cominciò un'altr'epoca, nella quale troviamo Cantoni, Ferrari, Cavallotti, Fontana, e soprattutto Menego Menozzi paesista, fin d'allora già applaudito.

Ferrari, Cavallotti e Menego furono i primi a prendere il difficile assunto; e poco dopo, ritirati il valente Ferrari, rimanevano gli altri soli. Nessuno poté negare a molti lavori di questi artefici un tributo di lode; ma in generale parve che penetrasse nel pubblico una persuasione che l'arte volgesse ad un certo languore; e le scene, che talora si videro belle quant'altre mai, non furono più accolte collo stesso fervore d'applausi. Qui nasce desiderio di ricercare se ciò possa mai dirsi decadimento dell'arte o del pubblico gusto; o non piuttosto un rimbalzo della condizione generale delle cose teatrali.

L'instituzione dei gran Teatri Italiani di Londra e Parigi fu il sommo trionfo della scuola nazionale di canto; ma pose in angustie e minacciò di depressione i nostri teatri municipali. Regni giganteschi, che in una sola metropoli radunano quanto hanno di splendido e d'opulento, poterono a forza d'oro accaparrare ogni più bella voce che si educasse alle nostre scene. Da quel momento in poi i cantanti di prim'ordine apparvero prediletti figli della fortuna, e non dovettero più appagarsi dei più modesti patti che potevano loro offrire le non dismisurate capitali italiane. Quindi se ci fu possibile udirli tratto tratto, e ad uno ad uno, divenne affatto impossibile adunare un corpo completo di voci divenute così preziose. Inoltre colla nuova moda le ragioni della musica istrumentale

invasero il dominio della voce umana; le pazienti elaborazioni dell'armonia volsero in dispregio la schietta ispirazione. I cantanti, dimenticati dagli ambiziosi compositori, ridotti a far complemento d'orchestra, esaurirono le delicate fibre cantando fuori di registro; videro la loro carriera accorciata a una scarsa dozzina d'anni; e quindi dovettero tesoreggiare in tempo i mezzi di sostenere una vecchiaja, che omai per loro comincia alla metà della vita. Per tal modo l'arte musicale, dopo aver umiliata e sottomessa la tragedia e la comedia, tiranneggiò il teatro stesso dell'opera, usurpò l'alimento necessario alla pittura, e giunse persino a contendere con invidiosa mano la luce alle scene.

S'indeboliva così l'effetto degli spettacoli a proporzione che la cresciuta cultura rendeva il pubblico più esigente. Il numero dei dilettranti di suono, di canto, di pittura, si accrebbe ogni giorno nei palchi, nella platea; e le esposizioni di Brera resero severi e saputi anche i giudizj del loggione. Un torrente di litografie, di viaggi, di giornali pittoreschi, nelle sale, nei caffè, nelle strade, porta a cognizione di tutti i viventi ciò che prima era *olla* di pochi. Divenne impossibile il far sorpresa; la diligenza, la perizia appena bastò a disarmare una critica sdegnosa. Alle usurpazioni dell'armonia s'aggiunsero quelle della mimica, che, elevata subitamente da un uomo di genio, e tosto ricaduta al disotto dell'ingegno, volle tuttavia difendere il suo terreno, e cercò d'abbagliare colle masse di popolo e di cose che trasse sulle scene. Il pubblico non pago del *buono*, cercò il *molto*; calcolò rigidamente se riscuoteva i suoi tre spettacoli ogni sera; passò in teatro un quarto della giornata; disperse la forza nella massa, la poca dose dell'interessante in una omeopatica lavatura. Il pubblico ha torto. Di questo passo il teatro finirebbe a costare alle nazioni più di tutte le arti, e di tutte le scienze; più della pace, e quasi come la guerra.

Una volta i primi spettacoli della stagione si sollevano stabilir buonamente due mesi prima dell'apertura; e i secondi spettacoli vi succedevano, uno per volta, coll'intervallo rigoroso di quindici giorni fra l'uno e l'altro. Laonde il pittore studiava e disponeva tranquillamente i suoi lavori. Ora le difficoltà di concentrare i primi spettacoli sono così moltiplicate, e la loro caduta è così frequente, che i pittori si trovarono talvolta costretti a far tutte le scene d'un'opera e due balli in una settimana; e per ciò, dipingere in ragione di due o tre scene al giorno, senza studiarle, senza disegnarle, senza aver tempo d'orientarsi sull'argomento. Turbato l'ordine all'apertura, è turbato per tutti gli spettacoli successivi; e quindi la disperazione del pittore è suggellata.

Lo squilibrio dell'economia teatrale, prodotto dalle esigenze della novella musica e dalla massa degli apparecchi, forzò il pittore a restringere severamente il numero de' suoi compagni, per adattarsi al nuovo limite dei ventidue zecchini per ogni scena. L'irregolare affollamento dei lavori fece sì, che mentre il pittore subalterno, costantemente scritturato, riceve spesso il suo salario senza aver lavoro, talvolta poi dimanda un soprassoldo perché lavora anche di notte. Soggiace a simile contributo anche l'orchestra, l'illuminazione, il machinista. Il movimento dei congegni, rallentato per troppa precisione nel numero delle braccia, non può far giungere con magica velocità tutte le membrature d'una scena all'occhio dello spettatore; il quale, invece di abbassar caritatevolmente le ciglia e pensare ai casi suoi per un mezzo minuto, ha la sollecitudine di condannare la decorazione prima di averla veduta per intero. I risparmi di luce cadono sempre sul fondo della scena; perché la ribalta non accetta transazioni; la ribalta è necessaria ad attrici e ballerine, che vogliono esser vedute, e si devono assolutamente vedere. Perciò la viva sua luce progetta talora sul fondo l'incerta ombra degli attori; braccia, teste, gambe protese a rettangolo, fantasmi che fatti giganteschi dalla lontananza mettono, come la Discordia d'Omero, le calcagna in terra e il ciuffo nelle nubi.

Anche la beltà e l'eleganza delle signore congiurava a' guai dell'arte prospettica. Esse si lagnarono dell'oscurità della sala e delle fosche tinte che, abbracciando anche il proscenio, rendevano sul palco vivace il lume e trasparenti le ombre. Quindi il teatro, tutto vestito a colori d'avorio e di perla, e lucicante d'oro e di cristallo, abbaglia lo straniero che vi pone il piede; ma rende più opaco e fioco il fittizio giorno della scena.

L'arte prospettica ha due speranze. Il pubblico sensato potrebbe accorgersi che il poco e buono val più del soverchio; che è meglio divertirsi tre ore o quattro, che annojarsi cinque o sei; che un intermezzo di posa ai cantanti non dev'essere infallibilmente un ballo d'insopportabile prolissità;

che i balletti spiritosi non possono idearsi a dozzine; e che l'illusione della scena si produce più con un colpo d'arte e con un getto di luce, che con una tonnellata di vestiario.

L'altra speranza è, che la perizia degli artisti possa tener dietro ai continui progressi della pubblica coltura. Al qual uopo giova rammentare al pubblico che nel nuovo ordinamento delle due Accademie del nostro Regno, la bellissima arte prospettica ottenne distinto favore. Al piccolo premio per gli elementi, se ne aggiunse un secondo per l'invenzione; e con un terzo premio di *prima classe* la prospettiva fu ammessa agli onori europei del *Grande Concorso* al pari della Pittura Istorica, della Scultura, e delle altre arti maggiori.

Crediamo aver qui tracciato una pagina che non è la più oscura nei fasti delle nostre Arti. Avremmo solo ad aggiungere che la particolare costruzione delle nostre case offre un altro grazioso campo alla prospettiva negl'interni di cortile, i quali, difesi solo da eleganti cancelli, lasciano penetrar l'occhio nei colonnati, negli atrj e nei giardini, e danno alla città nostra un'aria aperta ed ospitale che le altre capitali dell'Europa non hanno. Il quale abbellimento si stende anche alle ville dei nostri colli, e mentre vela con varie fantasie ciò che ha di più sgradito una informe rusticità, graziosamente annoda l'arte alla natura.

Nota cronologica dei primi pittori scenici che operarono nel gran Teatro di Milano nei quarant'anni dal 1778 al 1818.

1778 Nell'autunno. I fratelli *Galliari**, *Clemente Isacci*.

1779 *Isacci*, *Andrea Appiani*, *Pietro Gonzaga*, *Bertani*, *Caccianiga*.

1780 *Gonzaga*, fratelli *Riccardi***, *Ghezzi*, *Baila*, *Caccianiga*.

1781 *Gonzaga*, *Domenico Chelli*.

1782 I *Galliari*.

1783-1785 *Gonzaga*.

1786 *Gonzaga*, *Innocente Maraini*.

1787 *Gonzaga*, *Isacci*.

1788 *Gonzaga*, col teatro illuminato a lucerne d'Argand dai fratelli *Garegnani*; primo saggio fatto in Italia.

1789-1790 *Gonzaga*.

1791 *Gonzaga*, *Baldassare Bevagna*.

1792 *Gonzaga*, *Paolo Landriani*, *Giovanni Pedroni*.

1793 *Pedroni*, *Neri*, *Fontanesi*, *Marchesi*.

1794 *Landriani*, *Giorgio Fuentes*.

1795 *Landriani*.

1796 *Landriani*, *Pedroni*, *Fuentes*, *Minola*.

1797 *Landriani*, *Bassi*

1798 *Landriani*.

1799 *Landriani*, *Pedroni*.

1800 *Landriani*, *Pedroni*, *Bassi*.

1801 *Landriani*, *Pedroni*, *Bassi*, *Pasquale Canna*.

1802 *Pedroni*, *Canna*.

1803 *Landriani*, *Canna*.

1804 *Landriani*, *Canna*, *Emilio Annoni* figurista.

1805 *Fuentes*, *Canna*, *Sacchini*, *Felice Menaggio*.

1806 *Pedroni*, *Canna*, *Alessandro Sanquirico*.

1807 *Pedroni*, *Sanquirico*. Teatro dipinto da *Perego* e *Vaccani* con figure di *Monticelli*.

1808 *Landriani*, *Pedroni*, *Sanquirico*.

1809 *Landriani*, *Canna*.

1810 *Pedroni*, *Sanquirico*, *Perego*.

1811 Landriani, Canna.
1812 Landriani, Pedroni, Sanquirico
1813 Landriani. Canna.
1814 Landriani, Pedroni, Canna, Sanquirico, Perego.
1815 Pedroni, Fuentes, Canna, Sanquirico.
1816 Pedroni, Fuentes, Canna, Sanquirico, Perego.
1817 Landriani, Sanquirico, Perego.
1818 Sanquirico.

* I Galliari avevano dipinto dal 1776 al 1778 nel vecchio teatro che poi venne incendiato.

** I Riccardi dipinsero i siparij della Scala e della Canobbiana; il primo dei quali venne poi rifatto da Menozzi

Pel teatro della Canobbiana abbiamo le seguenti note che altri potrà compiere.

1779 Gonzaga, Chelli.
1796 Minola.
1799 Pedroni.
1801 *Galliari* Gaspare.
1803 Luigi *Ferrari*.
1806 Bassi.
1807-1809 Pedroni, Sanquirico.
1810 Canna, Bassi.
1811 Minola, Ferrari.
1812-1816 Minola.
1817 Pedroni.

E pel teatro Carcano, dipinto dai Galliari con figure del Tassi.

1803-1804 Galliari.
1805-1806 Pedroni, Sanquirico.
1810 Ferrari, *Cavallotti*.
1811 Cavallotti.
1815 Galliari Gaspare.
1817 Minola, *Lonati*.

Diamo alcune note anche pel teatro Re.

1813 C. *Devincenti* det. il Comaschino.
1814 Pedroni, Devincenti.
1815-1817 Pedroni.
1818 Minola.

* Pubblicato ne «Il Politecnico», vol. 1, fasc. 2, 1839, pp. 158-167.