

Organizzatori / Organizers



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
**DM** DIPARTIMENTO  
DI MANAGEMENT



*Società Italiana  
di Storia  
della Ragioneria*

2018  
ANNO EUROPEO  
DEL PATRIMONIO  
CULTURALE  
#EuropeForCulture



# STORIA DELLA RAGIONERIA E ARTI ACCOUNTING HISTORY AND ARTS

TORINO • NOVEMBER 22-23, 2018

Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Management  
*Corso Unione Sovietica 218/bis, Torino*

Con il Patrocinio di:  
Under the Auspices of:



**Atti del XIV Convegno Nazionale SISR**

ISBN: 978-88-6659-164-1



RIREA

DOI: 10.17408/DIG.A02/591641



## INDICE

**Adamo S., Alexander D., Fasiello R., Schipa T.Jr.**

*Tito Schipa 1889-1965: an economic, musical and social biography*

**Antonelli V., D'Alessio R., Torre C., Cafaro E.M.**

*World famous tenor and bookkeeper: Household accounting in the American style according to Enrico Caruso (1873-1921)*

**Antonelli V., Bigoni M., Cafaro E.M., Deidda Gagliardo E.**

*Accounting, Art and the State: Technologies of government in the Ministry of Popular Culture (Fascist Italy, 1937-1945)*

**Bavagnoli F., Gelmini L.**

*Felicitous oxymorons: Cultural heritage, Balzac and business administration*

**Bellucci M., Bagnoli L., Manetti G.**

*Accountability for a myth: the construction of Brunelleschi's dome in Florence in the XV century*

**Biancone P., Secinaro S., Brescia V., Iannaci D.**

*Accounting history for Italian welfare institution: the Ospizio di Carità case between management, architecture and accounting*

**Cantino V., Pollifroni M., Cortese D., Sinicropi S.**

*La Chiesa Gran Madre di Dio (1814-1832): la contabilità per il culto di un ricordo*

**Catturi G., Carungu J.**

*Il sogno si avvera: il Nuovo Teatro dell'Accademia dei Rozzi -Siena 1775 – 1817*

**Ciambotti M., Palazzi F., Sgrò F.**

*Il ruolo delle Confraternite nello sviluppo delle arti figurative del XV e XVI secolo come emerge dai registri contabili: il caso della Confraternita del Corpus Domini di Urbino*

**Cortese D., Pollifroni M., Cantino V.**

*“La strada per Menfi e Tebe passa da Torino”. Conservazione e diffusione del patrimonio artistico-culturale nei documenti contabili storici del Museo Egizio di Torino.*

**Costa M., Cuccia A., Lomonte C.**

*I Conti del Teatro Massimo. Contesto economico-politico e Analisi dei flussi finanziari*

**Di Cimbrini T.**

*Can accounting reflect art? The case of the S. Ferdinando theatre in Chieti (1812-1820)*



XIV

CONVEGNO NAZIONALE • Società Italiana di Storia della Ragioneria  
STORIA DELLA RAGIONERIA E ARTI • ACCOUNTING HISTORY AND ARTS  
Torino • 22-23 novembre 2018

**Florida A., Sibilio B., Vannini I.E.**

*Santa Maria degli Angiolini di Firenze: analisi multidisciplinare della fabbrica del nuovo Conservatorio e Educatorio*

**Giovannoni E., Lai A., Stacchezzini R.**

*Accounting and emotions: materializing Shakespeare's imaginary in the city of Verona*

**Hermann T.**

*Keeping the moral books or morals of a bookkeeper? Insights into Hermann Broch's novel "The Sleepwalkers" from Systematic Metaphor Analysis*

**Leopizzi R., Coronella S., Caputo F., Venturelli A.**

*I Trulli di Alberobello: Patrimonio e mistero dell'Umanità*

**Magliacani M., Madeo E.**

*The historical challenge of Accountability in cultural organization: the case of the Fraschini Theatre in Pavia (1771-1951)*

**McBride K.**

*'And one man in his time plays many parts' – Samuel Pepys the accountant*

**Miley F., Read A.**

*The dialogic power of accounting in the Bayeux Tapestry*

**Modica P., Ludovico R.**

*Il banchetto reale nella sua dimensione storico-culturale ed economico-aziendale. Giovanni Vialardi a casa Savoia il 15 gennaio 1852*

**Molinari M., Carungu J., Patuelli A.**

*The "Accountant" in Medieval popular culture: starting from a Dantesque view*

**Napier C.J., Giovannoni E.**

*The Value of Art: Accounting for Thomas Holloway's Picture Collection, 1881-2017*

**Rainero C., Puddu L., Coda R., Migliavacca A., Modarelli G.**

*Esposizioni d'arte e Ostensione della S.S. Sindone tra XIX e XX secolo: un modello di amministrazione razionale*

**Rapone V., Maglio R., Faella M., Rey A.**

*Il restauro settecentesco della chiesa dell'Arte della Seta: analisi delle scritture apodissarie del Banco del Santissimo Salvatore dal 1757-1760*

**Rubino F.E., Aura C., Aura F.**

*La storia di "Casa Serena Santa Maria di Loreto" raccontata attraverso i suoi documenti contabili*

**Sangster A.**

*Luca Pacioli and his Art*



XIV

CONVEGNO NAZIONALE • Società Italiana di Storia della Ragioneria  
STORIA DELLA RAGIONERIA E ARTI • ACCOUNTING HISTORY AND ARTS  
Torino • 22-23 novembre 2018

**Santaniello L., Abetti L., Coronella S.**

*After-death accountability through action and visual art towards the afterlife*

**Sokolov V., Karelskaia S., Zuga E.**

*Accounting in Boris Kustodiev's Merchant*

**Torelli R., Balluchi F., Lazzini A.**

*Giuseppe Verdi e l'industria culturale del XIX secolo. Attori e relazioni in prospettiva economico-aziendale*

**Trequattrini R., Manfredi S., Scordino L.D., Lardo A., Cuzzo B.**

*Il governo della creatività in Italia: la nascita e lo sviluppo della SIAE dal 1882 al 1942*

**Vallone C., Orlandini P.**

*Il ruolo degli stakeholder nella nascita e nello sviluppo di una cultura artistica locale: il caso del Museo del Paesaggio - Verbania*



## I Conti del Teatro Massimo Contesto economico-politico e Analisi dei flussi finanziari<sup>1</sup>

Massimo Costa – Andrea Cuccia – Ciro Lomonte

### 1. Introduzione

L'Italia è universalmente considerata il “Paese dell'Arte” per definizione. Con un patrimonio storico incalcolabile, una concentrazione di beni culturali e fenomeni storici unici al mondo quali il Rinascimento, non sembra oggi possibile costruire una storia universale dell'arte senza passare in qualche modo dall'Italia. Gli studi sulla storia dell'arte sinora hanno privilegiato l'aspetto puramente estetico della storia stessa, o – quando si è voluto prendere in considerazione il contesto istituzionale di riferimento – questo ha riguardato solamente o in gran parte il contesto politico, relativo ad esempio al mecenatismo, ovvero quello antropologico, cioè dei fermenti culturali, filosofici, letterari, musicali, estetici, coevi al fenomeno stesso. Volendo approfondire gli aspetti più strutturali si è anche indagata la natura sovrastrutturale o ideologica, o infine i contesti socio-economici di riferimento. In questo lavoro si intende invece esplorare il contesto più propriamente economico-amministrativo (*alias* economico-aziendale) o ragioneristico che, magari non sempre evidente, sta sempre a fianco o dietro i più grandi monumenti della nostra civiltà.

In quest'ottica si è scelto di focalizzare l'attenzione su uno dei massimi monumenti architettonici contemporanei delle grandi città italiane: il Teatro Massimo V.E. di Palermo.

La costruzione di questo capolavoro dell'arte contemporanea si snoda lungo tutta la seconda fase del XIX secolo nella Sicilia postunitaria. È un periodo storico di grandi trasformazioni, sociali, economiche e appunto artistiche. Il Teatro prelude, in particolare, senza tuttavia ancora appartenervi a pieno titolo, ad un'esplosione di “Arte nuova” che proprio nella Palermo (e più in generale in Sicilia) *fin de siècle* troverà la sua massima espressione: il *Liberty*, una delle tante versioni di un più ampio movimento artistico di portata generale. In Sicilia questa tensione avrebbe privilegiato il tema della “Libertà”, molto caro ai Siciliani del tempo, sia per i riflessi ideologici (siamo nell'era del liberalismo per eccellenza), sia per quelli politici locali (la “Libertà” intesa in senso autonomistico, come eredita delle rivoluzioni di epoca borbonica e con un sentimento diffuso non sedato dopo l'Unità).

In questo quadro il Teatro sembra preludere a questa rivoluzione culturale, anticipandola negli “interni”, mentre l'esterno è ancora all'insegna di un ultimo neoclassico.

Non solo arte quindi, ma un misto di riscatto municipale e di contraddizioni che si scaricano sulla celeberrima opera. Il Teatro come simbolo al contempo di una grande storia regionale dietro le spalle ma anche di una grande fiducia nel “progresso” e nelle sorti del “libero mercato”.

Su questa dinamica complessiva particolare luce può dare la tormentata storia “finanziaria” dell'opera, ad oggi poco studiata. Si tratta di un'opera a committenza pubblica (il Comune di Palermo) ma dietro la quale si cela un diffuso sentimento di classe (da parte dell'emergente borghesia e della ancora potente aristocrazia) che ne costituisce la committenza sostanziale.

Per questa ragione l'articolo si propone di ripercorrere, per ottenere uno specifico valore aggiunto, questa “storia finanziaria” dell'opera nei suoi aspetti sincronici e diacronici considerati di maggior rilievo.

Come fonti primarie, l'articolo utilizza l'Archivio storico del Comune di Palermo cui si deve la minuta ricostruzione storiografica che segue.

Per la storia generale dell'opera o per tutto ciò che esula dagli aspetti più propri di Storia della Ragioneria si sono invece utilizzate le pubblicazioni monografiche ad oggi esistenti quali fonti secondarie.

---

<sup>1</sup> Il progetto dell'articolo e il primo paragrafo sono da attribuire al lavoro comune di Massimo Costa ed Andrea Cuccia; il paragrafo 2 e il paragrafo 5 sono da attribuire a Massimo Costa; il paragrafo 3 a Ciro Lomonte; il paragrafo 4 ad Andrea Cuccia.



Per tutto quanto precede il lavoro si articola, quindi, in alcune sezioni, aventi, rispettivamente i seguenti contenuti sostanziali:

- Lineamenti generali sul contesto della Palermo di fine Ottocento, sotto il profilo istituzionale, sociale, economico e politico;
- Il Teatro come opera artistica in sé;
- Cronistoria “finanziaria” della costruzione del monumento;
- Considerazioni storiografiche conclusive.

## 2. Il Teatro Massimo nella Palermo del secondo XIX secolo

Quando si parla del Teatro Massimo di Palermo si parla oggi di uno dei monumenti-simbolo della stessa identità cittadina palermitana.

Chi oggi arriva nella metropoli siciliana è colpito dalla presenza maestosa di due grandi testimonianze, non certo le uniche, del rinnovamento urbanistico successivo all’Unità d’Italia: i due grandi teatri, “Massimo” e “Politeama” nelle centralissime Piazza Giuseppe Verdi (sul limitare della città antica, data dall’abbattimento di Porta Maqueda), rispettivamente, e Piazza Ruggiero Settimo, sul prolungamento della antica Via Maqueda oltre le mura, tra la via omonima (Ruggiero Settimo) e il suo prolungamento su Viale della Libertà, oggi l’arteria principale della *city* palermitana, fino alla “Statua della Libertà”, con cui ha termine il quartiere.

Il Teatro Massimo di Palermo non può essere “capito”, tuttavia, in maniera avulsa dal resto del contesto urbano o come “monumento” concepito atomisticamente a sé. Esso è, in un certo senso, un simbolo vero e proprio di un’epoca a suo modo di *grandeur* per la metropoli siciliana (Romeo, 1979). Un’epoca in cui la città siciliana era molto diversa da quella attuale, soprattutto considerati i soggetti economici e sociali di maggiore momento: la nuova imprenditoria industriale, armatoriale e commerciale, parzialmente influenzata da una crescente presenza britannica e parzialmente autoctona, nonché la sempre potentissima aristocrazia terriera dei “gattopardi”. Il Teatro Massimo era infatti destinato prevalentemente a un’utenza rappresentata da queste élite.

Per inquadrare l’opera da un punto di vista strettamente artistico, urbanistico e di storia dell’arte, si rinvia – quasi quale scheda tecnica – all’apposita sezione all’interno di questo lavoro. Questo “dato” artistico rappresenta, per così dire, lo sfondo su cui si svolge la complessa dinamica, finanziaria ed economica, qui maggiormente indagata. In prima sintesi possiamo dire che il Teatro Massimo di Palermo rappresenta una testimonianza unica di progressiva transizione da un tardo neoclassico eclettico (soprattutto nell’architettura, dovuta all’avvio dell’opera da parte di Basile *sr.*) verso una piena maturazione del modernismo liberty (soprattutto nelle decorazioni interne, dovute a vari autori, ma sotto la direzione del Basile *jr.*) (Pirrone, 1984).

La comprensione piena di questo “manufatto”, però, non si può limitare alla muta esposizione delle sue ascendenze strettamente estetiche o artistiche. Per quanto detto nell’*Introduzione*, sotto un punto di vista metodologico, la sua realizzazione va contestualizzata nelle istituzioni della Palermo del tempo. Queste saranno distinte da noi nei seguenti elementi e brevemente richiamate:

- a) Contesto istituzionale generale;
- b) Contesto economico-sociale;
- c) Contesto culturale e antropologico;
- d) Contesto politico-partitico municipale.

Intanto vanno fissati i termini, iniziale e finale, della storia di cui parliamo. E, nel farlo, non possiamo limitarci agli atti formali del primo bando di gara, all’inizio, o dell’apertura al pubblico, alla fine, ma sfumare i termini temporali (iniziale e finale) nei rispettivi momenti storici di riferimento. Diciamo quindi, in prima approssimazione, che stiamo parlando della Palermo ottocentista postunitaria, cioè dagli anni ’60 agli anni ’90 del XIX secolo.

Da un punto di vista istituzionale generale la Palermo post-unitaria vive in un ruolo per certi versi contraddittorio. Da un lato, infatti, la città si trova inserita in un contesto nazionale del tutto inedito per la sua lunga storia, che l’aveva vista per secoli capitale e metropoli del piccolo stato insulare, con maggiori o minori gradi di autonomia rispetto a potenze straniere. In questo senso, anche rispetto al periodo



“duosiciliano”, durante il quale Palermo era stata il centro delle rivendicazioni separatiste, la città assiste ad un ulteriore declassamento, da sede della Luogotenenza regionale, a semplice capoluogo di Provincia. Da un altro, però, a suo modo Palermo tenta di inserirsi nel circuito delle “città capitali” di un’Italia policentrica, unica città meridionale a poterlo fare a pieno titolo, insieme a Napoli naturalmente. In questo, e nel ritrovato clima di libertà, c’è anche un desiderio di *grandeur*, forse al di là delle reali possibilità, da parte della sua classe politica e socio-economica dirigente. È un fatto che la Sicilia post-unitaria esprime, in specie sul finire del secolo e sui primi del successivo, i vertici della politica italiana: Francesco Crispi, per la sinistra liberale, Antonio Starrabba di Rudinì, per i moderati, e, più in là, durante la I Guerra mondiale, il “Presidente della Vittoria”: Vittorio Emanuele Orlando.

Da un punto di vista economico la Palermo ottocentesca vive una silenziosa trasformazione epocale. Accanto all’antica aristocrazia che vive delle sue rendite agrarie, ancora molto potente, si è fatta strada ormai una nuova borghesia, commerciale e industriale, sempre più robusta con il passare dei decenni, spesso legata a doppio filo a una forte presenza britannica nell’Isola, anche ad opera di famiglie ormai trapiantate a Palermo (come gli Whitaker). Simbolo di questa nuova aristocrazia del denaro più di altri è la famiglia dei Florio, imprenditori enologici, dello zolfo, della siderurgia, nonché armatori. Svanita la vecchia burocrazia che era stata del Regno di Sicilia, già ridimensionata nelle “Due Sicilie”, si erano però fatte strade le nuove burocrazie del Regno d’Italia con le sue professioni, come ad esempio la Camera di Commercio o le Scuole pubbliche, con avvocati, professori, mediatori, impiegati, piccoli imprenditori al seguito o nell’indotto. Accanto a questa Palermo “rampante”, tuttavia, ve n’erano altre, da quella degli artigiani, che stentavano a tenere il passo con la incipiente Rivoluzione industriale, le borghesie agricole dei sobborghi della Conca d’Oro, organizzate già in vere e proprie “cosche” mafiose dall’autorità indiscussa, e soprattutto il sottoproletariato dei quartieri del Centro, ancora stipato nei cd. “catoì” (piccolissime abitazioni prive di luce e servizi) non diverse da quelle di due secoli prima.

Momento culminante di queste ambizioni e di questa espansione può essere considerata l’Esposizione Nazionale di Palermo, degli anni 1891-92, prova muscolare dell’imprenditoria palermitana e della stessa Italia come “nuova potenza” contemporanea, non centrata soltanto sul Triangolo industriale<sup>2</sup>. Appuntamento che però fu mancato dal Teatro, che non poté essere completato per tempo, al fine di mostrarlo ai numerosi connazionali venuti a Palermo per l’occasione da tutta Italia.

Con tutto ciò, dopo l’Unità d’Italia, Palermo si estende finalmente oltre i limiti della vecchia cinta muraria spagnola, ed è soprattutto l’area immediatamente a nord di questa (l’odierno “Quartiere Politeama”) già semiurbanizzato dalla fine del Settecento, a costituire il principale polo di sviluppo di un’edilizia borghese; edilizia che nel tempo avrebbe trasformato questo “nuovo centro storico” nell’attuale *city* palermitana.

Dal punto di vista culturale l’Isola sembra ancora complessivamente succube degli orientamenti prevalentemente provenienti dall’Inghilterra: empirismo, pragmatismo, liberalismo. A questo si aggiungono tutt’al più le eterne suggestioni sicilianiste, e una forte componente cattolica, tuttavia non dominante in questa fase storica. Si cerca di costruire una Palermo nuova, anche artisticamente, che simboleggi una ritrovata grandezza dopo i cupi decenni borbonici.

E però, con riferimento alla costruzione del Monumento, è forse l’aspetto politico, in specie quello comunale, quello che assume il maggiore rilievo, atteso che il Comune è il soggetto più importante della vicenda. Il Teatro Massimo fu costruito con risorse pubbliche e comunali, fu oggetto della politica comunale per decenni e le stesse concezioni artistiche furono influenzate da posizioni politiche, come si vedrà meglio nel seguito.

---

<sup>2</sup> Secondo Gramsci la Sicilia è stata nell’Ottocento l’unica regione del Mezzogiorno ad avere avuto o tentato un polo di industrializzazione alternativo a quello del più famoso triangolo del Nord (Gramsci,...) ed ha avuto sempre dinamiche peculiari rispetto al Mezzogiorno continentale, quali la più forte coesione del blocco agrario e il “ricatto separatista” permanente nei confronti del Governo italiano (Gramsci, 1971). Le politiche protezionistiche di fine secolo avrebbero indebolito questo polo a favore di quello settentrionale, già più robusto, e lo stesso sarebbe stato sostanzialmente smantellato poi durante il regime fascista, quando esso era incompatibile con il regime autarchico e alla Sicilia fu assegnato il ruolo economico di “Granaio dell’Impero”.



Se dovessimo identificare i soggetti che entrano in scena in questa vicenda, visti sia come ordinamenti sociali, giuridici e culturali, sia nel loro aspetto strettamente economico, e quindi come aziende vere e proprie, possiamo dire che essi sono i seguenti:

- Comune di Palermo;
- Banche;
- Artisti;
- Imprese;
- Utenza potenziale ed effettiva.

Del Comune di Palermo si è detto. Esso è il committente, impegnato per decenni su un'opera finanziariamente forse al limite delle sue reali capacità, ma alla fine in grado di competere con capitali mondiali del calibro di Parigi o Vienna.

Le banche, soprattutto di ambito pubblico, come la "Cassa di Risparmio" e la "Cassa di Soccorso" (*cfr. infra*) giocano il ruolo che è loro peculiare: quello di anticipare parte delle somme necessarie alla realizzazione dell'opera. Nel complesso, però, il loro ruolo non appare centrale né decisivo.

Gli artisti, soprattutto i Basile, padre e figlio, sono i protagonisti soprattutto dell'opera in sé, nel suo contenuto artistico. Inserirli nel filone culturale europeo dei tempi, presentano anche un'armoniosa composizione di stili e suggestioni, atteso che tra sculture e interni sono molte le figure coinvolte nell'opera.

Le imprese, guidate com'era naturale, dall'interesse privato, si rivelano determinanti nei tempi e nei modi della costruzione, ma non sono sempre del tutto distinte dagli artisti, come dimostrato dal rapporto stretto che legava i costruttori Machì al Basile padre, o al ruolo dell'imprenditore/architetto Rutelli, padre dell'omonimo famoso scultore e appartenente a una famiglia di lunghe tradizioni artistiche. Sono costruttori locali, che fioriscono in un'opera di ricca edilizia quale fu quella palermitana di fine Ottocento. Dagli atti comunali rileviamo anche importanti indizi sui loro fornitori di materie prime, tutti appartenenti alla comunità economica della Sicilia dei tempi, dai quattro canti della quale vengono fatte affluire le migliori "pietre" disponibili in natura nell'Isola. Locali, naturalmente, pure le maestranze, e numerose. L'opera, quindi, dai documenti rilevati, costituì a lungo anche un importante indotto per l'economia locale.

L'utenza, infine, esclusivamente "alta", sia essa aristocratica o borghese, svolse un importante ruolo propulsore nella realizzazione dell'opera, desiderata da decenni, simbolo della loro stessa vera o desiderata potenza "di classe".

In questo quadro si inserisce la politica locale propriamente detta. Essa era formata essenzialmente da quattro partiti (Cancila, 2009).

Due di questi erano quelli classici dello schieramento liberale: Destra (o moderati) e Sinistra (o partito d'azione o democratici). I moderati sono al potere in Italia nella prima fase della nostra storia, quando viene lanciata l'iniziativa, poi vanno all'opposizione dove vi resteranno fino alla fine del secolo, quando il Di Rudinì, loro leader, diventerà Presidente del Consiglio. Espressione dei "governativi" e delle aristocrazie urbane, sono loro i principali sostenitori della necessità del Teatro. La loro eredità è però raccolta e portata avanti dalla Sinistra, quando questa va al potere, saldamente fino alla fine degli anni '80. Questa è fatta dai "Crispini", non pochi dei quali in odor di Massoneria, sostenitori di una qualche forma di nazionalismo italiano. In questo quadro il Teatro diventa anche un po' il simbolo del "nuovo ordine". Tra loro si distingue, per lo zelo rigorista sui conti, il duca Vergara Cafarelli di Craco.

I partiti della sinistra "estrema" giocano un ruolo subalterno, anche per effetto del suffragio ristretto. Quando diventeranno protagonisti (negli anni '90 con i Fasci Siciliani) saremo alle battute finali di questa nostra storia. Sebbene alla fine del secolo e per qualche anno avrebbero conquistato il Comune (con il Conte Tasca di Cutò, detto il conte "rosso"), essi sono praticamente fuori da questa diatriba.

L'unica vera opposizione di rilievo al predominio liberale è costituita dal potente partito "regionista" (cioè autonomista), ora permeato da posizioni clericali (ma il piccolo partito clericale è a sé e sparisce dopo il "Non expedit" di Pio IX del 1874 per ricomparire solo alla fine del secolo), ora in accordo con la Sinistra in chiave antimoderata. I suoi temi sono quelli del Meridionalismo e del nazionalismo siciliano. Sono sostanzialmente ostili alla realizzazione dell'Opera, più interessati a temi popolari quali le fognature o il risanamento dei bassi di Palermo; si oppongono pure al progetto vincitore, sostenendone uno alternativo, quello dell'Almeyda, colui che avrebbe realizzato il "Politeama Garibaldi".





Più esattamente si possono stabilire le seguenti fasi nell'avvicinarsi delle amministrazioni municipali:

- Destra storica (moderati) 1861-68;
- Alleanza di clericali e regionisti 1868-73;
- Moderati, di nuovo, ma con l'appoggio dei "democratici" 1873-76;
- Regionisti, talvolta con l'appoggio dei moderati 1876-79;
- Sinistra trasformista e poi sempre più "crispina" 1879-1896;
- Alleanza clericco-moderata 1896-1900;
- Vittoria dei socialisti 1900.

Questo contesto, economico, sociale, e politico, è stato già studiato in diverse storie monografiche sulla costruzione del Teatro in sé. Queste, tuttavia, hanno più spesso messo in rilievo l'aspetto sincronico, con ampio risalto alla cronaca, più che il nesso storiografico diacronico con gli eventi a seguire, e soprattutto dell'interpretazione di questa grandiosa realizzazione artistica come fatto storico di rilievo, sotto i profili sociali ed economici. Talvolta – com'è naturale che fosse – la storiografia ha sottolineato gli aspetti strettamente artistici, quali la transizione verso un'arte nuova, che sarebbe infatti esplosa sul finire del secolo a Palermo con il cd. *Stile Liberty*.

A nostro avviso, tuttavia, questa storia "sovrastutturale" resta largamente insufficiente ed è qui che può innestarsi con profitto l'apporto specifico della Storia della Ragioneria.

Si rende quindi indispensabile, al fine di completare questa analisi storiografica, uno studio più attento sui flussi finanziari relativi all'opera, attraverso la cronistoria politica e operativa della costruzione del monumento nelle sue diverse fasi. Ciò che è compito precipuo di un'apposita sezione di questo lavoro.

Prima, però, di entrare nel merito di questa analisi, più vicina alle nostre tematiche disciplinari, è bene completare la nostra analisi contestuale a mezzo di un'analisi del Teatro da un punto di vista strettamente artistico. In questa sono fissati i punti salienti della storia teatrale, poi sviluppati alla sezione successiva.

### 3. Il Teatro Massimo di Palermo tra tra Classicismo accademico e ricerca di un Arte nuova

Palermo è una città teatrale. Teatro naturale è la ghirlanda di monti e di giardini (*Sys*) che i suoi fondatori sicano-fenici scelsero come nome nel VII secolo a.C. Essi cominciarono subito a recitare con i loro clienti di lingua greca, da bravi mercanti. Pertanto adottarono un nome alternativo, descrittivo dell'ampio approdo per le navi su cui la città era stata creata: *Panormos* (tutta porto).

Di teatri Palermo ne ha avuti tanti nei suoi secoli di storia. Lo stesso cuore della città – i Quattro Canti – è conosciuto come il Teatro del Sole. Una sorta di *Globe Theater* shakesperiano, in cui gli spettatori prendono il posto degli attori e viceversa.

Già prima dell'epilogo della stagione dei Borbone era stato ipotizzato un nuovo grande teatro dell'opera, all'avanguardia, da realizzare nella zona di piazza Marina, intitolandolo a Ferdinando II. Dopo l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia, fu il Sindaco Antonio Starabba, marchese di Rudinì, succeduto a Mariano Stabile, a bandire il 10 settembre 1864 un concorso per «*provvedere alla mancanza di un teatro che stesse in rapporto alla cresciuta civiltà ed a' bisogni della popolazione*», aperto ad architetti italiani e stranieri. La scadenza era fissata al 9 settembre 1866, data poi prorogata di sei mesi per varie ragioni, «*fra le quali, oltre l'importanza e la vastità del progetto, non ultima è quella dell'imminenza della guerra* [la terza guerra d'indipendenza] *a cui taluni riputati artisti concorrenti prenderanno parte*»<sup>3</sup>.

Rinviamo al punto successivo per le vicende relative all'appalto e alla sua costruzione.

<sup>3</sup> In realtà, ciò che il sindaco non poteva dire è che, tra i motivi dei ritardi, non vi erano tanto le lontane vicende della III Guerra d'Indipendenza, svoltasi nel Triveneto e sull'Adriatico, quanto una tragica rivolta separatista svoltasi in contemporanea a Palermo e nei dintorni, la cosiddetta rivolta del "Sette e Mezzo", in cui i rivoltosi avevano addirittura costituito una Giunta provvisoria di Governo, e nella quale lo Stato italiano dovette proclamare lo stato d'assedio e affidare la repressione al gen. Raffaele Cadorna, che cannoneggiò la città dal mare e procedette a veri e propri stermini per venirne a capo. In queste condizioni non era materialmente possibile parlare di edificazione di un teatro.



Qui si vuole puntualizzare che l'amministrazione comunale scelse l'area fra il bastione di San Vito e la Porta Maqueda, sui terreni dove sorgevano fino allora sia la chiesa ed il convento di San Giuliano, sia la chiesa ed il convento di S. Francesco delle Stimate, oltre che la chiesa di S. Agata alle Mura. Questi vennero abbattuti dopo essere stati espropriati in base alle leggi eversive del 1866 (le stesse che avevano scatenato la rivolta del "Sette e mezzo"), tenuto conto altresì che il convento delle Stimate era stato impiegato come fortino dagli insorti. È singolare come l'architettura del Teatro fosse, allora come oggi, del tutto indifferente all'intorno urbanistico. Piazza Giuseppe Verdi (quella antistante il Teatro) è, tecnicamente, un'area di risulta.

La tradizione ha alimentato leggende come quella che narra di una suora, detta "la monachella" (la prima Madre Superiora del convento di S. Giuliano) il cui fantasma si aggirerebbe ancora per le sale del teatro e, secondo la tradizione, essa lancerebbe vere e proprie maledizioni. Si dice anche che chi non crede alla leggenda inciampi in un particolare gradino interno del teatro, detto appunto "gradino della suora".

Dopo l'apertura del Teatro del 1897, esso sarebbe rimasto aperto per decenni, rappresentando un simbolo stesso della Città di Palermo. La quale avrebbe dovuto subire una lunghissima, dolorosa, chiusura, tra il 1974 e il 1997, per lavori di adeguamento alle norme di sicurezza. In realtà si trattò di un braccio di ferro fra Italia Nostra da un lato e la locale Facoltà di Architettura dall'altro, in quanto il progetto di allora prevedeva inserimenti di strutture in cemento armato piuttosto invasivi, oltre ad un faraonico impianto di climatizzazione. Il 12 maggio 1997, ad ogni modo, il Teatro verrà riaperto, con un numero di posti molto ridotti rispetto all'originale, e con un concerto diretto nella prima parte da Franco Mannino e nella seconda parte da Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker. Ma questa è ormai un'altra storia, del tutto fuori dalla nostra narrazione.

Il *Teatro Massimo* (intestato a Vittorio Emanuele II) è il più grande edificio teatrale lirico d'Italia e uno dei più grandi d'Europa, terzo per ordine di grandezza dopo l'*Opéra Nationale* di Parigi e la *Staatsoper* di Vienna. Ambienti di rappresentanza, sale, gallerie e scale monumentali circondano il teatro vero e proprio, formando un complesso architettonico di grandiose proporzioni, con oltre 7.730 metri quadrati. Di gusto eclettico ma molto libero, ha forme che corrispondono agli intenti simbolici dell'autore.

L'impresa di costruzioni che costruì l'edificio del Teatro Massimo apparteneva a due soci, Giovanni Rutelli e Alberto Machì. L'arch. Giovanni Rutelli apparteneva a un'antica famiglia italiana di origine britannica con tradizioni anche nel settore dell'architettura fin dalla prima metà del Settecento palermitano. Rutelli era un profondo esperto sia delle antiche costruzioni greco-romane che della scienza stereotomica, l'arte dell'intaglio dei conci da usare in strutture complesse dal punto di vista statico e da quello geometrico. Si trattava di conoscenze essenziali e preziose per poter erigere un tempio della musica della mole del Teatro Massimo. Tutto, infatti, era previsto in pietra da taglio, la durissima calcarenite di Carini.

L'arch. Basile organizzò dei corsi di formazione d'arte classica per le maestranze, sia per l'intaglio della pietra che per la decorazione. Per la costruzione, di maestri dell'intaglio se ne impiegarono addirittura circa centocinquanta. Fu l'occasione da parte del Rutelli di ideare anche una rivoluzionaria gru azionata da un motore a vapore, caratterizzata da un ingegnoso sistema di pulegge/carrucole e cavi che s'impiegò per il sollevamento dei grossi massi, capitelli e colonne (capacità di sollevamento fino ad otto tonnellate di peso) a considerevoli altezze per quel tempo (fino a metri 22 d'altezza), il che poté accelerare l'avanzamento dei lavori.

L'esterno del Teatro presenta un pronao corinzio esastilo. Giovan Battista Filippo Basile prevede capitelli corinzi non casuali. Essi infatti si ispirano ad un modello trovato nella cittadina ellenistica di Solunto e ad un altro molto simile rinvenuto a Tivoli. Egli voleva in tal modo rimarcare le radici comuni delle diversissime parti del nuovo Regno d'Italia. Sul frontone si può leggere l'epigrafe, piuttosto paternalista, «*L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita. Vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire*», attribuita al palermitano Camillo Finocchiaro Aprile, più volte ministro di grazia e giustizia e culti. Il pronao si eleva su una monumentale scalinata ai lati della quale sono posti due leoni bronzei con le allegorie della Tragedia (dello scultore Benedetto Civiletti) e della Lirica (dello scultore Mario Rutelli, figlio dell'arch. Giovanni). Da notare che Mario Rutelli è, fra le centinaia di sue opere scultoree, l'autore della quadriga che sormonta l'arco trionfale del Politeama Garibaldi, l'altro grande teatro di Palermo, opera di Damiani Almeyda.



La simmetria compositiva del Teatro attorno all'asse dell'ingresso, la ripetizione costante degli elementi (colonne, finestre ad archi), la decorazione rigorosamente composta, definiscono una struttura spaziale semplice ed una volumetria severa, armonica e geometrica, d'ispirazione greca e romana. I riferimenti formali di quest'edificio sono, oltre che nei teatri antichi, anche nelle costruzioni religiose e pubbliche romane quali il tempio, la basilica civile e le terme, soprattutto nello sviluppo planimetrico dei volumi e nella copertura. In alto l'edificio è sovrastato da un'enorme cupola che copre la platea interna. L'ossatura della cupola è una struttura metallica reticolare che s'appoggia ad un sistema di rulli, in modo da consentirne gli spostamenti dovuti alle variazioni di temperatura. La cupola ha un diametro di 28,73 metri ed è composta da una struttura di ferro coperta da squame in lamiera di rame, sovrastata da un grande vaso anch'esso d'ispirazione corinzia.

L'apparato compositivo della grande sala si deve all'arch. Ernesto Basile, figlio di Giovan Battista. Quest'ultimo, figlio di un giardiniere dell'Orto Botanico di Palermo, poté studiare grazie all'aiuto del direttore dell'Orto, che ne intuì la genialità. In effetti Basile padre fu un profondo studioso dell'architettura, capace di dominare progetti monumentali, impegnato nella ricerca di un'arte "nuova".

Il figlio Ernesto fu forse il più creativo e raffinato interprete dell'Arte Floreale in Italia, nella breve stagione che caratterizzò questo sistema linguistico (1898-1908). Prima e dopo egli fu sensibile alle altre correnti che caratterizzarono la ricerca dell'arte "nuova". Per gli interni del Teatro Massimo si servì della valida opera dello straordinario produttore di arredi Vittorio Ducrot. Le decorazioni della sala e dei palchi sono realizzazioni di Salvatore Valenti. L'interno è decorato e dipinto da Rocco Lentini, Ettore De Maria Bergler, Michele Cortegiani, Luigi Di Giovanni. Il risultato complessivo dell'opera, costruita su un periodo di tempo tanto ampio, e ad opera di due diversi artisti, sebbene padre e figlio, dà un esito composito, tra il classicismo libero ma pur sempre accademico dell'architettura portante dell'edificio e un'arte nuova, benché non ancora propriamente *Art Nouveau*, nelle decorazioni e negli interni.

Giuseppe Sciuti raffigurò il corteo dell'incoronazione di Ruggero II nel grande sipario decorato, inserendo così armonicamente i temi tradizionali della cultura politica siciliana (le origini del *Regnum Siciliae*) in un monumento che doveva celebrare i fasti dell'Unità d'Italia. Bisogna precisare che il palco, grandioso, consente la predisposizione di molteplici sipari uno dietro l'altro, in modo da ridurre al minimo i cambi di scena.

La sala è a ferro di cavallo, con cinque ordini di palchi e galleria (loggione). La platea dispone di uno speciale soffitto mobile composto da grandi pannelli lignei affrescati (i cosiddetti *petali*) che vengono mossi da un meccanismo di gestione dell'apertura modulabile verso l'alto, che consente l'aerazione naturale dell'intero ambiente. Il sistema permetteva al teatro di non necessitare di aerazione forzata per la ventilazione e la climatizzazione interna. L'acustica è eccellente.

Nella *rotonda del mezzogiorno* o sala pompeiana, la sala riservata in origine ai soli uomini, si può constatare un effetto di risonanza particolarissimo, appositamente ottenuto dall'architetto tramite la conformazione della volta, tale per cui chi si trova al centro esatto della sala ha la percezione di udire la propria voce amplificata a dismisura, mentre nel resto dell'ambiente la risonanza è enorme e tale per cui risulta impossibile comprendere dall'esterno della rotonda quanto viene detto al suo interno.

#### 4. Analisi dei flussi finanziari negli anni della costruzione del Teatro

Sin dagli ultimi decenni del Settecento l'Amministrazione Comunale – come si è visto – aveva espresso il proposito di munire Palermo di un grande teatro pubblico che potesse rivaleggiare coi teatri comunali di Messina e Catania. In tal senso, la costruzione di nuovo teatro lirico a Palermo veniva considerata un «atto di civiltà» a beneficio della cittadinanza, destinato a placare i risentimenti campanilistici alimentati dal presunto doppiopesismo del Governo Borbonico (Cancila, 2009). Quest'ultimo, infatti, si era, in precedenza, opposto al progetto di realizzazione di un teatro lirico palermitano, accordando viceversa il proprio benessere al progetto di Messina di dotarsi di un proprio teatro comunale.

*Sic stantibus rebus*, una volta rovesciato il Governo Borbonico, a unificazione avvenuta, le amministrazioni di marca moderata che si avvicendarono alla guida del Comune di Palermo si prodigarono affinché si desse corso alla costruzione, accanto al teatro popolare "Politeama", di un nuovo teatro lirico (Fatta, 2012; Cancila, 2009). A coronamento degli sforzi profusi, nel 1864, su impulso dell'allora Sindaco



Starabba di Rudinì, fu indetto un concorso internazionale a cui parteciparono ben 35 concorrenti italiani e stranieri e, dopo quattro anni, la commissione giudicatrice presieduta dall'architetto tedesco Goffredo Semper assegnò, come detto, il primo premio al Professor Giovan Battista Filippo Basile (Cancila, 2014).

Nonostante il verdetto espresso dal Giurì, per anni l'opera non fu messa in cantiere, poiché non fu raggiunto alcun accordo sul costo della sua realizzazione. Dal canto suo, il Professor Basile, attraverso una lettera inoltrata a mezzo stampa al Sindaco e al Consiglio nel 1872, s'affrettò a chiarire che il suo Teatro, pur costando tre milioni e mezzo, avrebbe potuto assicurare *«alle sole botteghe un reddito perenne corrispondente ad un capitale di un milione»*.

In seguito, con due lettere datate 3 e 18 marzo 1874, lo stesso intese rassicurare il Comune sul fatto che il Teatro avrebbe avuto un costo in linea con le finanze comunali e con le intenzioni del Consiglio Comunale. A tale riguardo, il Basile asserì che, grazie alla soppressione dall'edificio delle parti non indispensabili e alla variazione di taluni materiali, il costo complessivo dell'opera avrebbe potuto essere ridotto a lire 2 milioni.

Nel corso della seduta ordinaria del Consiglio del 30 ottobre 1874, il Consigliere Perez, dell'opposizione regionista, sollevò una questione ritenuta pregiudiziale. Secondo il Perez, il verdetto espresso dal Giurì non aveva riconosciuto meriti assoluti a nessuno dei progetti presentati, essendosi questo limitato a stilare una graduatoria dei progetti stessi "per meriti relativi", in vista dell'attribuzione dei successivi premi. Di riflesso, gli autori avevano rinunciato ad ogni pretesa sui progetti presentati, allorché il Comune – previa elargizione di somme approntate a titolo di indennità – ne era divenuto libero possessore. In particolare, secondo le specifiche del bando indetto nel 1864, il Comune risultava possessore di cinque progetti rispetto ai quali si poneva il problema di scegliere il progetto da preferire. Il Consigliere Perez sollevò dei dubbi concernenti la congruità del verdetto pronunciato dal Giurì rispetto ai meriti relativi assegnati ai cinque progetti selezionati, invocando un riesame della questione. In tal senso, presentò una mozione con cui chiese che il Consiglio, prima di deliberare su quale progetto preferire, vagliasse l'opportunità di inviare i cinque progetti acquistati ad un'accademia *«illuminata e competente»* quale quella di S. Luca in Roma, sollecitata ad esprimersi *«in merito a quali progetti adempissero alle condizioni essenziali dell'arte e al programma formulato dal Municipio nel 1864»*. Invero, il Perez sperava che il riesame della questione potesse ribaltare il verdetto del Giurì, proclamando progetto vincitore quello del Damiani Almeyda, risultato quarto al concorso e, per inciso, architetto del secondo più grande teatro palermitano, il Politeama (Cancila, 2009).

In sede di dibattito, il Consigliere Di Marco affermò che i Giurati Falcini e Semper, interrogati singolarmente, avevano confermato la presenza di pregi intrinseci in ciascuno dei cinque progetti votati, nonché l'incongruenza del prezzo di lire 2.500.000 indicato nel programma di concorso rispetto all'importanza dell'opera, assunto che le città di Parigi e Vienna avevano impiegato più di 10 milioni di lire per la costruzione dei loro teatri lirici. Da canto suo, il Sindaco Notarbartolo, fece notare che la deliberazione consiliare del 1869 non solo aveva rigettato i ricorsi presentati dagli autori dei progetti preferiti dal Giurì per quanto concerneva la loro *«graduazione»* ma anche quelli di coloro che avevano invocato il riesame della questione. In più, s'affrettò a chiarire che si stagliavano dinnanzi al Consiglio due sole concrete opzioni: o accettare *in toto* il verdetto già pronunciato o sottoporre ad un nuovo esame tutti i progetti presentati, esponendosi tuttavia all'imbarazzo di nuovi apprezzamenti che avrebbero indebitamente mortificato un verdetto definito *«autorevole»*, quale quello espresso dall'architetto Semper.

Una volta terminato il dibattito consiliare, il Consiglio, uniformandosi al parere dato dal Giurì, deliberò di adottare il progetto "Archetipo e disegni" del Professor Basile, ordinandone l'esecuzione, salvo le varianti e le eliminazioni consentite dall'Ufficio Tecnico del Comune. La stessa seduta fu l'occasione per affrontare preliminarmente la questione finanziaria legata alla costruzione del Teatro. A tal proposito, il Consigliere Balsano propose, ai fini della contrazione del necessario mutuo, di far leva sul fondo allocato all'art. 154 del bilancio di lire 385.000 per *«operazioni finanziarie a farsi»*, ritenendo che ciò avrebbe potuto scongiurare la costituzione di un'apposita dote. Il Consiglio approvò la mozione Balsano, disponendo che l'art. 154 del bilancio del 1874 fosse messo a bilancio per l'anno 1875 e seguenti, come *«fondo a calcolo per interessi, ammortamento e tasse di un mutuo da destinarsi per la spesa di costruzione del Teatro Massimo»*, fermo restando la riserva espressa dal Consiglio a provvedere da lì in avanti alle eventuali maggiori spese. A *latere*, il Consiglio, al fine di incrementare la base dei fondi costituiti a garanzia dei mutui richiesti per la costruzione del Massimo, dispose la riallocazione della dote *ex art.* 163 del bilancio (rubricato *«antica dote*



*dei teatri*»<sup>4</sup> di lire 127.500 annualmente assegnata per gli spettacoli del Teatro Bellini. A tale riguardo, il Consiglio stimò tale dote capace di fornire in 25 anni, con un interesse del 5 %, un capitale di lire 1.800.000.

Per procurare i restanti 1.185.000 di lire a compimento delle lire 2.985.000, stimato come costo complessivo della realizzazione del Teatro, il Consiglio si dichiarò pronto a impegnare per altri 25 anni l'annualità di lire 92.663,43 che il Comune avrebbe cessato di pagare alla Cassa Depositi e Prestiti nel 1883.

Il 12 gennaio 1875 fu posta la prima pietra per mano dell'impresa di costruzioni aggiudicataria appartenente a due soci, Giovanni Rutelli<sup>5</sup> e Alberto Machì. La stipulazione del contratto con tale impresa di costruzioni, in data 18 dicembre 1874, arrivò a coronamento di una licitazione privata. In forza del suddetto legame contrattuale, gli appaltatori sarebbero stati vincolati a fornire i materiali e la forza lavoro sulla base del successivo capitolato d'appalto e a collocare in opera i materiali lavorati in ossequio al progetto approvato (Mauro, 2016). A garanzia della perfetta esecuzione dei lavori, la ditta costruttrice approntò lire 100.000 a titolo di cauzione. Il tempo contrattuale fissato per il completamento del Teatro fu posto pari a soli quattro anni. Invero, sebbene vi lavorassero a pieno regime fino ad oltre 500 operai, le successive complicazioni e i sopravvenuti rallentamenti occorsi nella realizzazione dei lavori avrebbero dimostrato che si trattava di un termine incongruo per un'opera di tali dimensioni e complessità (Fatta, 2012).

In merito all'ubicazione del futuro teatro lirico, in forza del piano predisposto dall'Ufficio Tecnico di concerto col Professore Basile, fu disposta la demolizione delle mura esterne del già demolito fabbricato delle Stimmate, nonché della chiesa e del monastero di San Giuliano, in vista della costituzione di una piazza di 26.610 m.q, di cui 7.320 sarebbero stati occupati dal Teatro Massimo. In aggiunta, il piano di ubicazione prevedeva l'esproprio di taluni fabbricati, così come un intervento sul sistema viario per regolare la circolazione attorno al Teatro.

Una volta predisposti gli opportuni fondi di garanzia, fu autorizzata la stipulazione di un mutuo di lire 500.000 con la Cassa di Risparmio, nonché di un ulteriore mutuo contratto con la Cassa di Soccorso per le Opere Pubbliche delle Province di Sicilia, in forza del Regio Decreto del 10 febbraio 1876. Nello specifico, il Consiglio autorizzò all'unanimità la Giunta a contrarre un prestito di lire 2.000.000 con gli interessi scalari al 3 % e l'ammortamento in 20 anni ed esigibile in 8 rate annue di lire 250.000, che il Comune avrebbe corrisposto a partire dal 1878 fino al 1885. Il Consigliere Balsano, aprendo alla possibilità di scontare ciascuna rata del suddetto mutuo al 3 % per 20 anni per un'annualità costante di lire 16.803,93 a decorrere dall'anno successivo all'esazione, si affrettò a spiegare che "l'antica dote dei teatri" di lire 127.500 avrebbe permesso da sola di scontare, presso qualunque istituto di credito, non solo il mutuo di lire 2.000.000 ma anche quello di lire 500.000 contratto con la Cassa di Risparmio<sup>6</sup>, garantendo, in proiezione, un avanzo di lire 553.871,2.

Di norma, i mutui contratti dai Comuni con la Cassa di Soccorso dovevano essere garantiti dalla Provincia. Nel caso di specie, nel pieno esercizio della loro autonomia contrattuale, le parti contraenti stabilirono – affrancando il Comune dal giogo della Provincia – che il Comune avrebbe garantito i pagamenti approntati alla Cassa di Soccorso in forza del rilascio di «una *previa delegazione sull'esattore delle contribuzioni comunali dirette*».

Con deliberazione consiliare dell'1 settembre 1878, fu rilevato un primo aggravio di costi di ulteriori lire 2 milioni, riferibile *in primis* alla maggiore elevazione dei muri della platea e del palcoscenico rispetto a quanto inizialmente preventivato. A ciò, fece seguito un acceso dibattito consiliare in merito all'opportunità o meno di autorizzare la Giunta a reperire ulteriori fondi straordinari per il completamento dei lavori del Teatro. In particolare, il Consigliere Gestivo propose la concessione di una generica autorizzazione per maggiori spese che presupponesse il coinvolgimento di una commissione tecnica chiamata a determinare l'ammontare effettivo delle spese richieste dopo ponderato e sincero esame. Il Consigliere Guarneri, dal canto suo, preso atto delle sopravvenute maggiori spese rispetto alla spesa preventivata e approvata nel 1874,

<sup>4</sup> Si tratta delle spese correnti per le attività teatrali, da sempre "appaltate" al "Regio Teatro Carolino", in pieno centro storico e ribattezzato, dopo l'Unità d'Italia, Teatro "Vincenzo Bellini".

<sup>5</sup> Giovanni Rutelli fu un architetto ed imprenditore molto richiesto all'epoca. Il figlio Mario fu un celebre scultore, autore, fra le altre cose, della Fontana delle Naiadi a piazza della Repubblica a Roma, nonché della quadriga di bronzo posta in cima al Teatro Politeama di Palermo.

<sup>6</sup> Così denominata, per brevità, la "Cassa Centrale di Risparmio Vittorio Emanuele per le Province Siciliane", conosciuta anche come "Sicilcassa". Essa fu costituita nel 1861 e poi assorbita dal Banco di Sicilia nel 1997.



accusò *apertis verbis* l'Amministrazione Comunale di «*celare sistematicamente la vera ed effettiva spesa di un'opera per trascinare a delle spese ingenti*», come già era avvenuto col Politeama e come stava accadendo col Teatro Massimo Vittorio Emanuele, allorché si sarebbe senz'altro esitato a votare a favore della sua costruzione se sin da principio si fosse subito messo in chiaro il reale ammontare delle spese richieste. Questo «gioco di cifre», «quest'arte consueta di adoperarsi con grave danno per la finanza comunale», aveva vincolato l'Amministrazione, secondo il Guarneri, «a impegnarsi in opere colossali o di apparato», pregiudicando, nel contempo, lo stanziamento dei mezzi necessari per provvedere a «cose "più interessanti" che riguardavano la salute pubblica o che servivano a promuovere l'industria del paese o ad assicurare il patrimonio comunale». A tal proposito, da più parti si levarono voci di dissenso verso l'operato della Giunta, accusata di anteporre la realizzazione di un'opera facoltativa, destinata a soddisfare un mero bisogno di lusso, alla risoluzione di problemi di vitale interesse per la collettività quale quello della sistemazione delle fognature, ritenuta opera obbligatoria della massima urgenza.

Il Notarbartolo, presa la parola dopo il Guarneri, stigmatizzò l'utilizzo delle parole "giuoco" o "arte", in quanto lasciavano intendere che l'Ufficio Tecnico, chiamato a supervisionare lo stato di avanzamento dei lavori e la progressione delle relative voci di costo, avesse sbagliato volontariamente o scientemente. Accusare l'Ufficio Tecnico di imperizia nella formulazione delle previsioni di spesa, appariva, secondo il Notarbartolo, ingeneroso, in quanto era sperabile ma sostanzialmente vano pretendere di avere previsioni esatte con riferimento alla costruzione di opere d'arte, come avevano confermato gli aggravii di spese occorsi con riferimento alla realizzazione del Teatro Politeama e del campanile della Chiesa di San Domenico. Peraltro, da un punto di vista tecnico, secondo il Notarbartolo, era inesatto affermare che le spese previste fossero raddoppiate rispetto alla stima elaborata nel 1874, in quanto si trattava non di eccessi di spese, ma di nuove spese relative ad opere non epilogate nella relazione del 1874, quali la rimozione delle urne d'acqua e la sistemazione delle strade, nonché ogni altra opera proposta di concerto dal Professor Basile e dalla commissione costituita in precedenza con l'incarico di studiare e riferire al Consiglio sulle spese fatte e le spese a farsi per la costruzione del Teatro.

In conclusione, secondo il Notarbartolo, si rilevava un complessivo eccesso di spesa di lire 1.200.000, per cui il preventivo del 1874 «era stato superato di quasi un terzo e non del doppio». Alla base di tali eccessi di spesa, soggiaceva, secondo il Notarbartolo, il «desiderio ch'è in noi istintivo e generale di non accontentarci del mediocre ma volere l'ottimo in ogni cosa», adoperandosi indefessamente per la migliore riuscita del monumento.

Ciò detto, se da un lato il Notarbartolo paventava la possibilità di ricorrere ai mezzi ordinari del bilancio per provvedere alle spese relative alle opere che si potevano eseguire «*mano mano*», quali le opere di carattere decorativo; dall'altro lato, egli riteneva, allo stato dei fatti, necessario far leva su mezzi straordinari per non lasciare incompleta la costruzione di un monumento che «*sarebbe servito per dimostrare che qualche cosa, in fatto di arte, sapeva farsi a Palermo*». Il Teatro, infatti, si candidava ad essere «*la prima opera importante costruita da un appaltatore palermitano che avrebbe attestato, con soddisfazione del paese, la valenza dei nostri ingegneri e dei nostri operai, ispecie nella parte di intaglio*».

Al termine di un acceso dibattito protrattosi per mesi, con deliberazione del 20 dicembre 1878, il Consiglio autorizzò sino a 2 milioni la maggiore spesa necessaria per la continuazione dei lavori e diede mandato alla Giunta di trattare un mutuo di lire 2 milioni con la Cassa Depositi e Prestiti, da erogare in due tranche di Lire 1.000.000 previste per gli anni 1880 e 1881. Il rimborso del suddetto mutuo fu pianificato su un arco di 20 anni e sarebbe stato garantito, oltre che dal relativo fondo di ammortamento da stanziarsi in bilancio, dal rilascio di analoghe delegazioni sull'agente delle riscossioni, sulla falsariga di quanto stabilito nel contratto di mutuo precedentemente stipulato con la Cassa di Soccorso.

Snodo importante nel ricostruire le vicissitudini che portarono alla costruzione del Teatro Massimo è rappresentato dalla sospensione dei lavori a partire dal 1881-1882. In data 22 gennaio 1882, l'allora Sindaco Turrisi relazionò il Consiglio sulle ragioni che spinsero il Comune, consultati i legali, a sospendere i lavori. Secondo il Sindaco, si trattava della «*via più normale*» per consentire alla cittadinanza intera di conoscere quanto si fosse speso e quanto ancora si dovesse erogare affinché il Teatro potesse aprirsi ai pubblici spettacoli senza nuovi e maggiori oneri per la finanza comunale. Dati i due contratti in essere, quello con l'impresa costruttrice Rutelli e Machì e quello col direttore delle opere, il Professor Basile, la sospensione dei lavori impose alla ditta costruttrice Rutelli e Machì di non fare ulteriori opere, salvo il collaudo di quelle già eseguite e allo stesso tempo esonerò il Professor Basile dal compito di sovrintendere i lavori. Alla base



di un tale perentorio atto amministrativo, sussisteva, secondo il Sindaco, «*il dovere di dare un nuovo assetto ad un grave affare, nei termini della maggiore legalità e convenienza*», non impegnando oltre l'Amministrazione con nuove opere e nuove spese non approvate e lasciando i «*rappresentanti della Città liberi di giudicare il fatto ed il da farsi*».

Sebbene, secondo il progetto originariamente presentato dal Professor Basile in sede di concorso, la spesa presunta per la costruzione del Teatro ammontasse a circa lire 2.450.000 milioni, al 1881 i pagamenti effettuati a mezzo di 41 certificati alla ditta costruttrice, risultavano pari a lire 4.467.690,02. Da tale somma erano già state decurtate complessive lire 188.113, 26, pari al 4% sul totale delle somme pagate alla ditta costruttrice. Tale percentuale, infatti, in ottemperanza alle disposizioni del tempo del diritto architettonico, era convenzionalmente soggetta a compensazione. Nello specifico, 94.051,63 delle suddette lire 118.113,26 erano stati introitati dal Comune mentre la restante parte era stata pagata al Professor Basile. Assommando ai pagamenti effettuati all'impresa costruttrice le ritenute pari a lire 235.141,57 per la fida convenuta al 5% sulle somme dovute all'impresa costruttrice, i pagamenti effettuati fino a quel momento dall'Amministrazione Comunale ai fini della realizzazione del Teatro ammontavano complessivamente a lire 4.702.831,59, per un eccesso sulla spesa presunta di lire 2.252.831,59.

A *latere*, il Comune, in forza dell'autorizzazione consiliare del 30 ottobre 1874, aveva pagato, a titolo di indennità per l'esproprio delle case che insistevano sulla area prescelta per l'edificazione del Teatro, lire 176.595,11, mentre erano stati pagati a mezzo di 7 certificati al Signor Valenti, autore di diversi rilievi scultorei, lire 114.348,51. Ne deriva che, considerando anche le spese per espropri e opere decorative, le spese effettive salivano a lire 4.993.775,21, a fronte di lire 5.309.968,80, inquadrabili quali somme impegnate dal Consiglio tramite opportune deliberazioni.

Alligato A — Conto del Teatro Massimo	
Pagate e compensate a Machi e Rotelli per 41 certificati . . . . .	L. 4467690 02
Sulle dette L. 4467690 02 furono compensate per il 4 % dritto architettonico L. 188113, 26 di cui L. 94051 63 s'introitarono dal Comune, ed altrettanto fu pagato all'Ingegn. signor Basile.	
Per fida sono state trattenute, restando tuttavia in deposito . . . . .	» 235141 57
Pagate al signor Valenti per i 7 certificati . . . . .	» 114348 51
Pagate per esproprie ed altro . . . . .	» 176395 11
	<hr/>
	L. 4993775 21
<b>FONDI</b>	
Sull'art. 64 del Bilancio 1875 . . . . .	L. 385000 • Deliberazione pel Bilancio
Mutuo con la Cassa di risparmio nel 1875 . . . . .	» 500000 •
Sull'art. 120 del 1875 . . . . .	» 5600 • Deliberazione della Giunta 5 luglio 1874
Sull'art. 183 del 1875 . . . . .	» 100000 • Deliberazione pel Bilancio
Sullo stesso articolo per esproprie . . . . .	» 133596 80 Idem
Sullo stesso articolo per traslocazione di castelli d'acqua . . . . .	» 40000 • Idem
Sugli articoli 177 e 219 del 1877 per esproprie . . . . .	» 23772 • Idem
Sull'art. 162 del 1877 . . . . .	» 100000 • Idem
Sull'art. 218 dello stesso Bilancio . . . . .	» 2000000 • Deliberazione del Consiglio del 25 agosto 1875 e 23 febbraio 1878 pel mutuo di L. 2000000 con la Cassa di Soccorso.—Deliberaz. del Consiglio del 6 marzo e 23 giugno 1877 per un mutuo di L. 2000000 con la Cassa di Soccorso.
Sull'art. 122 del 1880 e 218 del 1881. . . . .	» 2000000 • Deliberazione del Consiglio 5 febbraio e 24 luglio 1879 per un altro mutuo di L. 2000000 con la Cassa DD. e PP. e per la dilazione della rimanenza del mutuo precedente.
	<hr/>
	L. 5309968 80
	<hr/>
	<i>Il Controllo — B. PLOA.</i>

Fig. 1: Bilancio finanziario del Teatro Massimo al momento dell'interruzione dei lavori (1881)

A loro volta, le somme disponibili, pari a lire 316.193,59 e calcolate come scostamento fra quanto impegnato e quanto già pagato, di lì a poco sarebbero state impiegate per regolare le pendenze contrattuali in essere con il Signor Valenti per complessive lire 15.651,49, oltre che per liquidare la residua indennità di



esproprio per lire 2.773,69. In conseguenza di tali pagamenti già programmati, la cifra disponibile si sarebbe ridotta a lire 297.768,41.

In generale, secondo il Sindaco, l'aggravio di costi occorso rispetto al progetto originario era da imputare in parte a talune varianti d'opera deliberate dal Consiglio che avevano riverberato i propri effetti sul fabbisogno di materiale richiesto ai fini del completamento del Teatro. A titolo esemplificativo, se nel progetto originario era stata riportata una quantità di ferro richiesta per tonnellate 245 e per un prezzo di tariffa di lire 343.000, in ragione della già menzionata maggiore elevazione dei muri del palcoscenico approvata dal Consiglio con la deliberazione dell'1 settembre del 1878, la quantità di ferro richiesta era passata da tonnellate 245 a tonnellate 280. Tuttavia, il Sindaco dichiarò di essere stato raggugliato dall'Ufficio Tecnico sulle richieste del Basile di innalzare ulteriormente la stima relativa alla quantità di ferro necessaria, portando quest'ultima a tonnellate 497, per un prezzo di tariffa di 639.584, vale a dire ben lire 247.584 in più rispetto alle somme originariamente stanziare.

Benché la sua Amministrazione avesse a suo tempo ignorato che le maggiori spese più o meno presunte non erano state autorizzate *in toto* dalla precedente Amministrazione, l'auspicio espresso dal Sindaco Turrisi era stato che la copertura in ferro del Teatro potesse essere ultimata nell'anno 1881, di modo da «rimettere la costruzione di quest'opera in un vero assetto amministrativo con una più esatta contabilità». Una volta appurata la mancata concretizzazione di quanto sperato, egli ritenne suo dovere disporre la sospensione dei lavori nell'interesse della Finanza Comunale.

Nell'autunno del 1882, il subentrato Sindaco Marchese Ugo delle Favare informò il Consiglio sugli sviluppi processuali. In particolare, con sentenza di primo grado erano stati dichiarati sciolti i vincoli contrattuali che impegnavano l'Amministrazione con la ditta Rutelli e Machi, che, *pro domo sua*, era ricorso in Appello. Il Sindaco confidava che l'Appello potesse esperirsi entro fine anno. Nel frattempo, la priorità risultava prevenire ogni forma di deterioramento del già fatto e ogni forma di ossidazione dell'immensa mole di ferro adoperata per la realizzazione delle opere, sia che quest'ultime fossero state debitamente o indebitamente eseguite dalla ditta costruttrice.

Nella seduta straordinaria del 29 settembre 1883, il Consiglio si riunì al fine di pronunciarsi sulle irregolarità commesse dagli ingegneri Labiso e Torregrossa dell'Ufficio Tecnico, delegati a salvaguardare gli interessi del Comune nella costruzione del Teatro. In precedenza, unitamente alla nomina di una commissione di inchiesta preordinata a fare chiarezza sull'aggravio di costi occorso, in data 18 maggio l'Assessore ai Lavori Pubblici aveva presentato al Consiglio un rapporto finalizzato ad un attento e scrupoloso esame dei fatti, nonché alla chiarificazione delle responsabilità del Basile e dei due ingegneri Labiso, capo dell'Ufficio Tecnico e Torregrossa, suo rappresentante nel cantiere. In concreto, il Basile si era reso responsabile di variazioni e aggiunte fatte eseguire senza l'intervenuta superiore approvazione dell'Ufficio Tecnico ed in violazione dell'articolo n. 325 della Legge dei Lavori Pubblici n. 2248 del 1865, secondo il quale l'esecuzione dei lavori doveva essere regolata in tutto e per tutto da un opportuno contratto, nei limiti e secondo le norme prescritte dalla Legge sulla Contabilità Generale dello Stato. Cionondimeno, non erano mancati attestati di solidarietà nei confronti del Professore Basile da parte di chi, come il Consigliere Armò, riteneva che le maggiori spese riscontrate *ex post* fossero da imputare a cause impreviste ed imprevedibili e non alla negligenza di un artista che il mondo onorava. Assunto che l'inchiesta «non risultava suffragata da osservazioni e pareri di persone d'alta fama sulla materia e superiori a qualunque sospetto<sup>7</sup>» e che si stava perpetuando «un atto brutale unilaterale, privo di ragioni ricavate da fatti sinceramente assicurati ed indegno di un popolo che rispettasse l'arte»; il Basile, secondo l'Armò, si stava vedendo privato «dell'oggetto delle sue ispirazioni, del monumento a cui aveva legato la sua vita ed il suo nome e della possibilità di ribattere o di difendersi dinanzi all'onta e al disonore gettato sul suo viso».

Per quanto concerne l'accertamento delle responsabilità dei due ingegneri, in via preliminare, si ritenne necessario fare un distinguo fra gli eccessi di spesa per previsioni insufficienti o mancanti e gli eccessi di spesa disposti dall'Autorità Comunale allo scopo di ottenere una migliore costruzione, tra i quali spiccavano il cambiamento del Marmo d'Ogliastro in Marmo Rosso d'Alcamo da impiegare per le colonne delle scale, delle logge e del vestibolo per lire 22.250, la costruzione di graffe di ferro sulla cornice suprema per lire

---

<sup>7</sup> Sin da principio, il Basile fu inviso a taluni per sospetti legami con la massoneria che si riteneva l'avessero favorito nell'aggiudicazione del primo premio del concorso internazionale relativo alla costruzione del Massimo (Fatta, 2012).





88.191 ed il ricorso alla pietra di Solanto in sostituzione della pietra di Aspra per le operazioni di intaglio dell'esterno, per complessive lire 671.084<sup>8</sup>. Ciò detto, l'ingegnere Torregrossa era accusato di:

- non aver messo l'Amministrazione nelle condizioni di conoscere le irrivalenze commesse nei cantieri dei lavori, una volta accertata la mancata predisposizione di un registro di contabilità, di uno stato di avanzamento dei lavori, dei verbali di assegnazione dei lavori e di quelli di accertamento dei lavori eseguiti;
- di aver dato corso arbitrariamente a varianti del progetto preventivo, in relazione alla qualità, quantità e alla forma delle opere, laddove, ad esempio, come rilevato dall'Assessore ai Lavori Pubblici nel suo rapporto, la pietra di Solanto fu impiegata per la facciata esterna non solo in sostituzione della pietra di Aspra secondo quanto autorizzato, ma anche in sostituzione del mero «*pietrame informe*»;
- di aver indebitamente fatto pagare somme in eccedenza al Comune. A titolo esemplificativo, a fronte di un'autorizzazione a sostenere una maggiore spesa pari a lire 42.000 per l'impiego della pietra di Danisinni per le fondazioni del muro della platea e dei piloni dell'arco armonico, i due ingegneri erano accusati di aver spiccato, sotto il manto della suddetta autorizzazione, mandati per lire 214.943,05. Ancora, secondo il rapporto presentato dall'Assessore ai Lavori Pubblici, *ab origine* si era convenuto per il ferro adoperato per la costruzione della cupola, del soffitto del vestibolo, per i solai nei camerini degli artisti e per la tettoia della scena un prezzo di lire 1,40 al kg se si fosse trattato di ferro laminato o forgiato e di 1 lira al kg, se si fosse trattato di ferro destinato alla realizzazione delle opportune impalcature. Tuttavia, solo 34 giorni dopo l'aggiudicazione dell'appalto da parte della ditta Rutelli-Machi, in data 19 gennaio 1875 il Comune concordò un prezzo medio con la Fonderia Oretea<sup>9</sup> per le opere in lamiera relative alla costruzione della Cupola del Politeama di soli 89 centesimi al kg;
- di avere esposto erronee asserzioni al Comune affinché venissero rimpinguati i fondi da destinare alla costruzione del Teatro;
- di avere fatto eseguire le opere irrivalenti senza ordinativo, di aver fatto eseguire opere in difformità rispetto al contratto stipulato in data 15 dicembre 1874 e all'ordinativo già dato e di aver effettuato pagamenti per l'esecuzione di opere irrivalenti all'insaputa del Comune sin dal 1879;
- di non aver con diligenza vigilato sull'operato dell'impresa costruttrice, tacendo persino sulla rottura degli architravi del portico e di altri pezzi nei prospetti.

Sull'ingegnere capo Labiso pendevano i medesimi capi d'accusa mossi contro l'ingegner Torregrossa, nonché quelli riconducibili alla sua figura apicale, fra i quali spiccavano:

- la mancata presentazione della relazione preventiva delle opere che avrebbe permesso, ad esempio, di rilevare in anticipo la costruzione per lire 89.247,56 del muro concentrico al muro della platea o dei muri del palcoscenico per lire 55.993,20;
- l'esposizione di inesattezze nelle perizie presentate, fra cui il millantato storno di lire 70.644,71 stanziato per le operazioni di intaglio di misura, destinato a far credere che ci fosse stato un recepimento del proposito espresso dalla Giunta di fare economie per far fronte alle maggiori spese;
- la mancata convocazione dell'Ufficio Tecnico per determinare i prezzi delle opere non previste nel capitolato di appalto.

Sulla scorta della richiamata documentazione prodotta dalla commissione e dall'Assessore, il Consiglio deliberò la destituzione dei due ingegneri e negò persino il diritto alla pensione all'ingegnere Labiso<sup>10</sup>. Proprio la destituzione dell'ingegnere capo determinò una *vacatio* a cui il Consiglio avrebbe dovuto far

<sup>8</sup> Si noti che i materiali edilizi impiegati nella costruzione del Teatro Massimo sono stati prelevati da località limitrofe, il che lascia trasparire l'impossibilità a quel tempo di instaurare relazioni industriali di ampio raggio o per ragioni di costo o per ragioni di carattere puramente logistico.

<sup>9</sup> La Fonderia Oretea fu uno stabilimento industriale metallurgico fondato dall'imprenditore ed armatore palermitano Vincenzo Florio, a capo del principale gruppo industriale siciliano dell'epoca. Tale stabilimento per diversi anni si occupò della costruzione degli apparati motore di quasi tutti i piroscafi della flotta Florio.

<sup>10</sup> Si ricorda che, fino agli anni '20 del XX secolo, le pensioni dei dipendenti comunali gravavano sul Comune medesimo, per mezzo di apposito "Monte Pensioni". Ancora oggi residuano pochissime pensioni di reversibilità gravanti su tale istituto previdenziale autonomo.



fronte prima possibile, riunendosi nuovamente in seduta straordinaria. Infatti, secondo quanto disposto dalla Corte d'Appello con sentenza pronunciata in data 5 Marzo 1883, l'ingegnere capo era tenuto a dirimere le questioni relative alla liquidazione di quanto ancora dovuto agli ex- appaltatori entro il termine massimo di 8 mesi.

Nella relazione presentata al Consiglio in data 25 ottobre 1883, il Sindaco Marchese Ugo delle Favare ribadì la ferma volontà dell'Amministrazione di *«procedere al compimento dell'edificio monumentale, che tante somme era costato ai contribuenti»*. Cionondimeno, nel dare atto alla precedente amministrazione Turrisi di aver compiuto il primo passo allontanando la *«mente direttiva»*, il Professor Basile, il Sindaco rivendicò il ruolo dell'Amministrazione di *«saldo custode del pubblico denaro»* che, in quanto tale, non poteva indugiare dinnanzi alla condotta di chi, *«sorvolando al proprio ufficio, aveva ordinato ed eseguito opere irrituali e rovinose»*. Per converso, secondo quanto già chiarito dall'Assessore ai Lavori Pubblici nel suo rapporto, era auspicabile porre in appalto l'ultimazione del Teatro *«a strasatto»*, vale a dire indicando una cifra forfettaria a coronamento di una valutazione globale che presupponesse un accertamento esaustivo delle opere esistenti e di quelle ancora da eseguire quale preconditione essenziale per la ripresa dei lavori.

Gli anni seguenti, furono anni di indagini approfondite volte a fare chiarezza sul volume di ogni categoria di opera prevista, sui prezzi unitari stabiliti dal collegio degli ingegneri comunali e sulle principali categorie e quantità di lavoro effettivamente eseguite e desunte dai certificati di pagamento in acconto.

Col passare del tempo, si fece strada l'ipotesi di portare a compimento una transazione dei lavori, al fine di raggiungere una composizione stragiudiziale della controversia in essere con gli ex-appaltatori, a mezzo di reciproche concessioni. Un primo tentativo di transazione fu ponderato nel 1886, prevedendo il versamento, a titolo di fida, di lire 230.000 in favore del Comune. Con seduta straordinaria in data 22 dicembre 1888, il Consiglio si riunì per pronunciarsi in merito ad una nuova proposta di transazione dei lavori destinata a porre fine alle *«lungherie della lite e ai pericoli del risultato»*. In quest'occasione, il Consigliere Vergara Duca di Craco si dichiarò contrario al ricorso all'istituto della transazione, ritenendo che, ove pericoli esistessero, questi sarebbero ricaduti sugli appaltatori. Non a caso, secondo il Duca, gli appaltatori invocavano con forza la pace e chiedevano la transazione a tal punto da rivedere progressivamente a ribasso la loro richiesta di risarcimento: da 1.500.000 a lire 120.000, fino ad arrivare a lire 50.000. Il Consigliere Palizzolo<sup>11</sup>, dal canto suo, ricordò come il Consiglio avesse approvato quasi all'unanimità – coi soli voti contrari dei Consiglieri Perez e Guarnieri – la costruzione del Teatro e come le circostanze imponessero anche in quell'occasione di votare compatti a favore della transazione, assunto che dopo 14 anni 6 milioni erano stati spesi *«per non avere che uno scheletro»* e che l'approvazione della transazione andava considerata quale ulteriore sacrificio *«per avere le mani libere»*. Nel contempo, egli invitò il Consiglio a non spendere in futuro alcuna somma senza aver prima adottato un progetto definitivo di completamento del Teatro sia per la parte artistica sia per la parte tecnica e, allo stesso tempo, lo esortò a ricorrere alle sole lire 400.000 ancora a bilancio per ultimare la costruzione del Massimo. Ciò detto, avutane lettura, il compromesso destinato a dirimere, nell'interesse pubblico, le questioni fra il Teatro Massimo e gli ex-appaltatori e a regolare il collaudo in guisa da non far sorgere ulteriori litigi risultò approvato dal Consiglio in tutti i suoi articoli.

L'anno successivo, l'ingegner Kock stilò un rapporto di collaudo con cui constatò il buono stato delle armature in ferro del tetto. Una volta compiute le operazioni di poco rilievo ordinate dal collaudatore agli ex-appaltatori Rutelli e Machì, si dispose la liquidazione finale secondo quanto stabilito dall'atto di transazione e dal lodo dell'arbitro. In parallelo, cominciò a farsi strada l'ipotesi di richiamare alla direzione dei lavori il professore Basile, previa stipulazione di una congrua convenzione. Fu così che, dopo un breve periodo di affidamento dei lavori all'architetto Alessandro Antonelli, ideatore della Mole Antonelliana di Torino, il Basile fu richiamato dal Consiglio alla direzione dei lavori con 36 voti a favore e 3 contro.

---

<sup>11</sup> La figura di Raffaele Palizzolo viene tradizionalmente accostata ad un episodio di cronaca nera del periodo post-unitario che destò un forte clamore a livello nazionale. Considerato referente politico della mafia, il Palizzolo fu incriminato come mandante dell'uccisione del Marchese Notarbartolo, avvenuta nel 1893. Nel 1899 la Camera dei Deputati autorizzò il processo contro il Palizzolo. Il 31 luglio 1902 venne giudicato a Bologna colpevole e condannato a 30 anni di reclusione, ma la Cassazione annullò la sentenza e nel nuovo processo che si tenne il 23 luglio 1904 fu assolto dalla Corte d'Assise di Firenze per insufficienza di prove. Il Palizzolo fece ritorno su un piroscalo della Navigazione generale a Palermo, ove fu accolto da trionfatore, in quanto ritenuto vittima di uno "straziante martirio" e di una persecuzione durata 56 mesi (Lupo, 2004).



Una volta ridefinito l'assetto della direzione dei lavori, occorre integrare il progetto di copertura del teatro, trattandosi, allo stato dei fatti, di un mero progetto di massima sprovvisto di tutti i dettagli dell'esecuzione. Al contempo, da un punto di vista tecnico-procedurale, risultava problematico predisporre un appalto a "strasatto" per i lavori in ferro, specie per quanto concerneva la copertura, considerato che i calcoli teorici non avrebbero trovato alcuna corrispondenza nella pratica. Per questa ragione, si valutò l'ipotesi di una possibile coesistenza fra appalto a misura per i lavori in ferro ed appalti *a forfait* per il resto delle opere. In termini pratici, onde poter riprendere i lavori del Massimo e poterlo aprire agli spettacoli, si richiedeva di espletare l'appalto della copertura avvalendosi dei fondi disponibili e, in parallelo, di porre in essere uno studio esatto e particolareggiato di tutti gli altri lavori indispensabili, escludendo preliminarmente dal computo la decorazione artistica del sipario, le opere di pittura non decorativa e di scultura statuaria.

Al 1890 le opere da eseguirsi per poter aprire il Massimo risultavano pari a 41. Tra di esse, figuravano lo scalone del portico, il portale d'accesso al gran vestibolo, il vestibolo di distribuzione, la platea completa, il soffitto decorato, il loggione reale, la mobilia e l'orchestra con il relativo solaio. Nonostante molto andasse ancora fatto, filtrava ottimismo in merito alla possibilità di portare a compimento tutte le opere necessarie nell'arco di 20 mesi, in modo da avere il Teatro agibile per l'Esposizione Nazionale del 1891 o comunque – confidando, almeno, nell'apertura del Politeama in concomitanza dell'Esposizione – in modo da poterlo inaugurare alla fine della stessa.

Tuttavia, ad ostacolare il progetto di apertura del Teatro Massimo in corrispondenza dell'Esposizione, fu l'improvvisa morte del Basile nel 1891 che indusse il Consiglio, con delibera del 18 luglio 1891, ad affidare la direzione dei lavori al figlio, l'ingegnere Ernesto Basile. Al momento del suo insediamento, le opere da realizzarsi per rendere agibile il Teatro, per un preventivo complessivo di lire 1.106.704,11, risultavano ancora le seguenti:

- sbarcaderi ed accessori degli ambulacri, scale di servizio ed altro per lire 49.343,73;
- orditura per palcoscenico e relativo macchinario per lire 135.000;
- completamento della sala, delle varie file di logge, del loggione e della sala per la scenografia per lire 227.132,60;
- corridoi e scalette del palcoscenico, camerini delle prime e seconde parti, pavimenti delle grandi sale adiacenti alla scena per lire 42.220, 37;
- scale del palcoscenico e del loggione per lire 25.751, 49;
- vestibolo di distribuzione, accessi alle scale delle logge, platea, camerette degli uscieri per lire 7.201, 94;
- scale del caffè ed accessori per lire 31.895, 35;
- corridoi delle logge, lubbioni, stanze di toilette, ritirate, pavimenti per i pubblici ridotti per lire 63.370,10;
- scalone esterno, completamento del portico, del gran vestibolo e stanze adiacenti per lire 131.000;
- scale delle logge, vestiboli, corridoi e scale del piano nobile per lire 62.983,28;
- mobilia e tappezzeria per lire 86.341, 55;
- impianto della luce elettrica per lire 244.463,70.

Con contratto stipulato in data 21 febbraio 1893, fu concesso alla ditta Casano-Corrao per la somma di lire 975.800 (a lordo di un ribasso del 2,75 %) a corpo e a "strasatto" l'appalto dei lavori per il completamento del Teatro. In aggiunta, il Consiglio approvò la realizzazione di maggiori opere da appaltarsi a corpo e a "strasatto" alle ditte Casano-Corrao, Valenti e Giacchery, per lire 24.000. Tali maggiori opere erano considerate necessarie per l'agibilità del Massimo e sarebbero gravate sui fondi disponibili, pari a lire 24.098,01. In parallelo, un ulteriore lavoro non previsto nel contratto stipulato fu eseguito d'urgenza per non ritardare le decorazioni pittoriche e gli stucchi, una volta acclarata dal Collegio degli Ingegneri l'utilità dei lavori proposti. A tale riguardo, fu ridotto per lire 721,40 il preventivo presentato dal Basile di lire 6.609,48, sebbene sia stato necessario ricorrere ad un arbitro per dirimere le questioni relative alle proporzioni di ripartizione di tali maggiori spese fra l'Amministrazione e gli appaltatori.

Gli ultimi anni furono contraddistinti dal sostenimento di ulteriori spese per ammantare il Teatro di ulteriori abbellimenti decorativi, senza i quali l'opera avrebbe corso il rischio di sembrare incompleta e disarmonica. Tra di essi, si annoverano i leoni bronzei collocati, a partire dal 1895, sui due stereobati ai lati della scalinata principale e considerati componenti cruciali per il completamento della decorazione del



portico del Teatro, nonché il sipario del Teatro, affidato al pittore Sciuti. Al 1896, risale, invece, l'aggiunta di quattro bussole a vetro nelle scale di accesso al grande vestibolo del Teatro, la cui spesa pari a lire 1.000 fu stimata essere lavoro di grande utilità per il pubblico.

Per quanto concerne l'arredo interno, in data 5 aprile 1897, fu stipulato un contratto coi signori Vittorio Ducrot<sup>12</sup> e Carlo Golia per: la fornitura della mobilia e della tappezzeria nei palchi; la fornitura dei divani e *rideaux* nei pubblici ridotti; la fornitura e collocazione di tutti gli specchi. L'appalto a corpo e a "strasatto" assegnato ai Ducrot e Golia fu pari a lire 39.475, a fronte di una cauzione dagli stessi versata alla Cassa Depositi e Prestiti di lire 3.000.

Con altro contratto stipulato con il signor Consalvo Spoto in data 6 aprile 1897, a fronte di una cauzione prestata alla Cassa Depositi e Prestiti di lire 2.000, fu invece assicurata la fornitura di mobilia e tappezzeria per lire 19.671 a corpo, concernente le poltrone, i posti distinti, la tappezzeria della loggia reale e quella del circolo.

Ciò detto, il 16 maggio 1897 il Teatro Massimo Vittorio Emanuele fu finalmente inaugurato con la rappresentazione del Falstaff di Verdi alla presenza di oltre 3.000 spettatori, dopo circa 23 anni di lavori costellati da interruzioni, accesi dibattiti politici, l'intervento, invocato a più riprese, di commissioni d'inchiesta nominate per fare chiarezza sugli aggravii di costi occorsi e per una spesa complessiva di oltre 7 milioni di lire (pari a oltre 31 milioni di euro<sup>13</sup>) ed in un contesto politico, sociale ed economico completamente diverso da quello in cui era stato messo a bando. Sempre in quell'anno, il Consiglio autorizzò l'affitto del caffè del Massimo per la durata di cinque anni al signor Pietro Riolo, per l'annua pigione di 1.500 pagabile a quadrimestre anticipato, ferme restando le condizioni poste dal Comune: che il caffè fosse adibito a ristorante e birreria; che il Comune esperisse una continua sorveglianza sull'azienda del Caffè Ristorante e che la Direzione Teatrale, durante gli spettacoli, potesse regolare quell'esercizio commerciale. La decisione di affittare il Caffè del Massimo confermò ancora una volta il fermo proposito dell'Amministrazione di fare del Teatro – trascendendo dal suo mero *status* di attrattiva iconica e di mirabile attestazione della perizia delle maestranze locali – un «*centro vivo*» ed un polo aggregativo per la cittadinanza, così come continua ad esserlo tuttora.

Per diversi decenni il Teatro fu affidato in gestione ad imprese private fino al 1935, quando con un decreto del Ministro della Cultura Popolare venne proclamato Ente Teatrale Autonomo, e dall'anno successivo assunse la denominazione ufficiale di "Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo"<sup>14</sup>.

Sulle vicende più recenti, quali la chiusura tra il 1974 e il 1997, si è già detto, come del fatto che questa storia, e la successiva riapertura, simbolo del riscatto della città, meriterebbe un'ulteriore indagine storiografica.

## 5. Conclusioni

La storia "finanziaria" del Teatro Massimo può ora condurre a dare alcune prime risposte ai quesiti posti alla base della nostra ricerca.

Intanto resta appurato che le maggiori realizzazioni artistiche, e in particolare architettoniche, anche in un contesto ideologico che si voleva liberale per antomasia, passano tutte dalla committenza pubblica. La

---

<sup>12</sup> I Ducrot sono stati un' importante famiglia imprenditoriale siciliana, esponenti di spicco del Liberty e proprietari dell'omonimo mobilificio, in cui furono realizzati gli arredi di edifici quali il *Grand Hotel Villa Igiea* a Palermo e *Palazzo Montecitorio* a Roma.

<sup>13</sup> Tale cifra è stata calcolata come segue. *In primis*, al fine di rivalutarli al 2017, i valori di spesa in esame sono stati moltiplicati per i coefficienti monetari di rivalutazione elaborati dall'ISTAT relativi a ciascuno degli anni oggetto di interesse. Trattandosi di valori espressi in lire, ognuno dei valori così ottenuti è stato poi diviso per 1936,27, al fine di ottenere il corrispondente valore in euro. Infine, i valori in euro aggiornati al 2017 sono stati ulteriormente rivalutati al 2018 ricorrendo al sistema *Rivaluta* disponibile sul sito ufficiale dell'ISTAT.

Per consultare i coefficienti monetari di rivalutazione:

[https://www.istat.it/it/files//2011/06/coefficienti\\_anuali\\_1861\\_2017.pdf](https://www.istat.it/it/files//2011/06/coefficienti_anuali_1861_2017.pdf) [2018];

Per accedere al sistema *Rivaluta*:

<https://rivaluta.istat.it/> [2018].

<sup>14</sup> Per saperne di più: <http://www.teatromassimo.it/il-teatro/storia.html> [2018].



“grande” arte è voluta dallo Stato, o dalle sue emanazioni periferiche, probabilmente in ogni epoca. E in ultimo è la pubblica amministrazione che sopporta il costo di queste maggiori realizzazioni.

Nel caso dello stato liberale questa non deve sembrare una contraddizione. Almeno non nello stato liberale classico del XIX secolo. Non dimentichiamo che già Smith (Smith, 1776) pur nel suo radicale liberismo, oltre alla difesa e alla giustizia, aggiungeva le “spese per le opere e istituzioni pubbliche”. Se questa scelta operava sul piano dell’investimento, impossibile per qualunque privato, non così era sul piano della gestione teatrale, lasciata infatti in mano ai privati fino al XX secolo inoltrato.

Lo stesso stato liberale, tuttavia, è improntato a politiche di rigore finanziario e pareggio di bilancio, seppure meno rigorose coi governi della Sinistra, rispetto all’originale della Destra storica. Questo rigore tipicamente liberale è aggravato dal fatto che in questo caso la Committenza è quella di un semplice comune, sebbene di uno dei più grandi d’Italia. Basti pensare che all’Unità d’Italia, con i suoi 200.000 abitanti circa, Palermo era il quarto comune d’Italia per numero d’abitanti, ancora davanti a una città come Torino che l’Italia in un certo senso “l’aveva fatta”. A questa difficoltà si deve naturalmente aggiungere quella della Questione Meridionale che, nonostante la buona volontà e le luci della Palermo di fine secolo, si andava sedimentando sempre più. In queste condizioni lo “sforzo” finanziario per la realizzazione dell’opera appare davvero notevole e frutto di una determinazione di politica municipale che merita quanto meno una interpretazione.

Quella che diamo in queste note è che il Teatro, per quanto costoso, rispondeva a disegni politici ineludibili, che sono compendiate forse più che altrove nel discorso del Notarbartolo sopra riportato. Da un punto di vista municipale era la dimostrazione che Palermo, pur avendo rinunciato al proprio ruolo storico di “Capitale di Sicilia”, per il quale aveva lottato praticamente sino al 1860, non accettava un ruolo subalterno ma ambiva ad unirsi a pieno titolo nel circuito delle maggiori città italiane e, addirittura europee: “dimostrare che qualche cosa ... sapeva farsi a Palermo”.

Ma, dall’altro, questa ambizione non era tagliata fuori dalle politiche nazionali. Anzi, il riscatto palermitano rappresentava, su scala, quello dell’Italia intera che letteralmente “sgomitava” tra le più blasonate potenze coloniali europee dell’Isola. “la prima opera ... che avrebbe attestato, con soddisfazione del Paese [l’Italia], la valenza dei nostri ingegneri e dei nostri operai, ispecie nella parte di intaglio”. Paese di tecnologia, manodopera e arte quindi. Era questo il grandioso messaggio che il Teatro doveva lanciare al mondo intero. Per il resto, le contraddizioni finanziarie di cui si è detto certo portarono alla drammatica battuta d’arresto degli anni ’80, al contenzioso, ma la volontà (che era culturale e politica a un tempo) fu alla fine più forte di tutto. È come se l’economia fosse stata piegata alla politica, in un supremo sforzo collettivo di *grandeurs*, al quale alla fine collaborarono tutti, persino i sempre scettici siciliani del partito regionista: *l’intendence suivra*, come nella celebre frase attribuita a Napoleone.

Difficile fare un conto dell’indotto che si deve a quest’opera per mezzo dei documenti da noi compulsati. E tuttavia qualche dato emerge. Il “Teatro” fu una grande fabbrica per decenni. Oltre ai diretti appaltatori, una gran mole di subappalti e manodopera fu impiegata nell’opera, e – tra questi – non solo operai comuni o manovali, ma soprattutto intagliatori e artigiani palermitani, espressione di quelle cd. “arti minori” che hanno nei secoli reso giustamente celebre la metropoli siciliana, e che nel “Teatro” trovavano una committenza non dissimile da quelle classiche, un tempo rappresentate da chiese e cattedrali. Il “Teatro” come cattedrale laica e contemporanea quindi. A questo si aggiungano le cave delle più pregiate pietre siciliane, e l’immane “Fonderia Oreteo”, il braccio “siderurgico” degli onnipresenti Florio. Di più allo stato non è possibile affermare.

Sorprende per contro il ruolo del tutto secondario degli istituti finanziari nell’opera. Erano tempi di finanziamenti in gran parte diretti. Quelli intervennero solo per parte pubblica (Cassa di Risparmio e di Mutuo Soccorso) e per “sforamenti” rispetto alle dotazioni ordinarie che, in ultimo, non sembrano quantitativamente di grande impatto. È pur vero che questi innesti di finanza a debito si sarebbero rivelati decisivi, quanto per evitare ulteriori ritardi nel completamento dell’opera.

Da un punto di vista strettamente contabile colpisce un certo disordine amministrativo. Fino agli anni ’80, stando alle denunce in Consiglio Comunale, non si trovano né adeguati preventivi (come interpretare le forfetarie preventivazioni “a strasatto”, termine dialettale che indica semplicemente un numero indicativo?), né un ordinato registro di contabilità, né adeguati controlli amministrativo-contabili. Sembra quasi di essere in un’antica fabbrica del XVII secolo in cui si procede quasi alla giornata, secondo l’estro dell’architetto, e andando avanti man mano che ci sono i fondi. Ma è anche un segno del passaggio ai tempi nuovi il fatto che



di questa carenza ci si sia accorti nella seconda parte dell'opera (anni '80), e che si sia posto quindi rapidamente rimedio. Il "Teatro" segna perciò anche il passaggio da una committenza da "Antico Regime" ad una più moderna, segnata infine da un più attento ricorso a rilevazioni antecedenti, concomitanti e susseguenti rispetto allo svolgersi dei lavori; passaggio che determina in ultimo un'accelerazione e razionalizzazione dei lavori, e che porta infine al buon esito del tutto.

La ricerca quindi getta luce anche sulla progressiva attrazione delle committenze pubbliche ai noti processi weberiani di razionalizzazione e burocratizzazione contemporanei, nei quali la Ragioneria gioca il ruolo centrale di strumento cruciale di controllo, garanzia di razionalità, regolamento equo di interessi.

La ricerca, ancora, esplora un campo, quello artistico, finora poco arato dalle nostre ricerche. Non è da escludersi, pertanto, una successiva analisi più approfondita che prenda in esame altre opere dello stesso periodo, o degli stessi artisti, o delle stesse correnti artistiche cui gli stessi sono ascritti dagli storici dell'arte, contribuendo così a gettare una luce nuova sull'Italia meridionale postunitaria e in particolare sulla Sicilia postunitaria, al di là delle note interpretazioni storiografiche, talvolta stereotipate.

## Bibliografia

- Brancato, F. (1979), *Dall'Unità ai Fasci dei Lavoratori*, in, Romeo, R. (1979) (a c. di), Vol. Ottavo, "Storia della Sicilia". Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia.
- Cancila, O. (2009). *Palermo*. Laterza.
- Fatta, G. (2012). *Architettura e tecnica nella costruzione del Teatro Massimo V.E. di Palermo*, Meccanica dei Materiali e delle Strutture, Vol. 2, no.2, pp. 1-39.
- Fundarò, A.M. (1974). *Il concorso per il Teatro Massimo di Palermo: storia e progettazione*. Stass.
- Gramsci A. (1971), *Il Risorgimento – Le riflessioni gramsciane intorno alla genesi e alle caratteristiche storiche del Rinascimento e del Risorgimento*, Collana "Quaderni del Carcere", Istituto Gramsci.
- Lupo S. (2004), *Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli Editore.
- Mauro E. (2016), Giovan Battista Filippo Basile. Teoria e prassi: l'eclettismo sperimentale e la "riforma delle nomenclature". In E. Mauro, & E. & Sessa, *I Disegni della Collezione Basile* (Vol. 1), Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Officina edizioni.
- Mauro, E., Sessa E. (2000). *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architettura. I disegni restaurati della dotazione 1859-1929*. Novecento.
- Pirrone, G. (1984). *Il Teatro Massimo di G.B. Filippo Basile a Palermo – 1867/97*. Officina.
- Sessa, E. (2002). *Ernesto Basile: dall'eclettismo classicista al modernismo*. Novecento Editrice.
- Smith A. (1776). *La ricchezza delle nazioni*. Riedizione: Biagiotti A. & Biagiotti T. (a c. di), Utet, 2017.

## Fonti documentali consultate

Atti consiliari Comune di Palermo, 1864-1896, presso Archivio Storico del Comune di Palermo.