

Dottorato di Ricerca in Architettura  
Coordinatore Prof. Emanuele Palazzotto

Indirizzo *Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura* XXV Ciclo  
Referente Prof. Giuseppe De Giovanni

## I TEATRI STORICI IN AREA SICILIANA Caratteri di un'architettura specialistica



**PATRIZIA LO SARDO**

AREA 08 - SSD ICAR/10 - Architettura Tecnica

TUTOR: Prof. Giovanni Fatta (Università degli Studi di Palermo)

CO-TUTOR: Prof. Yann Rocher (École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais)  
Ing. Tiziana Campisi (Università degli Studi di Palermo)

Si ringraziano il prof. Giovanni Fatta e l'ing. Tiziana Campisi per i consigli, la minuziosa revisione finale del lavoro e l'assistenza fornitemi durante questo percorso dottorale.

Si ringrazia il prof. Yann Rocher per la costante disponibilità, per l'ospitalità dimostratami e per avermi dedicato il suo tempo, offrendomi innumerevoli suggerimenti.

Si ringraziano tutti i professori del Collegio dei Docenti del Dottorato in "Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura" per i consigli e le critiche costruttive rivolte al lavoro di ricerca.

Si ringrazia il personale tecnico-amministrativo del dipartimento ed il personale delle biblioteche dell'Ateneo, in particolare quello della biblioteca del dipartimento di Architettura per aver reso più agevoli le ricerche bibliografiche.

Un particolare ringraziamento va a tutti gli enti pubblici e privati siciliani: i tecnici, le Amministrazioni Comunali e le Soprintendenze BB.CC.AA., gli Archivi di Stato, gli Archivi Storici Comunali, gli Archivi Privati e le Biblioteche, le Fondazioni e le Associazioni dei teatri censiti per l'assoluta cortesia e per aver reso possibile e agevole il reperimento del materiale e i sopralluoghi all'interno degli edifici teatrali. Ed ancora gli archivi e le biblioteche parigine ed in particolare l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, la biblioteca Gaston Baty della Sorbonne Nouvelle Paris 3, la BPI del Centre Pompidou, la biblioteca della Cité de l'Architecture, il Centro d'Informazione del Pavillon de l'Arsenal, la BnF, l'INHA e gli Archives de Paris e le amministrazioni dei Théâtre de l'Odeon, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Garnier, Théâtre du Conservatoire d'Art Dramatique, Théâtre du Chatelet, Théâtre de la Ville, Théâtre Mogador e Théâtre des Bouffes du Nord per aver reso possibili i sopralluoghi.

Si ringraziano inoltre:

l'architetto Mario Li Castri, per i puntuali consigli e per esserci, sempre;

la professoressa Angela Mazzè, per le parole di incoraggiamento e per aver creduto in me;

l'ingegnere Calogero Vinci per i consigli da collega e il sostegno da amico;

il prof. Ignazio Vinci, l'ing. Daniele Enea, l'ing. Marcello Cammarata e l'ing. Francesco Di Paola, per gli utili consigli e la cordiale disponibilità;

gli ingg. Manfredi Saeli, Enrico Genova e Liucija Berezanskyte per i piacevoli momenti di confronto;

i colleghi di Dottorato per la stima e la condivisione delle esperienze e Marco e Luisa per il sostegno e l'allegria durante i lunghi pomeriggi in dipartimento.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori per avermi sostenuto e incoraggiata, a mio fratello per l'affetto e la pazienza e ai miei amici per aver sempre creduto in me.

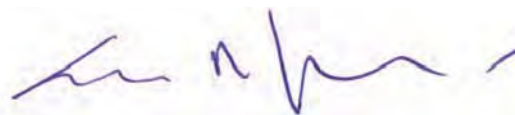
Any full or partial reproduction of this thesis is allowed provided that the citation source is disclosed

Qualsiasi riproduzione totale o parziale di questa tesi è consentita, a condizione che la fonte di citazione sia divulgata.

---

Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Architettura  
Dottorato in Architettura  
Coordinatore Prof. Emanuele Palazzotto  
Indirizzo *Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura XXV Ciclo*

Referente Prof. Giuseppe De Giovanni



Area 08 - Settore Scientifico Disciplinare di appartenenza  
ICAR/10 - Architettura Tecnica

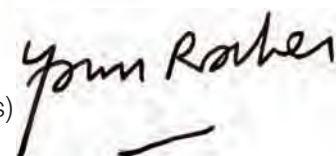
TUTOR

Prof. Giovanni Fatta (Università degli Studi di Palermo)



CO-TUTOR

Prof. Yann Rocher (École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais)



Ing. Tiziana Campisi (Università degli Studi di Palermo)



PATRIZIA LO SARDO

**I TEATRI STORICI IN AREA SICILIANA**  
**Caratteri di un'architettura specialistica**



## INDICE

### I TEATRI STORICI IN AREA SICILIANA

#### Caratteri di un'architettura specialistica

#### PREMESSA

#### INTRODUZIONE

#### PARTE PRIMA

#### IL TEATRO STORICO. LA REGOLA DELL'ARTE.

<b>CAPITOLO 1: Cenni sull'evoluzione delle architetture a destinazione teatrale</b>	<b>3</b>
1.1 Gli elementi del teatro antico	5
1.2 Il teatro nel Medioevo	10
1.3 Lo sviluppo del teatro in epoca rinascimentale e barocca	11
1.4 Nascita del teatro "all'italiana"	14
1.4.1 La società e il teatro	19
1.4.2 Varianti francesi e la riforma wagneriana	20
1.5 Il progetto scenico. Dai primi anni del XVI secolo fino agli inizi del XX secolo	22
Note e Riferimenti Bibliografici	25
<b>CAPITOLO 2: L'edificio teatrale</b>	<b>27</b>
2.1 Gli aspetti organizzativo-funzionali	29
2.1.1 Gli accessi ed i foyer	31
2.1.2 La sala	32
2.1.2.1. Il sistema dei palchetti	35
2.1.2.2. La fossa orchestrale	37
2.2.3 La torre scenica	38
2.2.3.1 Gli ambienti e servizi accessori	40
2.2 Gli aspetti materico-costruttivi	41

2.2.1 I sottosistemi lignei della sala	43
2.2.2 Gli elementi di finitura in legno della sala	46
2.2.3 Il velario della sala	47
2.2.4 Il sistema di chiusura del teatro	49
2.3 Gli aspetti impiantistici	50
2.4 Gli aspetti legati alla sicurezza	53
Note e Riferimenti Bibliografici	54

## PARTE SECONDA

### IL TEATRO STORICO. SPECIFICITÀ IN AREA SICILIANA.

<b>CAPITOLO 3: I teatro storici in Sicilia</b>	<b>65</b>
3.1 La diffusione dei teatri in Sicilia	67
3.2 Regesto dei teatri censiti	71
3.3 L'architettura dei teatri siciliani	86
3.3.1 Il rapporto con la città	87
3.3.2 L'organizzazione funzionale	88
3.3.3 I sistemi costruttivi	90
3.3.4 Gli apparati decorativi	94
3.4 Architetti e ingegneri della Sicilia teatrale	95
Note e Riferimenti Bibliografici	98
Schede dei teatri in area siciliana	101
<b>CAPITOLO 4: Il futuro possibile dei teatri storici</b>	<b>429</b>
4.1 Conoscere per intervenire	431
4.2 Un protocollo per i teatri storici	433
4.3 Un recupero adeguato alle norme di riferimento	434
4.3.1 Principio d'isolamento	435
4.3.2 Libertà di uscita dal locale e di movimento degli spettatori	436
4.3.3 Resistenza al fuoco dei materiali e delle strutture	439
4.3.3.1 Carico d'incendio	440
4.4 La gestione della sicurezza	441
4.5 Intervenire per fruire	443
Note e Riferimenti Bibliografici	443

## CONCLUSIONE

---

<b>APPENDICE: Note sui teatri storici in area parigina</b>	453
A.1 I teatri storici a Parigi	455
A.1.1 I teatri prima della Rivoluzione Francese	457
A.1.2 I decreti del 1806 e del 1807	457
A.1.3 I teatri parigini fino al 1864	458
A.1.4 La libertà dei teatri	459
A.2 I piani urbanistici ottocenteschi	460
A.3 I teatri visitati	461
A.3.1 Il contesto urbano	463
A.3.2 Caratteristiche architettoniche e costruttive	464
A.4 La normativa	465
Note e Riferimenti Bibliografici	471
Schede dei teatri a Parigi	475

**NOTA BIBLIOGRAFICA**





# TABLE DES MATIÈRES

## LES THÉÂTRES HISTORIQUES EN RÉGION SICILIENNE

### Caractères d'une architecture spécifique

PRÉFACE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE HISTORIQUE. LA RÈGLE DE L'ART.

<b>CHAPITRE 1: Aperçus sur l'évolution des architectures à destination théâtrale</b>	<b>3</b>
1.1 Les éléments du théâtre antique	5
1.2 Le théâtre au Moyen-Âge	10
1.3 Le développement du théâtre de la Renaissance et de l'époque baroque	11
1.4 Naissance du théâtre "à l'italienne"	14
1.4.1 La société et le théâtre	19
1.4.2 Variantes françaises et la réforme wagnérienne	20
1.5 Le projet scénique. Du début du XVI siècle au début du XX siècle	22
Notes et Références Bibliographiques	25
<b>CHAPITRE 2: Le bâtiment théâtral</b>	<b>27</b>
2.1 Les aspects organisationnels et fonctionnels	29
2.1.1 L'accès et le foyer	31
2.1.2 La salle	32
2.1.2.1. Le système des loges	35
2.1.2.2. L'orchestre	37
2.2.3 La cage de scène	38
2.2.3.1 Les pièces accessoires	40
2.2 Les aspects matériau constructifs	41

## TABLE DES MATIÈRES

---

2.2.1 Les sous-système en bois de la salle	43
2.2.2 Les éléments de finition en bois de la salle	46
2.2.3 Le faux plafond de la salle faux plafond	47
2.2.4 Le système de couverture du théâtre	49
2.3 Les aspects d'équipements	50
2.4 Les aspects règlementaires en matière de sécurité	53
Notes et Références Bibliographiques	54

## DEUXIÈME PARTIE

### LE THÉÂTRE HISTORIQUE. SPÉCIFICITÉ EN RÉGION SICILIENNE.

<b>CHAPITRE 3: Les théâtres historiques en Sicile</b>	<b>65</b>
3.1 La diffusion des théâtres en Sicile	67
3.2 Liste des théâtres recensés	71
3.3 L'architecture des théâtres siciliens	86
3.3.1 La relation avec la ville	87
3.3.2 L'organisation fonctionnelle	88
3.3.3 Les systèmes constructifs	90
3.3.4 Les appareils décoratifs	94
3.4 Architectes et ingénieurs de la Sicile théâtrale	95
Notes et Références Bibliographiques	98
Fiches des théâtres en région sicilienne	101

<b>CHAPITRE 4: Le futur possible des théâtres historiques</b>	<b>429</b>
4.1 Connaître pour intervenir	431
4.2 Un protocole pour les théâtres historiques	433
4.3 Une réhabilitation appropriée aux normes en vigueur	434
4.3.1 Principe d'isolement	435
4.3.2 Liberté de sortie de la pièce et de mouvement des spectateurs	436
4.3.3 Résistance au feu des matériaux et des structures	439
4.3.3.1 Charge d'incendie	440
4.4 La gestion de la sécurité	441
4.5 Intervenir pour profiter	443
Notes et Références Bibliographiques	443

## CONCLUSION

---

<b>APPENDICE: Notes sur les théâtres historiques en territoire parisienne</b>	453
A.1 Les théâtres historiques à Paris	455
A.1.1 Les théâtres avant la Révolution française	457
A.1.2 Les décrets de 1806 et 1807	457
A.1.3 Les théâtres parisiens jusqu'en 1864	458
A.1.4 La liberté des théâtres	459
A.2 L'urbanisme du dix-neuvième siècle	460
A.3 Les théâtres visités	461
A.3.1 Le contexte urbain	463
A.3.2 Caractéristiques architecturales et constructives	464
A.4 La normative	465
Notes et Références Bibliographiques	471
Fiches des théâtres à Paris	475

**BIBLIOGRAPHIE**



PREMESSA \_ *PRÉFACE*



## PREMESSA \_ PRÉFACE

Tra il XVII e il XIX secolo il teatro era un vero e proprio centro vitale di aggregazione dei ceti sociali: in area italiana ogni città, piccola o grande che fosse, faceva a gara per realizzare il proprio teatro. In seguito a recenti atti legislativi, numerosi Enti Pubblici e Privati hanno iniziato un'intensa attività di recupero, valorizzazione e tutela del patrimonio architettonico teatrale presente nei propri territori di pertinenza, con proposte contrastanti riguardo le modalità di intervento. Ciò che appare di maggiore evidenza è la limitata conoscenza dei modi di costruire tipici degli organismi teatrali, per i quali è necessaria una puntuale ed attenta campagna di indagini utile per un recupero rispettoso, consapevole ed efficace.

Il progetto di ricerca è volto all'approfondimento dell'architettura teatrale nel periodo compreso tra la fine del XVII e l'inizio del XX secolo. Vengono indagati i caratteri peculiari di questa architettura: dagli aspetti tipologici, formali e distributivi, a quelli materico-costruttivi ed estetico-ornamentali.

L'analisi generale del tema sofferma l'attenzione alla realtà siciliana, ricca di esempi significativi. A partire da uno studio preliminare corredato da indagine storica, bibliografica, archivistica e iconografica sui teatri dell'isola si è giunti ad una conoscenza ac-

*Entre le XVII et le XIX siècle le théâtre était un véritable centre de vie et d'agrégation des classes sociales : dans les régions italiennes, chaque ville, qu'elle soit petite ou grande, rivalisait pour construire son propre théâtre. Suite aux récents textes législatifs, de nombreux Organismes Publiques et Privés ont commencé une activité intense de sauvegarde, valorisation et tutelle du patrimoine architectural des théâtres présents sur leurs territoires, avec des propositions divergentes en ce qui concerne la modalité de l'intervention. Il en ressort clairement la connaissance limitée des manières de construire typiques des organismes théâtraux, qui exige une enquête détaillée et minutieuse pour une sauvegarde respectueuse, compétente et efficace .*

*Le projet de recherche vise à approfondir l'architecture de théâtre durant la période comprise entre la fin du XVII et le début du XX siècle. Les caractères particuliers de cette architecture sont étudiés: des aspects typiques, formels et distributifs, des aspects matériau constructifs aux aspects esthétiques et ornementaux.*

*L'analyse générale du thème se concentre sur la réalité sicilienne, riche d'exemples significatifs. A partir d'une étude préliminaire associée à des recherches historiques, bibliographiques, archivistiques et iconographiques sur les théâtres siciliens, une*

curata del sistema teatrale presente nel territorio fra il XVII e il XIX secolo. Successivamente, attraverso una capillare campagna di sopralluoghi, in cui si è svolta una ricca indagine fotografica, con rilievi geometrici dimensionali e materici, si è verificato lo stato delle strutture censite, aggiornando l'elenco con i teatri realizzati in epoche successive ed analizzandone lo stato di fatto, gli usi attuali e le modificazioni avvenute. All'indagine in situ è seguita la restituzione e l'analisi singola e comparata dei teatri censiti, al fine di individuare i caratteri costruttivi, tipologici e formali dei manufatti architettonici.

La finalità ultima del presente studio è appunto quella di porre all'attenzione generale il tema dei teatri storici, analizzando i metodi di intervento attuali e le questioni legate alle norme che negli anni si sono succedute.

#### **Parole Chiave**

Teatri storici, Sicilia, Conservazione, Recupero, Valorizzazione.

#### **Struttura della tesi**

La tesi si compone di due parti.

Nella prima parte, *IL TEATRO STORICO. La regola dell'arte*, si ripercorre l'evoluzione storica e le trasformazioni che subisce l'architettura teatrale in rapporto alla società e in relazione all'ambiente costruito. Risulta fondamentale comprendere come, a partire dalle matrici greco-romane e dai teatri di corte privati, si arrivi ai teatri pubblici e dunque al teatro "all'italiana". Si analizza l'edificio teatrale in quanto tale, richiamando prescrizioni e dettami presenti all'interno della manualistica storica, allo scopo di delineare, quanto più esaustivamente possibile, prima le caratteristiche storiche,

*connaissance approfondie du système théâtral présent sur le territoire entre le XVII et le XIX siècle a été obtenue. Par la suite, grâce à une vaste campagne d'inspections dans lesquelles a été effectuée une enquête photographique complète, avec reliefs et matériaux, l'état des structures recensées a été vérifié, en ajoutant la liste avec les théâtres réalisés en époques suivantes et en analysant l'état de fait, les us actuels et les modifications intervenues. L'enquête en situ a été suivie de la restitution et de l'analyse unique et comparée des théâtres recensés afin de déterminer les caractères constructifs, typologiques et formels des ouvrages architecturaux.*

*Le but final de l'étude présente est de soumettre à l'attention générale le sujet des théâtres historiques en analysant les méthodes d'intervention actuelles et les problèmes liés aux normes qui se sont succédées au cours des années tout.*

#### **Mots Clés**

*Théâtres historiques, Sicile, Conservation, Récupération, Valorisation.*

#### **Structure de la thèse**

*La thèse se divise en deux parties.*

*Dans la première partie, LE THÉÂTRE HISTORIQUE. Les règles de l'art, on retrace l'évolution historique et les transformations que subit l'architecture théâtrale par rapport à la société et en relation au milieu construit. Il résulte fondamental de comprendre comment à partir des matrices gréco-romaines et des théâtres de cours privés on arrive aux théâtres publics et donc au théâtre "à l'italienne." Le bâtiment théâtral est analysé en tant que tel, en rappelant prescriptions et lois présentes dans les manuels historiques, dans le but de définir le plus exhaustivement possible, d'une part les caractéristiques historiques, typologiques, morphologiques et distributives en s'arrêtant sur une description*



tipologiche, morfologiche e distributive soffermandosi su una descrizione architettonico-formale, poi su una più specificatamente costruttiva, con particolare attenzione alle sue componenti in legno.

Nella seconda parte, *IL TEATRO STORICO. Specificità in area siciliana*, si analizzano i teatri storici presenti sull'intero territorio siciliano, al fine di conoscere quanto è rimasto del patrimonio originario e le relative condizioni d'uso, anche per individuarne i caratteri costruttivi, tipologici e formali specifici. L'obiettivo è dimostrare come sia possibile adeguare e rendere più "comodo e sicuro" il teatro storico senza ricorrere alle abitudini di un recente passato. Si avvalora la tesi secondo cui la conoscenza approfondita dell'evoluzione dell'architettura specialistica, dei materiali e delle tecniche costruttive impiegate, delle norme e della loro interpretazione, può rendere possibile un progetto di restauro che salvi e riabiliti le forme del teatro storico e nello stesso tempo si adatti alle attuali tecnologie, ai nuovi gusti ed esigenze di un pubblico moderno.

Nell'Appendice, *Note sui teatri storici in area francese*, si confrontano alcune delle soluzioni tecniche e formali presenti in Sicilia con quelle adottate in area francese: noto è infatti quanto lo stile "all'italiana" nell'arco del XIX secolo si sia diffuso in tutta l'Europa. Le informazioni raccolte durante adeguati sopralluoghi sono state elaborate e sintetizzate in apposita schedatura allegata alla tesi.

### **Metodo di ricerca**

La ricerca adotta una metodologia induttiva e comparativa, un processo conoscitivo che va dal particolare al generale: procedendo

*architectural-formelle, d'autre part sur une description constructive plus spécifique avec une attention particulière aux composants en bois.*

*Dans la seconde partie, LE THÉÂTRE HISTORIQUE. Spécificité en région sicilienne, les théâtres historiques présents sur tout le territoire sicilien sont analysés afin de connaître tout ce qui est resté du patrimoine originnaire et les conditions relatives d'usage pour en déterminer les caractères constructifs, typologiques et formels spécifiques. On tente de démontrer comment il est possible d'adapter et de rendre "plus confortable et sûr" le théâtre historique sans recourir aux habitudes d'un passé récent. S'affirme la thèse selon laquelle la connaissance approfondie de l'évolution de l'architecture spécialisée, des matériels et des techniques constructives employées, des règles et de leur interprétation, peut rendre possible un projet de restauration qui sauvegarde et réhabilite les formes du théâtre historique et s'adapte en même temps aux technologies actuelles, aux nouveaux goûts et exigences d'un public moderne.*

*Dans l'Appendice, Notes sur les théâtres historiques en territoire française, en outre, quelques solutions techniques et formelles présentes en Sicile sont comparées à celles adoptées en territoire français: bien connue est en effet la diffusion dans toute l'Europe du style "à l'italienne" au cours du XIX siècle. Les renseignements recueillis pendant les inspections ont été élaborés et synthétisés dans le fichier relatif joint à la thèse.*

### **Méthode de recherche**

*La recherche adopte une méthodologie inductive et comparative, un procédé réducteur qui passe du particulier au général : en procédant à l'observation singulière et com-*

---

dall'osservazione singola e comparata di numerosi casi studio si giunge alla definizione di alcuni principi generali.

Ad una prima fase di individuazione dello stato dell'arte dell'architettura teatrale presente in ambito nazionale, è seguita la ricognizione dei teatri storici sul territorio siciliano con la realizzazione di apposite schede. L'analisi singola e comparata delle architetture censite e dei dati raccolti ha permesso di definire metodologie di intervento per il recupero e la valorizzazione dei teatri storici.

### **L'esperienza all'estero**

Il corso di Dottorato ha previsto lo svolgimento di una parte della ricerca presso un'istituzione di uno dei Paesi dell'Unione Europea. La scelta è ricaduta sulla Francia e più precisamente su Parigi. Si è svolto un periodo di tre mesi all'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. Supervisore della ricerca svolta a Parigi è il professore Yann Rocher, il quale si occupa di architettura teatrale indagandone gli aspetti storici, scenografici e acustici.

Durante il primo periodo a Parigi si è avviata la fase di individuazione dei teatri storici in cui effettuare i sopralluoghi; si sono scelti teatri fra loro molto diversi, per iter costruttivo, materiali utilizzati e geometria della sala. Per ogni teatro visitato si è proceduto ad effettuare una ricerca storico-costruttiva in archivio e nelle biblioteche. Si sono frequentate le biblioteche dell'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, la biblioteca Gaston Baty della Sorbonne Nouvelle Paris 3, la BPI del Centre Pompidou, la biblioteca della Cité de l'Architecture, il Centro d'Informazione del Pavillon de l'Arsenal, la BnF e l'INHA.

*parée de nombreux cas étudiés on aboutit à la définition de certains principes généraux.*

*À une première phase d'identification de l'état de l'art de l'architecture théâtrale présent au domaine national suit l'examen des théâtres historiques sur le territoire sicilien avec la réalisation de fiches appropriées. L'analyse individuelle et comparée des architectures recensées et des données recueillies a permis de définir les méthodologies d'intervention pour la récupération et la valorisation des théâtres historiques.*

### **L'expérience à l'étranger**

*Le cours de Doctorat prévoyait le déroulement d'une partie de la recherche auprès d'une institution d'un des Pays de l'Union Européenne. Le choix est retombé sur la France et plus précisément sur Paris. Une période de trois mois s'est déroulée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. Le superviseur de la recherche effectuée à Paris est le professeur Yann Rocher, qui s'intéresse d'architecture théâtrale en étudiant les aspects historiques, scénographiques et acoustiques.*

*La première période à Paris a commencé par la phase d'individualisation des théâtres historiques dans lesquels effectuer l'inspection des lieux; des théâtres ont été choisis, très différents entre eux pour la procédure de construction, les matériaux utilisés et la géométrie de la salle. Pour chaque visite de théâtre a été réalisée une recherche historique constructive dans les archives et les bibliothèques. Les bibliothèques de l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, la bibliothèque Gaston Baty de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, la BPI du Centre Pompidou, la bibliothèque de la Cité de l'Architecture, le Centre d'Informations du Pavillon de l'Arsenal, la BnF et l'INHA ont été fréquentés*

Le due esperienze a confronto, quella siciliana e quella francese, hanno permesso di rintracciare affinità e diversità all'interno della tipologia architettonica oggetto della ricerca.

#### **Obiettivi della ricerca**

La tesi si propone di definire un quadro metodologico per il recupero, la valorizzazione e la fruizione dei teatri storici nel rispetto dei caratteri originari e di quanto prescrivono i moderni standard di benessere e sicurezza, con l'obiettivo di:

- favorire il processo conoscitivo del teatro storico, le trasformazioni che ha subito e i caratteri originari;

- integrare la memoria storica del bene con la cultura tecnica per la sua conservazione;

- favorire la divulgazione scientifica dello stato dell'arte.

#### **Destinatari della ricerca**

La ricerca si propone come riferimento sia in ambito conoscitivo che progettuale, rivolgendosi agli operatori del settore, agli attori dei processi di recupero, alle Amministrazioni e Soprintendenze per la valorizzazione e la divulgazione scientifica del patrimonio teatrale, ma anche a studenti e ricercatori nel campo di questa tipologia architettonica.

*Les deux expériences comparées, celle sicilienne et celle française, ont permis de retrouver affinités et diversités à l'intérieur de la typologie architecturale objet de la recherche.*

#### **Objectifs de la recherche**

*La thèse se propose de définir un tableau méthodologique pour la récupération, la valorisation et l'utilisation des théâtres historiques dans le respect des caractères originaires et des exigences imposées par les standards modernes de bien-être et de sécurité, avec l'objectif de:*

- *favoriser le processus cognitif du théâtre historique, les transformations qu'il a subi et les caractères originaires;*

- *intégrer la mémoire historique du bien à la culture technique pour sa conservation;*

- *favoriser la divulgation scientifique de l'état de l'art;*

#### **Destinataires de la recherche**

*La recherche se propose comme référence aussi bien dans le domaine cognitif que dans la conception, en s'adressant aux professionnels du secteur, aux acteurs des processus de récupération, aux Administrations et Surintendances pour la valorisation et la divulgation scientifique du patrimoine théâtral, mais aussi aux étudiants et chercheurs dans le champ de cette typologie architecturale.*



INTRODUZIONE \_ *INTRODUCTION*



## INTRODUZIONE \_ INTRODUCTION

### Il censimento

La ricerca parte dalla rilevazione del 1868 promossa dal Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, in cui vennero censiti circa 700 teatri, pubblici e privati di ogni ordine e grado. Il censimento era motivato essenzialmente da ragioni di pubblica sicurezza, sia di natura fisica in quanto le strutture, in buona parte in legno, erano esposte a rischi di incendi e crolli, che politica, essendo ritenuto lo spettacolo come veicolo di pericolose ideologie. Anche il Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio era interessato a conoscere la consistenza del patrimonio teatrale nazionale, per la tutela dei diritti d'autore e per il controllo dei flussi economici che gravitavano attorno alle attività legate allo spettacolo. Nell'elenco a noi arrivato, che ne indicava anche la capienza ed il livello di qualità, la Sicilia era significativamente presente con 70 teatri<sup>1</sup>.

Una successiva indagine capillare ha mostrato come nei decenni successivi il numero sia considerevolmente aumentato, fino a 160 teatri esistenti in area siciliana nei primi decenni del XX secolo; soprattutto dopo l'Unità della Nazione ogni centro urbano, anche di piccole dimensioni, pretendeva di avere un proprio teatro quale luogo-simbolo dell'identità locale.

### Le recensement

*La recherche part du relevé de 1868 promu par le Ministère de l'intérieur du Royaume d'Italie, dans lequel furent recensés environ 700 théâtres, publics et privés de tous types et de tous niveaux. Le recensement était principalement motivé par des raisons publiques de sécurité, aussi bien de nature physique étant donné que les structures, en grande partie en bois, étaient exposées à des risques d'incendies et d'écroulements, que politique puisque le spectacle était considéré comme véhicule d'idéologies dangereuses. Le Ministère de l'Agriculture Industrie et Commerce était lui aussi intéressé à connaître la consistance du patrimoine théâtral national pour la tutelle des droits d'auteur et pour le contrôle des flux économiques qui gravitaient autour des activités liées au spectacle. Dans la liste à nous arrivée, qui indiquait aussi la capacité et le niveau de qualité, la Sicile était présente de manière significative avec 70 théâtres<sup>1</sup>.*

*Une enquête minutieuse successive a montré comment dans les décennies suivantes leur nombre a augmenté considérablement, jusqu'aux 160 théâtres existants en zone sicilienne dans les premières décennies du XX siècle; surtout après l'Unification de la Nation chaque centre urbain, même de petite dimension, prétendait avoir son propre théâtre comme lieu-symbole de l'identité locale.*

Al giorno d'oggi soltanto poche decine di questi mantengono l'originaria funzione, mentre un numero ancora più limitato è ancora esistente, anche se con destinazione diversa. Più di un centinaio di strutture storiche non sono più esistenti o riconoscibili, talvolta per cause accidentali, ma più spesso a seguito di stravolgimenti, trasformazioni o demolizioni giustificate da motivi poco nobili e culturalmente deteriori. Non si tratta certo di un'infelice condizione esclusiva dell'area siciliana, ma di una vicenda che associa in un unico destino l'intera Europa.

Dagli ultimi decenni del XVIII secolo in Sicilia, nell'Italia peninsulare e un po' dappertutto i teatri storici si realizzarono in massima parte "all'italiana", ossia secondo un sistema caratterizzato essenzialmente dalla sala coi suoi ordini di palchetti, ma anche dalla conformazione delle parti sceniche e di rappresentanza. L'importanza e la qualità dei modelli italiani è testimoniata, tra l'altro, dalla relazione di un'apposita commissione francese, di cui faceva parte anche il giovane architetto Soufflot, incaricata nel 1748 di esaminare i caratteri dei teatri italiani per aggiornare e migliorare i sistemi teatrali in uso nell'area francese<sup>2</sup>. Voltaire, probabile promotore di questa campagna, a tale proposito dichiarava che nell'Italia teatrale "regnano l'intelligenza ed il buon gusto"<sup>3</sup>.

Il grande successo del teatro all'italiana, oltre che ai caratteri funzionali e tecnici, era dovuto alla capacità di assecondare gusti ed abitudini della società di allora. La forma e la disposizione dei palchetti tenevano conto del desiderio dello spettatore, conosciuto ma mai teorizzato, di essere esso stesso attore dello spettacolo che avveniva

*Aujourd'hui, seules quelques dizaines d'entre eux conservent la fonction originale, alors qu'un nombre encore plus limité existe encore, même si ils ont des destinations différentes. Plus d'une centaine de structures historiques n'existent plus ou ne sont plus reconnaissables, parfois pour des raisons accidentelles, mais plus souvent suite à des bouleversements, des transformations ou des destructions justifiées par des raisons peu nobles et culturellement inférieures. Il ne s'agit certainement pas d'une condition malheureuse exhaustive à la région sicilienne, mais d'un phénomène qui associe en un destin commun toute l'Europe.*

*Depuis les dernières décennies du XVIII siècle en Sicile, dans la péninsule italienne et un peu partout, les théâtres historiques se réalisent en grande partie "à l'italienne", c'est-à-dire selon un système caractérisé essentiellement par la salle organisée avec ses ordres de loges, mais aussi par la disposition des parties de la scène et de la représentation. L'importance et la qualité des modèles italiens est témoigné entre autre par la relation d'une commission française experte dont faisait partie le jeune architecte Soufflot et qui était chargée en 1748 d'examiner les caractéristiques des théâtres italiens afin de mettre à jour et d'améliorer les systèmes théâtraux en fonction sur le territoire français<sup>2</sup>. Voltaire, probable promoteur de cette campagne, déclarait à ce propos que dans l'Italie théâtrale, "régnaient l'intelligence et le bon goût"<sup>3</sup>.*

*Le grand succès du théâtre à l'italienne, outre ses caractéristiques fonctionnelles et techniques, était dû à sa capacité de répondre aux goûts et aux habitudes de la société de l'époque. La forme et la disposition des loges tenaient compte du désir du spectateur, connu mais jamais théorisé, d'être lui-même acteur du spectacle qui se déroulait*



in sala, la vera scena nei lunghi momenti di intervallo; si andava a teatro come ad una festa ove era possibile mostrarsi, incontrare, intrecciare rapporti, ma anche osservare senza essere notati.

Prescindendo dai rari casi di buona conservazione, i teatri siciliani più "fortunati" dell'organismo antico hanno mantenuto soltanto la facciata esterna ed in parte la conformazione della sala, con massicce sostituzioni negli elementi decorativi e costruttivi che ne hanno mutato irreversibilmente gli aspetti tipici del teatro italiano sette-ottocentesco. È la costanza dei caratteri funzionali, tecnici e formali nella generalità dei teatri siciliani, pur nelle evidenti differenze quanto a dimensioni e qualità, a riconoscere l'appartenenza di questi ad un chiaro modello tipologico, patrimonio della collettività, i cui valori si perdono se non si interviene tempestivamente ed in modo corretto.

La questione si era già posta negli anni Novanta del secolo scorso, quando si è avviata una politica di recupero, di valorizzazione e di tutela del patrimonio architettonico teatrale; ma l'eccessiva fiducia nella tecnologia e nell'uso di materiali "moderni" e la scarsa conoscenza delle soluzioni tecniche di un tempo, hanno portato spesso a smantellare la grande cultura costruttiva dei nostri artigiani, in nome di un problema di sicurezza e agibilità legato alla salvaguardia dell'incolumità pubblica. Pochi sono gli esempi in cui il progetto di recupero ha saputo sintetizzare le diverse esigenze di sicurezza dell'edificio e di rinnovamento che tenga effettivamente conto delle nuove istanze e delle nuove tecniche di conservazione delle strutture originarie.

Attraverso un'indagine svolta diretta-

*dans la salle, véritable scène où il était possible de se montrer, de rencontrer, de nouer des relations mais aussi d'observer sans être remarqué.*

*Abstraction faite des rares cas en bonne conservation, les théâtres siciliens les plus "chanceux" de l'organisme antique ont conservé seulement la façade externe et une partie de la disposition de la salle, avec des substitutions d'éléments décoratifs et constructifs qui ont irréversiblement changé les aspects typiques du théâtre italien du XVIII et XIX siècle. C'est la constance des caractères fonctionnels, techniques et formels dans la généralité des théâtres siciliens, même dans les évidentes différences de dimensions et de qualités, qui reconnaît l'appartenance de ceux-ci à un modèle typologique clair, patrimoine de la collectivité dont les valeurs se perdent sans une intervention correcte dans les délais.*

*La question avait déjà été posée dans les années 90 du siècle dernier, lorsqu'a commencé une politique de récupération, de valorisation et de tutelle du patrimoine architectural théâtral; mais la confiance excessive en la technologie et en l'usage de matériaux "modernes" et la mauvaise connaissance des solutions technique d'autrefois ont souvent porté au démantèlement de la grande culture constructive de nos artisans, au nom d'un problème de sécurité lié à la sauvegarde de l'intégrité publique. Peu sont les exemples où le projet de récupération a su synthétiser les diverses exigences de sécurité et de restructuration du bâtiment tout en tenant vraiment compte des nouvelles instances de sécurité du bâtiment et des nouvelles techniques de conservation des structures originaires.*

*À travers une enquête effectuée directement sur les lieux auprès d'administrations et de bureaux locaux (Communes, Surinten-*

mente sui luoghi e presso amministrazioni ed uffici locali (Comuni, Soprintendenze, Biblioteche pubbliche e private) si è giunti all'individuazione dei circa 160 teatri realizzati in area siciliana fino ai primi decenni del XX secolo. I numeri appaiono sconfortanti, in quanto pochi di questi permangono a testimoniare i caratteri originari e le specificità proprie del costruire teatrale: una parte degli edifici censiti è stata totalmente trasformata in cinematografo (14), perdendo il più delle volte l'aspetto formale e gli originari rapporti fra le parti, totalmente ricostruiti sia nel disegno che nei materiali. Molti dei teatri, inoltre, non sono più esistenti (16) e di molti non rimane alcuna significativa documentazione, utile per le nostre finalità, né nelle biblioteche, né nei documenti di archivio (90).

La ricognizione ha potuto verificare che i teatri storici ancora in situ sono 38, quasi tutti col mantenimento della funzione originaria: un numero modesto, se raffrontato a quanto esisteva un secolo addietro, ma forse ancora sufficiente per riconoscere la tipologia funzionale, decorativa e costruttiva.

### Note

1) ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

2) FRANTZ, P.; SAJOUS D'ORIA, M. (1999). *Le siècle des théâtres.* Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris. Come è noto ampiamente, Soufflot è tra i principali esponenti del Neoclassicismo francese. Egli fu incaricato di realizzare il Teatro di Lione ed inoltre fu uno dei primi ad osservare e studiare con attenzione i teatri italiani.

3) GALLINGANI, D. (a cura di). (2002). *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa.* Alinea Editrice, Firenze.

*dances, Bibliothèques publiques et privées) on est arrivés à l'identification d'environ 160 théâtres réalisés en région sicilienne jusqu'aux premières décennies du XX siècle. Les nombres apparaissent décourageants puisque peu d'entre eux témoignent des caractères originaires et des spécificités propres à la construction théâtrale: une partie des bâtiments recensés a complètement été transformée en cinémas (14), perdant ainsi bien souvent l'aspect formel et les relations originaires entre les différentes parties entièrement reconstruites aussi bien dans le dessin que dans les matériaux. En outre, beaucoup de théâtres n'existent plus (16) et il ne reste plus aucune documentation significative pour nos fins, ni dans les bibliothèques, ni dans les documents d'archives (90)*

*L'examen a pu vérifier que les théâtres historiques encore en situ sont 38, presque tous avec le maintien de la fonction originarie: un nombre modeste s'il est confronté à celui du siècle dernier, mais peut-être encore suffisant pour en connaître la typologie fonctionnelle, décorative et constructive.*

### Note

1) ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

2) FRANTZ, P.; SAJOUS D'ORIA, M. (1999). *Le siècle des théâtres.* Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris. Comme il est amplement connu, Soufflot est un des principaux représentants du Néoclassicisme français. Il fut chargé de réaliser le Théâtre de Lyon et il fut en outre un des premiers à observer et étudier avec attention les théâtres italiens.

3) GALLINGANI, D. (a cura di). (2002). *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa.* Alinea Editrice, Firenze.

PARTE PRIMA \_ *PREMIÈRE PARTIE*

IL TEATRO STORICO. LA REGOLA DELL'ARTE.  
*LE THÉÂTRE HISTORIQUE. LA RÈGLE DE L'ART.*

*Il teatro è l'unico fra tutti gli edifici pubblici moderni  
che si riconosca e si distingua a prima vista,  
che abbia un organismo suo proprio.  
E sebbene esso non tenga ancora quel posto preminente  
che altri edifici in altri tempi hanno avuto,  
si incammina forse a prenderlo;  
poiché ogni nuova costruzione segna,  
nelle sue forme e nelle sue disposizioni,  
un progresso.*

Ernesto Basile (1882)

## CAPITOLO 1

### Cenni sull'evoluzione delle architetture a destinazione teatrale

#### *Aperçus sur l'évolution des architectures à destination théâtrale*

*ABSTRACT - En traçant un bref profil qui retrace l'évolution historique et les transformations qui intéressent l'architecture théâtrale dans les rapports avec le milieu naturel et social, on ne peut que partir des matrices grecques dans lesquelles le théâtre était réalisé en exploitant les pentes naturelles du territoire et se posait comme intermédiaire entre la vie quotidienne et la religion ; puis continuer avec le théâtre romain dans lequel la symbiose nature-architecture s'évanouit et où s'impose le théâtre comme un lieu artificiel entièrement construit hors terre.*

*On se limitera à rappeler le drame liturgique qui prend forme dans l'Église pour consolider et répandre le Christianisme, mais aussi le théâtre médiéval qui se développe, avec la naissance des Communes, dans les places et sur les parvis des églises.*

*Dans les représentations moyenâgeuses à haut contenu éducatif, l'attention se déplace et s'élargit petit à petit à l'organisation formelle qui devient toujours plus fastueuse et complexe: le théâtre rentré des rues passe au couvert dans les cours princières. L'attention se concentre davantage sur la décoration que sur la construction; le théâtre se réalise dans de grands espaces préexistants à l'intérieur des palais nobiliaires; il devient un spectacle réservé, intime et d'élite, exclusivement destiné à une partie de la société. Mais la décadence du système de la Seigneurie et la naissance et le renforcement de la Bourgeoisie apportent un passage du théâtre de cours à celui publique; devant garantir le respect des différences entre les classes sociales et une activité régulière et continue des représentations théâtrales, le bâtiment se développe et s'adapte aux nouveaux goûts et aux nouvelles exigences. L'opposition entre l'espace réel de la salle et l'espace illusoire de la scène se renforce et on adopte le système des balcons superposées avec l'apparition des loges.*

*Le théâtre devient le symbole d'une nouvelle culture civique capable de témoigner de la capacité économique et du niveau culturel de la communauté. Ainsi naît le théâtre "à l'Italienne", objet de notre recherche.*



## 1.1 Gli elementi del teatro antico

Nel periodo greco le rappresentazioni teatrali costituivano parte integrante delle festività cittadine. Ebbero origine dalle feste dionisiache che si celebravano ad Atene in onore di Dioniso e in prossimità del tempio dedicato al Dio sull'Acropoli.

Lo spettacolo consisteva in cori detti "ditirambi", cantati da cinquanta coristi i quali, sotto la direzione di un capocoro, si disponevano in circolo intorno all'altare delle tremele<sup>1</sup>, che sorgeva su terreno sacro dedicato al Dio. Le rappresentazioni erano rivolte all'intera comunità, il popolo ascoltava questi canti stando nella piazza e sulle pendici della vicina Acropoli.

Sull'altura si costruivano gli edifici sacri: non per imporre il proprio dominio e controllo, bensì per costituire una zona incontaminata dalle vicende e dalle passioni umane, momento catartico nel contesto urbano; sotto si stendeva il declivio con l'edificio teatrale e in basso la città. Il teatro si poneva come tramite tra la vita quotidiana e l'area destinata alla divinità; questo il significato fondamentale dell'azione scenica: raccogliere i riti e le leggende provenienti dall'alto e spiegarli alla popolazione riunita.

Da tali cori, detti "ciclici" per la disposizione a cerchio dei coristi, ebbe origine, secondo Aristotele, il dramma e più precisamente la tragedia. Ma i cori ciclici erano ascoltati in piedi, o sedendo sulle pendici dell'Acropoli, perché di breve durata; quando si trattò dei drammi e delle tragedie di durata assai maggiore si costruirono per gli spettatori dei palchi di legno disposti a semicerchio che - a spettacolo finito - si smontavano, lasciando nuovamente libera la piazza in cui lo spettacolo aveva avuto luogo, o si sfruttava la presenza di un declivio dove il pubblico poteva disporsi per assistere all'azione teatrale, senza alcuna distinzione sociale.

A partire da questo embrione, il teatro greco si sviluppò con l'aggiunta, prima di pochi sedili di legno sul bordo dell'orchestra, per gli spettatori di ceto più alto; più tardi, aumentò il numero di posti, realizzando i sedili in pietra. È questo il periodo in cui l'orchestra assunse forma circolare con due raccordi rettilinei verso il proscenio, che fecero assumere la pianta ad U. La zona più bassa, presso l'orchestra, era riservata ai sacerdoti, ai magistrati, ai capi di eserciti e ai giovani di età inferiore ai 18 anni, la seconda, con file di gradini in numero

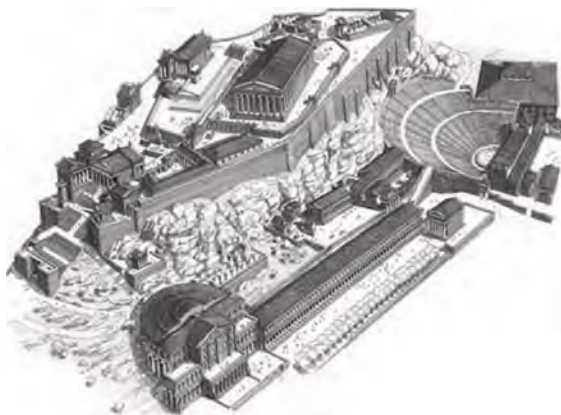


Fig. 1 - L'Acropoli di Atene. ©Google.



Fig. 2 - Teatro Greco, Siracusa. ©Ricci, G.

maggiore, era destinata al popolo e la terza, quando era presente, alle donne.

La scena sopraelevata dall'orchestra di 10 piedi (circa 3 metri) originariamente assolveva a funzioni pratiche: consentire agli attori di prepararsi ad entrare in scena e di ritirarsi quando fosse finito il loro intervento. Ben presto, però, ci si rese conto dell'utilità dell'esistenza del fondo scenico per fornire ai drammi ambientazioni diverse dalla cornice offerta dal paesaggio naturale. La scena stabile, inizialmente realizzata in legno e poi costruita anche in pietra, era composta da una lunga parete frontale riccamente decorata, con nicchie e statue, con uno o più ordini architettonici sovrapposti. In essa erano aperte tre porte: una centrale detta "regia", da cui nelle tragedie uscivano gli eroi, e due laterali dette "hospitalia o delle foresterie", utilizzate dai personaggi secondari. Due altre porte erano nei parascene e servivano per i personaggi che giungevano dalla città, dalla campagna o dal mare.

Per quanto riguarda il materiale scenico si usavano delle scene mobili, dette "duetilis", formate da tele dipinte stese su un tavolato ligneo, che si immettevano all'altezza del proscenio davanti la scena stabile, che rimaneva così tutta o in parte nascosta. Esse rappresentavano solitamente colonnati e statue per la tragedia, un interno di abitazione o un atrio per la commedia e un paesaggio rustico o campestre per la satira. I cambiamenti di scena erano completati dalle "pariate", di forma prismatica triangolare, girevoli intorno ad un asse verticale, così da poter presentare verso la scena la faccia avente la decorazione adatta al genere della rappresentazione. Dietro la scena, oltre a un lungo locale, ve n'erano altri ad uso degli attori e per il materiale scenico, mentre al di sotto di essi e del proscenio esisteva uno spazio atto a contenere i meccanismi necessari per l'apparizione delle divinità infernali, attraverso botole comunicanti con il proscenio stesso. Apposite gru servivano per le macchine volanti da cui si facevano scendere o si sollevavano gli Dei. Lo stesso sottoscena conteneva poi gli apparecchi per imitare il tuono, il fulmine, ecc.

La disposizione compatta degli spettatori attorno alla sorgente sonora rendeva la conformazione spaziale del teatro greco ottimale dal punto di vista acustico. Ciò derivava fon-

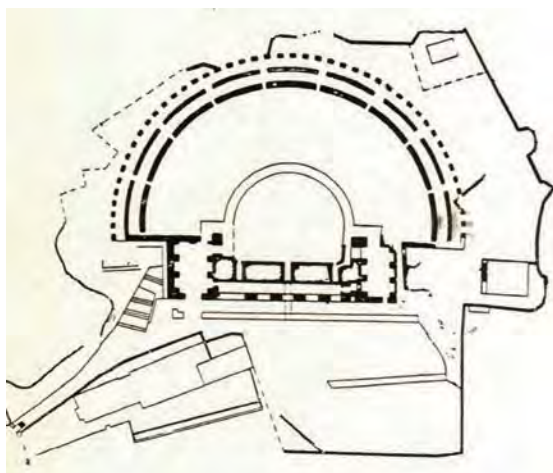


Fig. 3 - Teatro Greco, Taormina. ©Ricci, G.

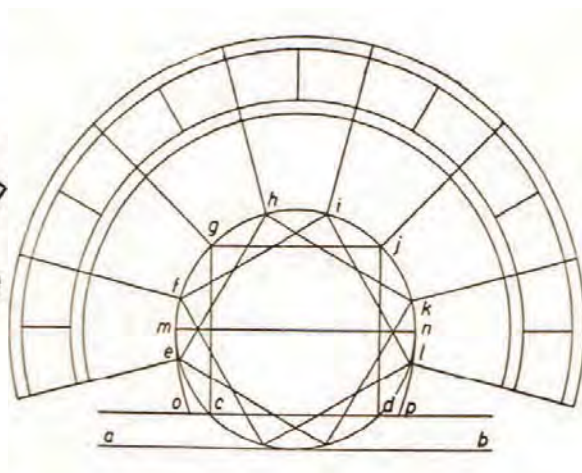


Fig. 4 - Costruzione geometrica di un teatro greco. ©Vitruvio Pollione, M.



damentalmente da considerazioni empiriche, in quanto solo in epoca romana, con Vitruvio, che nel suo trattato dedica all'argomento una lunga digressione, si iniziano a sviluppare teorie sull'acustica<sup>2</sup>; infatti, fino ad allora la forma e la dimensione dei teatri erano state guidate dall'esperienza pratica, in funzione della necessità di una diffusione uniforme del suono verso gli spettatori. Una buona acustica era garantita non solo dalla scelta del luogo, dalla direzione dei venti e dalla decorazione della scena, ma anche dal modo di scavare la cavea e cioè dalla sua pendenza, in quanto un certo rapporto tra la pedata e l'alzata dei gradoni permetteva ai suoni di non disperdersi.

Mentre in Grecia la rappresentazione era mito, avvenimento sociale, mediazione tra la vita quotidiana e l'atto sacro, a Roma lo spettacolo era caratterizzato dal concreto attaccamento al reale e l'inconscio sopravviveva tutt'al più sotto forma di superstizione.

La nuova distribuzione del complesso porta al contempo al restringimento dell'orchestra, ridotta a semicerchio, alla saldatura della cavea con la scena, ottenuta mediante la copertura voltata delle "parodoi"<sup>3</sup> ed alla volontà di definire lo spazio interno, sottolineando l'assenza della natura. Con il mondo romano si afferma il luogo artificiale e svanisce la simbiosi natura-architettura propria di quello greco. L'edificio presenta una significativa veste, sia architettonica che strutturale, ed è circondato e sostenuto da alte pareti, abbellite con colonne e maestosi archi di pietra.

Benché il teatro romano abbia per base il tipo greco, ne differisce per alcuni aspetti. Nella riduzione dell'orchestra, non avendo più, la rappresentazione, carattere religioso e non occorrendo dunque l'altare e lo spazio circostante per i coristi, una parte di essa viene destinata ai senatori e alle persone dell'aristocrazia. Nella costruzione della gradinata della cavea, non più addossata al pendio dei monti, ma sostenuta da sostruzioni a diversi piani a cui si arrivava mediante scale sboccanti in gallerie a volta, dalle quali, per mezzo di passaggi sotto le gradinate, detti "vomitori"<sup>4</sup>, si accedeva alle scalette delle varie zone della gradinata, dette "meniani"<sup>5</sup>. Nella posizione e grandezza del proscenio e della scena: po-

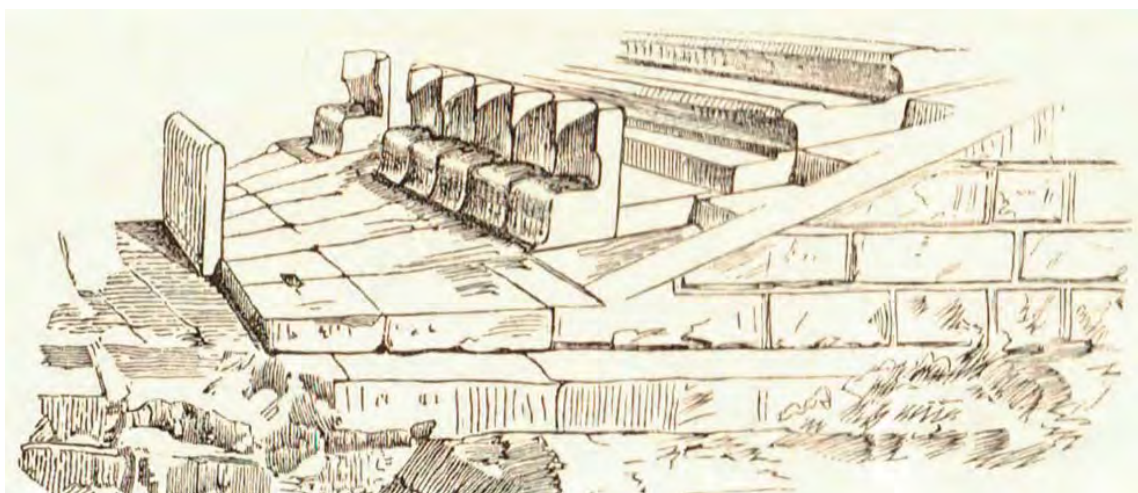
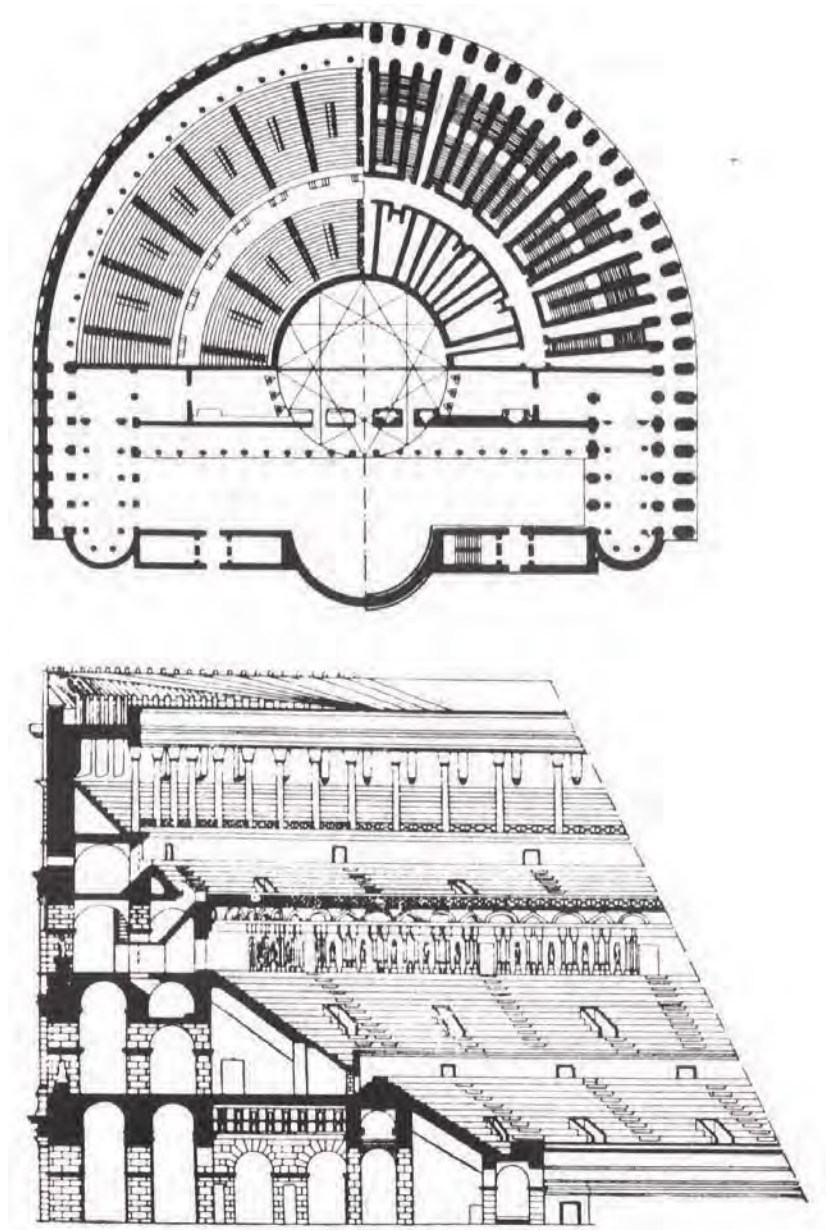


Fig. 5 - Teatro di Dionisio, Atene. ©Donghi, D.

sizione che si ricavava, sempre secondo Vitruvio, sostituendo ai quadrati inseriti nel circolo dell'orchestra quattro triangoli equilateri<sup>6</sup>. Nella necessità di decorare il muro perimetrale esterno della cavea, quasi sempre tutto fuori terra: decorazione consistente in un completo ordine di intercolumni in corrispondenza ad ogni "meniano"<sup>5</sup>: così dove i meniani erano tre l'ordine inferiore era dorico o toscano, il sovrastante ionico e il superiore corinzio; nel colonnato o portico superiore della cavea, il cui coronamento ricorreva con quello della scena, affinché tutto l'edificio fosse racchiuso in modo da meglio contenere i suoni. Infine, nella copertura del teatro mediante grandi velari sorretti da antenne fissate ad apposite pareti sporgenti dall'ultimo ordine esterno.



Figg. 6-7 - Teatro Marcello, Roma. ©Ricci, G.

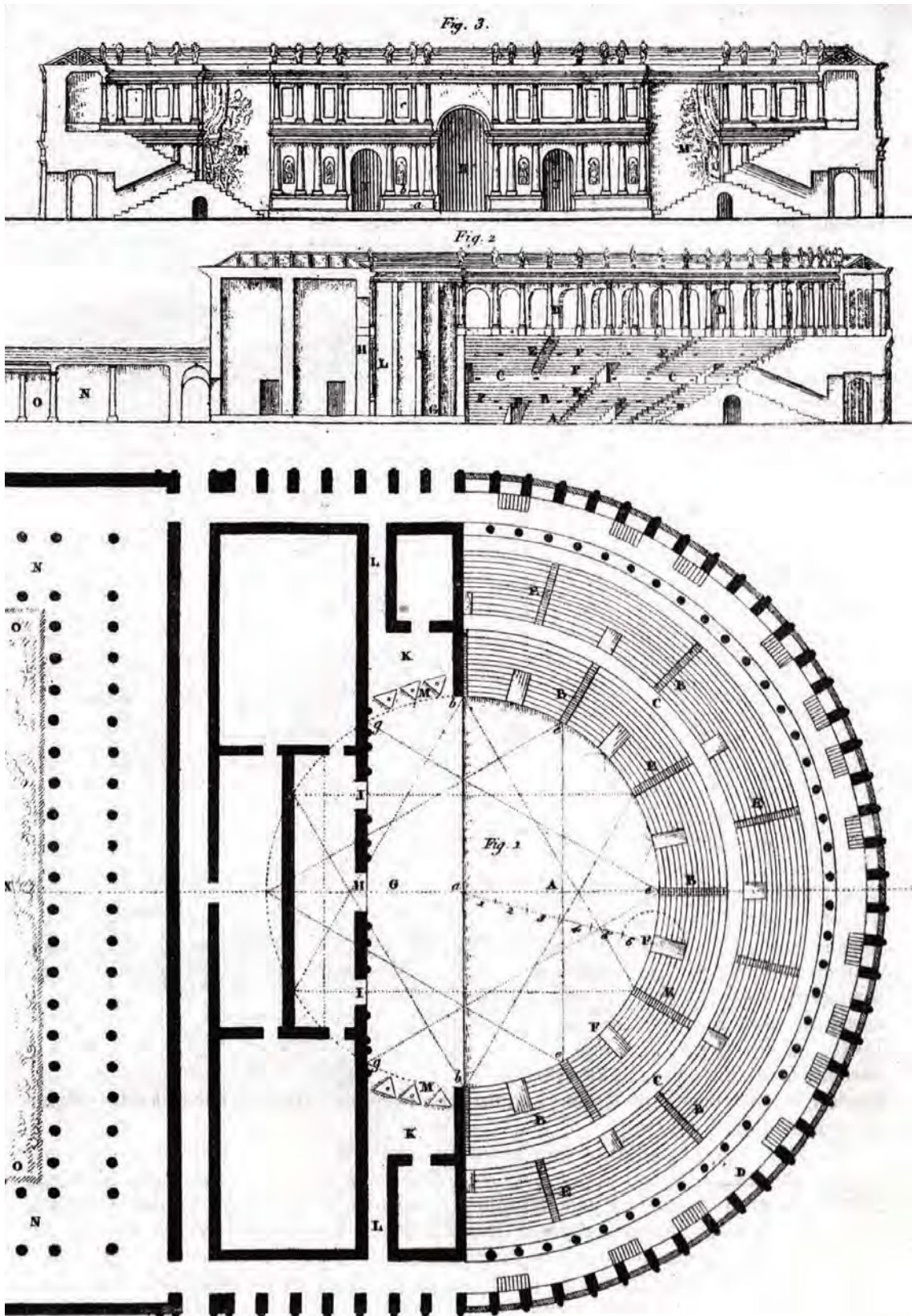


Fig. 8 - Riproduzione del teatro romano. ©Vitruvio Pollione, M.

## 1.2 Il teatro nel Medioevo

La caduta dell'impero romano, le incursioni dei Barbari e la diffusione del Cristianesimo furono le tre ragioni fondamentali che, per motivi politici o ideologici, dispersero la cultura latina e, con essa, le rappresentazioni teatrali. Gli edifici classici, in gran parte fuori uso, ricordavano un passato e una morale non più condivisibili, ricchi come erano di situazioni ambigue e soprattutto di chiari elementi di paganesimo. Del mondo della scena romana rimane soltanto un'eco nelle improvvisazioni giullaresche in occasione di fiere, feste pubbliche o private.

Il vero e unico teatro si forma nelle chiese, col consenso, l'approvazione o addirittura la promozione delle autorità ecclesiastiche. La Chiesa comprese l'importanza di questo "mezzo pubblicitario" e lo usò per consolidare la sua influenza e per diffondere nel popolo la sua dottrina. La liturgia romana aveva previsto durante lo svolgimento del sacrificio eucaristico l'uso di parti dialogate: parole e brevi frasi, suggerite dai riti sacri e dalle vicende della vita di Gesù, dagli schemi approssimativamente teatrali. L'evento drammatico diventa strumento educativo e di moralizzazione dell'assemblea dei fedeli: si descrive il viaggio di un'anima che, attraverso le difficoltà e le tentazioni della vita, raggiunge la redenzione o la dannazione eterna. Luogo più appropriato allo svolgimento di questa rappresentazione appare dunque la chiesa: era naturale che l'altare maggiore raffigurasse il momento culminante dell'azione (il Calvario, la grotta di Betlemme, ecc), verso il quale convergeva la rappresentazione che si svolgeva dall'ingresso della chiesa attraverso le navate e intorno al coro.

In tal modo però l'evento drammatico prende il sopravvento nei tempi e nei modi di esecuzione rispetto ai riti della liturgia. Così agli inizi del XIII secolo, visto l'eccessivo e smodato sviluppo delle rappresentazioni, Innocenzo III proibì la messinscena di drammi negli edifici sacri. Il nuovo luogo del teatro medievale divenne la città con le sue piazze e con i sagrati delle sue chiese.

Il trasferimento dello spettacolo, ora chiamato dramma sacro e non più dramma liturgico, coincide con una nuova realtà civile: nasce il libero Comune, accanto alla Cattedrale si costruisce il palazzo comunale, simbolo della volontà e della forza cittadina. Ma al di là degli edifici maggiori è la città che partecipa alla vita urbana, le case si aprono sulle vie e sulle piazze, il mondo chiuso e diffidente è ormai lontano.

In relazione a questo declino del sentimento cristiano sorgono movimenti laici che predicano severi esercizi di penitenza. Tra di essi si sviluppano verso la metà del Duecento le confraternite dei Disciplinati che, muovendosi di paese in paese, accompagnano le flagellazioni con il canto di salmi e con rappresentazioni in volgare, includendo anche le vite dei Santi. La scenografia è complessivamente la stessa, ma si arricchisce liberamente di artifici e di meraviglie. Mancando l'unità dell'edificio religioso che raccoglieva sotto le sue navate i diversi momenti della rappresentazione; la continuità dell'evento drammatico è affidata ad un palco unico sul quale sono disposte, secondo un preciso percorso processionale, le edicole lignee che accolgono i vari episodi<sup>7</sup>.

L'autore medievale non deve più ubbidire ai limiti imposti dalla drammaturgia classica, riassumibili nelle tre unità aristoteliche di spazio, tempo e azione. Dal contenuto altamente educativo ma fin troppo conosciuto, l'attenzione si sposta all'assetto formale, sempre più fastoso e complicato, che prelude non tanto al mondo rinascimentale quanto a quello più fantasioso barocco.

### **1.3 Lo sviluppo del teatro in epoca rinascimentale e barocca**

Già nella seconda metà del XV secolo, nel fervore della riesumazione delle tragedie e commedie classiche, l'aristocrazia dell'Umanesimo e delle Corti avverte la necessità di un teatro stabile. Il teatro, rientrato dalle chiese, dalle strade e dalle piazze, gradatamente passa al coperto. Scompare il misticismo e diminuiscono le rappresentazioni religiose a favore di trionfi e farse allegoriche; le platee si identificano con le corti principesche e lo spettacolo con gli avvenimenti gioiosi e luttuosi delle famiglie.

Il luogo della rappresentazione è molto lontano da quello medievale: si privatizza, cerca dei limiti architettonici, la definizione di uno spazio; al discorso corale del Medioevo si sostituisce quello centripeto e selettivo di un'élite culturalmente e socialmente importante.

I primi teatri al coperto contrastano nettamente con l'allestimento teatrale medievale che, date le proporzioni dello spazio scenico, era più visto che udito; con le rappresentazioni classiche si torna al concetto degli antichi, che dava preferenza alla buona acustica. Gli spettacoli vengono allestiti nelle sale dei palazzi. Il palcoscenico è situato di fronte alle gradinate lignee che talvolta si prolungano sui lati maggiori: le donne sono separate dagli uomini, nello spazio piano di platea stanno seduti nelle prime file i principi e la nobiltà e dietro, in piedi, sta la corte. La scena fissa rappresenta generalmente la piazza-tipo della città con due ordini corinzi sovrapposti racchiudenti la prospettiva delle tre porte principali delle scene antiche, la regia centrale e le "hospitalia" laterali.

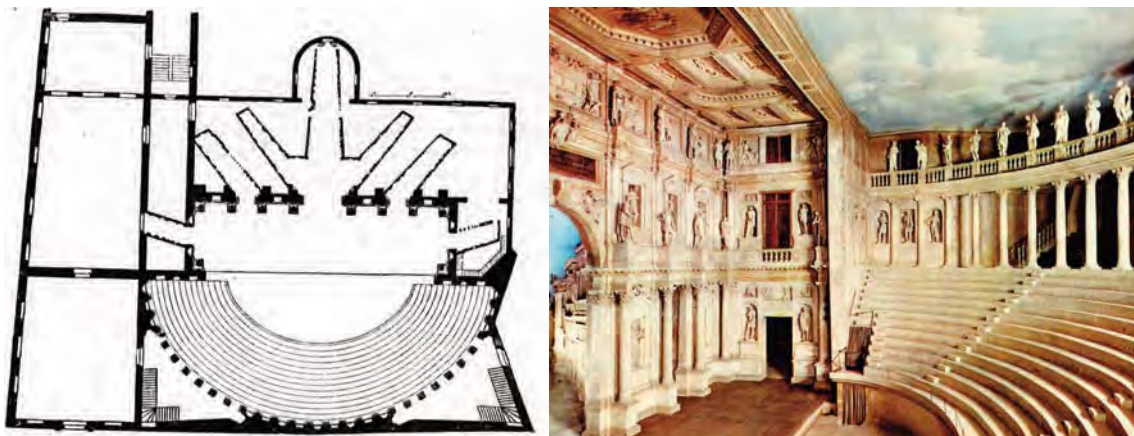
Il XVI secolo, per quanto riguarda l'evoluzione della forma teatrale, è un tempo di contrasti, ma anche di invenzione: mentre da un lato con Palladio e le Accademie si approfondiscono le ricerche sull'architettura teatrale classica, dall'altro, più che definire l'organizzazione di uno spazio, si tende alla soluzione dei problemi di scenotecnica. L'attenzione si focalizza più sull'arredamento e l'impiantistica che sulla costruzione, il rapporto con la città è debolmente sentito: si costruisce un teatro per affermare il proprio potere (Farnese, 1618) o per rispondere ad un disegno urbanistico più ampio (Sabbioneta, 1588).

Primo teatro permanente e modello per eccellenza del teatro rinascimentale tratto dall'icnografia classica è il teatro Olimpico a Vicenza. Il teatro, che venne commissionato nel 1580 ad Andrea Palladio dall'Accademia Olimpica vicentina, nata nel 1555 e di cui Palladio stesso era fra i membri fondatori, presenta l'impianto di un teatro antico con pianta di forma ellittica. La gradinata lignea per il pubblico termina con un colonnato corinzio, rievocazione del portico vitruviano, dotato di intercolunni ciechi in corrispondenza dei quali sono ricavate nicchie con statue; il proscenio è coperto da lacunari ed è appena sottolineato da un embrione di arco scenico.

L'originario progetto palladiano del prospetto scenico fu, successivamente, adattato dall'architetto vicentino Scamozzi, che realizzò una scenografia a fuochi multipli dove avrebbero dovuto essere rappresentate le sette vie di Tebe, ma dove in realtà si riconosce l'urbanistica vicentina. Vi è svolto il tema della città mediante la stesura di una certa varietà di tipologie edilizie: la casa nobile, la casa cittadina, il tempio, l'arco trionfale, con l'uso sapiente di motivi architettonici come la serliana<sup>8</sup>.

Gli interventi dei due architetti si collocano su due posizioni differenti: una ricostruzione filologica delle idee vitruviane per il Palladio e un utilizzo innovativo e sperimentale della scena di città per lo Scamozzi. Inaugurato nel 1585, l'Olimpico si rivela ben presto inadeguato alle recenti innovazioni della scenotecnica, il proscenio poco profondo non può accogliere le scene di massa così frequenti nei tornei e la mancanza di riquadratura scenica e di un palcoscenico debitamente attrezzato non consente l'uso delle scene mutevoli, né è possibile rappresentare gli sfarzosi spettacoli con i loro macchinari complessi in un'area scenica priva di botole e in assenza di una soffitta.

Totalmente diversa è la realizzazione del teatro di Sabbioneta. Essa è una delle poche città volute, concepita e costruita secondo un'unica volontà: allo sviluppo spontaneo del



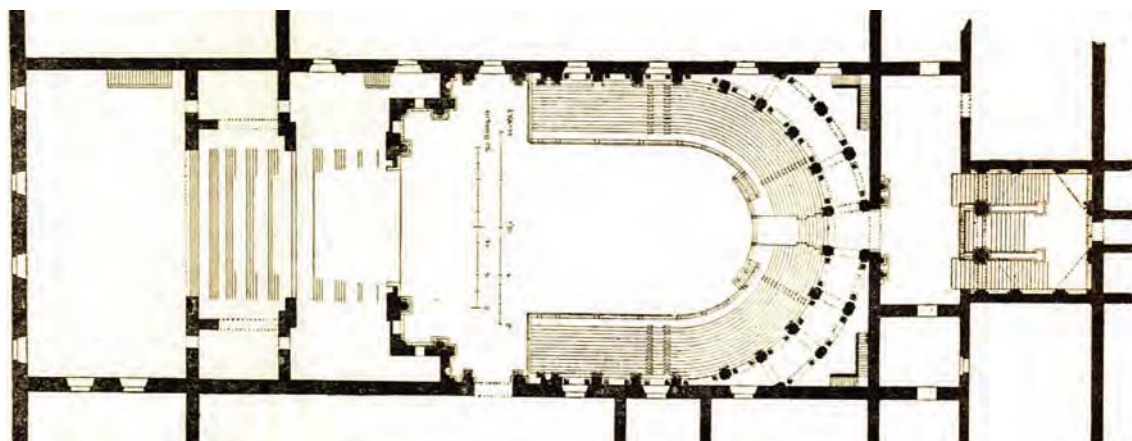
Figg. 9-10 - Teatro Olimpico, Vicenza. ©Donghi, D. ©Ricci, G.



Fig. 11 - Teatro di Sabbioneta. ©www.comune.sabbioneta.mn.it

sistema urbano si sostituisce la volontà pianificatrice del principe. Il teatro, su progetto di Vincenzo Scamozzi, è la prima costruzione autonoma, libera su tre lati, non più subordinata a spazi preesistenti o ridotta ad adattamenti temporanei. Anche lo schema distributivo funzionale dei percorsi e dei fruitori del teatro è delineato con chiarezza, gli ingressi sono differenziati per evitare incroci di percorso e affollamenti all'inizio e alla fine degli spettacoli, la sala risulta articolata in diverse aree: la gradinata lignea semicircolare con la loggia, l'orchestra e il palcoscenico, e ai lati del teatro sono ricavati locali di servizio per gli attori e un ridotto per gli spettatori.

Il teatro di Sabbioneta rappresenta un trait-d'union tra l'Olimpico di Vicenza e il Farnese di Parma. La progettazione del Farnese fu affidata a Giovan Battista Aleotti da Ranuccio I, che intendeva celebrare con uno spettacolo teatrale la sosta a Parma del Granduca di Toscana, Cosimo II. La struttura, realizzata con materiali poveri, legno e cartoni dipinti a imitazione di marmi pregiati e per le statue paglia e gesso scagliola invece di marmo bianco, mira alla celebrazione, apparente, del potere principesco con la minima spesa. È il primo teatro ad essere dotato di arco scenico, avviando in tal modo la contrapposizione spaziale fra la sala e la scena che sarà uno dei caratteri peculiari del teatro moderno.



Figg. 12-13 - Teatro Farnese. ©Ricci, G. ©Donghi, D.

#### 1.4 Nascita del teatro “all’italiana”

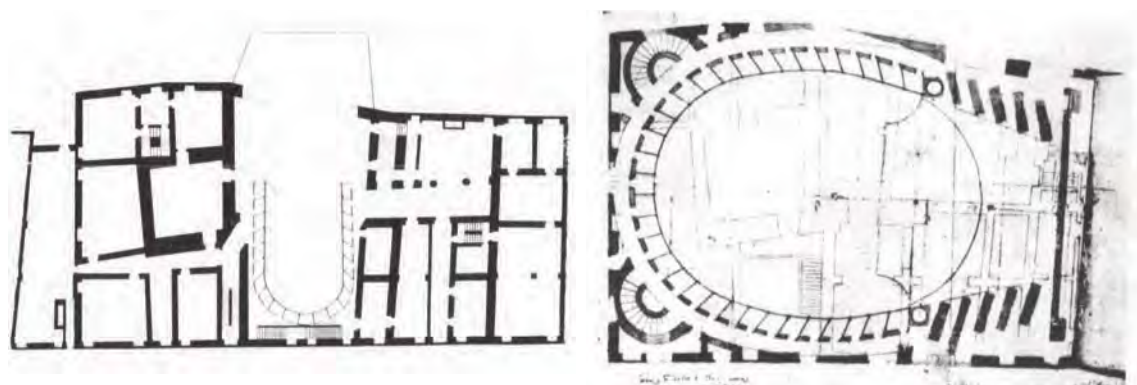
Nel primo Settecento la soluzione escogitata dall’Aleotti per il teatro Farnese, ovvero la contrapposizione fra le due architetture della cavea e del proscenio a mezzo dell’arco scenico, divenne canonica, gettando una delle basi del prototipo del teatro all’italiana.

Il Rinascimento aveva realizzato uno spettacolo intimo e aulico, destinato esclusivamente ad una parte della società, ma ben presto l’evento teatrale richiamò un pubblico più ampio ed estremamente vario. Il passaggio dal teatro da sala (privato) al teatro del “soldo” (pubblico) fu la risposta a numerose esigenze sociali ed economiche della società moderna che si andava evolvendo e modificando radicalmente in seguito alla caduta delle signorie, del regime comunale e alla nascita della Borghesia.

Le necessità funzionali di un teatro pubblico sono totalmente diverse da quelle delle sale private, il teatro del “soldo” doveva garantire il rispetto delle differenze tra le classi sociali e gli spettacoli non più allestiti occasionalmente, diventavano un’attività regolare e continuativa; scompare in tal modo ogni carattere provvisorio degli impianti scenici.

Il passaggio dall’uno all’altro impianto è evidente nel teatro di Tor di Nona in Roma. Dalla pianta del primo teatro, è chiaro che si tratta di una sala ricavata in una costruzione precedente con provvedimenti di fortuna. Nel 1671 si procedette ad una radicale ricostruzione; l’architetto demolì interamente l’isolato e allineò i palchi lungo un perimetro ellittico troncato dal boccascena. Questa pianta presenta già tutti i caratteri tipici che distingueranno il teatro italiano fino all’800: il boccascena diviene la frontiera della contrapposizione spaziale fra l’ambiente-sala e il palcoscenico; lo spazio illusorio della scena risulta svincolato e contrapposto a quello reale della sala.

Il teatro storico aveva una duplice funzione sociale: da un lato serviva a seguire lo spettacolo che si svolgeva sulla scena e dall’altro era assunto come luogo di ritrovo in cui la società borghese esercitava la propria mondanità, osservando e lasciandosi osservare. La nascita della sala a palchetti “all’italiana”, scrive Battistelli, “è figlia del suo tempo e specchio di una società rigorosamente suddivisa in classi. Come tante finestre o balconi, i palchetti, riccamente dipinti o addobbati di stoffe, erano ben presto diventati la pubblica vetrina di un patriziato intento ad osservare e a farsi osservare dai propri clienti e vassalli, assisi sulle



Figg. 14-15 - Teatro Tor di Nona (1660) e Teatro Tor di Nona ricostruito (1671), Roma. ©Ricci, G.



due panche della platea o arrampicati sui tavolati a strapiombo del “lubione” o “soffitta” o “paradiso”<sup>9</sup>.

Divenuto ormai servizio sociale viene percepito come elemento centrale all'interno di griglie e schemi regolatori delle più diffuse teorie urbanistiche del periodo. L'edificio teatrale diviene elemento catalizzatore della vita cittadina costantemente vicino a quelli che erano stati i luoghi-simbolo dell'identità locale, in grado di testimoniare le capacità economiche e adesso anche il livello culturale della comunità.

Se nei periodi passati il mezzo e il luogo di diffusione delle idee, soprattutto per la popolazione adulta, era stata la Chiesa ora si sceglie il teatro. Avviene una vera e propria sostituzione: sull'area delle Chiese e Monasteri abbattuti si costruiscono edifici per lo spettacolo (La Scala a Milano, il Massimo a Palermo). Che il sistema politico e sociale usasse il Teatro come mezzo di propaganda politica lo dimostrano i diversi proclami del periodo; a Napoli nel 1799 il ministro dell'Interno Conforti così si rivolgeva “ai suoi concittadini e a tutte le autorità costituite”: “Se vi è un'istruzione pubblica per i giovanetti, una ve n'è ancora per gli adulti, necessaria soprattutto a coloro, che sono stati avviliti sotto a un lungo dispotismo. Essa è appunto l'istruzione che si presenta al cittadino sotto il velo del piacere. Il teatro, onde si propaga ugualmente il vizio e la virtù, a misura della direzione che gli si dà deve formare uno degli oggetti più gelosi della cura e della vigilanza delle Amministrazioni, per non soffrire, che il popolo venga da altri sentimenti animato che da quelli del patriottismo, della virtù e della sana morale”<sup>10</sup>.

Proprio a questo punto trova la sua ragion d'essere lo studio della facciata, in quanto il teatro, diventato più elemento centrale della vita cittadina che monumento, deve esprimere se stesso alla cittadinanza, deve farsi pubblicità. Assunto come centro di una nuova cultura civica da un lato sviluppa la ricerca tipologica sugli elementi caratteristici della funzione teatrale come platea, palchetti, palcoscenico, locali di rappresentanza e di servizio; dall'altro sperimenta l'incidenza delle forme delle architetture esterne con la trasformazione morfologica della città moderna: si pensi alla realizzazione del quartiere dell'Odéon di Parigi, imperniato sul teatro della Comédie Française e più tardi, attraverso il grande piano urbanistico ottocentesco di Haussmann, alla creazione della place du Chatelet, scandita dai teatri “du



Fig. 16 - Teatro La Scala, Milano. ©Lo Sardo, P.



Fig. 17 - Teatro Massimo, Palermo. ©Lo Sardo, P.

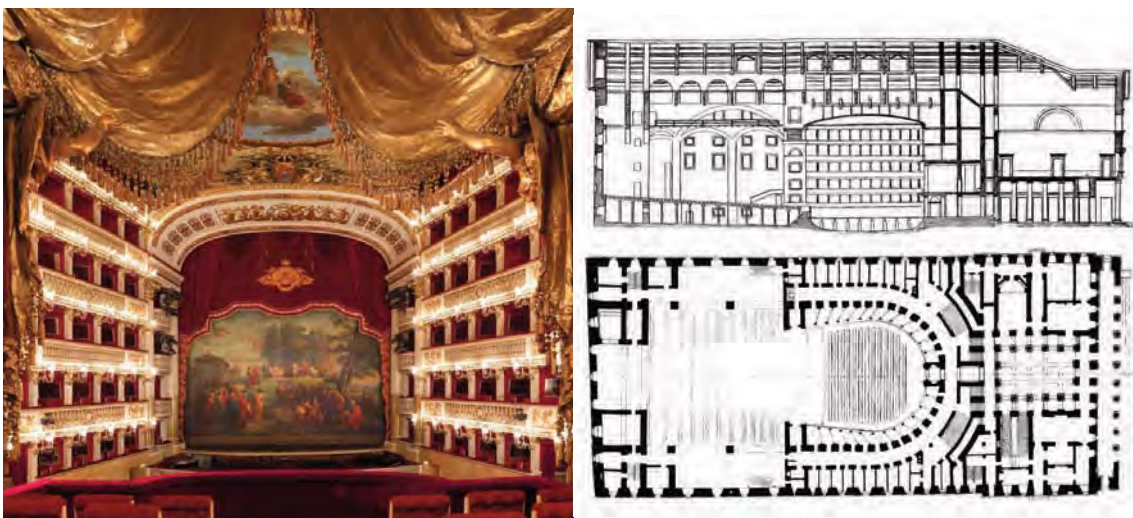
Chatelet” e “de la Ville”, ma anche all’inserimento del teatro della Scala di Milano, del Massimo di Palermo o del S. Elisabetta di Messina.

La forma della sala, derivata dalla disposizione dei palchetti, fu oggetto di molteplici interpretazioni architettoniche con lo scopo di aumentare il sistema di logge sovrapposte e migliorare la visibilità degli spettatori. Dalla forma a U a braccia parallele si passò a quella a V aperta verso la scena e poi a quella a campana ideata dal Bibiena. Successive sono le forme a ferro di cavallo, ellittica, circolare e semicircolare con raccordi alla boccascena rettilinei o curvi.

L’unità principale era il palco. Dagli altri palchi si distinguono soltanto il palco reale, sede delle autorità e i palchi di proscenio, il cui uso si prolunga nel tempo, anche se aspramente contrastato (San Carlo di Napoli, La Scala di Milano e Fenice di Venezia). Il palco, che le famiglie nobili e borghesi tenevano per intere generazioni, era quasi il polso economico di un certo casato che doveva pagarne l’affitto all’impresario all’inizio di ogni stagione. Ma l’attenzione dei palchettisti raramente si proiettava sulla platea o sul palcoscenico, attirata



Fig. 18 - Place du Chatelet, Théâtre du Chatelet et de la Ville. ©Lo Sardo, P.



Figg. 19-20 - Teatro San Carlo, Napoli. ©Google ©Donghi, D.

com'era dalla vita che si svolgeva all'interno del palco o per i corridoi. Quest'interesse, così spostato in senso opposto allo spettacolo, troverà un suo assetto nei teatri maggiori che, tendendo ad assimilare sempre di più il palco alla dimora privata, lo arricchiscono di un'appendice: l'antipalchetto, affacciato sul corridoio e arredato come una piccola anticamera; esempi magniloquenti si ritrovano al San Carlo di Napoli e al Teatro Massimo di Palermo<sup>11</sup>, ma il palco può prolungarsi anche al di là del corridoio come nel Carlo Felice a Genova. Al di sopra dei palchi, la galleria, con i posti organizzati in gradinate, ospitava i ceti meno abbienti; più tardi, quando l'affluenza del pubblico più minuto cominciò ad aumentare, le gallerie divennero due con la trasformazione di un ordine di palchi.

Non mancarono tuttavia aspre critiche sui costumi dissoluti degli aristocratici e della borghesia indaffarati più a mostrarsi che non ad ammirare lo spettacolo che si svolgeva sulla scena e sul guadagno e l'utile delle rappresentazioni, priorità rivendicata dagli impresari. Così l'architetto Antonio Niccolini, progettista del ricostruito San Carlo di Napoli, descrive la situazione nella quale si trovavano a lavorare gli operatori del settore: "L'avidità del gua-

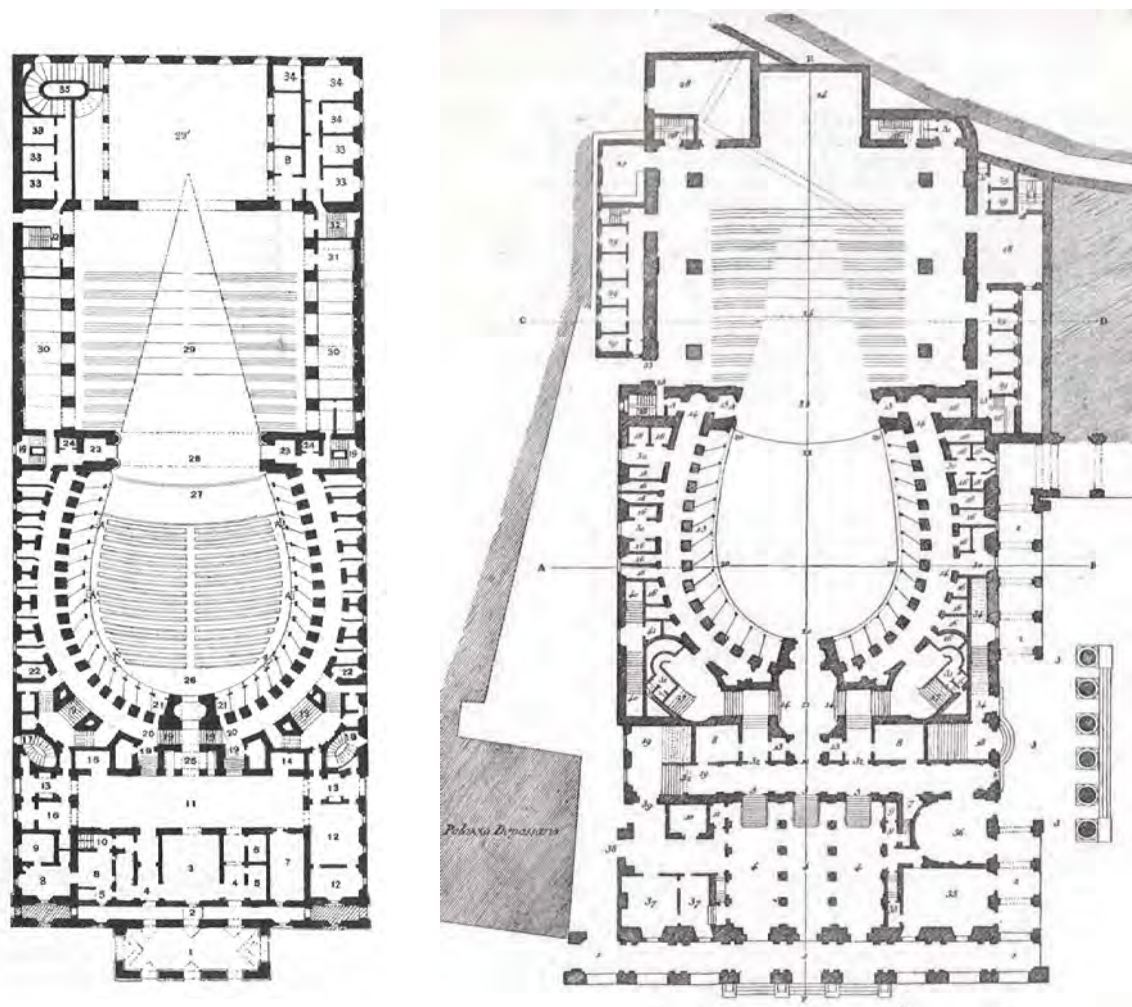


Fig. 21-22 - Teatro La Scala (1856) e Teatro Carlo Felice, Genova. ©Donghi, D. ©Donghi, D.

dagno, che nel teatro è succeduta all'istruzione pubblica degli antichi, premurosa di collocare il maggior numero di spettatori nel minor sito possibile, onde scemare la spesa, ed aumentare l'utile, ha trascurato ogni conveniente; ha usurpato lo spazio dovuto alla solidità, alle proporzioni, ed alla maestà degli ordini: ha sostituito alle colonne i pali, ha accumulato palchetti sopra a palchetti inabissando la platea, e formando del tutto insieme un recinto angusto, inelegante, mal sicuro, e insalubre, che non più di teatro ma di alveare, allorché è popolato, di colombaria sepolcrale, quando è vuoto ha l'aspetto"<sup>12</sup>.

Nell'Ottocento, accanto ai numerosi teatri e casotti lignei provvisori, i teatri sorsero numerosi anche nei centri minori, divenendo veicolo di idee e formidabile strumento di propaganda; nelle sue diverse configurazioni – sociale, municipale, regio – esso rappresentò un vero e proprio servizio dove vennero offerte rappresentazioni gratuite per celebrare un'idea invece che una casata, come succedeva nel teatro di corte.

La grande diffusione delle rappresentazioni teatrali e la necessità di proseguire gli spettacoli durante il periodo estivo indusse alla comparse dei teatri di giardino. Con il diffondersi di trattati e di manuali sull'architettura dei giardini, i teatri di verzura raggiunsero la condizione di architettura vegetale e da semplice scenografia divennero luogo di rappresentazione. Le quinte erano generalmente in bosso<sup>13</sup> e la particolare raffinatezza raggiunta dall'arte topiaria ne permise numerose fantastiche variazioni; spesso al bosso venivano alternate statue in marmo con personaggi della commedia dell'arte. Labirinti e prospettive completavano le composizioni che tuttavia solo raramente raggiunsero una ricchezza compositiva paragonabile a quella dei teatri in muratura.



Fig. 23 - Teatro Verzura. ©Ricci, G.

### 1.4.1 La società e il teatro

Vi è un'ambivalenza fondamentale insita nel teatro all'italiana, che lo ha reso originale e che ha straordinariamente mantenuto la sua validità nella transizione dalla società monarchica, o nobiliare, a quella borghese: lo scopo primario di presenziare in una sala teatrale non era solo quello di assistere all'opera, ma si trattava di un incontro sociale, un'occasione per esporsi all'ammirazione altrui. A tal fine, i palchetti fornivano la cornice ideale: ogni palco era un piccolo palcoscenico che, disposto a diretto contatto della sala, sembrava fatto apposta perché i suoi occupanti potessero offrirsi agli sguardi altrui. Può ragionevolmente dirsi che il posto degli spettatori a teatro seguisse in qualche misura una gerarchia sociale.

Nel teatro di corte, la collocazione del principe era quella in funzione della quale erano organizzate l'intera disposizione della sala e la rappresentazione dello spettacolo. Il palco reale si trovava sempre in posizione assiale, al centro della curva, e presentava una sontuosità e maestosità tali da comunicare la grandezza del potere del regnante. Esso assumeva, solitamente, dimensioni eccezionali, occupando due ordini di palchi, ed era spesso sormontato da vistosi drappaggi, sostenuti da elementi decorativi, che richiamassero i simboli del potere. Occupare palchi più o meno prossimi a quello reale indicava la disposizione gerarchica degli ospiti.

Al contrario, la cosiddetta "piccionaia" ovvero i palchetti o la galleria dell'ultimo livello, erano destinati al popolo minuto ed alla servitù della nobiltà presente in sala.

La vocazione del teatro all'italiana mirava a valorizzare il ruolo e la ricchezza della classe del tempo. Oltre alla presenza in sala, anche l'arrivo a teatro e la pausa tra i diversi atti co-



Fig. 24 - Teatro San Carlo, Napoli. ©Google.

stituivano momenti fondamentali di interazione sociale: quando i teatri cominciarono a costituirsi come edifici autonomi, iniziarono ad accogliere al proprio interno una serie di ambienti di servizio che consentivano al pubblico di incontrarsi. Prima dell'inizio della rappresentazione, si sostava nella grande sala del vestibolo, da cui si dipartiva solitamente l'imponente struttura dello scalone monumentale. Al piano superiore, un'altra grande sala, il ridotto, accoglieva invece il pubblico nei tempi di attesa tra la fine di un atto e l'inizio del successivo, permettendo di chiacchierare, fumare o consumare un rinfresco.

Le classi borghesi erano ammesse solo in platea, mentre i ceti abbienti si sistemavano nei diversi ordini di palchi, in modo da mantenere le distinzioni d'obbligo. I piani permettevano così l'ulteriore differenziazione del pubblico possidente, per cui le prime due file erano per i nobili, quelle superiori per le classi via via di minore prestigio.

Anche la "piccionaia" venne destinata ai ceti meno abbienti, ma grazie alla sua particolare posizione elevata, che forniva una visione favorevole dello spettacolo, oltre che di tutto il pubblico in sala, ma soprattutto dalla quale si apprezzavano i migliori effetti sonori, essa fu presto occupata da una classe di intellettuali appassionati di musica.

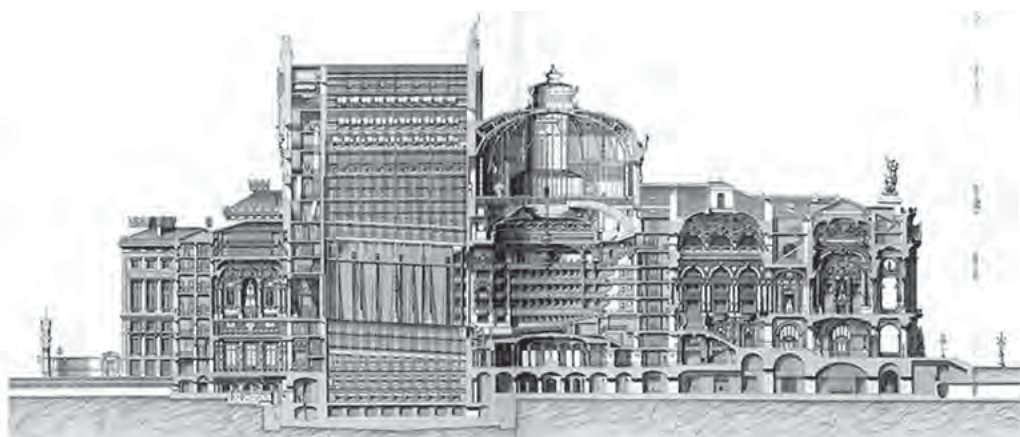
Gli altri elementi caratteristici della società aristocratica, nella realizzazione dei teatri pubblici dal '600 in poi, vennero gradualmente, ma inevitabilmente, aboliti: il palco reale divenne sempre più raro, avendo perduto la sua ragion d'essere e, benché i palchetti in posizione centrale fossero comunque riservati alle personalità governative delle città, assunsero spesso le stesse dimensioni di tutti gli altri; scomparve anche lo scalone di grande monumentalità e i diversi livelli di palchi furono collegati tra loro solo da scale, disposte solitamente in posizione defilata e simmetrica, che convogliava tutto il pubblico, senza alcuna distinzione.

#### **1.4.2 Varianti francesi e la riforma wagneriana**

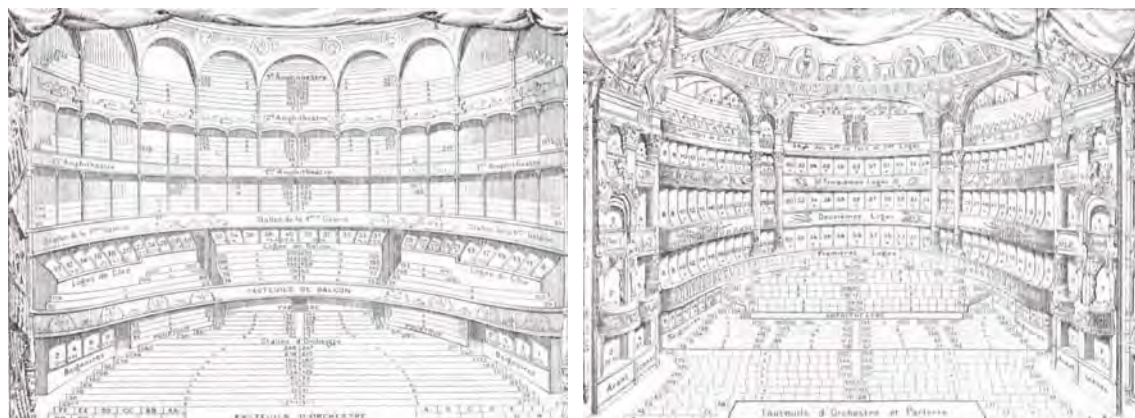
A seguito della Rivoluzione Francese, ma prima ancora con l'Illuminismo, si assiste ad una maggiore diffusione della cultura in tutta Europa. Il teatro "all'italiana" viene adottato ed esportato un po' ovunque, creando analogie e divergenze con le esperienze straniere. Il modello francese, ad esempio, pur adottando lo stile "all'italiana", non condivide l'estensione dei palchi per l'intera parete verticale ma preferisce limitarne l'uso agli ordini inferiori e adottare poi le balconate. La disposizione della sala a palchi è detta "all'italiana" quando la parete dei parapetti è una parete verticale continua o nel caso in cui i pilastri delle pareti divisorie dei palchi sono arretrati dal parapetto, cosicché la sala assume la forma di un pozzo; è invece detta "alla francese", quando il palco viene sostituito da ampie gallerie e i vari ordini risultano leggermente rientranti l'uno sull'altro. Inoltre il modello italiano da quello francese si differenzia per la diversa concezione dell'edificio teatrale: se per gli italiani il teatro è sempre un edificio utilitario, sia pur decorato con cura ed attenzione, il teatro francese è considerato un "monumento" vero e proprio. Il carattere imperiale di alcuni dei teatri francesi si manifesta sia esternamente che nella distribuzione dei locali interni: la sala è soltanto uno degli episodi nel sistema di saloni, di scale e di ambienti di passaggio. Nel libro di Le-

clerc sulle origini del Teatro moderno si legge: “[...] gli architetti francesi saranno molto più occupati dai problemi di struttura, di armonia fra le parti e di decorazione; essi cercheranno – cosa che gli italiani non faranno mai – di trovare un modo felice di connettere le file dei palchi, il soffitto e il boccascena”. La differenza però non è sul piano artistico, bensì su quello sociale; il Teatro francese è un edificio “di rappresentanza”<sup>14</sup>.

Solo nel 1778, Claude-Nicolas Ledoux realizza al teatro di Besançon un nuovo tipo di pianta che fa presagire gli sconvolgimenti sociali della Rivoluzione Francese. Per attenuare il carattere confinato dell'organizzazione in palchi del teatro all'italiana, Ledoux li sostituisce con balconate, non sovrapposte ma scaglionate in gradini. Questa reminescenza dell'antica cavea riflette un'inversione della gerarchia abituale dei posti. Gli spettatori più poveri, un tempo in platea, vengono ora trasferiti nella balconata più alta, dietro il colonnato. Ledoux ha così l'intuizione di ciò che Wagner realizzerà mezzo secolo dopo. I concetti della riforma wagneriana vengono applicati nella costruzione del teatro di Bayreuth: del modello italiano si conserva soltanto la macchina scenica e si sostituisce il sistema dei palchi con un anfiteatro a ventaglio che offre alla totalità del pubblico condizioni di visibilità e di ascolto equivalenti, ristabilendo inoltre la continuità fra la scena e la sala.



Figg. 25 - Sezione longitudinale Opéra Garnier. ©Garnier, C.



Figg. 26-27 - Théâtre du Chatelet e Opéra Garnier. ©Donghi, D.

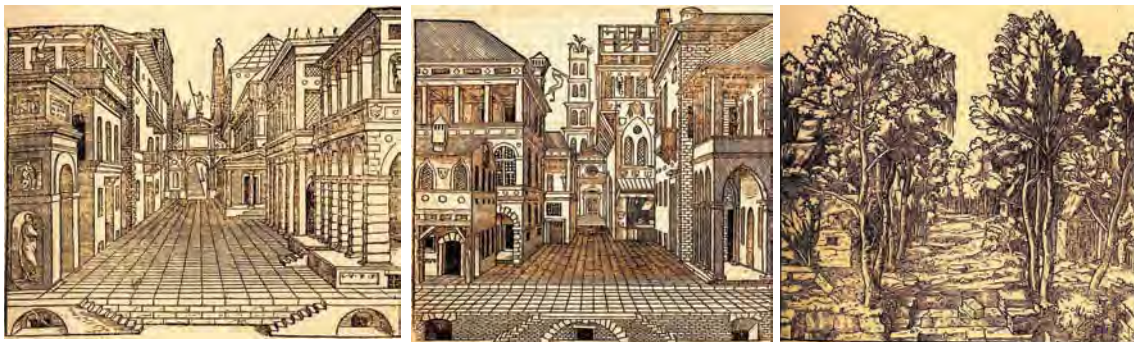
### 1.5 Il progetto scenico. Dai primi anni del XVI secolo fino agli inizi del XX secolo

Una delle tappe più importanti nell'evoluzione del progetto scenico fu l'introduzione della scienza prospettica, che fu oggetto di speciale studio nel periodo rinascimentale e che permise di ottenere un perfezionamento dei sistemi costruttivi della scena. Uno dei massimi inventori di effetti teatrali del XVI secolo fu il Buontalenti, la cui esperienza preparò senza dubbio la base di partenza per l'artificiosa scenografia barocca, sempre alla ricerca del sorprendente e dello stupore da provocare con qualsiasi mezzo in tutti gli spettatori. Per cambiamenti di scena rapidi si continuò ad utilizzare piccole piattaforme girevoli simili ai "periacti", mentre si estese sempre più la quinta su telaio o solamente in tela con un listello di legno in testa e al piede, così da poterla sollevare a mezzo di corde sul graticcio.

Il Rinascimento con lo studio approfondito della prospettiva lineare aprì il periodo aureo della scenografia del XVII e XVIII secolo, saranno il Serlio e Sabbatini con i loro studi a porre definitivamente la scenotecnica su basi scientifiche. Da un lato, nei teatri ispirati alla tradizione classica l'azione si svolse sul proscenio, limitato da una scena costruita non più a due dimensioni come nel passato, bensì a tre dimensioni (Teatro Olimpico, Vicenza); dall'altro nelle sale in cui la profondità della scena lo permetteva, la "porta regia" della scena classica si allargò tanto da formare il "boccascena", simulando una cornice dello spettacolo, che non si svolse più su due dimensioni, ma tridimensionalmente (Teatro Farnese, Parma).

Di questo periodo sono le due edizioni del trattato di Nicola Sabbatini "Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri" (1638): nel primo libro l'Autore si cimenta nel dare alcune nozioni elementari generali, sulla costruzione del palco, sulla realizzazione del "cielo" della scena, sulla disposizione e costruzione della scena dalla pianta alla visione in prospettiva delle varie parti, sulla illuminazione e colorazione, sulla collocazione dei musicisti, del pubblico, del principe, sulla movimentazione del sipario ecc. Nel secondo libro sono riportate le nozioni per la costruzione e l'utilizzo delle varie macchine, come realizzare le aperture nel palco, come far uscire i personaggi da queste aperture, come rappresentare l'inferno o il paradiso, come tramutare una persona in sasso e viceversa, come far apparire monti, mari, vascelli, mostri marini, fiumi, sono solo alcuni dei trucchi riportati nel testo che in conclusione ammonisce: "La teorica non è difficile, ma è più facile la pratica"<sup>15</sup>.

Al Torelli si deve l'innovativo sistema di muovere le quinte laterali per mezzo di carrelli



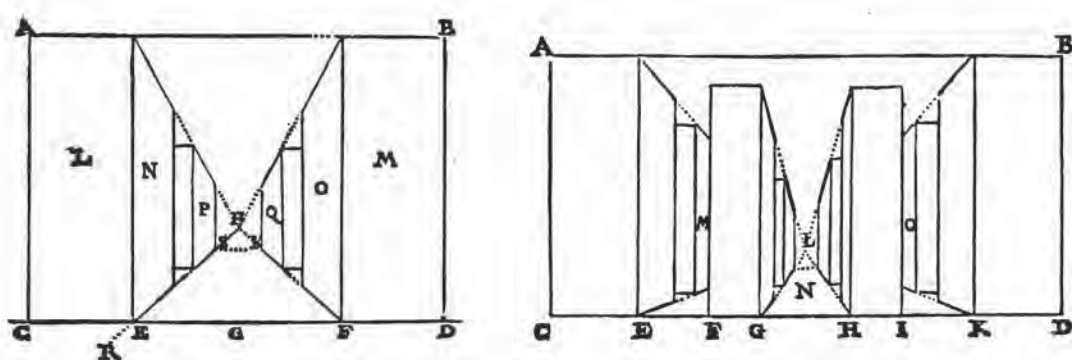
Figg. 28-29-30 - La scena tragica, la scena comica, la scena satirica. ©Serlio, S.



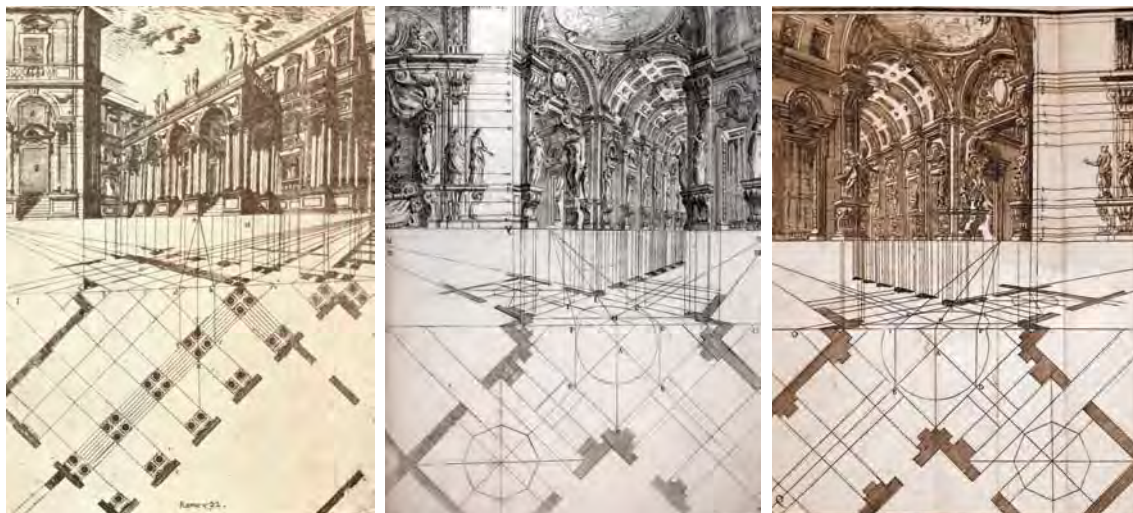
posti sotto il palco attraverso delle fessure parallele al boccascena praticate sul pavimento del palcoscenico. Inoltre egli perfezionò numerosi trucchi, come i rumori per i tuoni e i fulmini, la simulazione di incendi, il passaggio delle nuvole, i voli di figure e così via.

Il linguaggio prospettico tra fughe multiple e prospettive d'angolo venne perfezionato dai Bibiena superando la scena a cannocchiale propria della scenografia seicentesca. Nel 1711 Ferdinando Bibiena propone la scena d'angolo come alternativa al modello barocco, cambia l'idea della scena stessa, dei suoi spazi.

Tutta la scenografia sino ad allora aveva insistito a porre il vuoto al centro dello spazio scenico disponendo ai suoi lati gli elementi solidi o pittorici che descrivevano l'idea più o meno realistica del luogo deputato. La scena del fondale era costruita secondo un punto di fuga sull'asse centrale, in modo da permettere la continuità spaziale tra scena finta e sala reale. Ora il culmine della scena si configura al centro attraverso una serie di direttrici prospettiche indipendenti da quelle della sala, e inclinate rispetto ad esso. Al centro della scena la visione per angolo di un edificio, da cui partono gli assi prospettici, verso due fuochi laterali ed esterni alla scena, riusciva a migliorare la visibilità da ogni punto della sala



Figg. 31-32 - Sulla costruzione della scena. ©Sabbatini, N.



Figg. 33-34-35 - La scena d'angolo. ©Galli Bibiena, F.

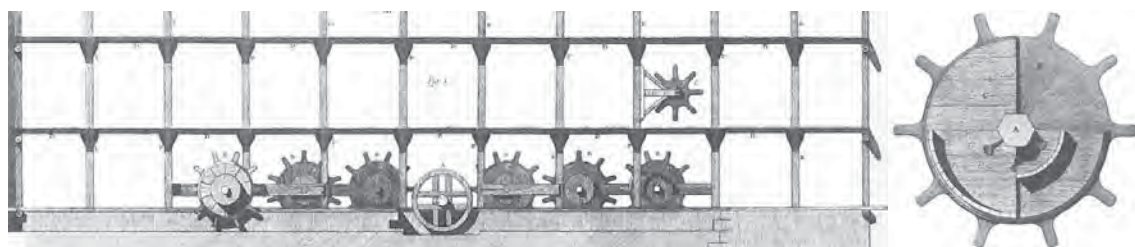
e a generare una maggiore elaborazione fantastica data dalla creazione di uno spazio infinito, al di là del proscenio, divenuto una semplice premessa, e non più parte integrante della scena teatrale.

Con l'avvento del neoclassicismo si assistette all'introduzione dei nuovi sistemi di illuminazione, prima con gli apparati di luce a gas e poi, con l'elettricità. Non è necessario rilevare tutti gli inconvenienti che derivavano dai precedenti sistemi: pericolo d'incendio, aumento di calore, aria viziata e sebbene il pericolo di incendio non fosse del tutto eliminato esso era ridotto con le lampade ad incandescenza, *la cui ampolla è ermeticamente chiusa e il cui filamento si spegne appena viene a contatto con l'aria, nel caso di eventuale rottura dell'ampolla*<sup>16</sup>. Inoltre l'introduzione della luce elettrica permise nuovi effetti luminosi e la nascita delle luci di ribalta. L'illuminazione della sala poté rendersi più o meno intensa e brillante manovrando dai quadri di comando tutto l'impianto, diviso in sezioni distinte e indipendenti l'una dall'altra. Inoltre l'energia elettrica rese più agevoli le manovre di argani, pulegge e macchine da scena utili per la movimentazione della scenografia.

Altro fenomeno interessante nel XIX secolo è la specializzazione delle sale teatrali; vengono creati per la prima volta i diversi tipi di sale a seconda del genere di spettacolo: il teatro lirico e il teatro di prosa. Il palcoscenico del teatro lirico è quello maggiormente motorizzato; esso si arricchisce nelle attrezzature e nel numero degli ambienti accessori (camerini, sale di prova, sale di preparazione degli scenari, magazzini, ecc). Il palcoscenico del teatro di prosa si basa più semplicemente sulla tradizione del '700, limitandosi a migliorare le attrezzature esistenti e a sostituirle con altre di realizzazione moderna, quali, ad esempio, strutture metalliche con meccanismi azionati mediante energia elettrica.



Figg. 36-37-38 - Illuminazione a candela, a gas e petrolio ed elettrica. ©Sabbatini, N. ©Di Falco, G.



Figg. 39-40 - Argani e pulegge. ©Diderot & D'Alembert

## Note

- 1) L'ara di Dionisio, posta al centro dell'orchestra, su cui si facevano i sacrifici.
- 2) "Si facciano vasi di bronzo proporzionati alla grandezza del teatro, questi debbono essere fabbricati in modo che quando vengono toccati, emettano un suono di diatesseron, diapente e così via fino al disdiapason. Costruite delle celle fra le gradinate del teatro, i vasi vengono disposti secondo la teoria musicale; non debbono toccare le pareti e debbono avere tutto intorno e al di sopra uno spazio vuoto; si dispongano rovesciati dalla parte che guarda verso la scena e al di sotto si collochino dei cunei alti non meno di mezzo piede; in corrispondenza delle celle si lascino invece delle aperture lunghe due piedi e alte mezzo piede. [...] Seguendo questo criterio, la voce proveniente dal centro della scena, propagandosi e colpendo le cavità di ciascun vaso, provoca un aumento della chiarezza del suono e, nell'accordo, una consonanza conveniente." Da VITRUVIO POLLIONE, M. (2008). *De Architectura*, circa 15 a.C. Ristampa Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- 3) Si tratta di passaggi che collegavano l'orchestra con l'esterno del teatro.
- 4) Il vomitorium era uno degli ingressi laterali dei teatri.
- 5) Ciascuno dei ripiani anulari che dividevano le varie parti della cavea e mettevano in comunicazione gli sbocchi delle scale di accesso con le gradinate.
- 6) "[...] di cui la base di quello sull'asse della cavea formava il muro della scena (scena frons), decorato di colonne, nicchie e statue, mentre la linea dei pulpitem, ossia il muretto anteriore del proscenio, passava per il centro del circolo". Da VITRUVIO POLLIONE, M. (2008). *De Architectura*, circa 15 a.C. Ristampa Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- 7) Da un lato si dispone l'inferno, di solito raffigurato dalla bocca di un drago, all'estremità opposta, rialzato sopra un'edicola, è sistemato il paradiso e nelle sezioni intermedie i diversi momenti dell'azione drammatica (i luoghi della vita di Cristo e della vita dei Santi).
- 8) La serliana è un elemento architettonico composto da un arco a tutto sesto affiancato simmetricamente da due aperture sormontate da un architrave.
- 9) MARIANO, F.; BATTISTELLI, F.; PELLEGRINO, A. (1997). *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*. Banca delle Marche.
- 10) RICCI, G. (1971). *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento*. Bramante editrice, Milano.
- 11) "[...] A ogni palco va aggiunto, per comodità di chi lo occupa, uno stanzino, sia per lasciarvi i mantelli, i soprabiti, etc., sia perché le signore vi possano rivedere la loro acconciatura, sia ancora per starvi a discorrere, per ricevere delle persone, per fumare liberamente. In qualche teatro d'Italia, come alla Scala di Milano, gli stanzini siffatti sono al di là dei corridoj delle file e chi prende un palco riceve la chiave di quello che gli appartiene. Ma non v'ha bisogno di far rilevare i difetti di tale disposizione. Lo stanzino è quasi inutilizzato. Anche il lasciarvi i soprabiti e i mantelli è di incomodo, perché, alla fine dello spettacolo, per andare a riprenderli è necessario attraversare i corridoj, percorsi in quel momento da altre persone che si dirigono alle uscite, ed è forse di meno impaccio portarli con sé nel palco. Il posto naturale degli stanzini è al contrario immediatamente dietro ai palchi, in una zona compresa tra questi e i corridoj delle file [...]". Da BASILE, E. (1883). *Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi in rispondenza al costume italiano*. In Atti del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti in Palermo, Palermo.
- 12) GUATA, O. (1994). *I teatri storici in Italia*. Electa, Milano.
- 13) Genere delle Buxaceae, arbusto cespuglioso sempreverde.

14) LECLERC, H. (1946). *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne: l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle*. E. Droz, Genève.

15) SABBATINI, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*.

16) DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.

## Riferimenti bibliografici

ABBADO, D. (2007). *Architettura e teatro: spazio, progetto e arti sceniche*. Il Saggiatore, Milano.

BONDONI, S. M. (a cura di). (1982). *Teatri storici in Emilia Romagna*. Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna, Bologna.

BRETON, G. (1990). *Teatri*. Tecniche Nuove, Milano.

CRISTALLO, M. (1993). *Teatri di Puglia*. Mario Adda, Bari.

DI FALCO, G. (2009). *Il teatro Regina Margherita di Racalmuto*. Kalos, Palermo.

DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.

FARNETI, F. (1975). *L'architettura teatrale in Romagna 1757-1857*. Uniedit, Firenze.

FRANTZ, P.; SAJOUS D'ORIA, M. (1999). *Le siècle des théâtres*. Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Paris.

GALLI BIBIENA, G. (1987). *Architetture e prospettive*. Forni, Bologna. Ristampa anastatica dell'edizione Augusta, sotto la direzione di A. Pfeffel, 1740.

GUAITA, O. (1994). *I teatri storici in Italia*. Electa, Milano.

GUARINO, C.; GIAMBRONE, F. (2008). *Teatri negati: censimento dei teatri chiusi in Italia*. Franco Angeli, Milano.

KALDOR, A. (2002). *I teatri dell'opera: capolavori nell'architettura*. Idea Books, Milano.

LECLERC, H. (1946). *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne: l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle*. E. Droz, Genève.

MAGAGNATO, L. (1992). *Il teatro Olimpico*. Electa, Milano.

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. (1940). *I Bibiena scenografi*. Mostra dei loro disegni e schizzi e bozzetti, Firenze.

MANGINI, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Mursia, Milano.

MARIANO, F.; BATTISTELLI, F.; PELLEGRINO, A. (1997). *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*. Banca delle Marche.

MAROTTI, F. (1974). *Lo spazio scenico*. Bulzoni Editore, Roma.

MORETTI, B. (1936). *I teatri*. Ulrico Hoepli, Milano.

PATTE, M.; LANDRIANI, P.; FERRARIO G. (1830). *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale*. Ferrario, Milano.

RAGAZZI, F. (1991). *Teatri storici in Liguria*. Sagep, Genova.

RICCHELLI, G. (2004). *L'orizzonte della scena nei teatri: storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento*. Hoepli Editore, Milano.

RICCI, G. (1971). *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento*. Bramante editrice, Milano.

SABBATINI, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*.

TAFURI, M. (1976). *Teatri e scenografie*. Touring Club Italiano, Milano.

VITRUVIO POLLIONE, M. (2008). *De Architectura*, circa 15 a.C. Ristampa Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

MELLO, B. (2009). *Trattato di scenotecnica*. De Agostini, Milano.

## CAPITOLO 2

### L'edificio teatrale

#### *Le bâtiment théâtral*

ABSTRACT - *Si auparavant le théâtre avait représenté un lieu exclusif de production de culture et de rencontre, destiné principalement aux rangs sociaux les plus élevés, durant les dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier sur les territoires italien et français, la participation aux manifestations théâtrales devient un phénomène élargi et plus répandu au sein de la population. Les principales villes rivalisaient entre elles pour créer des organes à effet théâtral spectaculaire. La compétition fut plus évidente après l'Unité italienne lorsque chaque centre urbain, même de petite dimension, prétendait posséder son propre théâtre comme lieu - symbole de l'identité locale, capable de témoigner des capacités économiques et du niveau culturel de la communauté.*

*Les nouveaux problèmes continuellement soulevés par le bâtiment théâtral impliquent une multitude de sujets, spécialistes, architectes, techniciens de la scène et constructeurs, tous engagés dans la résolution de questions complexes sur la statique, l'optique, l'acoustique et la sécurité, mais aussi de problèmes liés au changement et à la qualité de l'air, à l'illumination de la salle et à la sécurité contre l'incendie; cette situation aboutira à la séparation progressive des devoirs entre les différents préposés aux travaux.*

*Dans l'analyse du bâtiment théâtral, en recherchant les aspects organisationnels et fonctionnels, les aspects matériau constructifs et puis encore les problèmes liés au domaine de l'équipement et des normes de sécurité, les prescriptions et les lois présentes à l'intérieur des manuels historiques sont rappelées aussi bien d'un point de vue architectural-formel, en reprenant les traités de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans lesquels apparaissent de nombreuses indications de projets inhérents à l'aspect de la salle de théâtre, que des aspects technologiques et constructifs en se référant aux premiers manuels de charpenterie en bois du début du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, dans les traités et les manuels de la période concernant les théâtres, aucun exemple qui puisse se référer de façon directe aux technologies constructives des éléments présents à l'intérieur du bâtiment n'apparaît, mais ils s'arrêtent davantage sur une description de caractère architectural-formel en donnant quelques règles de proportion entre les parties et des aperçus de dimension. Les indications que l'on peut recueillir facilitent cependant une lecture des éléments techniques particuliers, favorisant ainsi une compréhension globale de l'ensemble théâtral.*



## 2.1 Gli aspetti organizzativo-funzionali

Nella descrizione del teatro è ormai invalso l'uso di suddividere l'organismo architettonico in due parti; questa netta suddivisione trae origine dalla manualistica del XIX secolo che - nella descrizione degli edifici teatrali - tendeva a separare lo spazio destinato al pubblico e lo spazio destinato alla produzione dello spettacolo. Il primo caratterizzato dalla platea, dagli eventuali ordini di gallerie e da tutti gli ambienti accessori destinati allo spettatore; il secondo, costituito principalmente dall'area destinata all'azione scenica e da tutti gli ambienti ed attrezzature indispensabili alla preparazione e allo svolgimento dello spettacolo.

Alla bipartizione adottata dalla manualistica del periodo, con l'aggiunta dei molteplici locali accessori indispensabili per le nuove esigenze degli spettacoli, si è andata via via diffondendo una descrizione dell'edificio teatrale che tiene conto della presenza, al suo interno, di parti funzionalmente e formalmente diverse fra loro che, nel caso di edifici isolati, si esplicano in modo differente anche esternamente: il corpo anteriore contenente ingressi, atri, vestiboli, scalone; il corpo mediano con la sala e quello posteriore contenente la scena. Ogni elemento ha esigenze diverse sia per ciò che concerne l'espressione esterna che per quanto riguarda la conformazione degli spazi interni. Generalmente l'area del palcoscenico è connotata da un maggiore sviluppo in altezza al fine di consentire in verticale il ricambio rapido delle scene, con la copertura a tetto a capanna; nel frontone posteriore si ricava un grande finestrone, per favorire l'illuminazione all'interno dell'area dei graticci, mentre sul lato opposto è addossata la copertura della sala. La sala solitamente manifesta la sua circolarità anche all'esterno e termina con soffitto a cupola ribassata, ovvero a capanna negli



Fig. 1 - Teatro Garibaldi, Trapani. ©Archivio di Stato di Trapani.

esempi più modesti. Il vestibolo, ma anche i foyer e le sale di connessione e di sosta, nella maggior parte dei casi con chiari richiami neoclassici, presentano ampie superfici fenestrate.

La distribuzione degli ambienti del teatro storico si presenta molto articolata nelle funzioni diverse e gli ingressi differenziati: gli attori e il personale addetto accedono da modesti ingressi collocati lungo le fronti laterali dell'edificio; il pubblico dalla parte anteriore attraverso un foyer ed uno o più vestiboli, preceduti da un portico in rapporto all'importanza del teatro. Lungo il perimetro del vestibolo, negli esempi più magniloquenti, si trovano i vani di comunicazione col "café", con un locale per rinfreschi ed il guardaroba, oltre alle scale che conducono ai vari ordini per mezzo di corridoi di distribuzione che ripercorrono parallelamente la geometria della sala.

La platea nella maggior parte dei casi presenta una leggera pendenza verso il palcoscenico; in alcuni teatri, attraverso complessi meccanismi, era possibile abbassare il piano del palcoscenico a livello della platea ed eliminarne la pendenza per trasformare il teatro in una gigantesca sala da ballo. I palchi sono distribuiti su più ordini che circondano interamente la sala; spesso al di sopra dell'ultimo ordine si realizzava il loggione/galleria che, in relazione all'altezza del soffitto, poteva essere impostato su due quote rientranti.

Lo spazio della rappresentazione è costituito dal palcoscenico, col calpestio generalmente a forte pendenza verso la sala sia per ragioni prospettiche, sia per migliorare la visibilità agli spettatori di platea. Il suddetto piano inclinato della scena si realizzava generalmente in tavole su travi in legno, mentre i graticci soprastanti erano composti da tavolette in legno tra loro distanziate che creavano un piano "trasparente" lasciando intravedere il sottotetto.



Fig. 2 - Odéon, Parigi. ©Google.



### 2.1.1 Gli accessi ed i foyer

Gli ingressi e gli ambienti di rappresentanza risultano fortemente influenzati dalla società ottocentesca in cui nacque e si sviluppò il teatro storico, in cui l'andare a teatro era inteso come un incontro sociale, un'occasione per esporsi agli sguardi e all'ammirazione altrui.

Ritroviamo accessi diversificati tra il pubblico che arrivava al teatro a piedi e coloro che arrivavano in carrozza, in relazione anche all'ubicazione dell'edificio ed in rapporto alla disponibilità di spazio libero circostante. Al Regio di Torino e soltanto in casi di particolare importanza il sistema di passaggio e sosta delle carrozze era disposto sotto la sala e il vestibolo d'ingresso; diversa è la soluzione che si ritrova quando lo spazio circostante al teatro era sufficiente per il transito delle carrozze, come ad esempio a La Scala di Milano, in cui i pedoni entravano lateralmente al vestibolo d'ingresso mentre le carrozze si fermavano lungo la facciata principale per permettere agli spettatori di accedere al teatro. Il più delle volte gli accessi per la discesa al coperto, per le carrozze ed anche per i pedoni, si disponevano sui fianchi dell'edificio: con porticato che lo circondava interamente (Odeon di Parigi, Teatro di Bordeaux), con brevi porticati (Carlo Felice di Genova), o con atri laterali (Massimo di Palermo, Opera di Parigi). Diverse erano le soluzioni adottate nei teatri minori, in cui l'ubicazione all'interno del fitto tessuto urbano "obbligava" il pubblico ad accedere dall'unico ingresso del teatro.

La questione della disposizione e del numero dei vestiboli è strettamente connessa con quella degli accessi. Nei teatri di minore importanza, e dove non si dispone che di un'area limitata, vi è solitamente un unico vestibolo che distribuisce il pubblico verso le scale che conducono ai palchi o la platea; ma nei grandi teatri, ove il pubblico è molto numeroso, anche nel caso in cui l'accesso sia unico, vi è anzitutto un atrio o vestibolo di entrata, ge-

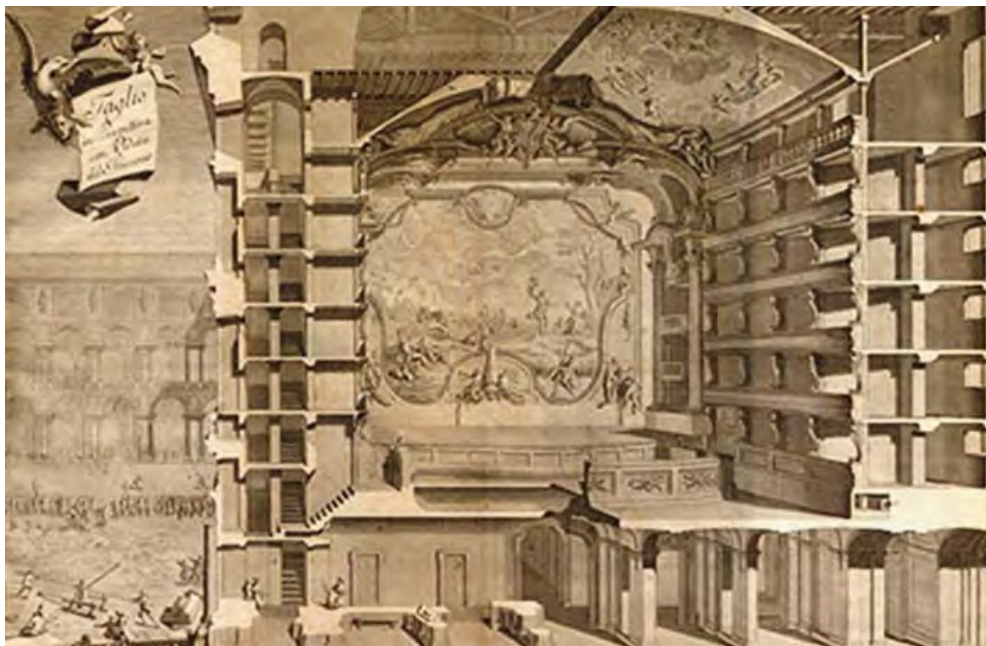


Fig. 3 - Spaccato assometrico Teatro Regio, Torino. ©Google.

neralmente a servizio della vendita dei biglietti, preceduto da un portico destinato a servire da riparo e poi un secondo vestibolo, in cui avviene la verifica dei biglietti e lo smistamento del pubblico lungo i diversi percorsi verso la platea o le scale che conducono ai palchi ed all'eventuale galleria soprastante. Il vestibolo, oltre a presentare gli accessi alle scale e i passaggi per le varie categorie di posti, è in comunicazione col caffè e con il guardaroba.

Uno spettacolo che si prolunga per qualche ora è sempre interrotto da brevi intermezzi, sia per permettere il cambio di scenografia, che per lasciare agli spettatori qualche minuto di distrazione in cui possano comunicarsi le proprie impressioni. A tal proposito si destinavano i ridotti, generalmente al primo piano in asse con il vestibolo principale e negli esempi più rappresentativi accessibile dallo scalone d'onore.

### 2.1.2 La sala

Sino a quando l'edificio teatrale non raggiunse la sua autonomia tipologica, le strutture dei palchetti, nella gran parte dei casi, venivano ricavate all'interno di involucri in muratura, già esistenti e fino a quel momento adibiti ad altro utilizzo.

Un acceso dibattito si diffuse fra i vari trattatisti del periodo su quale fosse la miglior forma da adottare; a tal proposito l'Algarotti scriveva: "A far sì che in un teatro, per grande ch'ei fosse, vi si potesse, ciò non ostante, comodamente udire, hann ancora avisato taluni, che molto vi facesse la figura interna di esso teatro. Per isciogliere un tal problema sonosi di molto lambiccati il cervello"<sup>1</sup>. L'autore dopo aver citato la figura della campana "che piace loro di chiamare fonica", affermava che la migliore disposizione della sala, intesa come determinata dal perimetro dei palchetti, era quella semicircolare ma siccome tale forma porterebbe a un palcoscenico troppo largo, stabilisce che era da preferire la "semiellissi", figura che più si avvicina al semicerchio<sup>2</sup>.

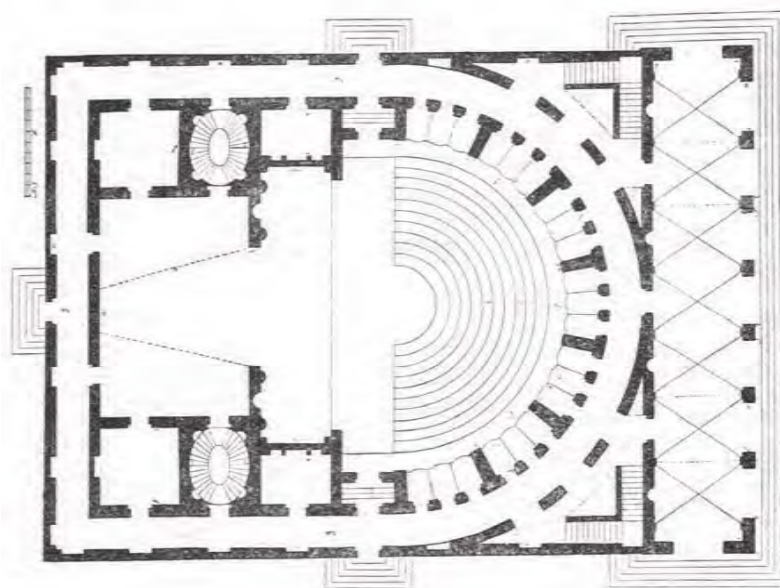


Fig. 4 - Pianta del teatro proposto da Arnaldi. ©Donghi, D.

Dello stesso avviso dell'Algarotti, sulla forma della sala era l'Arnaldi che l'avrebbe voluta semicircolare, ma mentre il primo accettava il compromesso della semiellissi a favore di una minore larghezza del palco, più adeguato alle esigenze moderne, il secondo non trovava nessuna forma che la potesse sostituire<sup>3</sup>.

Anche Francesco Riccati impostava il proprio trattato sulla costruzione dei teatri all'italiana su di un semplice ragionamento: "Per due fini gli uomini concorrono al teatro, vale a dire per vedere, e per udire"<sup>4</sup>. Prima di esporre le proprie indicazioni progettuali, che si spingevano fino a precisi dati dimensionali e di proporzione fra le parti, si soffermava nella condanna delle diffusissime curve convergenti sulle quali venivano disposti i palchetti: "[...] è infallibile che nella costruzione de' teatri fa di mestieri ricorrere ad una qualche curva [...] è altresì innegabile, che le curve che convergono con il loro asse sono onninamente contrarie alle visuali suddette, e all'incontro le divergenti le favoriscono. [...] Io però non rovescio tutta la colpa di così palpabili inganni sul dorso degli Architettori, ma sono persuaso che ne abbia una gran parte l'ignoranza, e l'avarizia de' Padroni Fabbricatori de' Teatri; poichè questa è la figura che in un'aia data contiene il maggior numero di logge"<sup>5</sup>. Insieme all'udire e al vedere un altro parametro fondamentale era dunque il massimo sfruttamento dello spazio disponibile.

L'importanza del contributo del Riccati nella ricerca della forma della sala teatrale stava nella determinazione di un unico sistema valido per le sale teatrali di qualsiasi dimensione. Egli propendeva per il cerchio in quanto "le visuali sono tanti raggi che partono dal centro, e limitano tutti i palchi in guisa che ciascuno vede egualmente" ma questa forma realizzava un boccascena troppo ampio per le esigenze scenografiche del periodo<sup>6</sup>. Il Riccati ha ben chiaro che la figura interna di una sala teatrale è il risultato di un compromesso tra aspetti

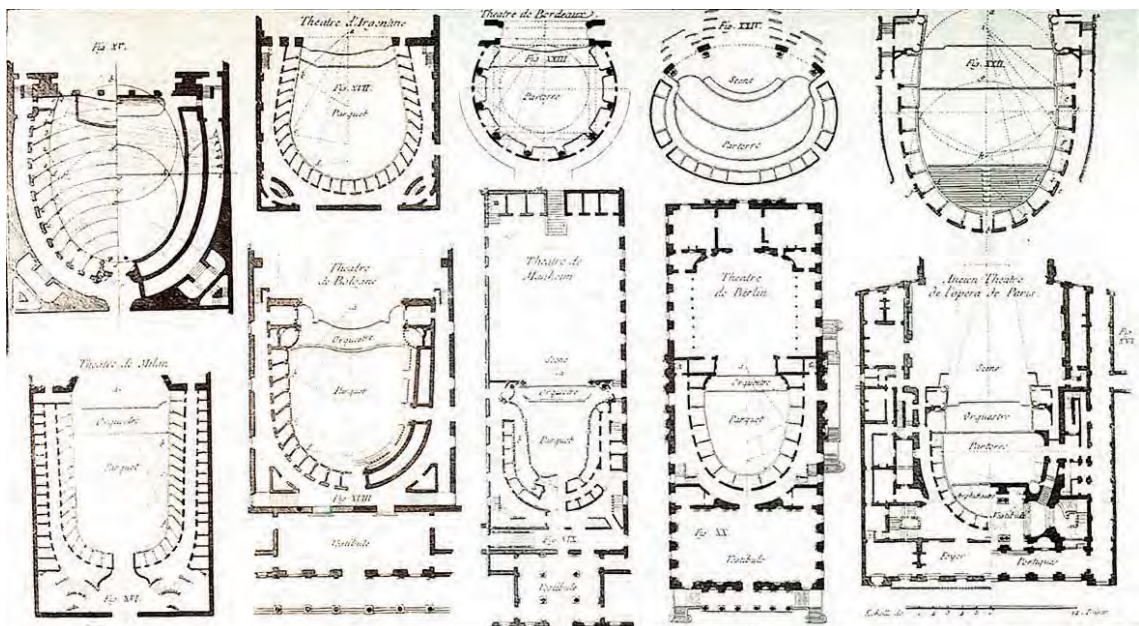


Fig. 5 - Confronto piante teatri. ©Patte, P.

di diversa origine che l'architetto deve saper armonizzare fra loro. Tali aspetti possono schematicamente essere suddivisi in tre tipologie: aspetti di comfort, ossia la buona vista del palcoscenico da parte di tutti gli spettatori, la buona acustica da ogni zona della sala e la riservatezza dei posti sui palchetti; aspetti economici, ossia il massimo sfruttamento dello spazio disponibile nel quale realizzare l'apparato ligneo con la maggior capacità di pubblico, e aspetti tecnologici, ossia l'influenza delle tecnologie disponibili per la realizzazione della copertura di grandi spazi e, appunto la realizzazione di impalcati lignei su più livelli sovrapposti<sup>7</sup>.

Proseguendo nell'analisi dei trattatisti teatrali a cavallo tra '700 e '800, Giulio Ferrario sottolineava che "Il Saggio del francese Patte sul modo di ben costruire un Teatro moderno è forse il miglior trattato che su tale materia sia stato pubblicato fino al presente"<sup>8</sup>. L'Autore francese tentava di individuare alcune regole basilari per la determinazione della forma da assegnare alla sala, promuovendo l'adozione della forma ellittica: "Poiché gli occhi e le orecchie sono gli organi immediati dei divertimenti che procurano gli spettacoli, nelle considerazioni di ciò che può meglio favorirli sta evidentemente il cercar di scoprire, qual debba essere la figura più vantaggiosa per un teatro", sbilanciandosi a sostenere che "le forme più atte a fortificare il suono, e ad armonizzarlo, sono in generale le concave, atteso che esse radunano i suoi rimandi verso i punti comuni che li concentrano, e che conseguentemente ne trattengono più lungo tempo il movimento cagionato dall'aria mercè del corpo risonante"<sup>9</sup>.

Dello stesso periodo del Ferrario, era il Landriani che pur ammettendo che la forma della sala più diffusa è quella a ferro di cavallo continuava poi nel prosieguo con tutta una serie di inconvenienti insiti in tale forma<sup>10</sup>. Sempre del Landriani era l'idea di fare i palchi più pro-

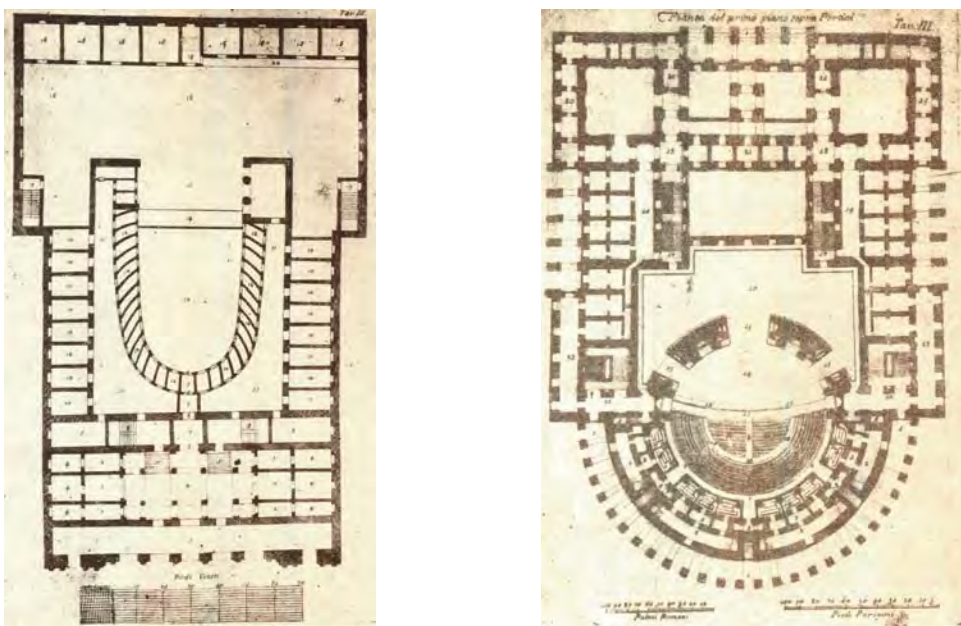


Fig. 6-7 - Pianta proposta dal Riccati e dal Milizia. ©Donghi, D.

fondi mano a mano che andavano allontanandosi dalla scena, ma essa non eliminava gli inconvenienti derivanti dal sistema a palchetti, soprattutto nei riguardi della visibilità.

Le sale a palchi, inoltre, non sfuggirono all'aspra critica del Milizia che scriveva: “[...] appena un quinto degli spettatori può situarsi con qualche agio per vedere e ascoltare, perché sono di tanto comodo per affacciarsi, ritirarsi, occultarsi, giuocarvi, mangiarvi e farvi quel che viene in testa, come se si stesse nel proprio gabinetto con tutti i suoi agi, per godere del teatro e nel tempo stesso per godervi di una particolare conversazione, che continuamente si rinnova”. Aggiunge poi che i palchetti “impediscono ogni decorazione di architetture e in conseguenza ogni maestoso ornamento”<sup>11</sup>.

#### 2.1.2.1 Il sistema dei palchetti

Per quanto riguarda l'aspetto che dovevano assumere le strutture dei palchetti in legno, l'Algarotti e l'Arnaldi si trovano su posizioni opposte. Il primo è molto critico verso l'adozione degli ordini di architettura all'interno della sala, tende a sminuire l'aspetto decorativo della struttura lignea limitandone l'importanza al solo compito di sostegno: “Non è questo il luogo per una così fatta decorazione. I pilastri e le colonne adattate ai palchetti, alle quali però pochissimi piedi dare si può all'altezza, riescono meschine, tornano per dir così pigmee, di quel grandioso troppo perdendo, e di quella dignità, che loro si conviene [...]”<sup>12</sup>.

L'Arnaldi, invece, come chiaramente dichiarato nel titolo del suo trattato, “Idea di un teatro nelle principali sue parti simile ai teatri antichi all'uso moderno accomodato”, presentava la sua idea di sala teatrale associando alla struttura dei palchetti una dignità architettonica più elevata e costruendo un'analogia fra i palchetti lignei e il sistema delle logge in muratura<sup>13</sup>. La stabilità della fabbrica del teatro era affidata alla muratura d'ambito, mentre le

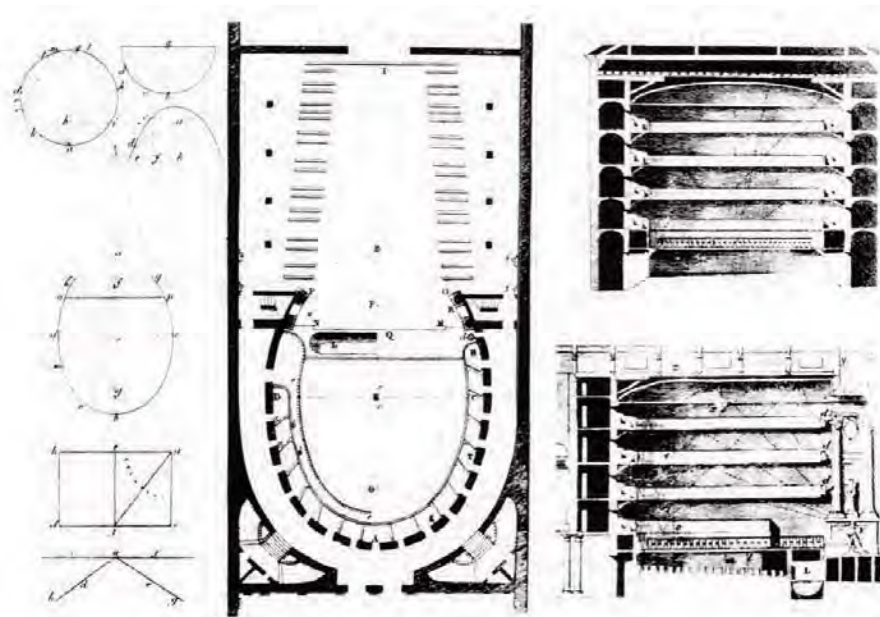


Fig. 8 - Pianta proposta dal Landriani. ©Google.

logge presentate dall'Arnaldi, risultavano essere una sorta di decorazione all'interno della quale poteva accedere il pubblico: "[...] gli ornamenti poi sì delle Colonne, come delle Cornici, Parapetti, ed altro si potranno esprimere in due differenti maniere, cioè o col mezzo della pittura, o pure col formare di rilievo in legno tutti i membri, che convengono a' differenti Ordini di colonne, e questi poi colorire in guisa, che sembrino di pietra, e finalmente si possono formare parte di rilievo, e parte dipinti"<sup>14</sup>. L'Arnaldi, ogni volta che per le peculiari esigenze della sala teatrale era costretto ad uscire dai canoni dell'architettura classica, cercava comunque di ricondurre le eventuali eccezioni ad accorgimenti posti in opera da architetti famosi<sup>15</sup>.

Tuttavia per avere alcune indicazioni sulle opportune dimensioni di un singolo ordine di palchetti occorre risalire al trattato di Carini Motta il quale, nel XVII secolo, proponeva un preciso dato dimensionale contrariamente ai trattatisti del XVIII secolo i quali si limitavano nel suggerire che i palchetti avessero in altezza una sorta di giusta proporzione. Nella sua proposta di teatro a tre ordini il Carini Motta scrive: nel "teatro fatto tutto con ordini de' palchetti l'uno sopra l'altro, ma aperti in guisa de' corridori [...]. La sommità del terzo ordine de' modemi è alta dal piano del teatro brazza 22 1/2, essendo il parapetto alto brazza 4 duoi gradi sopra d'esso brazza 2, tre ordini de' palchetti di brazza 5 1/2 per ciascuno, che aggiunto tutto insieme fa la sodetta altezza"<sup>16</sup>.

Sulle dimensioni dell'apparato ligneo di delimitazione della sala, occorre ricordare anche il contributo del Riccati che propone due tipologie di teatri, uno di piccole e l'altro di grandi dimensioni in modo da descrivere le soluzioni da adottare per ciascun tipo di teatro: "il più piccolo che si possa costruire, senza che il circolo v'abbia luogo, non permettendolo le sue dimensioni, e il più grande che a mio credere possa inalzarsi, [...]": e li propongo siccome

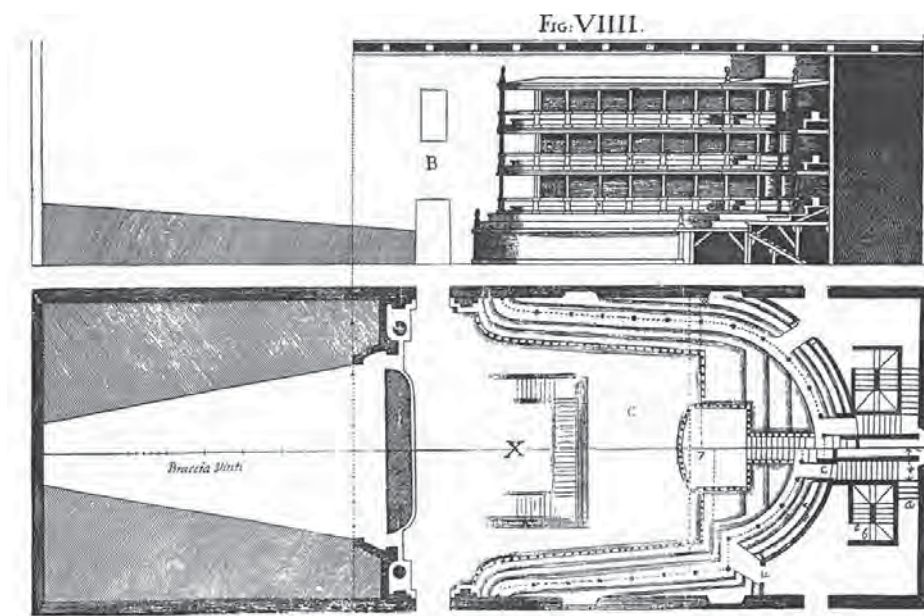


Fig. 9 - Pianta proposta dal Carini Motta. ©Carini Motta, F.

il primo, e l'ultimo termine di una serie che contenga tra questi limiti tutti i Teatri, che si possono edificare [...]”<sup>17</sup>.

Infine Ernesto Basile, progettista di numerosi teatri siciliani, sottolineava l'estrema importanza del palco quasi come metro di paragone per la disposizione della sala stessa; egli definì una nuova sagoma del teatro rapportandola alle più conosciute in Europa, e propose un metodo geometrico per la formazione dei palchi nella conformazione della sala a ferro di cavallo<sup>18</sup>.

#### 2.1.2.2 La fossa orchestrale

Fino a tutto il XVIII secolo le orchestre erano composte da pochi elementi. Gli orchestrali trovavano posto in platea tra il proscenio e gli spettatori. Questa disposizione garantiva un'adeguata intensità della musica, ma con l'arrivo delle grandi orchestre del secolo successivo si pose il problema di sistemare i musicisti per non ridurre troppo il numero dei posti in platea e non ostacolare la visione del palcoscenico. Furono così introdotte le fosse orchestrali, spazi ribassati rispetto alla platea dal pavimento del proscenio. Quasi sempre il pavimento ha la possibilità di sprofondare al di sotto del pavimento della platea, così come di elevarsi fino a raggiungere il livello del piano di palcoscenico.

La fossa orchestrale viene introdotta per la prima volta nel teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux nel 1784 allo scopo di ottimizzare l'acustica della sala, ma la costruzione del golfo mistico, o buca d'orchestra, si diffuse maggiormente con l'orchestra wagneriana, che richiedeva maggiore spazio per il numero di orchestrali, in seguito al progetto del teatro di Bayreuth di Wagner e Semper nel 1876.

È possibile ammirare un magistrale esempio di golfo mistico al teatro Massimo di Pa-



Fig. 10 - Sezione longitudinale del Teatro Massimo, Palermo. ©Archivio.

lermo, in cui il progettista, G.B.F. Basile, dopo aver dimostrato il vantaggio di trasportare l'orchestra nel corpo del proscenio, consiglia di realizzare il soffitto inclinato verso la scena dandogli una forma leggermente concava per una migliore diffusione del suono; probabilmente, anche il pavimento della fossa era curvo "come una cassa di mandolino": "[...] come si sa due sono i fenomeni del suono studiabili nella costruzione delle sale di uditorio:

1° quello della riflessione;

2° quello di vibrazione.

Ed è pur noto che mentre il primo, essendo generalmente nocivo alla limpidezza del suono si cerca di eliminare, il secondo in condizioni speciali si vuole ottenere, perché rafforza considerevolmente la voce. [...] Per la migliore propagazione e rinforzo dei suoni si suggerisce pure di spingere l'orchestra sotto il proscenio, per il che si deve abbassare il suo piano sotto quello della platea [...] e di disporre il soffitto inclinato verso la scena dandogli una forma leggermente concava, oppure piana, raccordandola in curva colle pareti, come per una volta a schifo"<sup>19</sup>.

### 2.1.3 La torre scenica

Lo spazio della rappresentazione comprendeva la scena definita dal palcoscenico e poi completato dagli ambienti annessi destinati agli attori, ai musicisti, al personale di scena, ai magazzini per la conservazione delle scene e degli abiti, ed ai locali per l'amministrazione teatrale.

La scena è delimitata superiormente dal sistema di graticci, realizzato con traverse in legno che creano un piano "trasparente", in cui pieni e vuoti si alternano per permettere il passaggio delle corde dei "tiri di scena".

Al di sotto del pavimento di scena troviamo i sottopalchi, abitualmente di altezza compresa fra i 2-2,50 metri per accogliere le macchine destinate alla traslazione orizzontale dei piani scenici, i collegamenti con il palcoscenico attraverso adeguate botole o per essere adibiti al deposito di materiale scenografico; sopra il graticcio troviamo molto spesso ruote e pulegge destinate alla sospensione e quindi alla traslazione verticale dei "telari" e dei vari elementi che compongono la scenografia.

Il pavimento del palcoscenico è un tavolato composto da moltissime parti mobili, indipendenti le une dalle altre, che lo rendono scomponibile con tutta facilità. Il più delle volte risulta composto da un certo numero di strisce, o zone, parallele al muro del boccascena, ed è generalmente inclinato verso la sala del pubblico, sia per ragioni prospettiche sia per migliorare la visibilità agli spettatori di platea. Nel tavolato erano delle fessure o guide, alcune delle quali attraversavano tutta la scena e servivano al movimento delle quinte. Essendo, il palcoscenico, quasi sempre di forma rettangolare, pochi sono stati i trattatisti che ne hanno approfondito le dimensioni; il Riccati riguardo la larghezza del palcoscenico afferma: "[...] l'imboccatura di un Teatro non dee, né può oltrepassare la larghezza di piedi quaranta (11,82 metri circa) senza cadere nel dannoso assurdo dell'oscurità. Non è la sola lucidezza del Palco scenico che vieti l'allargare nel maggior Teatro l'assegnata quantità all'imbocca-



tura, ma lo proibiscono ancora i canoni irrefragabili delle proporzioni, che sono una della basi ferme, su cui si appoggia l'Architettura [...]”<sup>20</sup>.

Lateralmente alla scena troviamo i ballatoi di servizio, sospesi alle strutture di copertura tramite tiranti o sorretti da mensole sporgenti dai muri della scena. Il ballatoio più vicino al palcoscenico è generalmente quello di manovra dove i macchinisti regolano i movimenti e i cambiamenti di scena. Il pavimento dei ballatoi è forato come quello del graticcio; si passa verticalmente dall'uno all'altro mediante scalette e orizzontalmente tanto per mezzo del ballatoio di fondo, che corre lungo il muro posteriore della scena, quanto dei ponti volanti, ossia strette passerelle sostenute con funi al graticcio. Il graticcio, o il sistema plurimo di questi, è sostenuto dalle stesse strutture della copertura oppure da travi appoggiate sui muri anteriore e posteriore della scena. Il suddetto graticcio è formato con tavolette o listelli di legno posti trasversalmente alla scena, staccati gli uni dagli altri di circa 5 centimetri, così da creare un piano “trasparente” per dare passaggio alle funi di tiro degli scenari e per movimentare le macchine da scena ed il sipario. Sul pavimento del graticcio vengono fissate le pulegge in ferro o in legno nelle cui scanalature passano le corde di manovra, che si dipartono dai tamburi e vanno a connettersi agli scenari sotto il graticcio.

Prima dell'inizio dello spettacolo e durante gli intervalli fra i vari atti della rappresentazione era presente il sipario che, chiudendo l'arco di boccascena, permetteva di effettuare i vari cambi di scena. La movimentazione del sipario veniva spesso affidata ad un ingegnoso sistema di contrappesi, tamburi e pulegge collegati al graticcio. Varie sono le soluzioni proposte nel passato; si possono ricordare i sipari all'italiana divisi in due parti con apertura dal centro verso lo spigolo esterno superiore; il sipario alla tedesca che viene sollevato verticalmente verso l'alto e il sipario alla francese, diviso in due parti che utilizza il sistema all'italiana per l'apertura e il sistema tedesco per il sollevamento.

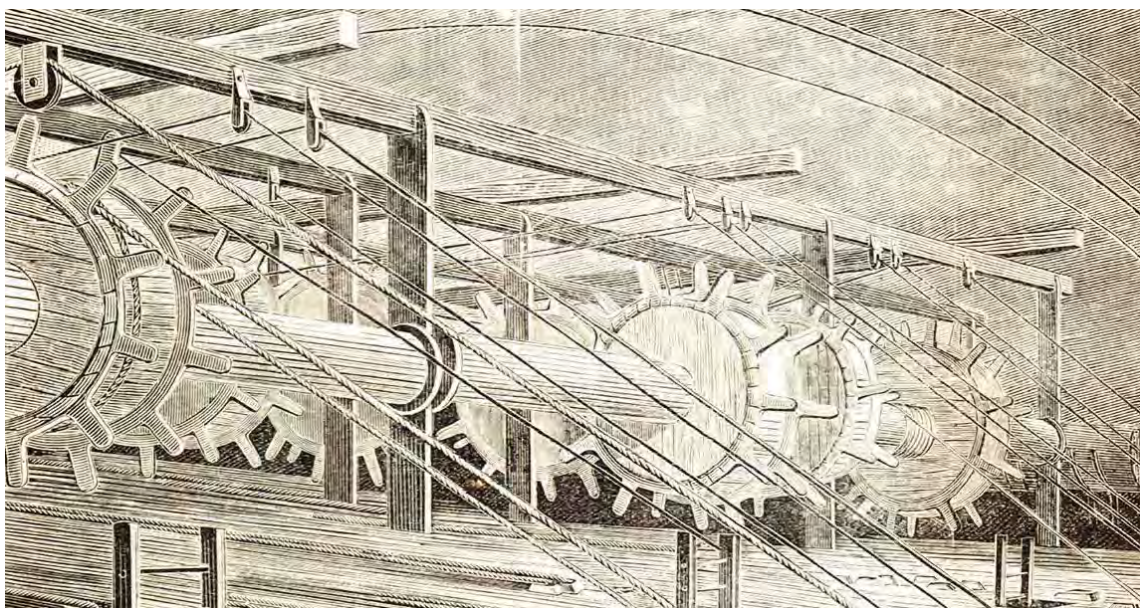


Fig. 11 - Cieli forati e meccanismi scenici. ©Donghi, D.

### 2.1.3.1 Gli ambienti e servizi accessori

L'ampiezza, il numero e la disposizione dei locali annessi alla scena dipendono anche dall'uso a cui è destinato il teatro e alla sua importanza. Le dipendenze della scena consistono in magazzini per le decorazioni, laboratori per la produzione della scenografia e per gli abiti da confezionare, riparare e conservare, camerini, cameroni e ridotti per gli artisti primari e comprimari, per i coristi, per il corpo di ballo, per le comparse, in sale di prova e di ripetizione, in locali per i musicisti, per i macchinisti e infine in locali per l'amministrazione.

Ai lati del palcoscenico erano presenti locali abbastanza alti per disporvi i telai delle quinte occorrenti per le rappresentazioni, i camerini per gli artisti riservati ad una o due persone e i cameroni per i coristi e figuranti; questi ultimi spesso circondavano la scena ed erano distribuiti sui vari piani della torre scenica. Intorno al palcoscenico era possibile rintracciare anche i locali per il capo macchinista, per il parrucchiere, per i vestiari, per i sarti e le cucitrici, per i pompieri di servizio con annesso deposito di estintori a mano, pompe e attrezzi antincendio, per il corpo di guardia e per il medico di servizio con deposito dei medicinali. Inoltre di fondamentale importanza all'interno del teatro era la presenza dei laboratori per le riparazioni dei telai delle quinte e delle scenografie che richiedevano una serie di successivi locali destinati a contenere attrezzi e materiali necessari per lavori da falegname, da fabbro e da lattoniere, di pittura, di doratura e di cartonaggio.

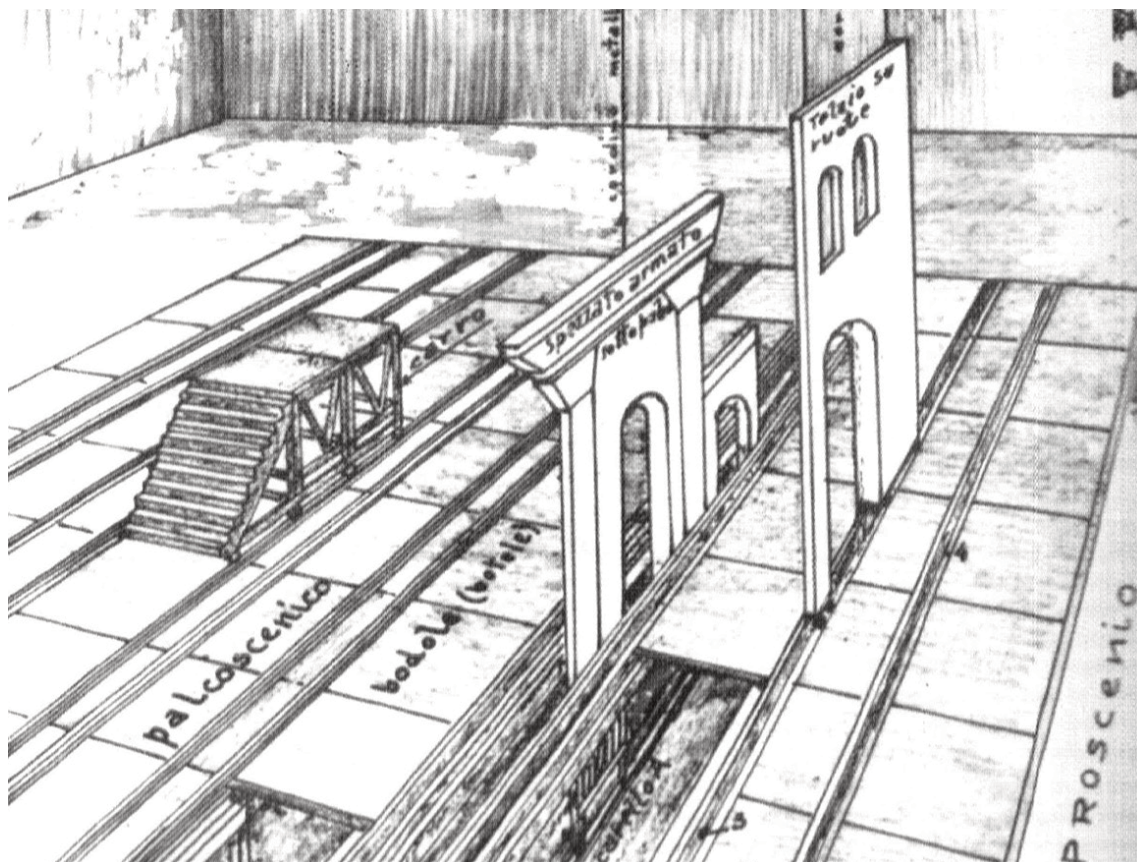


Fig. 12 - Palcoscenico. ©Mello, B.

## 2.2 Gli aspetti materico-costruttivi

La fabbrica teatrale può essere concettualmente scomposta in tre sottosistemi costruttivi: un involucro esterno in muratura di pietra naturale o artificiale, un sistema di chiusura orizzontale dell'involucro caratterizzato da grosse armature lignee, da sistemi misti o (a partire dal XIX secolo) da strutture metalliche, combinate con controsoffitti e una complessa coesistenza di sottosistemi costruttivi in legno che, interagendo, costituiscono il volto e danno vita agli spazi vitali del teatro, quali la sala e il palcoscenico.

Per quanto riguarda i materiali da costruzione più convenienti furono principalmente l'Algarotti (1763), l'Arnaldi (1762), il Milizia (1794) e il Patte (1782) ad alimentare il dibattito.

L'Algarotti suggeriva di costruire in mattoni o pietra le parti "esterne" (i corridoi e le scale) per aumentare così la stabilità dell'edificio e diminuire la probabilità di possibili incendi: "Così però che non si vorrebbe, che o per maggior perpetuità della fabbrica, o per una certa male intesa magnificenza altri avvisasse di fare in pietra anche i palchetti, e tutte quelle interne parti, che guardano l'imboccatura della scena. Poiché così adoperando si andrebbe contro a [...] ciò che esso riesca sonoro". Egli ricordava che in una stanza "ove nudi sieno i muri" le voci risuonavano "crude ed aspre", qualora fosse rivestita con arazzi questi vengono a spegnerle del tutto, mentre se il rivestimento era fatto con assi di legno "le voci mollemente rimbombano, e giungono piene all'orecchio, e soavi". Risultava così chiaro che l'interno di un teatro doveva essere di legno, di "quella materia cioè di che fannosi appunto gli strumenti di musica". L'Algarotti avvertiva "che il legname da mettersi in opera sia ben stagionato, e lo sia tutto egualmente. Così le vibrazioni non verranno ad accavallarsi l'una con l'altra, e più regolarmente ripercuoterà le onde sonore quel legno, che in ogni sua parte verrà a vibrare d'un sol modo"<sup>21</sup>.

L'Arnaldi concordava con l'Algarotti per ciò che riguarda i materiali da costruzione, pur ponendosi in maniera del tutto contraria sull'aspetto che doveva avere l'interno della sala: "io vorrei che gli anditi intorno a' Palchetti avessero il volto, invece che il loro soffitto fosse di legno, e che nel Teatro al di dentro vi fossero de' Pilastrì di materia soda, i quali dividesero in molte parti la sua circular figura, ne' quali intervalli si collocassero i Palchetti; cosa buona pur sarebbe, che le scale fossero tutte di pietra; il rimanente poi, come il Cielo, i Palchetti, i Sedili, le scene si facciano di legname, perché così operando, se per disgrazia accadesse un incendio, rimarrebbero in piedi molte parti del teatro, cosicchè non sarebbe duopo d'incominciare di nuovo la fabbrica, come conviene fare in presente, se loro accada d'incenerirsi"<sup>22</sup>.

Il Milizia non mancava di lodare l'artificio posto in atto da Francesco Galli Bibiena nel Filarmico di Verona, dove al di sotto del tetto esterno egli ne collocò "un altro interno di tavole, in alcuni luoghi traforato, che a guisa d'una cassa di strumento, rende il Teatro ben sonoro". La posizione del Milizia riguardo i teatri, ad ogni modo, rimane molto critica anche se ne evidenzia importanti accorgimenti impiegati in alcuni di essi che egli ritiene di poter salvare dal generale cattivo grado di fattura: "Da per tutto povertà, difetti, abusi. [...] Anche i materiali corrispondono a tanta villania; essendo per lo più di legno mal combinato, inco-

modo, e per ogni riguardo sì mal sicuro, che la più lunga vita d'un teatro appena arriva a cinquant'anni, purché scampi da' frequenti incendi. [...] Da questa comune miseria però vanno esclusi alcuni pochi, che sono costruiti stabilmente di pietra [...] come quelli di Torino, di Napoli, di Bologna"<sup>23</sup>.

Per il francese Patte "la materia dei corpi, sui quali il suono batte, contribuisce alle volte a farlo cangiare, altre volte a rintuzzarlo, ed altre a farlo valere di più. I corpi duri, come sono i marmi, le pietre ed il ferro ecc. rimandano il suono in generale seccamente, ma senza diletto e con una specie di crudeltà. [...] Il legno è il solo tra tutti i corpi che si creda essere il più favorevole all'armonia; così la maggior parte degli strumenti di musica sono fabbricati di quello; egli è insieme sonoro ed elastico, riflette il suono dilettevolmente, ed il suo riscontro occasiona delle leggiere vibrazioni che aumentano la sua forza e la sua durata, senza nemmeno pregiudicare la sua nettezza". In particolare, il Patte, confermava, dal punto di vista costruttivo, l'utilità dell'uso della muratura anche nei corridoi ma aggiungeva un'importante osservazione sui vantaggi del poter disporre di tali elementi murari non solo come involucro esterno, ma anche per i setti interni dei corridoi e dei palchi: "noi siam d'avviso esser da prudente il far tutti i corridoi in volta di mattoni, siccome fu messo in pratica in alcuni teatri, e segnatamente in quelli di Napoli e di Torino, ciò che facilmente si otterrà addossando a loro a dirittura un muro di fabbrica invece di tramezze di legno, salvo [...] che si fregi questo muro d'un intavolato di assi nell'interno della sala, per non danneggiare l'armonia [...]. Questi muri produrrebbero due altri vantaggi di più: l'uno d'impedire il rumore ordinario che si fa nei corridoi da chi va e da chi viene, il qual si sente nei palchi e disturba chi vi sta; l'altro di altramente, che con tiranti di ferro inseriti nelle separazioni dei palchi, giungere a tenere sodi e stabili i pavimenti fatti a guisa di ponte levatojo"<sup>24</sup>.

Il Patte immaginava di realizzare i palchetti completamente a sbalzo verso la platea, privi

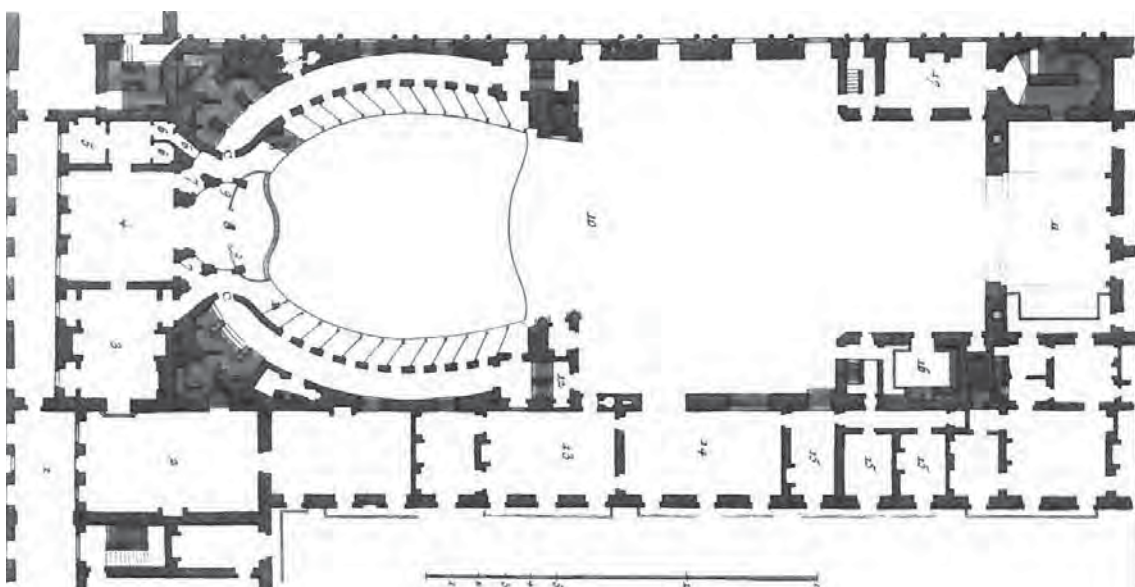


Fig. 13 - Pianta Teatro Regio, Torino. ©Diderot & D'alembert.

di separazioni a tutta altezza, come una sorta di ballatoio ancorato alla muratura d'ambito. Furono proprio il ballatoio a sbalzo e l'assenza delle tramezzature, le varianti francesi della sala all'italiana che nell'auditorio proposto da Patte venivano fortemente evidenziate. Continuava precisando che se "si aggiunge la cura di rivestire tutti i muri di un intavolato di legname sottile, ben commesso qual fassi il corpo d'un istrumento musicale, e inoltre di tenere staccato dal muro almeno un pollice l'intavolato medesimo; allora essendo il suono sostenuto da un'aria appoggiata, si troverebbe favorito nel maggior grado possibile, e siccome dovunque si abbatterebbe in materie sonore, tutto il da fare per ottenerne il massimo effetto sarebbe di evitare gli angoli viziosi, i risalti e le aperture"<sup>25</sup>.

Emerge, dunque, che, per quanto riguarda i materiali da costruzione, i trattatisti di fine '700 non avevano dubbi: la sala teatrale doveva presentare i palchetti e tutte le superfici esposte verso la sala in legno con uguale grado di stagionatura. Si suggeriva di realizzare i corridoi d'ambito in muratura con l'accorgimento di rivestire le facce dei palchetti, rivolte verso l'auditorium, con legname sottile ben connesso, staccato dal muro di qualche centimetro in modo da creare una camera d'aria utile per la sonorità dell'ambiente.

### 2.2.1 I sottosistemi lignei della sala

La sala del teatro rappresenta sicuramente la parte più importante per segnare la qualità architettonica. Con la presenza di ricche finiture, decorazioni e rivestimenti la sala maschera il complesso sistema intelaiato di pilastri ("candele") e traverse che, con modalità costruttive spesso precarie, determinano la percezione della sala stessa. Ad ogni buon conto si può ritenere che, quasi dappertutto, il sistema di palchetti abbia una propria autonomia rispetto all'intero sistema dell'edificio teatrale. È dunque possibile trattarlo come un sottosistema interno al teatro, facente parte integrante di questo, ma con una propria identità strutturale e costruttiva più o meno indipendente dall'involucro esterno. Infatti è doveroso sottolineare che il sistema dei palchetti risulta sempre "aderente" ad una muratura d'ambito sia essa direttamente quella esterna o sia quella curvilinea che segue internamente la conformazione geometrica della sala.

Proprio la presenza di decorazioni, pitture e controsoffittature rendono molto complessa un'analisi accurata e quindi una definizione dettagliata dei particolari relativi alla fattura dell'intelaiatura e delle finiture dei palchetti. Tuttavia è possibile ipotizzare alcune regole del buon costruire in base alla letteratura tecnica del periodo. Se da un punto di vista architettonico-formale, dai trattati di fine Settecento, compaiono numerose indicazioni progettuali inerenti l'aspetto della sala teatrale, per quanto riguarda le questioni più propriamente tecnologico-costruttive della stessa occorre attendere l'inizio dell'Ottocento quando vengono pubblicati i primi manuali di carpenterie lignee. Tuttavia, nella trattatistica e nella manualistica del XVIII secolo non compaiono ancora esempi che si possano riferire in modo diretto alle tecnologie presenti all'interno delle sale teatrali. Le indicazioni che si possono raccogliere favoriscono una lettura dei singoli elementi tecnici, ma non permettono una comprensione complessiva dell'intero apparato teatrale.

Le informazioni presenti nei principali trattati e manuali ottocenteschi come Rondelet (1802), Emy (1856) o Breymann (1885), illustrano i criteri generali allora disponibili per l'edificazione degli impalcati e delle intelaiature lignee. Inoltre nell'Encyclopédie di Diderot-D'Alembert si descrive in maniera dettagliata la sala "all'italiana" del Teatro Regio di Torino, adottando una nomenclatura specifica che può essere presa come riferimento nella definizione (in lingua francese) di ogni singolo elemento tecnico, tra cui come esempi si citano: Poutre élevée (letteralmente "trave posata in piedi", ossia i pilastri del sistema dei palchetti), Solive boiteuse (cioè "travetto zoppo". Si definiscono quei travetti che costituiscono l'orditura principale dei solai di piano, aventi un'estremità appoggiata sulla muratura e l'altra sull'intelaiatura in legno), Traverse (Elementi lignei che collegano ad ogni livello i pilastri e sui quali poggia un'estremità del "travetto zoppo").

In aggiunta a questi elementi strutturali si individuano poi gli elementi di finitura in legno quali il tavolato di calpestio dei solai, le tramezzature di separazione e i parapetti dei palchetti.

Attraverso questa scomposizione teorica è possibile ordinare le modalità costruttive necessarie per la realizzazione del sistema dei palchetti. Occorre ricordare che accanto alla storia costruttiva illustrata da trattati e manuali è possibile rintracciare una storia di tecniche locali, ormai desuete, che confermano la presenza di costanti tipologiche proprie di un'architettura peculiare in cui stili, materiali e tecniche costruttive erano fortemente influenzati da fenomeni locali.

Tracciare in pianta la curva desiderata sulla quale impostare il complesso sistema dei palchetti era sicuramente la prima operazione da eseguire. Una volta tracciata la curva si era pronti all'elevazione dell'intelaiatura lignea, che veniva vincolata direttamente alla muratura d'ambito delimitante lo spazio destinato alla sala. Così come consigliato da Rondelet, bisognava evitare di collocare le intelaiature in legno direttamente a terra, ma occorreva realizzare un basamento di pietrame al fine di preservare i legnami dall'umidità. Sul corrente ligneo realizzato sul basamento, si innestavano direttamente i pilastri che salivano fino all'ultimo ordine dei palchetti, così come raccomandato dal Breymann, il quale soffermava l'attenzione non solo sulla qualità del legno da adottare per il corrente da collocare sul basamento, ma anche sul compito statico di distribuzione dei carichi: "Le piane di sostegno

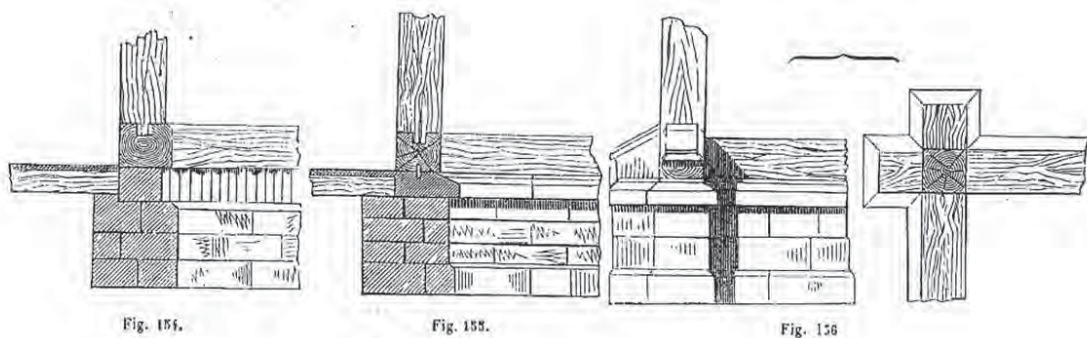


Fig. 14 - Particolare basamento proposto da Breymann. ©Breymann, G. A.

si fanno preferibilmente in legno di quercia, perché questo possiede una grande resistenza alla pressione in senso normale alle fibre, e poi perché, quando la piana di sostegno deve appoggiarsi direttamente al muro, la quercia non soffre tanto l'umidità come l'abete. Lo scopo principale delle piane di sostegno è quello di ripartire il peso della parete sul muro"<sup>26</sup>. Continuava precisando che la connessione fra il pilastro e il corrente posto alla base doveva avvenire tramite un incavo a tenone e mortisa per impedire qualsiasi traslazione al piede del pilastro.

Gli elementi verticali delle intelaiature lignee erano generalmente realizzati con specie legnose resinose come l'abete o il larice, meno pesanti rispetto alla quercia. In ogni caso era preferibile utilizzare delle conifere dato che i pilastri potevano essere costituiti da un unico tronco per tutta la loro altezza o realizzati da coppie di pali in legno rivestite poi con tavolette anch'esse lignee. Ad ogni ordine di palchetto i pilastri, mediante opportuna sagomatura a "dente e mortisa", erano collegate alle traverse, che talvolta si ripetevano anche all'altezza del parapetto. Il collegamento fra i due elementi poteva rendersi più solido mediante l'utilizzo di viti, chiodature o fasce metalliche.

Mentre l'Emy sottolinea l'importanza della continuità verticale dei vari elementi<sup>27</sup>, il Breyman illustra una soluzione che sembra moderare gli inconvenienti provenienti dall'interruzione della traversa, soprattutto in presenza di solai particolarmente sollecitati<sup>28</sup>.

Il collegamento tra le traverse di congiunzione dei pilastri e gli estremi delle travi dei solai è la connessione più difficile da analizzare, in quanto nella maggior parte dei casi essa è nascosta da elementi di finitura; l'intradosso dei solai veniva realizzato con incannucciato e gesso e l'estradosso era pavimentato. Tuttavia appare importante evidenziare le disposizioni proposte dal Breyman, che consiglia di realizzare l'unione per sovrapposizione parziale per impedire "che i legnami si smovano, facendoli penetrare reciprocamente l'uno nell'altro"<sup>29</sup>.

Dall'altro lato i "solive boiteuse" si disponevano direttamente sulla muratura d'ambito; una delle procedure migliori per la realizzazione del nodo Muratura - Travi del solaio avveniva tramite l'uso di dormienti annegati alla muratura che avevano il compito principale di ripartire in maniera uniforme la pressione dell'impalcato. Il Breyman consigliava di realizzare delle riseghe nel muro per disporre i dormienti e quando il muro era troppo sottile per

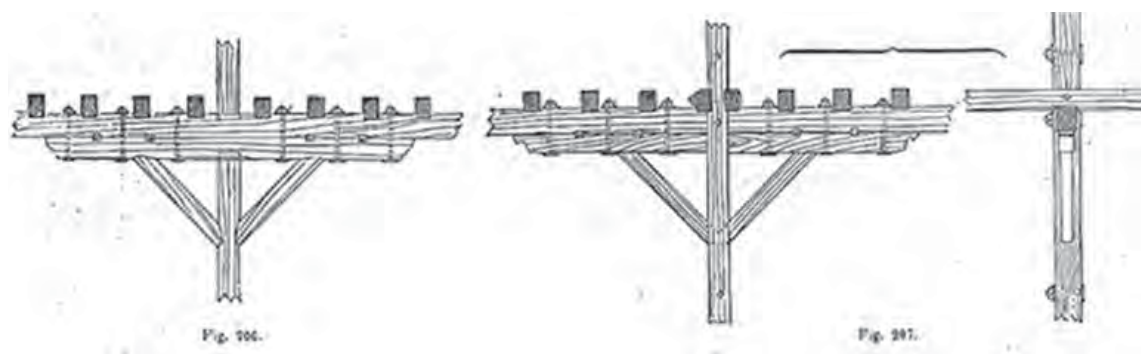


Fig. 15 - Particolare proposto dal Breyman per il "nodo traverse - pilastri". ©Breyman, G. A.

poter realizzare una risega, come avviene agli ordini alti dei palchetti, era consigliabile disporre i dormienti su una mensola sporgente continua in mattoni o su modiglioni in pietra opportunamente distanziati: “Nei solai i correnti da muro si dovrebbero disporre solo sulle riseghe, essendo riprovevole il sistema di collocarli nell’interno del muro, perché allora vengono a trovarsi immutati. Questa disposizione indebolisce il muro, guasta la disposizione del materiale di cui esso è composto, e, quando i correnti che si trovano nel muro infradiscono, resta un vuoto nel muro ed i travi rimangono senza appoggio, se questi, non si internano nel muro oltre la larghezza del corrente”<sup>30</sup>.

### 2.2.2 Gli elementi di finitura in legno della sala

Anche per gli elementi di finitura in legno è possibile ipotizzare le modalità esecutive “a regola d’arte” attraverso le indicazioni tecniche che si ritrovano all’interno della manualistica storica.

I piani di calpestio dei palchi, secondo il Rondelet, erano realizzati interamente in tavole di legno, di quercia o abete<sup>31</sup>. L’Emy riprendeva il Rondelet a proposito dei tavolati, ma, rispetto a quest’ultimo, introduceva ulteriori parametri prestazionali oltre alla solidità, come ad esempio il necessario impedimento al passaggio della polvere e una maggiore resistenza alla trasmissione del suono, quest’ultima assai importante nel contesto teatrale<sup>32</sup>.

Per rendere i tavolati più solidi e più coibenti al rumore si consigliava di interporre superiormente al tavolato semplice un secondo tavolato. Potendo poi essere posizionato anche non perfettamente a squadro rispetto alle travi del solaio, il tavolato procedeva parallelamente alle traverse fino alla muratura d’ambito della sala.

Per quanto riguarda i tramezzi, “le più semplici sono quelle formate di tavole greggie inchiodate sopra telaj di legname grosso [...] costruiscono ordinariamente con legno di abete; e si ricopre la loro superficie con carte da tappezzeria”<sup>33</sup>, così il Rondelet descriveva i tramezzi di semplice fattura anticipando le indicazioni che l’Emy riprende pochi anni più tardi ed integra con considerazioni di carattere statico e in rari casi anche di carattere prestazionale. Nel Breyman invece che di “tramezze”, si parla di pareti intavolate o assiti verticali, in cui “i due ordini di tavole si collocano l’uno contro l’altro, in modo che nell’uno le commisure riescano verticali, e nell’altro ascendano obliquamente verso la mezzaria della pa-

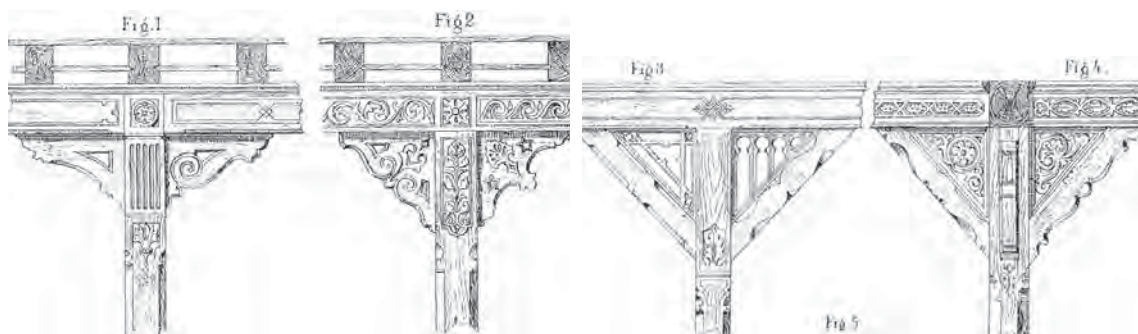


Fig. 16 - Particolare proposto dal Breyman per il “nodo traverse - pilastri”. ©Breyman, G. A.



rete”<sup>34</sup>.

I parapetti dei palchi del Rondelet e dell'Emy, sono concepiti come dei “riempimenti”, ma quando queste aperture divengono di un’ampiezza considerevole, si inseriscono degli elementi detti “sollevi”. La regola generale è che “si riunisce il di sopra degli architravi e il di sotto de’ bancali delle finestre con travicelli di riempimento indicati dalle lettere N, n, e talvolta da pezzi indicati con H quando vi sono de’ sollevi”<sup>35</sup>.

### 2.2.3 Il velario della sala

Tempere, più raramente affreschi, stucchi e dipinti di particolare valore artistico decorano le grandi volte in canne e gesso sostenute da centine lignee<sup>36</sup>, che insieme all’intelaiatura dei palchetti concorrono alla definizione della sala.

In particolare, la struttura adoperata per sorreggere l’elemento di chiusura della volta finta è fortemente connessa strutturalmente sia alla struttura lignea impiegata per l’apparecchiatura dei palchetti, sia al sistema di capriate che realizzano superiormente la copertura del teatro stesso.

A seconda della presenza o meno del loggione in sommità si vengono a determinare due possibili tipologie: nel primo caso, la connessione statica avviene tra la struttura portante del controsoffitto e la trave di bordo in corrispondenza dei pilastri dell’intelaiatura dei palchetti; nel secondo caso, le centine del soffitto sono sorrette direttamente dalla muratura d’ambito. In entrambi i casi le centine, ad arco o piane, sono quasi sempre appese con chiodature, catene metalliche o in legno alle capriate del tetto. La realizzazione delle

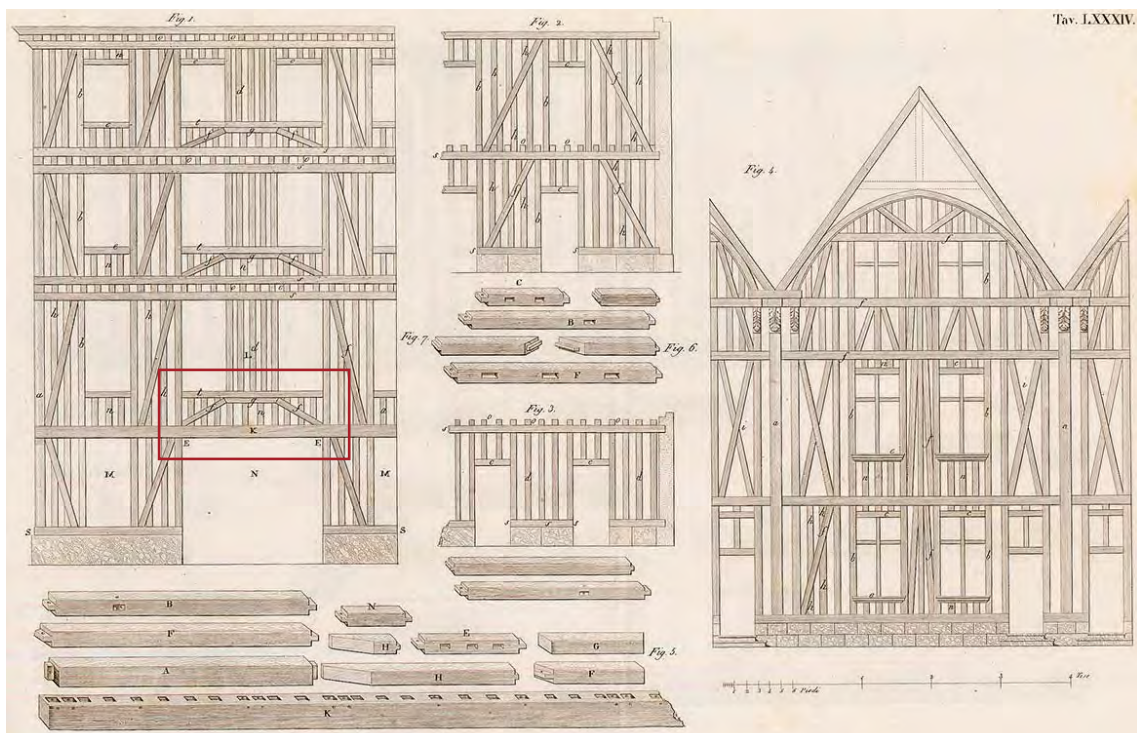


Fig. 17 - Parapetto proposto dal Rondelet. ©Rondelet, G.

centine avviene quasi sempre mediante la sovrapposizione sfalsata e chiodata di due o più tavole lignee grossolanamente squadrate e quasi mai regolari; a queste vengono chiodate all'intradosso stuoie di canne intrecciate o accostate su cui poi si stende l'intonaco.

Da un punto di vista della manualistica, già all'epoca del Carini Motta erano ormai distinte le componenti di chiusura della sala teatrale: la struttura a travi della copertura e il controsoffitto della sala. Tuttavia anche per questo elemento costruttivo, così come era avvenuto per la "curva" della sala, si avvierà un ampio dibattito sulla forma da adottare e sulle modalità con cui tale soffitto doveva essere posto in opera.

Secondo il Patte, la diffusione del suono era il principale parametro che guidava la conformazione dei soffitti delle sale teatrali: "[...] perché le volte siano veramente vantaggiose all'armonia, bisogna che abbiano poca concavità, o per lo meno che siano esse disposte in maniera da rimandare il suono direttamente verso gli uditori, e senza che esso possa riflettere più volte nel loro interno avanti d'arrivare ai loro orecchi". E ancora: "non meno della figura coopera al buon successo delle sale teatrali la costruzione del gran soffitto che loro sovrasta"<sup>37</sup>.

Così come il controsoffitto della sala, anche l'arco scenico presenta una struttura in legno e l'intradosso realizzato il più delle volte in canne e gesso, anche per contrastare il propagarsi del fuoco durante l'incendio. Le raccomandazioni che si trovano nella manualistica sono per lo più volte a consigliare un'apertura del boccascena maggiore verso la sala rispetto all'apertura verso il palcoscenico, un arrotondamento degli angoli della bocca d'opera e una altezza della bocca del proscenio maggiore di quella della bocca d'opera, il

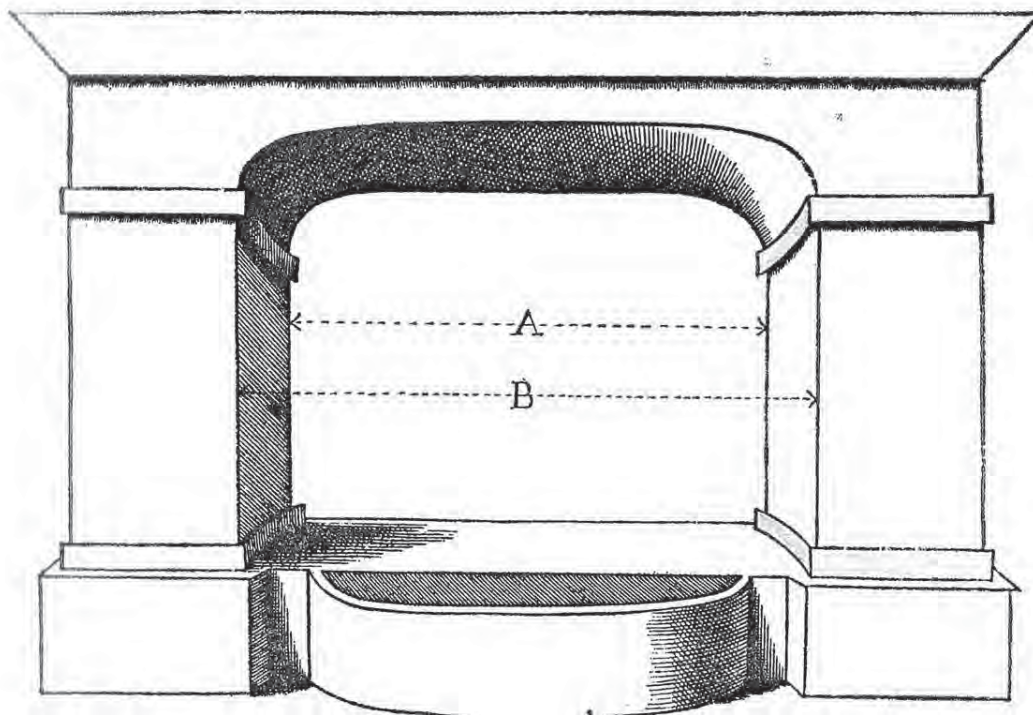


Fig. 18 - Arco scenico. ©Carini Motta, F.

tutto per espandere meglio la voce.

#### 2.2.4 Il sistema di chiusura del teatro

Nel trattare la struttura di copertura occorre precisare come nei teatri maggiori la tripartizione interna in ingresso, sala e torre scenica sia leggibile anche sul sistema di copertura adottato. La circolarità della sala, manifestandosi esternamente, comporta la realizzazione di una copertura a volta, nei casi più magniloquenti, di una cupola (Teatro Massimo a Palermo). Al contrario, nei teatri minori dove l'area del palcoscenico presenta uno sviluppo minore in altezza, il più delle volte troviamo un unico tetto a capanna che copre sia la parte relativa alla sala che quella relativa alla torre scenica. Nella maggior parte dei casi la struttura è realizzata con capriate semplici o composte. Il Curioni nel suo "Lavori generali di Architettura civile, stradale ed idraulica e analisi dei prezzi" elabora una descrizione accurata dei vari tipi di capriata rapportate alla luce da coprire. Egli effettua una classificazione di tre differenti tipologie di capriata per luci fino a 7 metri, dai 7 ai 16 metri e per luci da 16 a 26 metri, inoltre consiglia essenze legnose come abete e castagno per realizzare queste incavallature, riportando una descrizione fortemente dettagliata dei molteplici modi per eseguire le commisure tra i vari elementi in legno. Al contrario il Breymann dopo aver consigliato l'abete, il pino, la quercia ed il larice per la costruzione delle sue "armature pensili", propone come nodo base per la connessione fra catena e puntone l'unione a semplice dente cuneiforme, affinché il collegamento sia sicuro e che l'angolo di inclinazione del puntone non sia mai inferiore ai 30°, raccomandando di lasciare una lunghezza del pezzo orizzontale davanti

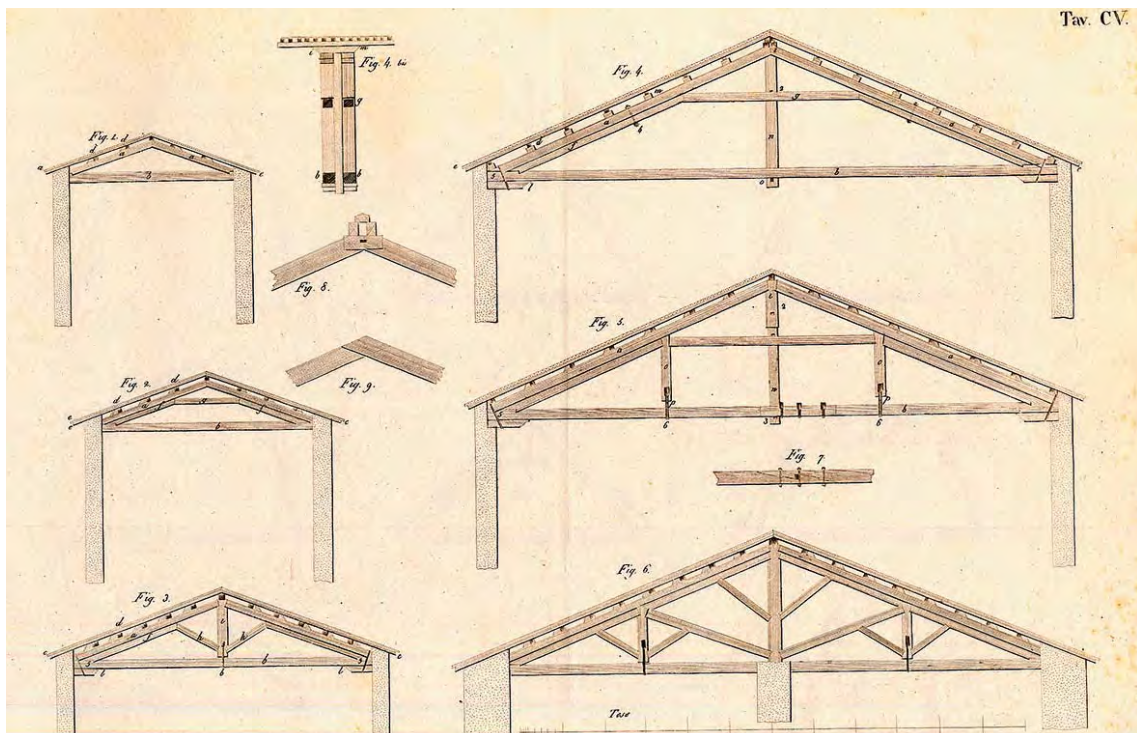


Fig. 19 - Esempi di incavallature. ©Rondelet, G.

alla dentatura sufficiente “perché non abbia ad avvenirvi una disgregazione molecolare” del legno. Inoltre l'Autore consiglia di rinforzare l'unione con elementi metallici, preferendo le “chiavarde” alle staffature metalliche perché queste ultime rischiano di non poter essere strette bene a causa del ritiro del legno nel tempo. Come per i solaietti dei palchi, dopo gli anni '70 del XIX secolo, il ferro diventa protagonista degli orizzontamenti anche per la convinzione che ciò limitasse il pericolo d'incendio.

### 2.3 Gli aspetti impiantistici

Le costruzioni delle sale di pubblico spettacolo presentano particolari difficoltà nell'affrontare i problemi di benessere termoigrometrico che ad esse sono connessi. Tali difficoltà si sono andate accentuando con l'aumentata capacità delle sale e il desiderio di dare al pubblico un benessere sempre crescente, mediante il miglioramento sostanziale delle condizioni ambientali. Per quanto riguarda le sale teatrali esiste un problema acustico, un problema ottico e tutta una serie di altri piccoli problemi, tra cui i più importanti sono quelli relativi al condizionamento dell'aria e all'illuminazione.

La questione dell'illuminazione naturale o artificiale del teatro è sempre stata all'ordine del giorno ed ha determinato notevoli cambiamenti nell'architettura e nella gestione teatrale. Le rappresentazioni alla luce naturale continuarono fin verso la metà del XVII secolo e soltanto al principio del secolo XVIII si ebbero in Italia delle rappresentazioni straordinarie serali, dette di gran gala, con illuminazione artificiale. Da quella a candele, ad olio e a gas, con prodotti di combustione dannosi per le decorazioni, per la produzione di fumi, l'aumento di

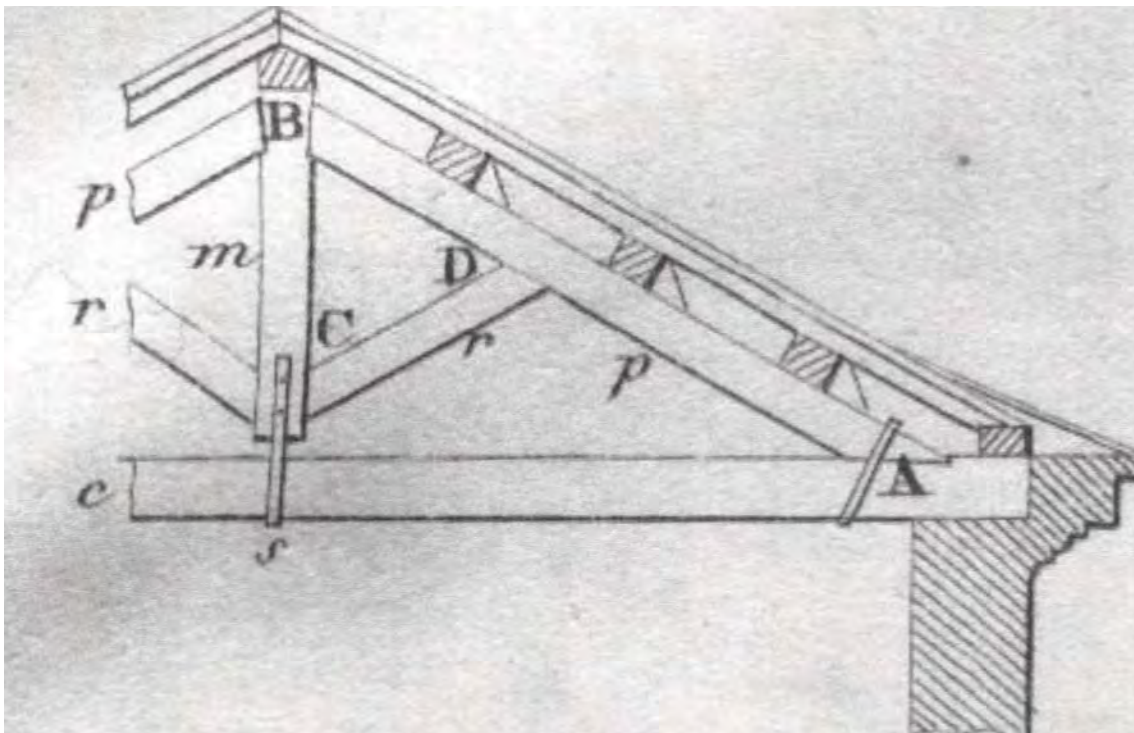


Fig. 20 - Esempio di capriata palladiana. ©Curioni, G.

calore, l'aria viziata e il pericolo di incendio, si passò, alla fine del XIX secolo, alla luce elettrica che emette pochissimo calore e non vizia l'aria<sup>38</sup>.

Un problema complesso, sia per la vastità e per il diverso uso dei locali principali, sala e scena, sia per la variabilità delle condizioni in cui si trovano l'uno rispetto all'altro, a sipario abbassato o alzato, è quello del condizionamento dell'aria<sup>39</sup>.

A conferma dell'importanza attribuita alla ventilazione per l'igiene e la salubrità degli edifici pubblici, nel 1864 Tripier pubblicava uno dei suoi primi studi sulla ventilazione dei teatri dal titolo "Assainissement des theatres, ventilation, eclaireage, chauffage": il sistema prevedeva per la prima volta una particolare ventilazione, in cui l'aria viziata veniva aspirata dal basso attraverso l'azione di un camino di aspirazione, mentre l'aria esterna veniva immessa dall'alto nella sala. Nel caso di ventilazione invernale, l'aria esterna riscaldata era invece immessa dal fondo della scena<sup>40</sup>.

Il sistema di ventilazione diretto invece prevedeva l'espulsione dell'aria più calda e viziata dall'alto; questa era la soluzione adottata anche per l'impianto di ventilazione del Teatro Massimo a Palermo che prevedeva originariamente un sistema di espulsione dell'aria viziata per mezzo di bocche di estrazione integrate nel soffitto della sala; il tiraggio era garantito da una corona di fiammelle a gas poste al di sotto della cupola. Questo sistema di ventilazione si applicava in genere nelle grandi sale in cui si era diffuso l'uso delle coperture con struttura metallica.

Già nella seconda metà del XIX secolo, una buona pratica per facilitare la ventilazione e per migliorare il comfort interno, valida per ogni organismo e applicata anche ai teatri, era quella di effettuare il ricambio dell'aria artificialmente e trattare l'aria a seconda delle stagioni, riscaldarla d'inverno e raffreddarla d'estate, inoltre era possibile purificarla filtrata, lavarla, profumarla, trattarla cioè chimicamente in modo che risultasse gradevole e salutare. Le caratteristiche principali si possono così riassumere: l'aria veniva prelevata dall'esterno in un punto situato sulla copertura dell'edificio affinché essa risultasse la più pura possibile. Portata nella centrale di condizionamento, veniva dosata in purezza, temperatura, umidità e poi veniva spinta nei canali di immissione, i quali raggiungevano le bocchette di distribuzione. L'aspirazione veniva invece fatta dal basso in modo che l'aria per raggiungere le bocchette relative, attraversasse forzatamente tutto l'ambiente percorrendo il cammino inverso rispetto a quello che avrebbe seguito se fosse stata lasciata libera. Sotto ad ogni sedia, una specie di bocchetta cilindrica regolabile e coperta da un fungo di metallo, aspirava l'aria viziata, la quale veniva portata nuovamente in centrale per essere rilavorata.

Oltre al problema della ventilazione occorre considerare la questione dell'acustica e della visibilità. Si è soliti far risalire la nascita della cosiddetta "acustica architettonica" ai primi del XX secolo<sup>41</sup>; fino ad allora la progettazione degli edifici teatrali era basata su conoscenze empiriche e intuitive, e sulla buona riuscita delle precedenti realizzazioni. Per la progettazione della sala vi era in generale la presunzione della validità del "criterio delle linee visive": se la sala consentiva una buona visione della scena allora essa consentiva anche una buona acustica.

Con l'affermarsi dell'opera lirica si hanno notevoli ripercussioni di carattere pratico<sup>42</sup>, l'organismo interno della sala inizia a modificarsi rispetto a quello rinascimentale: la vecchia orchestra si allarga al pubblico e diventa l'attuale platea, mentre la cavea si trasforma nei palchi del teatro all'italiana. La brillantezza del suono veniva così affidata alle riflessioni del proscenio, dell'arco scenico e dei parapetti dei palchi, che a partire dal neoclassicismo vennero realizzati lisci e a fascia continua. Il proscenio aveva lo scopo di permettere all'autore di avvicinarsi maggiormente agli ascoltatori e di impedire alla voce di disperdersi fra le quinte.

Era ben chiaro che le dimensioni della sala e la capacità di riflettere dei suoi vari componenti come le murature, i solai e il soffitto condizionavano la comprensione del parlato e della musica e che due differenti effetti giocavano un ruolo non secondario. Il primo era l'intensità del suono, che diminuiva con la distanza e secondo la quantità assorbita dalle superfici della sala e da ciò che in essa era contenuto. Il secondo era la "confusione", che si creava a causa delle riflessioni sulle superfici della sala. Questo portò i progettisti ad usare regole empiriche che garantissero un'acustica quantomeno sufficiente. Si iniziò così a classificare i vari materiali: la pietra o l'intonaco avrebbero dovuto aumentare la riflessione, i tessuti assorbire il suono, il legno era considerato a cavallo tra i due comportamenti. Per descrivere sostanzialmente materiali fonoassorbenti, come i tessuti, si era soliti servirsi della dizione "mollì"; materiali come la pietra, non risonanti, erano invece chiamati "duri"; infine materiali risonanti come il legno, "elastici". La maggior parte dei costruttori e dei teorici ancora nel XIX secolo era certa che il legno conferisse alla sala una sorta di "elasticità sonora",

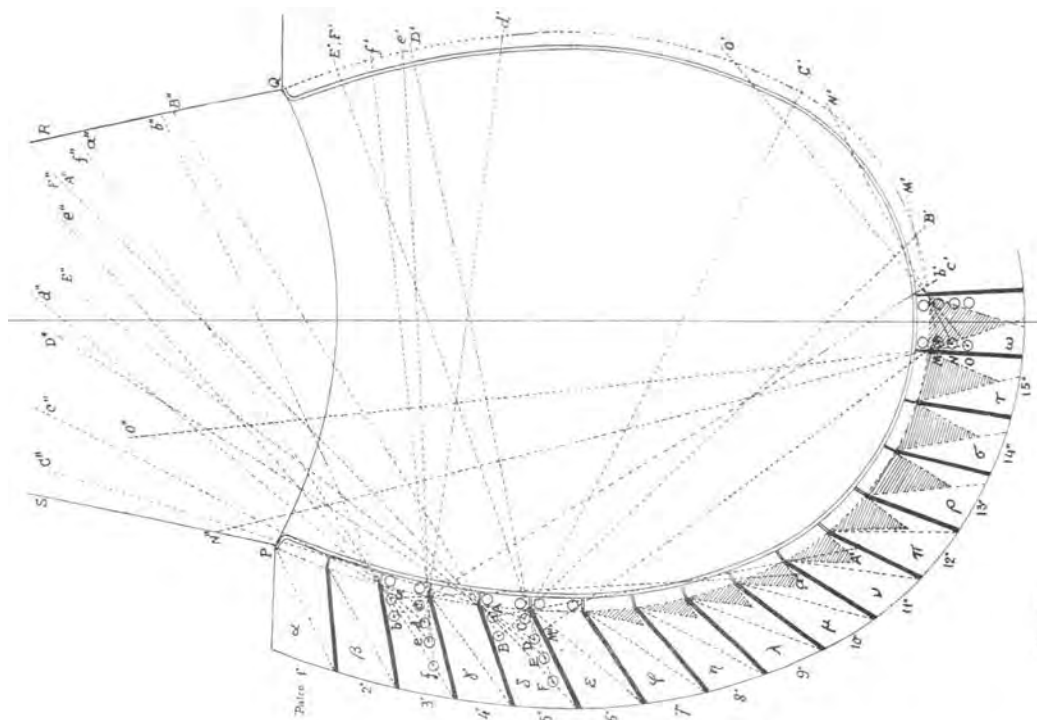


Fig. 21 - Criteri di visibilità. ©Donghi, D.

in analogia con la cassa di risonanza degli strumenti musicali a corda, nonostante già alla fine del secolo precedente comincino a comparire i primi manoscritti in cui affiora un'iniziale consapevolezza del maggiore assorbimento del legno e delle "incannucciate". Ma nonostante ciò, i vari autori non sembravano concordare su quale fosse la migliore pratica da adottare per ottenere una buona acustica teatrale. A tal proposito Favaro scriveva: "riesce quasi impossibile il trovare due scrittori che a tale proposito vadano completamente d'accordo [...] quasi ogni autore ha la sua proposta, secondo lui, la sola, l'unica che valga realmente a raggiungere lo scopo"<sup>43</sup>. Ogni autore, infatti, portava a suffragio delle proprie idee uno o più teatri costruiti in base a quanto da lui sostenuto, criticando aspramente i teatri di altra forma "i quali sono portati a modello da un secondo autore, partigiano di idee e di un altro tipo" e che a sua volta censura acerbamente "dimostrando contrari ai principi più elementari di acustica, quelli che dal primo erano proposti come tipo"<sup>44</sup>. Il punto focale intorno al quale ruotano i diversi pareri consisteva nella forma da assegnare alla pianta della sala e al soffitto; la principale ripercussione del suono doveva di conseguenza aver luogo contro la parete del muro che costituiva il fondo della scena.

Basile per risolvere l'annoso problema della reciproca udibilità fra strumentisti e cantanti, nel Teatro Massimo di Palermo, introdusse nella seconda metà dell'XIX secolo l'arco scenico che inglobava anche il vano orchestrale. Dal punto di vista oggettivo il comportamento ideale di una sala si ha quando la diffusione del campo sonoro è completa e avviene in condizioni di omogeneità e isotropia. Nei teatri d'opera all'italiana la diffusione del campo sonoro non avviene in tali condizioni, ma sono presenti disomogeneità: il palco funge da cella fonoassorbente alle frequenze medio alte. Anche il rapporto tra l'estensione delle aperture dei palchi e quella dei parapetti e i materiali di finitura impiegati influenzano la qualità del suono percepito in platea. Per migliorare l'acustica e assorbire le basse frequenze in molti teatri storici venivano ampiamente utilizzati dei sottili pannelli lignei decorati.

## 2.4 Gli aspetti normativi legati alla sicurezza

Le norme di riferimento, per quanto attiene la sicurezza antincendio, erano già presenti nell'XIX secolo all'interno di regolamenti per la tutela della pubblica incolumità nei teatri. Apposite commissioni di vigilanza venivano nominate per decidere l'apertura di un teatro o i lavori da eseguirsi per migliorare la sicurezza degli spettatori.

Nella legge per la pubblica sicurezza del 20 marzo 1865 si legge: "[...] l'autorità politica è in obbligo di vegliare che ogni edificio stabile o provvisorio destinato a teatro offra tutte le possibili garanzie di solidità. In conseguenza di tale disposizione l'autorità predetta può e deve, prima di concedere licenza per un corso di rappresentazioni o per pubblici trattenimenti far visitare da persone dell'arte i teatri [...] per verificare se offrano le necessarie condizioni di sicurezza e stabilità. [...] Le visite devono essere organizzate dall'ingegnere Capo del Genio Civile, per comuni e teatri minori si può chiedere che la visita sia fatta dall'ingegnere perito municipale". Ogni teatro, non avendo un'organizzazione distributiva tale da permettere un facile e rapido sgombrò in caso di pericolo, si dotata di regolamento di sor-

veglanza e nominava apposite commissioni di vigilanza. Il 29 dicembre 1894 il Sig. Prefetto in virtù degli articoli 46 e 140 della legge sulla Pubblica Sicurezza emetteva un decreto con il quale regolava il servizio d'ordine e sicurezza nei teatri<sup>45</sup>.

A seguito di una circolare del Prefetto del 3 agosto 1897, venne avviata un'indagine sui teatri dei diversi Circondari in modo da appurare se nei Comuni nei quali esistono teatri, funzioni la Commissione di Vigilanza istituita dall'art. 40 del Regolamento dell'8 Novembre 1889 [...], e se fossero eseguite e osservate le modificazioni e le misure di sicurezza suggerite.

L'istituzione della "Commissione di vigilanza pei teatri", insediata presso la Prefettura e dipendente dal Genio Civile, aveva reso i controlli sempre più rigidi e assidui e, poiché molto spesso i teatri non venivano trovati in regola, erano costretti a chiudere fino alla realizzazione delle opere richieste dalla Commissione.

Il problema maggiormente sentito era quello del rischio di incendi, proprio a tal proposito G.B.F. Basile scrive: "dal completo rilassamento di precauzioni e di sorveglianza si è passato con attività febbrile a studiare i mezzi di prevenire nei teatri i disastri degli incendi e di menomarne le conseguenze, sia correggendo gli edificii esistenti, sia stabilendo norme da seguire nella costruzione dei nuovi teatri, la necessità della protezione delle strutture lignee e dell'apertura di un adeguato numero di vie d'uscita in quelli esistenti. Tutto ciò perché è impossibile che un teatro già costruito "si riformi senza demolirsi e rifarsi quasi completamente"<sup>46</sup>. Si sottolinea l'importanza dell'uso di materiali incombustibili nella costruzione dei nuovi teatri, la necessità della protezione delle strutture lignee e dell'apertura di un adeguato numero di vie d'uscita in quelli esistenti. Tutto ciò perché è impossibile che un teatro già costruito "si riformi senza demolirsi e rifarsi quasi completamente"<sup>47</sup>. Proprio l'impossibilità di adeguamento alle norme allora vigenti costrinse molti teatri a lunghi periodi di chiusura che portarono alla rovina di molti impresari.

## Note

1) Bini, A. (a cura di). Algarotti, F. (1755-1763). Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763). Libreria Musicale Italiana Editrice, Bologna.

2) "se per avventura si domandasse quale sia la più conveniente figura per l'interior del teatro, quale sia la curva più acconcia di tutte a disporvi i palchetti; risponderemo la stessa che usavano gli antichi a disporre nel loro teatro i gradini; cioè il semicerchio. Di tutte le figure di un perimetro eguale il cerchio contiene dentro a se il più spazio: Gli spettatori posti nella circonferenza del semicerchio sono tutti rivolti alla scena di un modo, la veggono tutta; ed essendo tutti dal mezzo equidistanti, tutti odono e vedono egualmente. [...] Un solo inconveniente ha il semicerchio adattato ai moderni teatri; ed è che, per la costruzione del nostro palco scenario differentissima da quella degli antichi, troppo grande viene a riuscire l'imboccatura, o la luce di essa scena. Al che pronto per altro, e facilissimo è il compenso. Basta cangiare il semicerchio in una semiellissi, che ne ha appresso a poco tutti i vantaggi, il cui asse minore serve per la luce del palco, e i maggiore per la lunghezza della platea." Da Bini, A. (a cura di). *Ivi*.

3) "E già manifesto che tutti i Teatri moderni sono più lunghi che larghi; alcune è difficile di rilevare di quali direzioni siasi servito l'Architetto per formar la figura; Alcuni sono un poco convessi in faccia alla Scena, ma non quanto dovrebbero essere per formare una figura ovale di qualche buon gusto; Altri niente ritengono del convesso, ma formano una figura quadrangolare con due angoli acuti, e due ottusi: In fatti pochissimi se ne vedono,



i quali non siano fabbricati a capriccio, e senza certe direzioni, onde non occorre affaticarsi più a lungo per dimostrare i difetti cagionati dalla loro irregolare figura, mentre da se stessi si fanno palesi". Da Arnaldi, E. (1762). *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile ai teatri antichi all'uso moderno accomodato*. Vicenza.

4) Riccati, F. (1790). *Dalla costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia*. Remondini di Venezia, Bassano.

5) "[...] è infallibile che nella costruzione de' teatri fa di mestieri ricorrere ad una qualche curva [...] è altresì innegabile, che le curve che convergono con il loro asse sono onninamente contrarie alle visuali suddette, e all'incontro le divergenti le favoriscono. [...] Fa di mestieri altresì che il Costruttore de' Teatri abbia mira d'allargar più che può l'apice della curva, acciocchè vi possa delineare, e disporre il più grande numero possibile di Palchi dirimpetto alla scena, e dar luogo a maggior copia di Spettatori, che senza torcersi il collo possa scorgere comodamente le rappresentazioni. Da qualcuno di questi principi tanto chiari per se stessi, tanto necessarij da osservarsi molti disegnatori hanno dedotto delle pessime conseguenze, volendoli portare troppo all'eccesso: conciossiacchè nell'allargare eccedentemente la curva nella sua sommità, onde situare il rincontro al Palco scenico due, o quattro Logge di più per ordine, è stato d'uopo ricorrere a quelle strane figure, che vernacolarmente si chiamano a ferro di cavallo, le quali necessariamente deggiono convergere e restringersi più che s'avvicinano all'imboccatura, altrimenti essa diverrebbe oltre l'uso, ed il dovere sproporzionatamente larga. Non s'avverò questi inventori di Teatri che per guadagnare due perdevano dieci; poichè dando essi di petto nell'errore accennato qui sopra tutti i numerosi Palchi, che hanno luogo né rami convergenti della curva, sono a pessima condizione, tanto per ciò che appartiene alla vista, quanto al comodo; perchè gli uditori che siedono primi dalla parte della scena, conviene che rivolgano a stento il capo, e si stiano mal agitati della persona per vedere. Oltre di che sono stato assicurato da parecchi famosi pittori di prospettiva, che quanto più converge la curva, durano tanto maggior fatica ad inventare, e a dipingere le malie della loro arte. [...] Io però non rovescio tutta la colpa di così palpabili inganni sul dorso degli Architettori, ma sono persuaso che ne abbia una gran parte l'ignoranza, e l'avarizia de' Padroni Fabbricatori de' Teatri; poichè questa è la figura che in un'aia data contiene il maggior numero di logge". Da Riccati, F. (1790). *Ivi*.

6) "Fino adesso io non ho cercato, se non di distruggere: ora fa di mestieri accingersi ad edificare. Il circolo, non v'ha dubbio, è la curva più adatta per le teatrali costruzioni; perchè venendo l'imboccatura determinata dal diametro, le divisioni delle logge, ovvero le visuali sono tanti raggi che partono dal centro, e limitano tutti i palchi in guisa che ciascuno vede egualmente, essendo ognuno d'essi di rimpetto alla scena. Ma di questa figura tanto vantaggiosa non se ne ponno valere gli Architetti, se non nell'erigere piccoli Teatri: imperocchè l'imboccatura della scena nelle strutture che oltrepassano i nove Palchi nella mezza periferia, diviene eccedentemente larga [...]. Essendo che il circolo non è atto [...] fa di mestiere perciò ricorrere ad altre curve analoghe ad esso [...]". Da Riccati, F. (1790). *Ivi*.

7) "Benchè il Teatro da me prodotto, è per numero de' Palchi, e per la sua contenenza sia d'una capacità bastevole [...] pure m'è benissimo noto che talvolta gli Architetti possono venir obbligati ad oltrepassare le maggiori fissate misure [...] per secondare o l'ignoranza, o l'avarizia di chi vuo erigere un teatro, o il numero di coloro che desiderano di divenir proprietari di una Loggia. [...] Tocca perciò al perito Architetto l'esaminare le pessime circostanze che lo circondano, schivare quanto è in suo potere gli infiniti discapiti che necessariamente accompagnano queste disordinate strutture, dar di piglio ai pochissimi beni, di cui sono suscettibili; onde erigere un edificio, il quale divenga meno che sia possibile difettoso, e deforme". Da Riccati, F. (1790). *Ivi*.

8) Ferrario, G. (1830). *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*. Arnaldo Forni Editore, Milano.

9) Patte, P. (1782). Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique.

10) "La forma del teatro moderno generalmente adottata a' nostri giorni è quella così detta a ferro di cavallo, che quasi sembra ridotta per principio immutabile dagli architetti, come la forma più bella, più atta alla distribuzione e visione delle persone, e che in fine essendo in gran parte perfettamente semicircolare, più si avvicina a quella dei tanto decantati teatri antichi, che si vorrebbero imitare se si potesse" Da Landriani, P. (1836). Del teatro diurno e della sua costruzione. Ditta Pietro e Giuseppe Vallardi Editori, Milano.

11) Milizia F. (1794). Trattato completo, formale e materiale del teatro. Venezia

12) "[...] L'Architettura, che, ad adornare come si conviene l'interno del teatro si ha da pigliare come modello, è una maniera di grottesco, come se ne vede nelle antiche pitture, ed anche una maniera di gotico, il quale ha col grottesco un'assai stretta parentela [...]. Voglio dire, che gracilissimi hanno da farsi i fulcri dei palchetti, che avendo da sostenere un piccolissimo peso, quasi niuna fatica hanno da durare; strettissimi hanno da farsi gli sopraornati, o per meglio dire le fasce, che dividono l'un l'ordine dei palchetti dall'altro, composte di membretti leggieri, e di somma delicatezza. E di fatto se in niuna fabbrica poco ci ha da avere del massiccio, e del solido, se l'Architettura all'incontro ha da esser quasi tutta permeabile, quella dello interno del teatro è pur dessa. Niente vi ha da impedire la veduta; niun luogo, per picciolo ch'è sia, ci ha da rimanere perduto; e gli spettatori debbono far parte anch'essi dello spettacolo, ed essere in vista essi medesimi, come i libri negli scaffali di una biblioteca, come le gemme ne' castoni del gioiello". Da Bini, A. (a cura di). Op. Cit.

13) "[...] Dubitai poi, se i Palchetti rappresentare dovessero piccole Loggie con Archi sostenute da suoi Pilastrini, oppure altrettanti vani con Colonne semplici ornati, i quali sopra avessero la loro Cornica. Nella scelta sì dell'una, come dell'altra di queste due differenti maniere di loggie mi si affacciavano alcune piccole difficoltà, non però tali, che non potessi deliberarmi, come feci per la forma de semplici Intercolunji, vedendo, che così pure aveva operato il Palladio nella Loggia del Teatro Olimpico; Con tutto ciò però non intendo di biasimare l'altra maniera dei Pilastrini con gli Archi, e sarei pronto a lodarla qualunque volta la vedessi eseguita conforme alle vere regole dell'arte. Stabilito dunque di concedere la forma di semplici Loggie a questi nostri Palchetti, pensai che l'altezza d'ogni Pilastro in se racchiudesse due Ordini di queste Loggie; in quella guisa appunto, che alle volte si costuma con una sola altezza di Colonna, o Pilastro racchiudere due Ordini minori di Colonne collocate l'una sopra dell'altra, come apparisce nell'ornamento esterno di alcune fabbriche, ognuno de quali Ordini contenuto da uno maggiore suole denotare la separazione delle stanze di sopra da quelle di sotto [...] Cinque ordini de Palchetti per l'ordinario s'usano ne' moderni Teatri, dal qual costume per non allontanarsi altrettanti ne collocheremo nel nostro. Ma per adempiere l'impegno assunto, che tutte le parti del Teatro siano formate secondo le regole della buona Architettura, abbiamo procurato che gli Ordini de' Palchetti rassomiglino ad altrettante Loggie, con i loro parapetti, eccetto l'ultimo, che per essere il più ignobile va adorno solamente di alcune Fenestre corrispondenti al mezzo de' vani delle Loggie di sotto [...] Conviene oltre di ciò considerare, che l'ornamento delle Loggie con quattro differenti ordini di Colonne non accresce tanto la spesa, come alcuno vedendone la figura potrebbe di subito immaginarsi, poichè come altrove si è detto, questi nostri palchetti potranno essere formati di legno, il che recherà due vantaggi, l'uno che sarà molto minore il dispendio, e l'altro che il Teatro riuscirà più armonico, tale essendo la proprietà del legname, come attesta Vitruvio. Si formino ad dunque di legno le nostre Loggie, eccetto però i Pilastrini, i quali come altrove abbiamo detto, sono gli assami di tutta la fabbrica, e questi si dovevano collegare assieme, o con remanati di pietre cotte, o pur con catene di ferro per maggior forza del teatro".

Da Arnaldi, E. (1762). Op. Cit.

14) "Circa poi alle proporzioni, che da noi si sono usate negli ordini di sopra mentovati, dobbiamo avvertire, che non si sono notate tutte minutamente, onde posta soltanto vi abbiamo l'altezza d'ogn'Ordine, dalla qual facilmente si potrà rilevare tutte le minori misure, avvertendo, che non si siamo punto allontanati da quanto insegna Palladio nel suo primo libro". Da Arnaldi, E. (1762). *Ivi*.

15) "[...] alcuno potrebbe venir opposto, che il rissalto de' Pilastrì dalle Loggie riuscirebbe di qualche incomodo a quelli, che fossero ne' Palchetti, abbiamo pensato di prendersi la licenza di formare i loro parapetti d'una figura, che ritenga del circolare, di modo che il mezzo d'ognuno de' Poggi sporga in fuori quanto i Pilastrì dalle Colonne, e così ecco rimediato a quel picciolo inconveniente. Alcuni forse diranno, che mi prendo un arbitrio non conforme alle buone regole, le quali insegnano, che il sodo deve corrispondere al sodo, ed infatti queste maniere di Poggiuoli, che non riposano sopra il sodo sono biasimate dagli Architetti più rigorosi; a che si può rispondere, che non di rado furono poste in pratica da eccellenti Architetti; ed in oltre, che ciò che non è lecito in una fabbrica di pietra, si può permettere in una di legno; cosicchè l'estendersi per poco fuori del sodo con un Poggio di legno per maggior comodo degli Spettatori deve meritar compatimento. Si aggiunga poi, che si è procurato di operare in guisa, che l'occhio non ne riceva disgusto, ond'è che lo sporto di questi Poggiuoli non deve oltrepassare la Cornice dell'Ordine di sotto, e quanto gli ultimi membri della detta Cornice siano di rilievo, non apparirà, che siano posti sul vuoto, ma bensì che vengano sostenuti dalla Cornice". Da Arnaldi, E. (1762). *Ivi*.

16) Carini Motta, F. (1676). Trattato sopra la struttura de' teatri e scene. Guastalla, Milano. Un Braccio di Mantova è pari a 46,68 cm.

17) "[...] Si consideri quindi che nel più piccolo la larghezza di ciascuna Loggia presa nel mezzo delle travi, o aste che ritte in piedi alla linea del piombo servono di separazione, e di sostegno a varie parti componenti le Logge stesse: travi alle quali i nostri Artefici danno vernacolamente il nome di candele, è di piedi 4:5 8/11; e nel più grande monta a piedi 4:6 1/12 circa". In oltre [...] s'inalzerebbe un profondo, ed incomodo pozzo, piuttosto che un Teatro, se si volessero aumentare a capriccio gli ordini delle Logge: per le quali cose qualunque fosse l'estensione che si aggiungesse alla fissata misura di piedi quaranta, farebbe in guisa che l'altezza dell'imboccatura non fosse più in nessuna proporzione con la sua larghezza, ma ci si presenterebbe un aspetto goffo, tozzo ed ingrato." Da Riccati, F. (1790). Op. Cit.

18) "Il palco è così nelle sale dei teatri italiani l'elemento fondamentale della disposizione. [...] Esso si riferisce in questa sua grandezza direttamente all'uomo e non è fatto che per una famiglia o per poche persone che vi vogliono restare con libertà e appartate da tutte le altre. [...] Un palco di tale larghezza da non poter contenere sul dinanzi che due sole persone, sarebbe difettoso perché invero troppo angusto. Un palco tanto grande da poterne ricevere più di tre, peccerebbe in eccesso e non darebbe, quando fosse occupato sul davanti da quattro sole persone, quella linea naturalmente armoniosa che è propria al gruppo di tre. Attenendosi dunque a questo numero e alla ordinaria posizione delle persone che lo compongono, si può facilmente valutare che dovrà avere di fronte il palco [...] ma quella di 1m,90 è una misura regolare, giusta, convenientissima sotto ogni riguardo. Nei grandi teatri rare volte è raggiungibile. La Scala di Milano ha i palchi larghi sul davanti 1m,60; il Carlo Fenice di Genova 1m,80; la Fenice di Venezia 1m,85; il teatro Regio di Torino appena 1m,35, e solo il San Carlo di Napoli ne possiede ampi 2m,00. Nel Teatro Massimo di Palermo codesta larghezza dei palchi è di 1m,92. [...] L'altezza dei palchi dipende pria di tutto dalle proporzioni che si vogliono dare alla loro apertura.

Ora è bene che il vano, che si manifesta dentro la sala, al di sopra del parapetto, non differisca di molto dal quadrato. [...] Essendo di solito i parapetti non più di 0m,75 e larghezza dei palchi, per quanto venghiamo di dire, di poco inferiore ai 2m,00, né verrà per altezza media di codesti palchi 2m, 70 all'incirca. Che questa misura sia conveniente apparisce poi da un'altra considerazione. Essa non è che l'altezza delle file, la quale si mantiene pressoché la stessa in tutte, ad eccezione dell'ultima o del lubbione, che consente uno sviluppo maggiore. L'altezza delle file, per esempio, è nel Teatro Regio di Torino 2m,20; nel Carlo Felice di Genova 2m, 30; nella scala di Milano 2m,55. Qui ancora il San Carlo di Napoli soltanto esce da comune con eccessive ed esagerate dimensioni, perché i palchi vi sono alti 3m,70 [...]". Da Basile, E. (1883). *Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi in rispondenza al costume italiano*. In *Atti del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti in Palermo*, Palermo.

19) Basile

20) Riccati, F. (1790). *Op. Cit.*

21) Bini, A. (a cura di). *Op. Cit.*

22) Arnaldi, E. (1762). *Op. Cit.*

23) Milizia F. (1794). *Op. Cit.*

24) Patte, P. (1782). *Op. Cit.*

25) Patte, P. (1782). *Ivi.*

26) Breymann, G.A. (1885). *Trattato di costruzioni civili*. Antica casa editrice, dott. F. Vallardi, Milano.

27) "Le pareti di legname, che hanno una grande estesa, devono essere divise in travate eguali od almeno simmetriche, e ciò mediante stanti che da terra salgono sino al tetto ed uniscano i piani tra loro [...]. Siccome questi stanti interrompono la continuità dei correnti e dei cappelli, così questi pezzi vanno legati con lamine di ferro [...]. Queste lamine si estendono al di dentro e al di fuori, passando per gli stanti principali, e sono chiodate e fermate con caviglie e talvolta ancora internate nel legno affine di non alterare il piano della facciata" Da Emy, B. (1856). *Trattato dell'arte del carpentiere*. Traduzione italiana, G. Antonelli Editore, Venezia.

28) Il Breymann si sofferma ancora sugli elementi lignei resistenti, disposti in verticale, a proposito di "alcune qualità di colonne e supporti di legno: "A questa eccessiva snellezza bisogna in parte ascrivere la sgradita impressione, che proviamo nel vedere una colonna di legno, sul cui capitello graviti qualsiasi peso. D'altra parte però, questo peso è sostenuto anche mediante travi portanti, le quali, a motivo della loro considerevole lunghezza rendono desiderabili ulteriori supporti intermedi. Ciò si ottiene mediante saette, mensole, ecc. Con questa disposizione non solo si migliora la parte estetica, potendosi disporre le colonne a una distanza assai maggiore tra loro, ma si rinforzano le colonne stesse [...]. Coll'aiuto di questi elementi costruttivi utili o accessori la colonna sembra più corta, il capitello si abbassa e l'effetto complessivo risulta certamente migliore". Inoltre, "riguardo alla forma artistica delle colonne di legno, dobbiamo distinguere due maniere: la prima consiste nel piallare e intagliare il legno massiccio, foggandolo nel modo voluto; la seconda nel congegnare alcuni pezzi fra loro o nel rivestire una colonna greggia. Il primo metodo, che è quello adottato nelle nostre figure, permette qualsiasi forma, e corrisponde molto bene alla facilità di lavorazione del materiale; il secondo metodo accorda il vantaggio di poter rivestire o mascherare le screpolature, le quali sono molto facili a manifestarsi ne legni di dimensioni grosse". Da Breymann, G.A. (1885). *Op. Cit.*

29) Breymann, G.A. (1885). *Ivi.*

30) Breymann, G.A. (1885). *Ivi.*

31) "Il palco propriamente detto non è altro che un aggregato di tavole di quercia o di abete intere o ritagliate poste a traverso delle travi. [...] In quanto ai palchi non v'è altro modo che quello di piallare le tavole ed unirle ad incavature e linguette". Il Rondelet chiama i piani di calpestio delle impalcature "palchi". Da Rondelet, G. (1835). *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*. S. e., Mantova.

32) "Le tavole sono fermate a ciascuna trave con due o tre chiodi secondo la loro larghezza, per impedirne il cartocciamento. Allorchè sono tutte inchiodatesi passa la pialla sulle loro giunture per unirle ed asportare i labbri occasionati dalle piccole ineguaglianze del loro spessore [...]. Le tavole si uniscono in senso longitudinale a scanalature e linguette, affinché si tengano ferme scambievolmente, e non passi per le commessure la polvere nei piani inferiori. [...] I tavolati formati da un solo spessore di tavola si chiamano tavolati semplici. Per renderli più solidi, e perché non lascino passare il suono vi si stabilisce superiormente un secondo tavolato. f, filarole formate da tavole segate per metà longitudinalmente alle travi. Si adoperano chiodi abbastanza lunghi perché attraversino il primo tavolato e penetrino nelle travi almeno col terzo della loro lunghezza. g, tavole del secondo tavolato, inchiodate sopra le filarole. Per questo secondo tavolato si possono indifferentemente adoperare tavole di larghezza intiera o segate in più liste. Per rendere più difficile il passaggio del suono pei doppi tavolati, si riempie i vuoti che restano negli intervalli delle filarole, fra le tavole dei due tavolati, con ismalto di calce e sabbia, o di terra grassa mista a borra, od anche con del musco secco d. Allorchè s'impiega lo smalto, lo si stende bene unito, conguagliandolo con la faccia superiore delle filarole, lo si liscia a più riprese ch'esso sia secco; non però completamente, perché la percossa del martello lo fenderebbe. Quando si riempiono i vuoti con musco, ciò che è da preferirsi perché l'umidità dello smalto fa qualche volta cartocciare le tavole superiore, affine di poterlo calcare fortemente, mediante una testa di panconcello, che s'introduce fra i due tavolati, e che si batte col maglio. Si possono congiungere le tavole del secondo tavolato a commessura piana perché in questo caso il passaggio della polvere non è più a temersi; in quanto le commessure del primo tavolato sono a scanalature e linguette, e non corrispondono a quelle del secondo". Da Emy, B. (1856). Op. Cit.

33) "le più semplici sono quelle formate di tavole greggie inchiodate sopra telaj di legname grosso" come le cinte di tavole e le tramezze rustiche per formare le separazioni nelle cave. Per le tramezze che esigono maggior cura si appianano le tavole. Quelle che si stabiliscono negli appartamenti sono imbiancate sulle due pareti e commesse ad incavature e linguette, affinché le tavole si mantengano reciprocamente aderenti le une alle altre; potendosi considerare tali incavature e linguette come piaghe e maschi continui. Si fermano le tramezze all'alto ed al basso in incastri, e talvolta si fortificano con traverse di quercia applicate sopra di esse o commesse nella loro grossezza coi pezzi verticali che le dividono in compartimenti. Si costruiscono ordinariamente con legno di abete; e si ricopre la loro superficie con carte da tappezzeria". Da Rondelet, G. (1835). Op. Cit.

34) "La costruzione di questi assiti è molto semplice; i due ordini di tavole si collocano l'uno contro l'altro, in modo che nell'uno le commessure riescano verticali, e nell'altro ascendano obliquamente verso la mezzaria della parete, dove le tavole si uniscono tra loro con un numero sufficiente di chiodi ribaditi. [...] Di solito le assi si lasciano rustiche, cioè non si piallano, e poi si incantucciano e si intonacano le facce delle pareti; per cui si devono disporre le assi in modo che non siano propriamente aderenti fra loro, perché nel gonfiarsi non abbiano a contorcersi. Affinchè l'intonaco applicato agli assiti ed alle pareti intavolate non abbia in seguito a screpolarsi, gli steli delle cannucce devono incrociare ad angolo retto le venature del legno, e si ottiene un esito ancora più sicuro, disponendo un doppio ordine di cannucce su ciascuna faccia della parete. L'unione dell'assito al pavimento ed al soffitto si fa semplicemente con listelli, che si fissano con chiodi e devono essere recisi in corri-

spondenza ai vani di porta". Da Breymann, G.A. (1885). Op. Cit.

35) Rondelet, G. (1835). Op. Cit.

36) La realizzazione di soffitti voltati con strutture leggere si diffuse all'interno della cultura manierista, in Italia il primo ad introdurre nel suo trattato regole codificate per la realizzazione di volte leggere fu Vincenzo Scamozzi.

37) Il Patte sbilanciandosi sulla forma ellittica anche per il soffitto, illustra come conseguire l'effetto che si desidera da un soffitto, proponendo cinque principi da applicare: "1. Consiste che venga fatto in maniera da renderlo sonoro: perciò bisogna costruirlo con tavole ben combaciate insieme, quel farebbesi un suolo di legname in un corpo intiero, e isolarlo al tempo stesso dal soffitto superiore facendo ch'esso rimanga sospeso da questo coll'ajuto di piccole catene o ramponi, e studiando di lasciare un vuoto di circa un piede tra il soffitto inferiore e superiore, e questo vuolsi che sia esattamente serrato in tutto il suo giro: in allora ei farà l'effetto di un tamburo [...]. Secondo: devesi incastrare il soffitto in tutta la sua continuazione con una cornice che lo rinserrì senza intervizione alcuna dal fondo della sala fino al davanti della scena; le sue modanature sieno semplici e con ornati piuttosto dipinti che in rilievo. [...] Terzo: si abbia la mira di non ammettere in un soffitto figure od ornati in rilievo, o altro qualunque corpo, il cui progetto sia in caso di produrre trabalzi nocevoli ai rimandi o alla loro libera circolazione [...]. Quarto: le dipinture, gl'archi doppj e gli ornati del soffitto vogliono esser fatti immediatamente sul legno e piuttosto a fresco che ad olio [...]. Quinto: si cerchi di schivare il far palchi, o grandi fori, come qualche volta si suol fare, superiormente alla cornice al principiare del soffitto, perché tali aperture per la loro situazione inghiottiscono il suono senza speranza di ritorno". Da Patte, P. (1782). Op. Cit.

38) Donghi, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.

39) Nei Teatri vengono concentrate in un unico ambiente migliaia di individui, i quali hanno gli identici requisiti delle macchine termiche: emettono calore assieme al calore ed emettono un discreto quantitativo d'acqua attraverso l'espiazione polmonare e la traspirazione cutanea; in più, sviluppano anidride carbonica.

40) Vinci, C. (2012). *La costruzione sane. Criteri di sostenibilità tra tradizione e innovazione*. Fotograf

41) Il passaggio da un approccio qualitativo ad una progettazione quantitativa grazie agli studi di Sabine, il quale ha introdotto un parametro acustico oggettivo misurabile in sito: il tempo di riverberazione della sala

42) Nelle sale teatrali chiuse le onde acustiche interagiscono con le superfici della sala, con gli arredi e con il pubblico determinando così un campo di difficile previsione. A differenza dell'ottica, scienza sorella dell'acustica, sembrerebbe che la teoria del suono si sia sviluppata fin da subito come teoria ondulatoria. L'idea che il suono fosse un'onda nacque probabilmente in seguito all'osservazione della propagazione in superficie delle onde d'acqua dovute al lancio di un sasso. Si dovrà aspettare Galileo Galilei molti anni più tardi per una sostanziale ripresa delle teorie inerenti il suono e la sua propagazione; la prima teoria matematica della propagazione del suono risale ad Isaac Newton, a cavallo tra 1600 e 1700, che nel suo "Principia" giunge ad un'interpretazione meccanica del suono come impulso di "pressione" trasmesso attraverso particelle fluide vicine. Progressi notevoli si devono, durante tutto il XVIII secolo, a Eulero, a Lagrange e a D'Alembert; le teorie moderne possono essere considerate a ragione come perfezionamenti delle ricerche sviluppate da Eulero e dai suoi contemporanei.

43) Favaro, A. (1882). *L'acustica applicata alla costruzione delle sale per spettacoli*.

44) Favaro, A. (1882). *Ivi*.

45) "1. E' vietato ai distributori di biglietti di esigerne un prezzo superiore a quello fissato, e di farne smercio fuori dei locali a ciò destinati. 2. Senza speciale permesso dell'Autorità locale di P. S. è proibita nell'interno dei

teatri, la vendita e la distribuzione di giornali libri o stampati di qualsiasi specie, e lo smercio di bevande alcoliche. 3. L'accesso del pubblico in teatro deve farsi per una sola porta e nell'ora indicata nel relativo manifesto. Alla fine dello spettacolo devono aprirsi tutte le uscite. 4. E' vietato l'ingresso in teatro alle persone in istato di ubriachezza ed a quelle vestite in modo sconveniente. 5. Esauriti i biglietti in rapporti alla capacità del teatro, sarà sospesa ulteriormente la vendita, e se ne darà avviso al pubblico con apposito cartello affisso nel luogo della distribuzione. 6. E' vietato di entrare in teatro e nelle sue attinenze con armi e bastoni, con cani od altri animali molesti. 7. E' proibito sostare nei vestiboli, nelle scale e nei corridoi del teatro, in maniera da recare ostacolo alla circolazione del pubblico. 8. E' vietato di fumare nell'interno, nei corridoi e sul palcoscenico del teatro. 9. Durante la rappresentazione cioè a sipario alzato gli spettatori devono stare a capo scoperto. 10. Le disposizioni di cui ai precedenti articoli 8 e 9 non si applicano ai teatri scoperti. 11. Sono vietate le grida gli schiamazzi ed i rumori che possano turbare od interrompere il corso dello spettacolo, nonché ogni espressione od atto che offenda le persone ed il rispetto dovuto al pubblico ed agli attori. E' del pari inibito qualunque scambio di parole tra spettatori ed attori, nel tempo che questi trovansi sul palcoscenico. 12. E' vietato l'accesso al palcoscenico a chi non vi sia chiamato dal proprio ufficio. 13. E' vietato occupare sulle sedie o panche più di un posto per ciascuno spettatore, come di scavalcare da una fila all'altra di sedili. 14. Le sedie e i posti chiusi o numerati sono di esclusivo uso di chi li ha acquistati, e niuno può occuparli quann'anche restassero vuoti. 15. Le sedie o panche aperte o non numerate spettano al primo occupante. Col fatto dell'abbandono, anche momentaneo, si perde il diritto di acquisto, anche se vi fu lasciato il cappello od altro oggetto o segnale. 16. Igni diverbio fra gli spettatori dovrà cessare immediatamente al semplice invito degli agenti di P. S., salvo il diritto di chi si credesse leso di ricorrere all'Ufficio di P. S. di servizio. 17. I contravventori alle su espresse disposizioni potranno d'ordine dell'Ufficiale di servizio, essere espulsi dal teatro, senza pregiudizio del procedimento pensale o contravvenzionale in cui fossero incorsi. 18. Le contravvenzioni al presente regolamento saranno punite salve le maggiori sanzioni comminate dal Cod. Pen. E dalla legge di P. S. con l'ammenda fino a l. 50, e con gli arresti fino a giorni dieci. 19. Una copia del presente regolamento dovrà tenersi costantemente affissa nel vestibolo e sul palcoscenico di ciascun teatro. Gli Ufficiali di P. S. sono incaricati dell'esecuzione del presente regolamento. Ad essi spetterà disporre nelle diverse località del teatro la forza pubblica comandata di servizio.”

46) Basile, G.B.F. (1882). Sulla costruzione del Teatro Massimo Vittorio Emanuele della incombustibilità e delle sue altre proprietà principali.

47) Basile, G.B.F. (1882). *Ivi*.

### Riferimenti bibliografici

BASILE, E. *Sulla costruzione dei teatri. Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi*. Atti del collegio degl'ingegneri ed architetti.

CARBONARA, P. (1954). *Architettura pratica*. UTET, Torino.

CARINI MOTTA, F. (1972). *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*. Il Polifilo, Milano.

CASSI RAMELLI, A. (1956). *Edifici per gli spettacoli*. Antonio Vallardi Editore, Milano.

CAVALLÈ, M. (1951). *Tecnica delle Costruzione di cinema e teatri*. Gorlich Editori, Milano.

DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.

FORMENTI, C. (1933). *La pratica del fabbricare*. Hoepli, Milano.

MILIZIA, F. (1991). *Principi di architettura civile*. Sapere 2000, Roma.

MILIZIA, F. *Trattato completo, formale e materiale del teatro*.

MUSSO, G. (1890). *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati*. Paravia, Torino.

PATTE, M.; LANDRIANI, P.; FERRARIO, G. (1830). *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale*. Ferrario, Milano.

QUAGLIARINI, E. (2008). *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800: il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*. Alinea, Firenze.

RONDELET, G. (1831). *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*. S. e., Mantova.

SABBATTINI, N. (1638). *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Ides et Calendes.

SERLIO, S. (1978). *I sette libri dell'architettura*. Forni, Bologna.

VALADIER, G. (1992). *L'architettura pratica*. Sapere 2000, Roma.



PARTE SECONDA \_ *DEUXIÈME PARTIE*

IL TEATRO STORICO. SPECIFICITÀ IN AREA SICILIANA.  
*LE THÉÂTRE HISTORIQUE. SPÉCIFICITÉ EN RÉGION SICILIENNE.*

*[...] la necessità di considerare i teatri storici  
alla stregua di qualsiasi altro monumento,  
un monumento da contemplare  
e da riutilizzare per le possibilità che offre.  
Anche nel caso in cui il teatro risultasse irrecuperabile  
dal punto di vista normativo,  
si dovrebbe procedere alla sua conservazione:  
il teatro è l'elemento di maggiore rappresentatività laica  
della società.  
Ebbene, questa rappresentatività,  
questo ritornare ad essere teatro,  
nel farlo frequentare,  
nel farlo vedere,  
anche quando il teatro non è contenitore di spettacolo,  
è già l'inizio del vero restauro.*

Pierluigi Cervellati (2005)

## CAPITOLO 3

### I teatri storici in Sicilia

#### *Les théâtres historiques en Sicilie*

ABSTRACT - *La naissance d'un théâtre était toujours un événement de grande importance, puisqu'il marquait un changement dans la vie sociale et économique de la ville qui le recevait, et à ce propos J. F. Blondel reconnaissait la complexité du processus de conception qui devait répondre à de nombreuses et pressantes exigences de type représentatif mais aussi à d'importantes exigences de construction, fonctionnelles et formelles: "[...] construire un théâtre signifie tout d'abord construire un bâtiment public dans la ville; d'autre part, positionner correctement les spectateurs dans ce bâtiment; enfin, faire un spectacle devant ce public".*

*En Sicile aussi, à partir de la seconde moitié du XIX siècle, plus de 150 théâtres seront construits et ils contribueront, avec la mairie, la gare et quelques autres constructions de type nouveau, au renouvellement urbain des petites agglomérations. Une grande partie des bâtiments théâtraux construits après 1866 a été construite dans les locaux d'anciens couvents supprimés par les dites "lois subversives" de ces années et en grande partie incorporés au patrimoine communal. Malgré les meilleures intentions, le résultat de l'engagement de la communauté dépendait aussi de facteurs externes strictement liés au secteur technique. En particulier pour les structures mineures, où les disponibilités financières étaient limitées, il est possible retrouver une histoire des techniques obsolètes qui confirment pourtant la présence de constantes typologiques d'une histoire constructive parallèle à celle des traités et des manuels.*

*Grâce à une enquête détaillée effectuée directement sur les lieux auprès des administrations et des bureaux locaux, on parcourt l'état des structures théâtrales construites en Sicile entre le XVII et le XIX siècle, on retrace les caractéristiques particulières de cette architecture en analysant le statu quo, les utilisations actuelles et les changements qui se sont produits. Pour chaque théâtre recensé ont été récupérés un relevé photographique, une recherche bibliographique et / ou archivistique et iconographique et – dans la mesure du possible – des relevés graphiques élaborés et / ou le projet de restauration, d'ajustement, de la consolidation.*



### 3.1 La diffusione dei teatri in Sicilia

Tra il XVII e il XIX secolo il teatro era un vero e proprio centro vitale di aggregazione dei ceti sociali: in area italiana e un po' dappertutto ogni città, piccola o grande che fosse, pretendeva il proprio teatro.

Le principali città gareggiavano tra loro per dotarsi di organismi teatrali di grande effetto scenografico ed al contempo si sviluppava una cultura tecnica specifica che rielaborava la trattatistica sul tema, aggiornandola di continuo con i nuovi ritrovati che la scienza andava fornendo, anche in risposta alle richieste che provenivano da spettatori ed artisti sempre più esigenti. La competizione si fece più evidente dopo l'Unità d'Italia quando ogni centro urbano, anche di piccole dimensioni, chiedeva al proprio teatro di divenire luogo-simbolo dell'identità locale, in grado di testimoniare le capacità economiche ed il livello culturale della comunità.

Anche in Sicilia a partire dalla seconda metà del XIX secolo verranno costruiti oltre 150 teatri che contribuiranno, insieme al municipio, alla stazione ferroviaria e poche altre nuove tipologie, al rinnovamento urbano dei centri minori.

Il primo teatro "all'italiana" in Sicilia è, probabilmente, il Santa Cecilia, costruito a Palermo nel 1692 su iniziativa dell'Unione dei Musici. È curioso notare che non sarà né il Senato palermitano, né l'aristocrazia a promuovere la costruzione di un nuovo teatro, bensì l'imprenditorialità di una associazione privata, che evidentemente entrava in perfetta sintonia con le potenzialità speculative e utilitaristiche offerte dal teatro "all'italiana", mentre l'aristocrazia isolana preferiva ancora costruire teatri privati all'interno di sontuose dimore nobiliari.

A Ragusa Ibla, nella prima metà del XIX secolo, troviamo l'inserimento di un teatro a due ordini di palchi nel palazzo del Barone Arezzo di Donnafugata che, con appena 99 posti, sarà l'unico esempio di teatro privato che manterrà una continuità nell'uso fino ai nostri giorni.

Nell'arco del XVIII secolo la costruzione dei teatri "all'italiana" si accompagna spesso all'uso pubblico del teatro, siano essi di proprietà pubblica che privata.

Il carattere pubblico verrà maggiormente sancito agli inizi del XIX secolo tramite una



Fig. 1 - Teatro Santa Cecilia, Palermo. ©Lo Sardo, P. Fig. 2 - Teatro Donnafugata, Ragusa. ©Lo Sardo, P.

legge che proibirà l'uso dei teatri privati, mentre fino a quella data era in vigore un dispaccio del 10 novembre 1796 che prevedeva il divieto di costruire un teatro o dare spettacoli sia in luoghi pubblici, chiese comprese, sia in luoghi privati, senza l'autorizzazione reale. Non è quindi casuale che quasi tutti i teatri con struttura a palchi costruiti entro il 1812, data che segna l'abolizione della feudalità in Sicilia, siano proprio di iniziativa comunale.

Tra la fine del XVII e l'inizio del XIX secolo vengono costruiti nell'Isola nove teatri "all'italiana", l'edificio teatrale veniva considerato ancora un edificio elitario, escluso dagli edifici pubblici della città.

È da sottolineare come in questa fase il teatro risulti ancora legato alle classi dominanti della comunità: gli esempi conosciuti appartengono sia a città demaniali, sia a città baronali di antica formazione, mentre le città baronali di nuova fondazione non riescono a dotarsi di sedi teatrali, denunciando l'assenza di un'aristocrazia locale o di uno strato consistente di borghesia agraria in grado di promuovere tale iniziativa. Sarà a partire dal 1812 che il teatro andrà assumendo un ruolo e un significato autonomo, emblematico del nuovo potere della borghesia o del rinnovato potere dell'aristocrazia. Saranno le città più importanti e ricche a dotarsi di un teatro nell'arco temporale che va dal 1812 al 1860: le città demaniali, quali Palermo, Catania, Messina e Noto; le città demaniali costiere in cui si era formata una ricca borghesia mercantile quali Siracusa, Mazara, Marsala e Gela; le città baronali di antica fondazione in cui era presente una ricca borghesia agraria, quali Sambuca, Comiso, Piazza Armerina, Ragusa, Modica e Adrano.

È interessante notare come l'uso dei palchetti non comporti la definizione dell'edificio teatrale autonomo, lo spazio teatrale essendo ancora uno spazio interno, luogo della finzione e della pura invenzione, rimane astratto dalla realtà, quasi una città nella città, sensibile soprattutto agli aspetti scenografici e scenotecnici della rappresentazione teatrale.

Due aspetti segnano il processo di formazione del sistema teatrale in Sicilia: uno di carattere estetico, che riflette agli aspetti decorativi e scenografici dell'edificio teatrale, l'altro di carattere utilitaristico, che porterà diversi progettisti a sfruttare al massimo gli spazi disponibili all'interno dell'edificio teatrale.



Fig. 3 - Teatro L'Idea, Sambuca di Sicilia. ©Lo Sardo, P. Fig. 4 - Teatro L'Idea, Sambuca di Sicilia. ©Lo Sardo, P.

Ormai standardizzata la forma a ferro di cavallo della sala teatrale, l'edificio assume una nuova funzione civica, culturale ed economica e si sviluppa l'esigenza della riconoscibilità dell'edificio teatrale all'esterno. Come scrive la Mazzamuto<sup>1</sup>, si può parlare di architettura di "prospetto" che assume in Sicilia diversi codici di riferimento: quello neorinascimentale dell'architetto Di Bartolo Morselli, progettista del Teatro del Popolo di Vittoria e del prospetto del Santa Cecilia di Palermo, quello neogreco nel teatro di Comiso o ancora quello neoclassico nel Santa Elisabetta di Messina, progettato da Pietro Valente.

L'elemento innovatore, in questa prima metà del XIX secolo è il rapporto fra la tipologia edilizia e la morfologia urbana, il cui esempio emblematico si concretizza a Messina. La città riesce prima di Palermo e di Catania a dotarsi di un grande teatro lirico, il Santa Elisabetta realizzato fra il 1847 e il 1852 demolendo una vasta area rettangolare, che separava le due strade più importanti della città e creando un sistema di piazze e strade. Il teatro di Messina può considerarsi il primo teatro della Sicilia che presenta modalità progettuali innovative, liberato dalle preesistenze vincolanti.

L'unificazione nazionale segnò anche per la Sicilia l'inizio di una fase importante del processo di riassetto della società e dopo il 1860 verranno costruiti teatri in tutta l'Isola, segnando il passaggio ad un ruolo "democratico" del teatro, elemento di omogeneizzazione che non misura più le differenze fra le diverse realtà culturali urbane.

Nella totalità dei casi il teatro viene edificato per iniziativa comunale. L'esigenza di costruire un teatro è espressa dalle amministrazioni municipali già nella prima metà del XIX secolo, ma soltanto quando i privati riescono a concorrere alle spese della costruzione si rende possibile l'iniziativa. Ciò avviene a Marsala, in cui le spese per la costruzione del teatro comunale vengono sostenute da Giovanni Nuccio; ancora a Noto, in cui il marchese Castelluccio mette a disposizione il terreno su cui edificare il nuovo teatro; ovvero a Vittoria, in cui i privati finanziano la realizzazione del teatro, ottenendo in cambio l'uso di un palco per ogni contribuente.

I tempi di realizzazione dei teatri sono segnati dalle disponibilità finanziarie di ogni comunità insediata: spinti dall'esigenza di risparmiare il più possibile, ad Enna, come in altre città, il teatro venne realizzato nella sede dell'antica Casa Comunale.

Nel contesto della formazione dello stato italiano, le nuove teorie liberali e la nascente concezione laica dello Stato, unite al fabbisogno finanziario del neonato stato unitario si ponevano in logica continuazione con quanto già fatto dallo stato sabauda. Le leggi che avrebbero dovuto avere come obiettivo di porre fine al potere temporale della Chiesa e permettere alla borghesia italiana di mettere in moto lo sviluppo economico del Paese, furono quelle del 7 luglio 1866 e del 15 agosto 1867. Il R.D. del 30 gennaio 1862 autorizzò il ministero della guerra ad occupare temporaneamente per servizio militare alcune case religiose e il R.D. 21 agosto 1862 consentì il passaggio allo stato delle case religiose disponibili. Con la legge del 1866 si tolse il riconoscimento nel territorio del Regno a tutti gli "ordini, le corporazioni e le congregazioni regolari e secolari, i conservatori e i ritiri, i quali importino vita comune ed abbiano carattere ecclesiastico"<sup>2</sup>. Con la legge del 1867 non furono più ricono-

sciuti quali enti morali<sup>3</sup> e tutti i beni “di qualunque specie” già appartenenti a quegli enti furono devoluti al Demanio dello Stato che “iscriverà, a favore del fondo per il culto, [...] una rendita del 5% [...] fatta deduzione del 5% per spese di amministrazione”<sup>4</sup>.

Vengono richiamati questi atti normativi perchè, appunto, una gran parte degli edifici teatrali costruiti dopo il 1866 vennero realizzati nelle sedi di ex-conventi.

Così accadde ad Agrigento, Racalmuto e Caltanissetta, occasioni progettuali in cui venivano a perdersi la riconoscibilità dell'edificio teatrale, la sua identità e la definizione di uno spazio urbano di riferimento.

A Racalmuto, il teatro Regina Margherita sarà soltanto vincolato dalla forma del lotto, mentre ad Agrigento si ha un vero e proprio inserimento e adattamento del teatro Luigi Pirandello all'impianto conventuale preesistente.

A Caltanissetta, il teatro Regina Margherita verrà edificato accanto al municipio realizzando un prospetto unitario con il palazzo di città, prefigurando i grandi contenitori con più destinazioni d'uso che verranno prodotti in futuro.

Nel processo della costruzione di un nuovo rapporto fra tipologia teatrale e morfologia urbana avviatosi con il Santa Elisabetta di Messina, troviamo anche il Massimo di Palermo e il Bellini di Catania, in cui il teatro capace di assumere secondo modalità hausmanniane un ruolo catalizzatore della trasformazione della città, diventerà sempre più complesso, aumentando le attività in esso presenti e organizzando nuovi spazi.

A partire dalla fine del XIX secolo la borghesia isolana, che aveva espresso tutta la propria carica innovativa nei grandi teatri di Palermo, Catania e Messina, veicolo di modernizzazione degli spazi urbani, si allineerà ai nuovi assetti economici e politici nazionali, nonché ai grandi piani regolatori di risanamento della città (a Palermo, il Piano Giarrusso, 1885).

Mentre si completano i teatri di Siracusa, Canicattì, Adrano ecc, l'architettura teatrale siciliana tornerà ad allinearsi lungo le fronti stradali, alla ricerca di nuove modalità progettuali adeguate al nuovo tipo edilizio del cinema-teatro.

Dentro questo nuovo rapporto fra tipologia del teatro e morfologia urbana verrà costruito nel 1903 il teatro Biondo a Palermo.



Fig. 5 - 6 - 7 - Teatro Luigi Pirandello, Agrigento; Teatro Regina Margherita, Racalmuto; Teatro Regina Margherita, Caltanissetta. ©Lo Sardo, P.



### 3.2 Regesto dei teatri censiti

Si è già accennato in precedenza alla rilevazione del 1868, in cui in tutta l'Italia vennero censiti circa 700 teatri, pubblici e privati di ogni ordine e grado. Il censimento era stato promosso dal Ministero dell'Interno ed era motivato essenzialmente da ragioni di pubblica sicurezza, sia di natura fisica (le strutture, in buona parte in legno, erano esposte a rischi di incendi e crolli) che politica, essendo ritenuto lo spettacolo teatrale un rapido veicolo di pericolose ideologie.<sup>5</sup>

Anche il Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio era interessato a conoscere la consistenza del patrimonio teatrale nazionale, per la tutela dei diritti d'autore e per il controllo dei flussi economici che gravitavano attorno alle attività legate allo spettacolo.

Una successiva indagine capillare ha mostrato come nei decenni successivi il numero sia considerevolmente aumentato, fino a 160 teatri esistenti in area siciliana nei primi decenni del XX secolo.

I numeri appaiono sconcertanti, in quanto pochi di questi permangono a testimoniare i caratteri originari e le specificità proprie del costruire teatrale: una parte degli edifici censiti è stata totalmente trasformata in cinematografo, perdendo il più delle volte l'aspetto formale e gli originari rapporti fra le parti, totalmente ricostruiti sia nel disegno che nei materiali. Molti dei teatri, inoltre, non sono più esistenti e di molti non rimane alcuna significativa documentazione, né nelle biblioteche né nei documenti di archivio.

Non si tratta certo di una infelice condizione esclusiva dell'area siciliana, ma di una vicenda che associa in un unico destino l'intera Europa di oggi, come anche di tempi a noi lontani. Un recente studio mostra come dei circa 100 teatri maggiori in Francia presenti al 1807, più del 70% non sia più esistente per le cause più disparate, naturali, accidentali e volute, il 20% sia stato trasformato in maniera irrecuperabile e solo poche unità siano giunte più o meno in condizioni simili alle originarie. Questi sono oggetto di particolari attenzioni e cure in quanto considerati preziose testimonianze dell'espressione tecnica, artistica e sociale della società francese del tempo.

Questo studio ripercorre lo stato delle strutture censite, aggiornando l'elenco con i teatri realizzati in epoche successive ed analizzandone lo stato di fatto, gli usi attuali e le modificazioni avvenute.

La provincia di Palermo fu la prima a vedere la nascita di sale all'italiana, benché non collocate in edifici autonomi e qualificati architettonicamente e fu l'unica ad avere un buon numero di teatri già tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX. Nei due secoli successivi, l'edificazione di edifici per lo spettacolo continuò senza sosta, sia per realizzarne di nuovi che per sostituire o migliorare quelli esistenti.

La provincia di Messina non presentò una grande diffusione di teatri all'italiana nel XVII secolo, probabilmente a causa della mancanza di fondi da parte delle amministrazioni pubbliche. Tuttavia è in questa provincia, come detto, che si realizza il primo grande teatro lirico della Sicilia, il S. Elisabetta di Messina. Dopo il 1860 nascono teatri in tutti i piccoli e medi centri del messinese, ma molti, gravemente danneggiati durante il terremoto del 1908, non

vennero più recuperati.

La provincia di Catania presenta diversi esempi significativi di teatri all'italiana. Vi sono notizie di alcuni teatri esistenti nella città capoluogo già prima del terremoto del 1693, ma furono distrutti dalla catastrofe. Alcuni teatri in provincia furono realizzati nel XIX secolo, ma oggi, in maggior parte non sono più esistenti o sono stati completamente trasformati internamente, come il Teatro Nino Martoglio di Belpasso. Invece, del Bellini di Acireale, opera dell'ingegnere Sciuto Patti, inaugurato nel 1870, rimane solo il prospetto in stile neorinascimentale, poiché l'interno è andato distrutto in un incendio.

Le province di Siracusa e quella di Ragusa presentano teatri costruiti nel XIX secolo, fra questi il Vittorio Emanuele di Noto, in stile neorinascimentale, progettato dall'architetto Sortino, il Teatro Garibaldi di Avola, con chiari rimandi all'ecllettismo tardo ottocentesco, il Teatro di Modica e il Teatro di Comiso in stile neogreco oggi trasformato internamente in cine-teatro.

Le province di Enna e Caltanissetta, presentano oggi pochi teatri: alcuni di questi sono stati trasformati ed altri demoliti. Fatta eccezione per il Teatro Garibaldi di Enna e per il Teatro Regina Margherita di Caltanissetta, non si hanno ampie notizie riguardo la costruzione degli altri teatri presenti nelle due province.

La provincia di Agrigento si dotò verso la fine del XIX secolo di teatri all'italiana, a Racalmuto e ad Agrigento i teatri vennero costruiti nelle sedi di ex-conventi. Mentre in provincia di Trapani, oltre ai piccoli teatri dei centri minori troviamo il Teatro Sollima di Marsala, il Teatro del Popolo di Mazara del Vallo che ebbe un ruolo attivo nei moti rivoluzionari del 1848 e il Teatro Selinus di Castelvestrano, dove il Patricolo reinterpretò in chiave "moderna" la tripartizione della volumetria esterna dell'edificio teatrale.



Fig. 8 - Teatro Regina Margherita, Caltanissetta. ©Lo Sardo, P.

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Aci Catena	Umberto I	prima del 1907	-	x	35
Aci Sant'Antonio	Comunale	prima del 1693	-	-	36
Acireale	Eden	1903	-	-	37
Acireale	Eldorado	prima del 1910	-	-	38
Acireale	Bellini	1864	Carmelo Sciuto Patti	x	39
Adrano	Bellini	1779	-	x	1
Agira	Comunale	dopo il 1866	-	-	40
Agrigento	Luigi Pirandello	1870	Dionisio Sciascia - Giovan Battista Filippo Basile	-	2
Aidone	Comunale	1790	-	x	41
Alcamo	Cielo d'Alcamo	1846	-	x	3
Alessandria della Rocca	Comunale	1859	-	x	42
Aragona	Umberto I	1865	-	-	43
Assoro	Comunale	prima del 1907	-	-	44
Augusta	Comunale	1730	-	x	45
Avola	Garibaldi	1872	Salvatore Rizza	-	4
Bagheria	Comunale	prima del 1868	-	x	46
Barcellona Pozzo di Gotto	Mandanici, Comunale	1844	-	x	47

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Barrafranca	Comunale	prima del 1907	-	-	48
Belpasso	Comunale Nino Martoglio	1890	Giuseppe Nicotra Dovilla	-	49
Biancavilla	La Fenice	prima del 1793	-	x	50
Bisacchino	Comunale	prima del 1819	-	x	51
Bivona	Comunale	1834	-	-	52
Bronte	Comunale	1850	-	x	53
Calascibetta	Comunale	1812	-	x	54
Calatabiano	Comunale	prima del 1886	-	-	55
Calatafimi	Cavallotti	1839	-	-	5
Caltabellotta	Comunale	prima del 1907	-	-	56
Caltagirone	Grifeo	1822	Salvatore Marino	x	57
Caltanissetta	Regina Margherita	1870	Alfonso Barbera	x	6
Canicattì	Sociale	1905	Ernesto Basile	-	7
Capizzi	Comunale	prima del 1855	-	-	58
Carini	Comunale	prima del 1840	-	x	60
Castelbuono	Alfieri Comunale	prima del 1659	-	x	46
Casteltermini	Comunale Enzo di Pisa	prima del 1801	-	x	61

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Castelvetrano	Selinus	1873	Salvatore Riga Gaspare Viviani Giuseppe Patricolo	-	8
Castiglione	dell'Ospedale	prima del 1868	-	-	62
Castroreale	Comunale	prima del XIX secolo	-	x	63
Catania	Alfieri	1871	-	-	64
Catania	Biscari	seconda metà del XVIII secolo	Francesco Battaglia	-	65
Catania	Castagnola	1880	-	-	66
Catania	Comunale Coppola	1819	-	x	67
Catania	Machiavelli	1861	-	-	68
Catania	Massimo Bellini	1890	Andrea Scala Carlo Sada	-	9
Catania	Nazionale	1886	-	-	69
Catania	Pacini	prima del 1891	-	-	70
Catania	Principe di Napoli	1887	-	-	71
Catania	Sangiorgi	1900	Salvatore Giuffrida	-	72
Cefalù	Salvatore Cicero	1814	Antonio Caruso	x	10
Centuripe	Camerano	prima del 1868	-	x	73
Chiusa Sclafani	Comunale	prima del 1862	-	-	74
Ciminna	Baronale	prima del 1675	-	-	75

<b>CITTÀ</b>	<b>TEATRO</b>	<b>ANNO DI COSTRUZIONE</b>	<b>PROGETTISTA</b>	<b>PRESENTE IN ROSMINI</b>	<b>NUMERO SCHEDA</b>
Collesano	San Sebastiano	seconda metà del XVII secolo	-	-	76
Comiso	Naselli	fine del XVII secolo	-	x	11
Corleone	Dante	prima del 1907	-	-	77
Enna	Garibaldi	1860	Giovanni Priolo	x	12
Erice	Comunale	1861	Francesco La Rocca	-	78
Favignana	Comunale	prima del 1868	-	x	79
Floridia	Comunale	prima del 1907	-	-	80
Francofonte	Comunale	prima del 1865	-	-	81
Furnari	Comunale	XVII secolo	-	-	82
Gangi	Lidestri	prima del 1868	-	-	83
Gela	Comunale Eschilo	1832	-	x	84
Giardini	Comunale	prima del 1868	-	x	85
Giarre	Comunale	prima del 1868	-	x	86
Gibellina	Comunale	1855	-	-	87
Gioiosa Marea	Comunale	prima del 1877	-	-	88
Ispica	Comunale	prima del 1907	-	-	89
Lentini	Comunale	prima del 1833	-	x	90

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Lercara Friddi	Comunale	prima del 1872	-	x	91
Licata	Re Grillo	1919	Filippo Re Grillo	-	13
Linguaglossa	Comunale	prima del 1830	-	x	92
Marsala	Eliodoro Sollima	1807	-	x	14
Mascalucia	Comunale	prima del 1865	-	x	93
Mazara del Vallo	Garibaldi	1848	Gaspare Viviani	x	15
Mazzerano	Comunale	prima del 1842	-	x	94
Menfi	Comunale	prima del 1868	-	x	95
Messina	Goldoni	prima del 1872	-	x	96
Messina	La Minuzione	1863	Giuseppe Mallandrino Brigandì	x	97
Messina	Peloro	XIX secolo	Achille Manfredini	x	98
Messina	Vittorio Emanuele	1842	Pietro Valente	x	16
Milazzo	Comunale	1810	-	x	99
Milazzo	Trifiletti	1910	Letterio Savoja	-	17
Militello	Comunale	prima del 1886	-	-	100
Misterbianco	Comunale	prima del 1910	-	-	101
Mistretta	Comunale	prima del 1865	Giuseppe Di Bartolo Morselli	-	102

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Modica	Garibaldi	1820	Salvatore Riga	x	18
Monreale	Vittorio Amedeo	prima del 1830	-	x	103
Montalbano Elicona	Comunale	prima del 1868	-	x	104
Montemaggiore Belsito	dei Principi di Baucina	1882	-	-	105
Mussomeli	San Leonardo Sociale	1856	-	x	106
Naso	Alfieri	1885	Lorenzo Maddem	-	19
Nicolosi	Comunale	prima del 1875	-	-	107
Nicosia	Comunale	prima del 1842	-	x	108
Noto	Vittorio Emanuele II	1853	Francesco Sortino Francesco Cassone	-	20
Novara di Sicilia	Comunale	XVIII secolo	-	x	109
Palazzo Adriano	Comunale	prima del 1907	-	-	110
Palermo	Bellini	1726	-	x	21
Palermo	Biondo	1902	Nicolò Mineo	-	22
Palermo	Circo	1872	-	-	111
Palermo	Garibaldi	1861	-	x	23
Palermo	Mangano	1890	Pipi e Sinigagliesi	-	112
Palermo	Massimo Vittorio Emanuele	1874	Giovan Battista Filippo Basile, Ernesto Basile	-	24



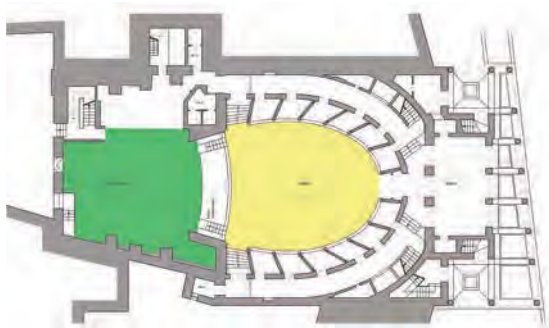
CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Palermo	Politeama Garibaldi	1867	Giuseppe Damiani Almeyda	-	25
Palermo	Umberto I, San Ferdinando	1801	Antonio Cariglini	-	113
Palermo	Sant'Anna	1669	-	-	114
Palermo	Santa Cecilia	1693	Giuseppe Musso Giuseppe Di Bartolo Morselli	x	26
Palma di Montechiaro	Comunale	prima del 1907	-	-	115
Partinico	Umberto I	prima del 1868	-	-	116
Paternò	Comunale	prima del 1833	-	x	117
Patti	Comunale	1819	-	x	118
Pedara	Laudani	prima del 1865	-	x	119
Petralia Sottana	Grifeo	1859 ca.	-	x	120
Piana degli Albanesi	Comunale	prima del 1868	-	x	121
Piazza Armerina	Garibaldi	prima del 1820	Giuseppe Di Bartolo Morselli	x	27
Pietraperzia	Comunale Regina Margherita	1880	Alfonso Barbera	-	122
Poggioreale	Comunale	1869	-	-	28
Polizzi Generosa	Comunale	prima del 1862	-	x	123
Porto Empedocle	Mezzano	prima del 1907	-	-	124
Pozzallo	Comunale	prima del 1865	-	x	125

<b>CITTÀ</b>	<b>TEATRO</b>	<b>ANNO DI COSTRUZIONE</b>	<b>PROGETTISTA</b>	<b>PRESENTE IN ROSMINI</b>	<b>NUMERO SCHEDA</b>
Racalmuto	Regina Margherita	1870	Dionisio Sciascia	-	29
Raccuja	Comunale	prima del 1910	-	-	126
Ragusa	Concordia	1853	Filippo Nicita	x	30
Ragusa	Donnafugata	prima metà del XIX secolo	-	x	127
Randazzo	Comunale	prima del 1868	-	x	128
Reitano	Comunale	prima del 1907	-	-	129
Resuttano	Principe Umberto	prima del 1907	-	-	130
Santa Caterina Villamosa	Comunale	1854	-	x	131
San Giovanni Galermo	Comunale	prima del 1865	-	x	132
Santa Margherita Belice	S. Alessandro	1751	-	x	133
San Mauro Castelverde	San Francesco	prima del 1838	-	x	134
Santo Stefano Quisquina	del Castello	prima del 1868	-	x	135
Salaparuta	Comunale	prima del 1872	-	-	136
Sambuca di Sicilia	L'Idea	1849	Domenico Giaccone	x	31
San Fratello	Comunale	prima del 1907	-	-	137
San Piero Patti	Comunale	prima del 1907	-	-	138
Sciacca	Campidoglio	1698	-	x	139

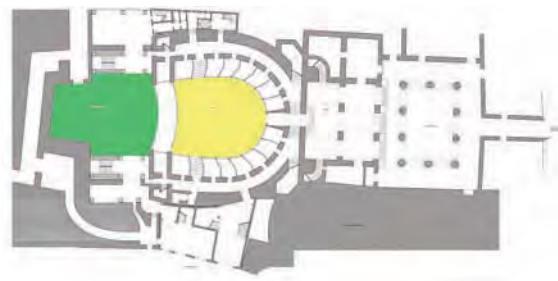
CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Sciacca	Politeama Mariano Rossi	primi anni del XX secolo	-	-	140
Scordia	Comunale	prima del 1865	-	x	141
Serradifalco	Torreazza	prima del 1865	-	x	142
Siracusa	Comunale	1872	Antonino Breda G.B.F. Basile G. Damiani Almeyda	-	32
Siracusa	Politeama Massimo Epicarmo	1839	Carlo Broggi	x	33
Siracusa	Santa Lucia	prima del 1820	-	x	143
Sommatino	Comunale	prima del 1868	-	x	144
Sortino	Santa Sofia	prima del 1865	-	x	145
Spadafora San Martino	Comunale	prima del 1907	-	-	146
Taormina	Margherita	prima del 1899	-	-	147
Termini Imerese	Comunale	1832	-	x	148
Trapani	Garibaldi	1849	Antonio Gentile Salvatore Maltese	x	149
Trapani	San Gaspare	1780	-	-	150
Trecastagni	Comunale	fine del XVIII secolo	-	-	151
Troina	Comunale	prima del 1833	-	-	152
Tusa	Comunale	primi anni del XVIII secolo	-	-	153
Valguarnera Caropepe	Comunale	prima del 1907	-	-	154

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI COSTRUZIONE	PROGETTISTA	PRESENTE IN ROSMINI	NUMERO SCHEDA
Villafraati	Comunale	1907	-	-	155
Vittoria	del Popolo	1871	Giuseppe Di Bartolo Morselli	x	34
Vizzini	Comunale	XIX secolo	-	x	156

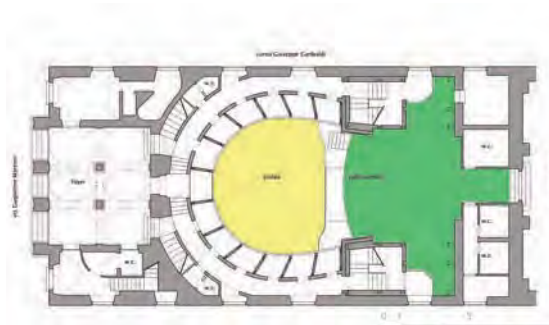
### La sala e il palcoscenico in rapporto con l'edificio teatrale



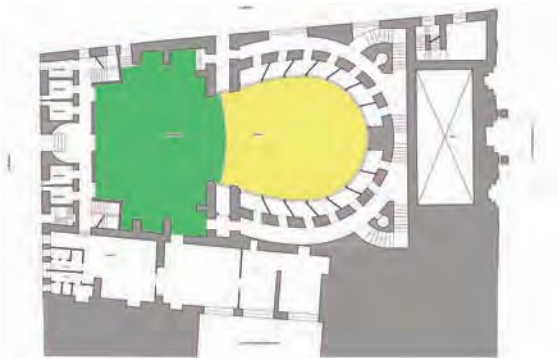
1



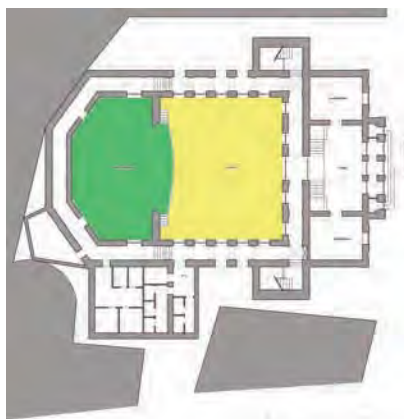
2



3



4

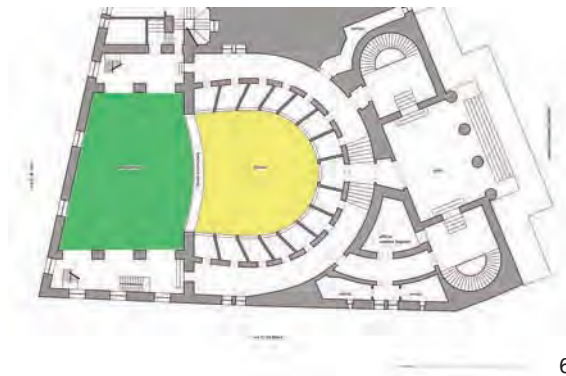


5

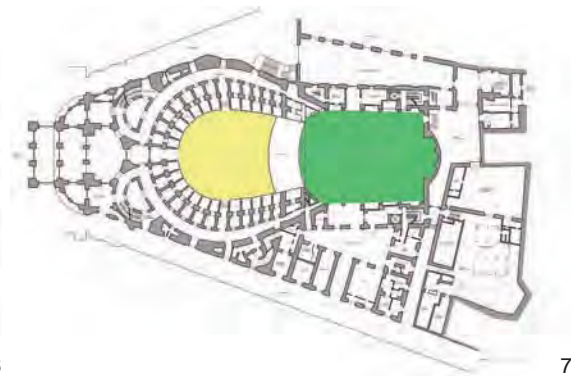
- 1 - Teatro Bellini, Adrano.
- 2 - Teatro Luigi Pirandello, Agrigento.
- 3 - Teatro Garibaldi, Avola.
- 4 - Teatro Regina Margherita, Caltanissetta.
- 5 - Teatro Sociale, Canicattì.

©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

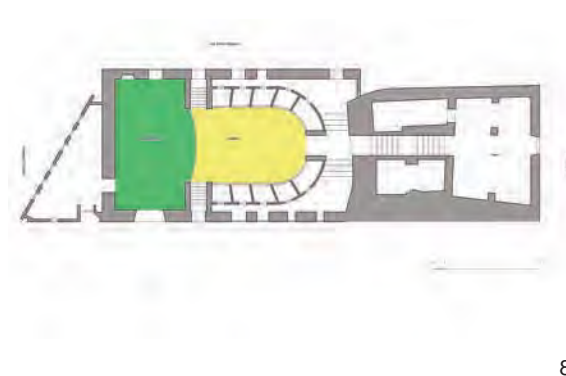
La sala e il palcoscenico in rapporto con l'edificio teatrale



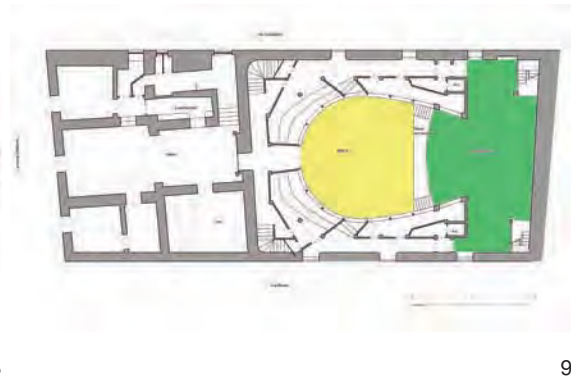
6



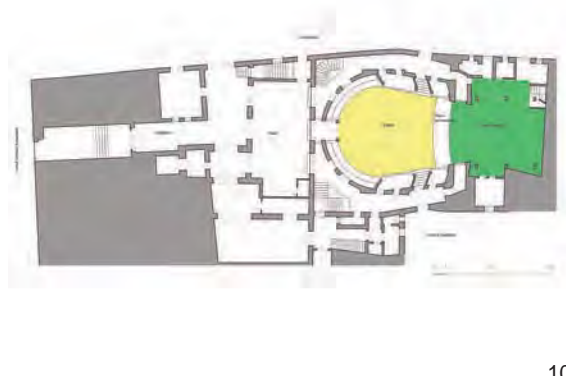
7



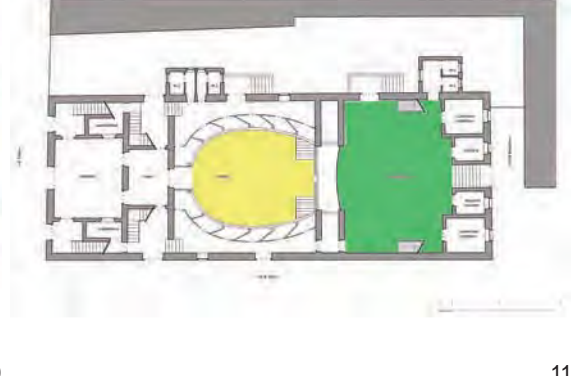
8



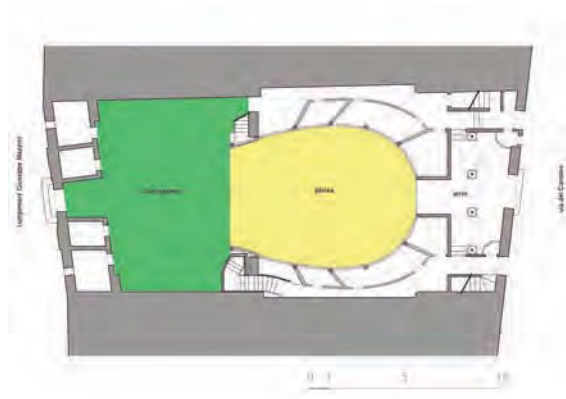
9



10



11

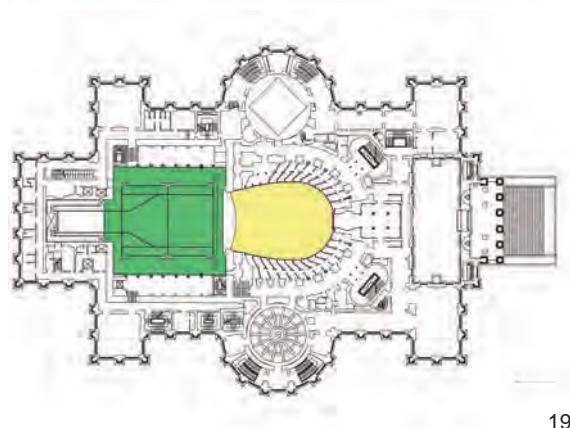
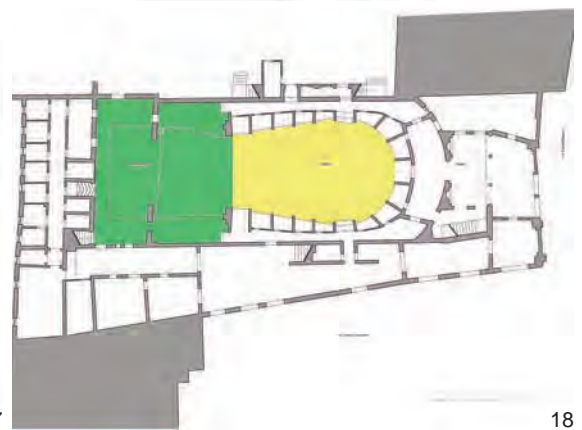
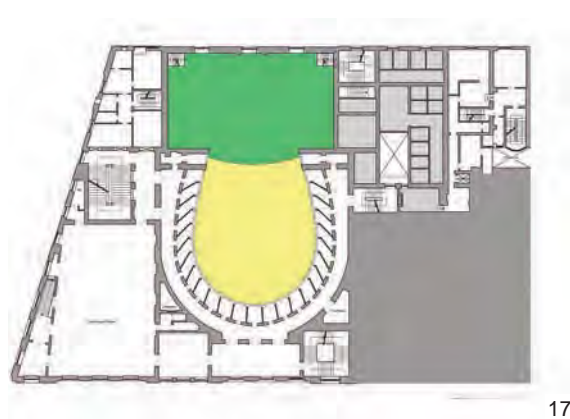
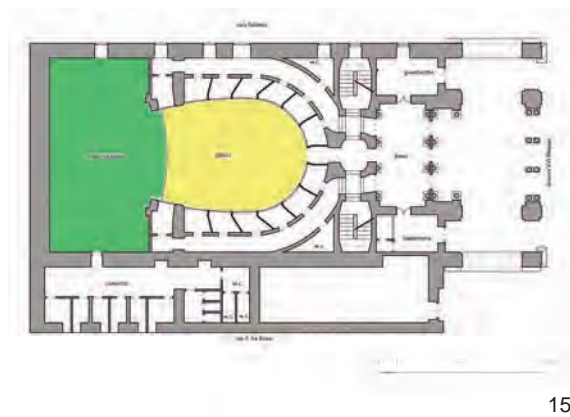
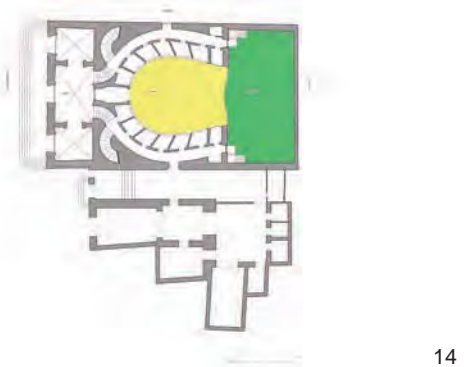


12

- 6 - Teatro Selinus, Castelvetrano.
- 7 - Teatro Massimo Bellini, Catania.
- 8 - Teatro Salvatore Cicero, Cefalù.
- 9 - Teatro Garibaldi, Enna.
- 10 - Teatro Re Grillo, Licata.
- 11 - Teatro Eliodoro Sollima, Marsala.
- 12 - Teatro Garibaldi, Mazara del Vallo.

©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

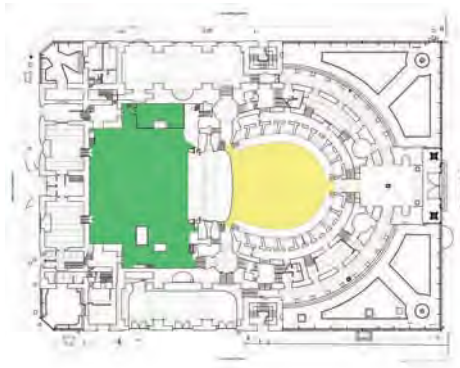
## La sala e il palcoscenico in rapporto con l'edificio teatrale



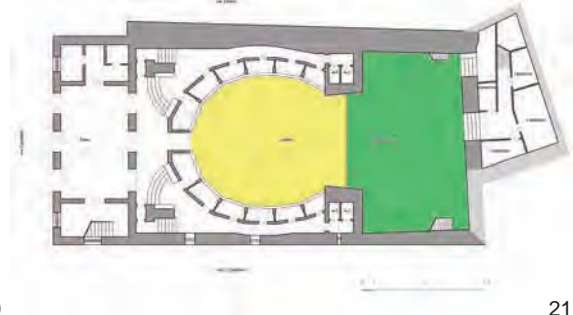
- 13 - Teatro Trifiletti, Milazzo.
- 14 - Teatro Garibaldi, Modica.
- 15 - Teatro Vittorio Emanuele II, Noto.
- 16 - Teatro Bellini, Palermo.
- 17 - Teatro Biondo, Palermo.
- 18 - Teatro Garibaldi, Palermo.
- 19 - Teatro Massimo Vittorio Emanuele, Palermo.

©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

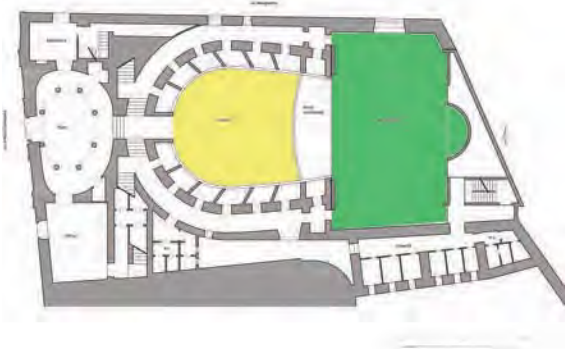
La sala e il palcoscenico in rapporto con l'edificio teatrale



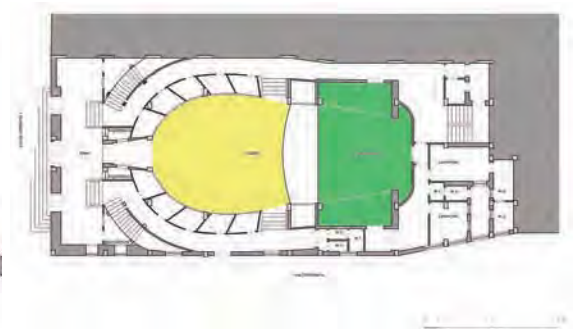
20



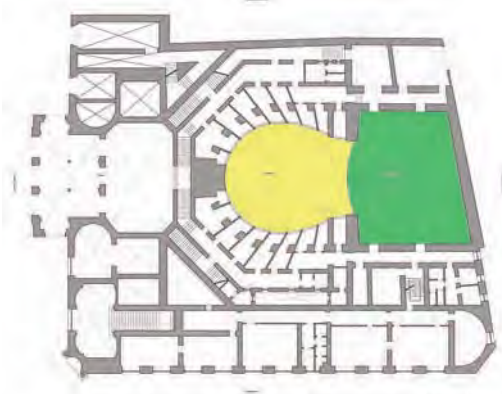
21



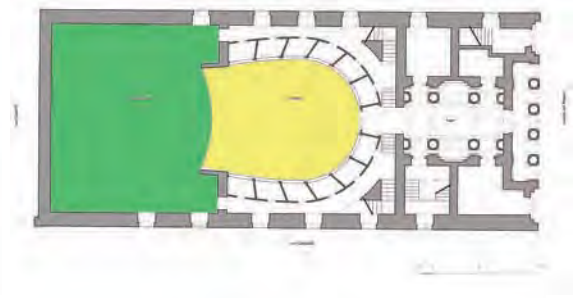
22



23



24



25

- 20 - Politeama Garibaldi, Palermo.
- 21 - Teatro Garibaldi, Piazza Armerina.
- 22 - Teatro Regina Margherita, Racalmuto.
- 23 - Teatro L'Ida, Sambuca di Sicilia.
- 24 - Teatro Comunale, Siracusa.
- 25 - Teatro del Popolo, Vittoria.

©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

### 3.3 L'architettura dei teatri siciliani

Malgrado le migliori intenzioni, il risultato dell'impegno delle comunità dipendeva anche da fattori esterni rispetto all'ambito strettamente tecnico, in cui alla complessità insite nella costruzione si univano esigenze normative e funzionali, le evidenti incertezze degli ambienti tecnici e culturali in un quadro di conflitti politici portati a delegittimare anche le migliori competenze. Specie per le strutture teatrali minori, in cui erano limitate le disponibilità finanziarie, è possibile ritrovare una storia di tecniche oggi desuete che tuttavia confermano la presenza di costanti tipologiche di una storia costruttiva parallela a quella illustrata da trattati e manuali.

Un elevato livello tecnico era richiesto per un'opera pubblica dal rilevante ruolo nell'ambiente cittadino: "Le pubbliche costruzioni come ciascuno non ignora divengono monumenti duraturi per ristabilire il grado di coltura nel tempo in cui si eseguono e di sommo interesse mettere tutta la diligenza per ottenerla nello stato di perfezione, la quale principalmente dipende dall'ottima costruzione dei lavori per cui colui che sarà a prenderne l'impegno dimentichi i metodi che in atto si trovano presso di noi e divenga esecutore di quanto descritto sopra e nel progetto"<sup>6</sup>.

Sia i numerosi teatri siciliani di livello minore, che i pochissimi di grande qualità monumentale, mostrano costanti tipologiche che si ripetono e si adattano alle specificità della fabbrica. Nell'analisi dell'edificio del teatro è ormai invalso l'uso di suddividere l'organismo architettonico in due ambiti distinti, in rapporto sia alle funzioni che agli aspetti costruttivi e decorativi: lo spazio destinato al pubblico e quello destinato alla produzione dello spettacolo. Il primo è caratterizzato dalla platea, dagli ordini di gallerie e da tutti gli ambienti accessori destinati allo spettatore; il secondo è costituito principalmente dall'area destinata all'azione scenica, da quella riservata agli scenari e da tutti gli ambienti ed attrezzature indispensabili alla preparazione e allo svolgimento dello spettacolo.



Fig. 9 - Teatro San Ferdinando, Trapani. ©Archivio di Trapani.



Fig.10 - Teatro Santa Elisabetta, Messina. ©Lo Sardo, P.



### 3.3.1 Il rapporto con la città

La riforma dell'architettura teatrale, tesa a trasformare il teatro da architettura di un interno in un "tipo" edilizio ben definito, si muove su due versanti: quello prettamente teorico (Algarotti, Milizia, Boullée, Ledoux) e quello più pragmatico, legato ai processi di costruzione della città moderna e quindi sul binomio architettura del teatro-morfologia urbana, in cui il teatro nel rappresentare se stesso definisce e dimensiona una nuova spazialità.

Già nel teatro Santa Cecilia a Palermo (1693) viene in qualche modo anticipato il tema ottocentesco della riconoscibilità dell'edificio teatrale: l'edificio prospettando su spazi pubblici, caratterizza lo spazio urbano e ricerca un rapporto funzionale e dimensionale con il costruito che lo circonda.

Diverse sono le modalità e i rapporti con la città di quei teatri completamente immersi in aggregati edilizi (Marsala, Ragusa, ...) o che, nel dichiararsi teatro popolare, fanno della mancanza di apparati decorativi del prospetto un'ideologia stilistica, come al teatro del Popolo di Mazara del Vallo, costruito durante l'ondata liberale dei moti del 1848 e inaugurato nel 1849 durante i giorni dell'anniversario della rivoluzione.

Il primo segno della presenza nell'Isola di una ricerca progettuale tesa alla definizione del tipo teatrale isolato è dato dai teatri S. Ferdinando (poi Garibaldi) di Trapani e S. Elisabetta di Messina (poi Vittorio Emanuele).

Nel S. Ferdinando l'innovazione è nella scelta della forma semicilindrica che evidenzia e rende manifesto all'esterno l'andamento curvilineo della sala. La composizione delle parti è infatti caratterizzata dai blocchi, che evidenziano i tre corpi di cui è formato l'edificio: il portico d'accesso in stile neogreco, il corpo della sala a forma semicilindrica e il corpo del palcoscenico.

Il tema della caratterizzazione dell'edificio teatrale attraverso l'adozione della forma cilindrica era stato teorizzato da Quatremère de Quincy: "[...] nei nostri teatri, il loro interno offre ancora nella parte circolare della sala un recinto corrispondente alla gradinata del teatro antico. Trovasi in ciò, per quanto ne sembra, più non occorre per suggerire all'architetto intelligente un motivo di pianta ed alzata caratteristico, che distingue e faccia riconoscere un tal monumento per quello che è"<sup>7</sup>.

In tempi successivi, anche Giuseppe Patricolo, progettista del Teatro Selinus di Castelvetrano in stile neogreco, scompone il teatro in tre volumi, quello del pronao, quello della sala e quello del palcoscenico e li ruota, rompendo le simmetrie assiali neoclassiche, per adattarli alla forma irregolare del sito.

L'altro teatro realizzato nella prima metà del XIX secolo è, come detto, il teatro S. Elisabetta di Messina, in stile neoclassico, progettato da Pietro Valente su incarico del Municipio di Messina. Il teatro assume un carattere innovativo sia sul versante tipologico che su quello del rapporto fra tipologia edilizia e morfologia urbana. La realizzazione del teatro riesce a porsi come momento catalizzatore della ridefinizione progettuale di una parte della città, attraverso la demolizione di una vasta area rettangolare che separava le due strade urbane più importanti e la realizzazione di un sistema di piazze e strade. Inoltre il S. Elisabetta, do-

tandosi di una varietà di ambienti quali il caffè, sale per feste da ballo o per musica, denota la volontà di fare del teatro il centro fisico dove far convergere la vita cittadina, in cui il teatro assume un carattere di servizio alla città.

L'architettura teatrale siciliana giungerà alla sua espressione più aulica con il teatro d'opera e soprattutto col il Teatro Massimo Vittorio Emanuele di Palermo, progettato da Giovan Battista Filippo Basile, in cui la centralità dell'edificio sarà affidata al binomio sala-palcoscenico e le altre parti saranno subordinate a questa centralità sia spaziale che dimensionale.

Il teatro Massimo doveva avere un ruolo catalizzatore di un nuovo ordine urbano, cerniera fra la città antica e quella moderna in espansione. Un ruolo analogo assume a Palermo il Politeama di Giuseppe Damiani Almeyda che, lontano dai caratteri del teatro-tempio del Massimo di Basile e quelli del teatro-basilica dell'Opéra francese di Garnier, esalta la funzione sociale del teatro come luogo destinato al popolo, totalmente incentrato sulla sala, introdotta soltanto da un vestibolo a forma di arco di trionfo.

Il tema del teatro lirico verrà riaffrontato con il teatro Massimo Bellini di Catania, risultato di una complessa vicenda progettuale e costruttiva, dove, il tema del teatro isolato, viene superato: la costruzione si inserisce nel tessuto preesistente reinterpretando i concetti di monumentalità e carattere dell'edificio teatrale.

### 3.3.2 L'organizzazione funzionale

Si è già detto che il teatro all'italiana risulta fundamentalmente articolato in tre parti: una destinata agli ambienti di ingresso, di collegamento e di servizio, una agli spettatori e una terza alla scena.

In pianta era frequente il rispetto delle proporzioni secondo le regole dettate dall'architetto trapanese Giovanni Biagio Amico nel suo *L'Architetto Pratico*. Si sceglieva un'area rettangolare divisa in due quadrati: in uno si "progettava" il "palcoscenico", nell'altro l'"orchestra e la sala colle logge elevate dal terreno"; inoltre per migliorare l'effetto acustico il "teatro dovrà coprirsi con volta circolare, acciò la voce dei comici non si perda e si faccia intendere



Fig. 11 - Teatro Massimo Vittorio Emanuele, Palermo. Fig. 12 - Teatro Massimo Bellini, Catania. ©Lo Sardo, P. ©Lo Sardo, P.

sonora da ogni parte”<sup>8</sup>.

Parallelamente ai noti dettami dei trattatisti è possibile trovare alcune eccezioni come il teatro Bellini di Palermo che con la sua pianta fortemente irregolare, sorta ed evolutasi in stretto legame con l’adiacente tessuto edilizio preesistente, si estende in profondità oltre un vicolo all’interno del palazzo limitrofo. Come la maggior parte dei teatri storici siciliani, anche il Bellini presenta la tipologia a palchetti distribuiti su più ordini che circondano interamente la sala dalla conformazione a ferro di cavallo; talvolta l’ultimo ordine veniva limitato alle zone laterali, con un loggione/galleria centrale che poteva essere impostato su due piani rientranti. Non di rado il loggione, insieme ai palchi di proscenio, veniva aggiunto successivamente, come al Teatro Salvatore Cicero di Cefalù, realizzato nel 1814 su progetto dell’arch. Caruso, in cui solo nel 1884 in occasione di alcuni lavori di restauro venne costruito il “lubione” innalzando di m 2,55 il muro perimetrale e “si sono fatti altresì tutti i palchi di prima e seconda fila nonché quattro palchi di proscenio tutti a nuovo in costruzione pantofoli”<sup>9</sup>.

La platea, nella maggior parte dei casi, presenta una leggera pendenza verso il palcoscenico; sia per risolvere i problemi di visibilità che per facilitare la sagomatura del “golfo mistico”, realizzata, al Pirandello di Agrigento ma anche in altri teatri siciliani, mediante l’ininterposizione tra il terreno ed il pavimento in legno di pilastri in mattoni con altezza decrescente verso il palcoscenico. In alcuni teatri, come al Santa Cecilia, era possibile abbassare il piano del palcoscenico a livello della platea allo scopo di trasformare il teatro in un’unica grande sala da ballo. Gaspare Palermo nella sua Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni scriveva: “[...] È ammirevole, e di sorpresa di chiunque il meccanismo, col quale all’occasione delle feste, al terminar dell’opera, in meno di un quarto d’ora si riduce a piazza da ballo, abbassandosi il palcoscenico al par del piano della platea [...]”<sup>10</sup>.

Rispetto a quanto proposto da manuali e applicati agli organismi maggiori, il teatro storico “minore” appare assai più sobrio. Un’indagine sulla vasta documentazione tecnica d’archivio, più volte confortata da conferme dirette sui luoghi, mostra come il teatro sia il riflesso

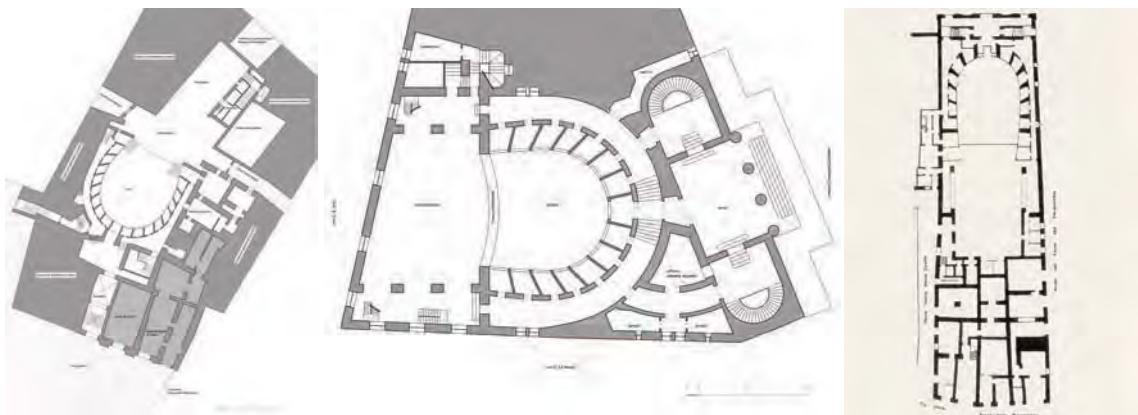


Fig. 13 - 14 - Teatro Bellini, Palermo; Teatro Selinus, Castelvetro. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

Fig. 15 - Teatro Santa Cecilia (conformazione originaria), Palermo. ©Tedesco, A.

della comunità che lo accoglieva e pertanto come la maggior parte degli edifici costruiti con il contributo dei cittadini o per volere di un singolo privato nascano in risposta all'esigenza semplificata o immediata di realizzare un luogo d'incontro, un teatro in cui riunirsi; mancano perciò i servizi accessori o le sale di rappresentanza, il teatro risulta spesso costituito da un piccolo vestibolo d'ingresso, da cui immediatamente si accede in sala. Il palcoscenico, nella maggior parte dei casi, risulta inserito nella volumetria del teatro; manca la tripartizione volumetrica esterna, propria dei teatri più rappresentativi nati come punto di riferimento della città, per rinnovarla.

### 3.3.3 I sistemi costruttivi

Le strutture portanti in muratura e in ferro si alternano alla costruzione lignea che costituisce una parte importante del teatro storico: dai palchetti alle coperture con capriate, ai vasti controsoffitti in tessuto di canne e intonaco sorretto da centine, al grande arco armonico in travi e tavole, all'intero palcoscenico col suo pavimento, i solai graticciati, scale e ballatoi. Solo alla fine dell'Ottocento, soprattutto per ragioni di sicurezza, nei teatri maggiori e limitatamente alle parti strutturali dei palchi e della copertura, si iniziò l'uso del ferro; permase il legno come materiale insostituibile per l'approfondita conoscenza delle relative tecniche di applicazione da parte delle maestranze, per la facilità di approvvigionamento e per la possibilità di applicazione di ogni genere di finitura. In funzione del diverso utilizzo venivano prescritte le specie legnose più adatte: larice ed abete per le strutture inflesse di maggiore lunghezza (travi, pilastri, puntoni di catena, tavolati, ...), castagno e quercia ove serviva legno duro e durevole, pino silvestre per gli infissi, cipresso per i decori scultorei quali corone di alloro, fogliami, ritratti di sommi musicisti, putti, stemmi, da realizzare previo bozzetto colorato.

L'utilizzo diffuso di materiali di scarsa qualità e durevolezza non era certo una caratteristica esclusiva dei teatri minori: l'economia nella costruzione e la possibilità di un rapido rinnovamento per seguire il mutare del gusto e delle abitudini, portò anche nei teatri di grande qualità l'adozione di materiali e tecniche sorprendentemente precarie anche in rapporto all'importanza del monumento.

Anche nel ricco Politeama comunale a Palermo degli anni '70 dell'Ottocento, innovativo nelle coperture in ferro, molte delle tramezzature erano ad intelaiatura in legno ad aste grezze connesse semplicemente. La finitura di queste e dei soffitti a finta volta era assai economica, formata da una tavolatura piallata e rivestita da tela incollata, completata da una stuccatura delle giunzioni e tre "passate" di un miscuglio di colla e gesso.

Nonostante l'adozione di materiali poveri una grande attenzione costruttiva veniva posta per la realizzazione di ogni parte del teatro.

Per quanto attiene all'opera muraria, già in fase progettuale si nota una grande accortezza nella scelta dei migliori materiali e ai più opportuni metodi di lavorazione e messa in opera: "per favorire l'adesione della malta, era prescritto che le pietre fossero abbondantemente lavate con acqua e, contro i rischi del ritiro [...], si dovevano inserire schegge lapidee

tra i giunti più grossi [...] i conci intagliati dovevano porsi in opera secondo il letto della cava di origine e per maggiore garanzia il taglio e la finitura di ogni concio dovevano avvenire prima della posa”<sup>11</sup>. La pietra doveva scegliersi dalle cave espressamente indicate di tessitura omogenea senza nervatura, peli e qualunque altro difetto. L'assestamento isodomo dei conci intagliati con gli angoli a perfetto squadra sarebbe stato favorito dal trasporto entro casse e “paraspigoli in legno acciò non si spezzassero gli spigoli, con l'accortezza di una preventiva prova a posticcio per i casi più complessi”. Al Pirandello di Agrigento era espressamente proibito l'uso di “zeppe” nella collocazione dei pezzi intagliati, che dovevano perfettamente combaciare “in modo che non potersi introdurre lamina di temperino per giunto sottile”<sup>12</sup>. Anche per i componenti delle malte si davano chiare prescrizioni: per esigenze di economia negli strati interni di intonaco di alcuni ambienti era tollerata la sabbia proveniente da spiagge ben conosciute, previo energico lavaggio, ma per le finiture di maggiore pregio o per gli stucchi lucidi si doveva impastare con sabbia di cava, o talvolta di fiume ben depurata. Il più delle volte si utilizzava la calce grassa, mentre la calce idraulica si adoperò nelle malte per murature di fondazione, con l'indicazione di limitare l'acqua, ma lavorando la malta a “forza di pali o pistelli”. Si doveva garantire che i laterizi, secondo i modelli predisposti dalla Direzione dei Lavori, fossero compatti, ben cotti “e con la percossa diano un tuono chiaro ed acuto e nella frattura mostrare devono una grava fina e compatta”.



Fig. 16 - La struttura dei palchi. ©Vinci, C.

Tra gli elementi di maggiore interesse riguardo la costruzione dei teatri storici vi è il sistema intelaiato dei palchetti generalmente realizzato impiegando legno per le strutture orizzontali, i rivestimenti ed i parapetti e talvolta per i setti divisori tra i palchi. Al Teatro Garibaldi di Palermo i solai sono realizzati con assicelle a sezione tonda spaccate longitudinalmente del diametro di 5 cm (mezzi ginelli) sostenuti da travi in legno disposte parallelamente alla parete di fondo dei palchi e poste alla distanza di 45 cm l'una dall'altra. Le travi che reggono lo sporto dei palchi sono poggiate su mensole in ferro chiodate ai pilastri in legno che sorreggono la copertura. Sui "mezzi ginelli" è posto il "gretonato" costituito da scarto di cava, pezzi di laterizio e malta di calce. In alcuni esempi è tuttavia possibile trovare "...i palchetti e i corridoi costruiti con ossatura di legname; muricini di mattoni e gesso dividono i palchetti dei corridoi; le divisioni poi dei palchetti e dei corridoi sono mattonate e le soffitte degli uni e degli altri rivestite di intonaco"<sup>13</sup>. Al Bellini la struttura lignea dei solai delle varie file di palchi e dei relativi corridoi era realizzata con una doppia orditura di "pezzotti di castagno" e di "listonato veneto" sotto cui veniva chiodato il tessuto di canna successivamente rinzaffato, "ricciato e biancheggiato"<sup>14</sup>.

Lungo il perimetro interno del palcoscenico, delimitato inferiormente dal "piano della scena" in tavole su travi in legno sorrette da pilastri e superiormente dai cieli forati, detti anche "graticci", composti da tavole di legno poste trasversalmente alla scena, staccate le une dalle altre per garantire il passaggio di funi da tiro degli scenari, si trovano inoltre delle passerelle e dei ballatoi di servizio, anch'essi col pavimento a graticcio. In alcuni teatri le tavole sono sostituite da strisce in ferro piatto, per maggior sicurezza contro l'incendio.

Questi "cieli forati", generalmente, poggiano sulla catena della capriata posta a copertura della torre scenica. Per quanto attiene invece la struttura di copertura della sala, uno degli elementi costruttivi di maggiore impegno, è in genere formata da un sistema di capriate poggianti o sulla muratura d'ambito o su pilastri lignei posti in corrispondenza dei divisori dei palchi ed occultati mediante un rivestimento in tavole di legno in funzione della luce da coprire presenta una geometria variabile ed è provvista di raccordi di fattura artigianale per l'adattamento a conformazioni specifiche e per il sostegno del soffitto a chiusura della sala.

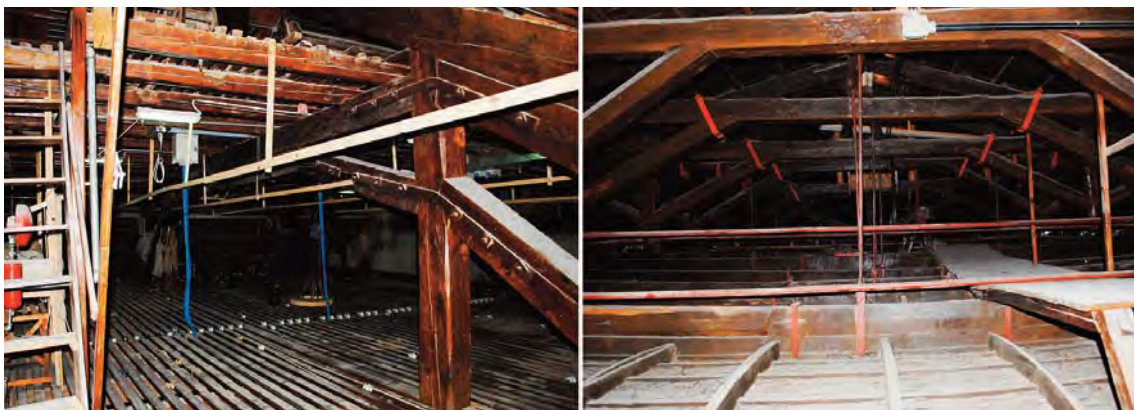


Fig. 17 - 18 - Estradosso del graticcio e del controsoffitto della sala. Teatro Luigi Pirandello, Agrigento. ©Lo Sardo, P.

Anche il controsoffitto delle sale, nella generalità dei teatri minori, appare assai rustico e la finitura realizzata con materiali poveri. Un esempio ne è il Garibaldi in cui il soffitto è costituito da coppie di centine appese alle catene delle capriate a chiusura dei campi in tavolato chiodato direttamente alla centinatura. Le centine, formate accoppiando tavole in successione sfalsata e fissando con chiodi le une alle altre, vengono successivamente appese alla catena della capriata mediante legature con fil di ferro.

Non di minore importanza erano i macchinari che consentivano le manovre ed i trucchi di scena, dalle decine di pulegge in legno (molini) del diametro fin oltre 1 metro, agli argani e i tamburi lignei appoggiati sui graticci per la movimentazione verticale dei drappaggi e delle scene, o ancora le botole (trabocchetti) che permettevano la comunicazione tra il palco e il sottopalco, le “strade di ferro per il cammino delle carrette”, fino agli strumenti per imitare il tuono ed il vento. Vecchie e nuove macchine da scena coesistono sui “cieli forati”: le une dismesse, testimonianza importante di un’antica tradizione costruttiva, le altre, in uso, frutto delle più moderne tecnologie elettriche.



Fig. 19 - 20 - Estradosso del controsoffitto della sala e macchine da scena. Teatro del Popolo, Vittoria. ©Lo Sardo, P.

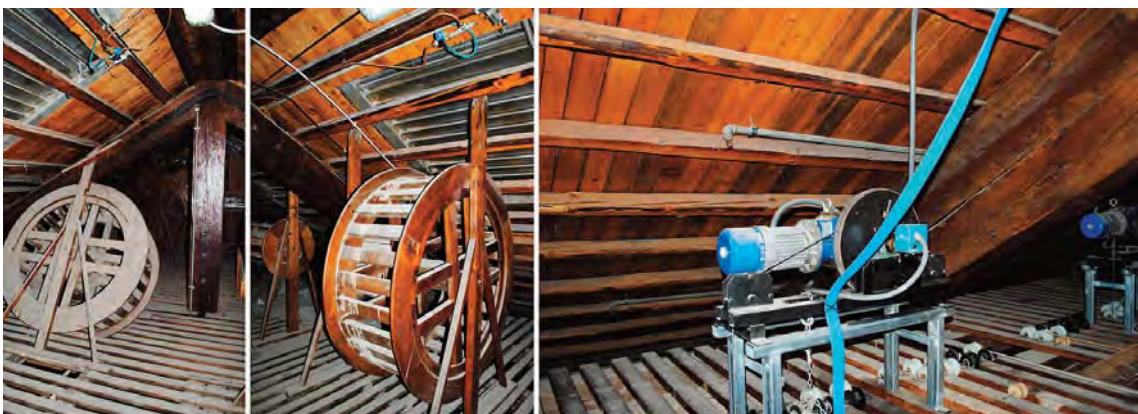


Fig. 21 - 22 - 23 - Macchine da scena. Teatro Luigi Pirandello, Agrigento. ©Lo Sardo, P.

### 3.3.4 Gli apparati decorativi

Insieme all'impianto architettonico generale, il teatro si caratterizza anche per i sistemi decorativi, di maggiore o minore impatto e complessità in rapporto alla ricchezza del territorio, alle velleità delle comunità ed alle funzioni a cui il teatro era chiamato. Le limitate risorse spingevano al ricorso di quegli artifici tipici dell'arte scenica, in grado di simulare una inarrivabile qualità con materiali

e tecniche estremamente poveri. Al Teatro Bellini di Palermo, ma più in generale nei teatri siciliani, i parapetti dei palchi, anch'essi con struttura lignea, erano dipinti su un rivestimento di tela applicato ad un supporto di tavola di abete; lo stesso fasciava anche i pilastrini di legno. Attenta era la preparazione delle superfici da dipingere, effettuata con tecniche artigianali: una prima velatura di gesso di presa, una fodera di stucco e cinque "velate" di gesso levigate con la pomice fino a rendere perfettamente liscia la superficie; poi si procedeva a realizzare la pittura di adorno a chiaroscuro imitando lo stucco a bassorilievo.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda la decorazione interna della sala è possibile individuare due grandi macro-aree all'interno dei teatri "minori" presenti in Sicilia.

La parte orientale è ricca di esempi di architetture teatrali che mantengono inalterate le



Fig. 24 - 25 - Particolare decorazione Teatro Garibaldi, Avola e Teatro Vittorio Emanuele II, Noto. ©Lo Sardo, P.



Fig. 26 - 27 - Particolare decorazione Teatro Sollima, Marsala e Teatro Garibaldi, Mazara del Vallo. ©Lo Sardo, P.



caratteristiche originarie, sono teatri ricchi d'ori e di velluti rossi, la maggior parte realizzati durante la fine dell'XIX secolo. Fanno eccezione le province di Messina e Catania in cui un gran numero di teatri è andato perduto a causa del terremoto del 1908.

Mentre nella parte occidentale troviamo una decorazione più sobria, realizzata con semplici pitture superficiali su tavole di legno accostate fra loro (es. Teatro del Popolo di Mazara del Vallo).

### 3.4 Architetti e ingegneri della Sicilia teatrale

Vari sono gli architetti e gli ingegneri protagonisti della costruzione dell'architettura teatrale siciliana. Giovan Battista Filippo Basile progettista del Massimo a Palermo ha collaborato nel Pirandello di Agrigento e al comunale di Siracusa; il figlio, Ernesto, dopo aver completato il Massimo a Palermo, ha progettato il Sociale di Canicattì; Giuseppe Damiani Almeyda progettista del Politeama a Palermo, ha completato i lavori al Comunale di Siracusa, e ancora il Regina Margherita di Racalmuto e il Pirandello di Agrigento hanno visto Dionisio Sciascia come progettista e direttore dei lavori, e Giuseppe Di Bartolo Morselli, progettista del Teatro del Popolo di Vittoria, ha anche disegnato il prospetto del Santa Cecilia a Palermo.

Sembra dunque opportuno riportare brevemente alcuni riferimenti biografici sui tecnici più importanti coinvolti nella costruzione dei teatri storici siciliani, (dati biografici desunti dal Sarullo).

<b>BARBERA, ALFONSO</b>	Architetto nisseno, nel 1870 erige il teatro Regina Margherita di Caltanissetta e nel 1880 il Teatro Comunale di Pietraperzia.
<b>BASILE, ERNESTO</b> [PALERMO, 1857 – VI, 1932]	Architetto palermitano, formò la sua professionalità tecnica e accademica con il padre, Giovan Battista Filippo, al quale succedette nella direzione dei lavori del Teatro Massimo. Nel 1888 si recò a Rio de Janeiro dove costruì un teatro e il Palazzo di Giustizia. Nel 1891 progettò gli edifici per l'Esposizione Nazionale di Palermo e qualche anno dopo il Teatro Sociale di Canicattì.
<b>BASILE, GIOVAN BATTISTA FILIPPO</b> [PALERMO, 1825 – VI, 1891]	Architetto palermitano, fu avviato agli studi dal Prof. Tineo, direttore dell'Orto Botanico di Palermo. Si laureò in scienze fisiche e matematiche, ottenendo la "laurea franca" in architettura. Continuò i suoi studi a Roma e all'Accademia di San Luca, nel 1848 tornò a Palermo e nel 1860 fu nominato professore ordinario di architettura all'Università di Palermo. Fu architetto capo del Comune di Palermo dal 1863 al 1870. Tra le opere più significative il Teatro Massimo di Palermo; collaborò inoltre alla direzione dei lavori del Teatro Pirandello di Agrigento e del Teatro Comunale di Siracusa.
<b>BATTAGLIA, FRANCESCO</b> [CATANIA, 1701 – VI, 1788]	Architetto catanese, nel 1769 fu architetto regio. Per il Principe Biscari costruì un teatro capace di 400 posti
<b>BREDA, ANTONINO</b> [?]	Nella seconda metà dell'Ottocento è ingegnere del Comune di Siracusa. A lui si deve il progetto del teatro, poi ampiamente riformato da Giuseppe Damiani Almeyda nel 1878 ca.

<p><b>CASSONE, FRANCESCO</b> [?]</p>	<p>Architetto dell'Ottocento, operante a Noto. Suo è il progetto del Teatro di Noto, realizzato assieme a Francesco Sortino ed inaugurato nel 1878.</p>
<p><b>DAMIANI ALMEYDA, GIUSEPPE</b> [CAPUA, 1834 - ?, 1911]</p>	<p>La sua formazione si svolge all'interno della cultura partenopea. Nel 1859 è in Sicilia come Ingegnere di Campagna, in seguito distaccato allo studio dei progetti per le linee ferrate calabro-sicule. Nel 1872 viene nominato ingegnere di I classe del Municipio di Palermo. Damiani opera in un periodo a cavallo fra il tecnologismo isolano dell'"età del ferro" e il tentativo di riacquisizione delle antiche certezze. Tra i progetti più significativi il Politeama di Palermo e il teatro Comunale di Siracusa.</p>
<p><b>DI BARTOLO MORSELLI, GIUSEPPE</b> [GELA, 1815 - ?, 1865]</p>	<p>Si forma a Palermo presso la Regia Università. Tra i progetti più significativi il prospetto del Teatro Santa Cecilia a Palermo, il Teatro Garibaldi a Piazza Armerina, il Teatro del Popolo a Vittoria e a Mistretta.</p>
<p><b>MALLANDRINO BRIGANDI, GIUSEPPE</b> [?]</p>	<p>Architetto messinese vissuto nel XIX secolo, è uno dei maggiori esponenti dell'architettura neoclassica in Sicilia. Studia a Napoli all'Accademia di Belle Arti e a soli ventun'anni vince il concorso per il Teatro La Munizione di Messina</p>
<p><b>MARINO, SALVATORE</b> [?]</p>	<p>Nel 1822 diviene architetto del Senato calatino, importando nella sua città natale lo stile classicheggiante e pittoresco mutuato a Roma durante gli studi giovanili. Nel 1823 a Caltagirone procede alla trasformazione della casa comunale in teatro</p>
<p><b>MINEO, NICOLÒ</b> [PALERMO, 1859 - ?]</p>	<p>Per molti anni ricopre il ruolo di Ingegnere Capo della sezione idraulica ed edile del Comune di Palermo. Nel 1903 progetta il teatro Biondo a Palermo con annesso palazzo residenziale.</p>
<p><b>NICITA, FILIPPO</b> [1861 – 1938]</p>	<p>Architetto ragusano, si forma a Napoli e a Palermo. La sua opera principale è il prospetto del teatro "Concordia" di Ragusa.</p>
<p><b>PATRICOLO, GIUSEPPE</b> [PALERMO, 1834 – VI, 1905]</p>	<p>Nel 1884 ebbe l'incarico di direttore dell'ufficio regionale dei monumenti di Sicilia. Mise in luce e ripristinò molti monumenti medievali, tra l'altro restaurò il Tempio della Concordia di Agrigento. Costruì il Teatro Selinus, di Castelvetro.</p>

<b>PRIOLO, GIOVANNI</b> [?]	Dopo un inizio di ingegnere stradale, progetta un molo a Licata, l'ingresso di una villa con caffè e bigliardo e fra le altre cose il Teatro Garibaldi di Enna.
<b>RE GRILLO, FILIPPO</b> [LICATA, 1869 – VI, 1930]	Principale protagonista dei progettisti-costruttori di Licata. Nel 1919 edifica il teatro che porta il suo nome.
<b>RIGA, SALVATORE</b> [?]	Architetto di formazione napoletana redige il progetto del Teatro Garibaldi di Modica.
<b>RIZZA, SALVATORE</b> [AVOLA, 1830 – VI, 1895]	Le sue opere più significative sono le facciate delle chiese settecentesche di Modica e Canicattì, nonché numerosi edifici pubblici di Avola come il Teatro Comunale, il Mercato Comunale e il Municipio.
<b>SADA, CARLO</b> [MILANO, 1849 - ?]	La sua formazione prende avvio nell'ambiente dell'Accademia di Brera. Studia a Firenze ed a Roma, presso l'Accademia di S. Luca, dove ottiene il titolo di Architetto. Tra i suoi lavori il progetto per il Teatro di Catania, il Teatro Comunale di Vigevano, il Teatro Biancavilla, il progetto di concorso per il completamento del Teatro Olimpico di Vicenza e per il Teatro di Kiev.
<b>SCALA, ANDREA</b> [UDINE, 1820 - ?, 1892]	Progetta molti teatri, guadagnandosi la qualifica di specialista. A lui si devono i teatri di Udine, Trieste, Gorizia, Conegliano, Treviso, Vigevano, Milano, Firenze, Novara, Catania, Padova e Venezia. Fu ingegnere della Sezione Italiana alle Esposizioni di Parigi del 1867.
<b>SCIUTO PATTI, CARMELO</b> [CATANIA, 1829 - ?]	Architetto catanese del XIX secolo. Redige il progetto per il Teatro Bellini di Acireale e insieme a Mariano Panebianco esegue i restauri della Cattedrale di Acireale.
<b>SORTINO, FRANCESCO</b> [?]	Architetto nato a Noto, fu tra i primi architetti notinesi a dedicarsi alla ricostruzione della città dopo il terremoto del 1693 ed insieme all'architetto Francesco Cassone progettò il Teatro Vittorio Emanuele II di Noto.
<b>VALENTE, PIETRO</b> [1796 – 1859]	Architetto napoletano, è uno dei principali protagonisti del neoclassicismo partenopeo che, dopo un breve soggiorno a Roma, diffonde nella sua città attraverso la cattedra di architettura civile del Regio Istituto di Belle Arti. Progetta il Teatro Vittorio Emanuele di Messina, inaugurato nel 1852.
<b>VIMANI, GASPARE</b> [CASTELVETRANO, 1804 – VI, 1872]	Architetto e archeologo, fu ispettore onorario delle antichità di Selinunte. Progettò il Teatro Selinus di Castelvetro e il Teatro di Mazara del Vallo.

## Note

- 1) MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.
- 2) Regio decreto 7 luglio 1866 n 3036 art 1 comma 1.
- 3) Legge 15 agosto 1867 n. 3848 art 1.
- 4) Legge 15 agosto 1867 n. 3848 art 2 comma 2.
- 5) ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.
- 6) ARCHIVIO DI STATO DI AGRIGENTO.
- 7) QUATREMÈRE DE QUINCY. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture*. Librairie d'Adrien le Clere.
- 8) AMICO, G. B. (1726). *L'architetto pratico*. Palermo.
- 9) ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CEFALÙ.
- 10) DI MARZO FERRO, G. (1859). *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*. Stamperia di Pietro Pensante, Palermo.
- 11) FATTA, G. (2009). *Architettura e tecnica nella costruzione del teatro Massimo V. E. di Palermo*. Meccanica delle strutture, Palermo.
- 12) ARCHIVIO DI STATO DI AGRIGENTO.
- 13) VINCI, C. (2013). *Il Teatro Garibaldi a Palermo e la costruzione dei teatri storici minori*. Edizioni Fotograf, Palermo.
- 14) PANDOLFO, P.; RINALDO, V. (2000). *Il Real teatro Bellini di Palermo. Un teatro da riscoprire*. Palermo.
- 15) PANDOLFO, P.; RINALDO, V. (2000). *Ivi*.

## Riferimenti bibliografici

- ALAJMO GIULIANA, A. (1956). *Storia di Sicilia nei sipari dipinti dei teatri dell'isola*. In: "Sicilia Mondo", 1 Marzo 1956.
- AMICO, G. B. (1726). *L'architetto pratico*. Palermo.
- AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.
- BASILE, G.B.F. (1876). *Calcolo di stabilità della cupola del Teatro Massimo*. Lao, Palermo.
- BERTOROTTA, S. (2008). *Bombardate Palermo!* Fotograf, Palermo.
- CALANDRA, E. (1997). *Il Teatro Massimo cento e più anni fa: fonti storico-documentarie*. Ila Palma, Palermo.
- CAMPISI, T.; VINCI, C. (2005). *Architetture temporanee per lo spettacolo nel XVIII secolo a Palermo: anfiteatri, teatri e casotti lignei*. Atti del convegno "Conservation of historic wooden structures", Collegio degli ingegneri della toscana, Firenze.
- DI MARZO FERRO, G. (1859). *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*. Stamperia di Pietro Pensante, Palermo.
- DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei Comuni della Sicilia*. Palermo.
- FATTA, G. (2009). *Architettura e tecnica nella costruzione del teatro Massimo V. E. di Palermo*. Meccanica delle strutture, Palermo.
- FATTA, G.; CAMPISI, T.; VINCI C. (2003). *Il Politeama Garibaldi di Palermo. Tradizione ed innovazione nelle coperture metalliche*. In: *Involucri quali messaggi di architettura*. Napoli, 9-11 ottobre 2003. Luciano Editore, Napoli.
- FATTA, G.; CAMPISI, T.; VINCI, C. (2003). *Il teatro-circo: il nuovo "tipo" ottocentesco tra classicità e policromia*. Atti del convegno "Involucri quali messaggi di architettura", Napoli.

- FATTA, G.; FIANDACA, O. (1990). *Proposta per la riqualificazione del sistema teatrale a Palermo*. Cogras, Palermo.
- FATTA, G.; LO SARDO, P. (2014). *Il recupero dei teatri storici in area siciliana. Il caso del "Luigi Pirandello" ad Agrigento*. In: (a cura di): D'agostino Salvatore; Fabricatore Giulio, *History of Engineering - Storia dell'Ingegneria*. Cuzzolun s.r.l., Napoli.
- FATTA, G.; LO SARDO, P. (2014). *Rehabilitation of theatres in Sicily*. In: 6th International Congress on "Science and Technology for the Safeguard of Cultural Heritage in the Mediterranean Basin" PROCEEDINGS. Valmar, Roma.
- FATTA, G.; RUGGERI TRICOLI, M.C. (1984). *Palermo nell'età del ferro*. Edizioni Giada, Palermo.
- FATTA, G.; VINCI, C. (2008). *Specificità costruttive nei teatri storici. Il "Garibaldi" di Palermo tra incolti stravolgimenti e fortunate permanenze*. In: Dell'Acqua A.C., Degli Esposti V., Mochi G. *Linguaggio edilizio e sapere costruttivo*. Edicom Edizioni, Monfalcone.
- GALLO, L. (1997). *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*. Epos, Palermo.
- GUARINO, C.; GIAMBRONE, F. (2008). *Teatri negati: censimento dei teatri chiusi in Italia*. FrancoAngeli, Milano.
- LO SARDO, P. (2014). *I caratteri dei teatri storici minori nell'area palermitana*. In: (a cura di): Fatta, G, *Palermo città delle culture. Contributi per la valorizzazione di luoghi e architetture*. 40due Edizioni, Palermo.
- LO SARDO, P.; FATTA, G. (2014). *Aspetti di sostenibilità nel recupero dei teatri storici*. In: (a cura di): Biscontin Guido; Driussi Guido, *Scienza e Beni Culturali XXX 2014 "Quale sostenibilità per il restauro?"*. Edizioni Arcadia Ricerche S.r.l., Marghera, Venezia.
- MANISCALCO BASILE, L. (1984). *Storia del Teatro Massimo di Palermo*. L.S. Olschki, Firenze.
- MARAINI, D. (1993). *Il Sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio Editore, Palermo.
- MARTELLUCCI, G. (1999). *Palermo. I Luoghi del Teatro*. Sellerio, Palermo.
- MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.
- MAZZAMUTO, A. (1992). *Caratteri tipologici innovativi nell'architettura dei teatri dell'Ottocento e postunitario in Sicilia*. Libreria Dante Editrice, Palermo.
- MAZZAMUTO, A. (2000). *Teatri tra '800 e '900*. Kalos, Palermo.
- MOLONIA, G. (1996). *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo*. Filarmonica laudamo, Messina.
- NICOTRA, F. (1908). *Dizionario illustrato dei Comuni siciliani*.
- PAGANO, G. (1971). *I teatri di Palermo: dal XVI al XIX secolo*. Il segnalatore, Palermo.
- PANDOLFO, P.; RINALDO, V. (2000). *Il Real teatro Bellini di Palermo. Un teatro da riscoprire*. Teatro Biondo Stabile, Palermo.
- QUATREMÈRE DE QUINCY. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture*. Librairie d'Adrien le Clere.
- ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.
- SANGIORGIO, N. (1991). *Itinerari storici e tradizionali*. Palermo.
- STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.
- VINCI, C. (2013). *Il Teatro Garibaldi a Palermo e la costruzione dei teatri storici minori*. Edizioni Fotograf, Palermo.



SCHEDA DEI TEATRI IN AREA SICILIANA  
*FICHES DES THÉÂTRES EN RÉGION SICILIENNE*





---

## Schede dei teatri in area siciliana

Nel ripercorrere lo stato delle fabbriche teatrali censite si è ritenuto opportuno realizzare per ogni edificio indagato una scheda che sintetizza e contiene informazioni sugli aspetti storici e sulle condizioni generali della fabbrica, sui materiali e le tecniche costruttive utilizzate, sugli attuali stati d'uso. È stato effettuato un rilievo fotografico, una ricerca bibliografica e/o archivistica ed iconografica e - dove possibile - sono stati recuperati elaborati grafici di rilievo.

Ciascuna scheda riporta una tabella iniziale in cui si danno informazioni sintetiche sul teatro: la città in cui si trova, il riferimento toponomastico e la localizzazione del teatro, e se si tratta di un edificio isolato o interno ad un aggregato edilizio. Si danno informazioni sulla destinazione originaria della fabbrica teatrale, dato che, come visto precedentemente, molti teatri sono stati realizzati nelle sedi di ex-conventi e molti altri nelle sedi delle ex-Case Comunali. E, ancora, si precisano l'anno di costruzione, il progettista e il committente.

La tabella continua con l'indicazione del numero di ordini di palchi, del numero dei palchi totali all'interno della sala e della capienza totale della platea e dei palchi ai vari ordini, riferiti alla situazione attuale della fabbrica. Per quelle schede in cui non vengono riportati i numeri in tabella è da intendersi che il teatro, subendo trasformazioni e stravolgimenti non presenta più la classica conformazione "ad alveare" propria del teatro "all'italiana", oggetto di questo studio. Infine si riporta la proprietà e l'uso attuale della fabbrica.

La scheda continua dando indicazioni sulla storia evolutiva e costruttiva, sui lavori di "riattamento", restauro e trasformazioni che il teatro subisce, nonché sui caratteri costruttivi e sulla configurazione e gli usi attuali.

Ogni scheda è corredata da una documentazione iconografica e fotografica e ancora dal ridisegno di alcuni elaborati grafici sulla base della documentazione consultata in sito.

Infine, si riportano riferimenti bibliografici e archivistici.

Una prima parte delle schede riguarda i teatri ancora esistenti e su cui, grazie alle informazioni raccolte *in situ* tramite i sopralluoghi e la ricerca storico-archivistica, è stato possibile effettuare ulteriori approfondimenti; la seconda parte riguarda invece tutti quei teatri censiti, di cui però non è stato possibile ritrovare alcuna significativa documentazione, utile per le nostre finalità.





## TEATRO BELLINI

CITTÀ	Adrano	
UBICAZIONE	Piazza Duca degli Abruzzi	
LOCALIZZAZIONE	Interna ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1779 circa	
PROGETTISTA	-	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	300 posti	
NUMERO PALCHI	42	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nella prima metà del XVIII secolo quanto Adernò (oggi Adrano) per privilegio del vicerè Alcala era diventata una popolosa e feconda cittadina, le maggiori ed antiche famiglie nobili decisero di innalzare sulle presunte rovine dell'antichissima chiesa di San Vito, uno stanzone con palchi, gradinata semicircolare e scena fissa.

La prima notizia certa circa la preesistenza di un teatro nel sito attuale si trova negli atti del notaio Don Francesco Palermo del 24 agosto 1742 nei quali vengono chiaramente individuati i palchi assegnati a ciascuna famiglia.

Il 26 aprile 1779 il vicerè faceva obbligo di costruire il Teatro di Adernò con gli introiti provenienti dalla tassazione sulla vendita del pane e della foglia, i cui proventi annualmente, venivano donati alla chiesa di S. Maria ad Nives.

Completato il Teatro, durante la suddivisione dei palchi, si verificarono dei conflitti fra le

principali famiglie nobiliari locali circa i criteri di assegnazione.

Poche sono le notizie storiche ritrovate. Un atto del 1785 descrive la necessità di realizzare alcuni lavori di completamento di alcuni palchetti in quanto *“vi si osserva qualche mancanza, vale a dire di non essersi perfezionati li palchetti”*<sup>1</sup>.

Il teatro rimase attivo almeno fino al 5 luglio 1829 data dell'ultima rappresentazione teatrale documentata, mentre da una lettera del dicembre del 1836, indirizzata dal Sindaco Floreno Arcoria all'intendente della Valle di Catania apprendiamo che il Teatro *“è inattivo perché diroccato”*. Nulla di più è stato possibile reperire circa le cause che vennero a determinare tale circostanza, tuttavia sappiamo che Don Pietro Sidoti, sindaco di Adrano, prese a cuore l'edificio teatrale e affidò l'incarico progettuale all'insigne Architetto Vincenzo Costa; questi presentò una relazione dettagliata sui lavori da realizzarsi. I lavori iniziarono subito e nel 1846 il teatro fu riaperto<sup>2</sup>.

Il teatro inoltre presentava un rigido regolamento ritrovato fra gli atti di archivio e datato il 17 aprile 1865: *“1. E' proibito a chiunque interverrà alle rappresentanze teatrali poter venire con berretto bianco, o con abiti [...] e indecenti*

*2. E' proibito il poter entrare in platea con bastoni*

*3. E' proibito di fare schiamazzi nei palchi, in platea, in galleria e corridoj, tali da poter conturbare la eleganza teatrale, e metter disturbo all'azione degli attori.*

*4. E' proibito assolutamente a chiunque il potere entrare nel palcoscenico con qualunque pretesto, tranne che alla commissione, ed alle autorità competenti. Conce anco tutte le persone che sono specialmente addette [...] dello stesso.*

*5. E' proibito di poter bere vino, e fumare nei palchi, in platea o in galleria.*

*6. Sono finalmente proibiti tutti quegli atti che [...] in generale alla decenza, ed al buon costume”*.

Nel 1882, ancora una volta il Teatro si trova alle prese con opere di restauro, l'architetto Carlo Sada si servì della magistrale collaborazione di valenti artisti del tempo come Francesco Stella per le pitture ed Alessandro Cappellani per gli stucchi e le dorature degli interni.

Rimasta incompleta la facciata, agli albori del nascente XX secolo, il sindaco Battiati, sensibile uomo di cultura e amante delle Belle Arti, ne affida al palermitano Ing. Gaspare Silvestri Amari il restauro ed il completamento. Alla realizzazione dell'opera concorsero i fratelli Bartolomeo e Vincenzo Geraci per quanto riguardava le opere in pietra lavica, mentre i fregi e le decorazioni in pietra bianca furono relizzati dal catanese Giuseppe Toscano.

Il gruppo scultoreo che primeggia la fronte architettonica, venne realizzato dal maestro catanese Mario Moschitti, figlio di Giulio autore delle sculture del Teatro Massimo Bellini di Catania; il Moschitti, non eseguì fedelmente l'originaria composizione scultorea prevista dal Silvestri Amari, ma ne cambiò la disposizione, collocando da sinistra verso destra la Tragedia, la Musica e la Commedia.

Nel 1914 il Teatro usciva dal suo terzo restauro e nel 1920 era già alle prese con un quarto restauro: il rifacimento del tetto e la dotazione di servizi igienici, l'incarico venne af-

fidato all'ing. Antonino Pastanella che ne completò l'opera nel 1933. Oltre al recupero degli elementi esistenti in occasione del restauro si realizzò il golfo mistico per l'orchestra e si crearono due muri tagliafuoco sul boccascena, per isolare totalmente il pubblico dalla scena nel caso di incendi. Il tetto viene ristrutturato completamente eseguendo le necessarie manutenzioni alle capriate ed alle orditure principali e sostituendo l'attuale tavolato realizzato con listelli e masonite con un altro realizzato con materiale trattato con idrofugo, provvisto di un'opportuna intercapedine in cui è connesso un pannello isolante, protetto all'esterno con una guaina bituminosa e ricomposto con le tegole tradizionali previa la sostituzione di quelle rotte.

Orrendamente mutilato nell'ultimo evento bellico nel 1943 il Teatro, risistemato alla buona, riprese a funzionare ma privo di ogni manutenzione e lasciato in balia di un'insensibile gestione privata, inizia un processo di progressivo degrado e depauperamento. Durante il boom del cinema italiano, il Teatro è stato utilizzato come sala cinematografica. Chiuso per oltre 20 anni, ha ritrovato finalmente il suo antico splendore a partire dal dicembre del 2004.

Il teatro Bellini architettonicamente si presenta come un edificio costituito da tre corpi di fabbrica: il vestibolo, la sala ed il palcoscenico. Il vestibolo è un avancorpo che ospita gli ambienti di rappresentanza del Teatro e presenta uno sviluppo planimetrico molto limitato di forma rettangolare. La sala centrale ospita la platea di forma ellittica e il triplice ordine di palchi. L'elemento forse più significativo e caratteristico del complesso è rappresentato dal sobrio prospetto di deciso gusto Liberty; le forti valenze plastiche e figurative che animano la fronte si pongono come elemento di naturale contrappunto alla composta impostazione planivolumetrica dell'edificio. Questo corpo al piano terreno è tutto rivestito da conci in pietra lavica ed è scandito da tre porta letti arcuati e da due nicchie rettangolari laterali sormontate dal plastico stemma di Adrano, mentre al primo piano, tutto rivestito in pietra bianca, altrettanti porta letti architravati e altrettante nicchie absidate sormontano, in asse, quelli sottostanti. Il tutto è definito dal correre plastico di una decorazione a nastro floreale lungo la chiave dei portaletti: al di sotto del geometrico oggetto del cornicione finale, la scritta "*Teatro Bellini*" completa armoniosamente il primo ordine superiore.

L'edificio poi è coronato da un timpano lineare scandito da pilastri liberi, mentre l'estrosa soluzione dell'artistico gruppo scultoreo accentua scenograficamente gli esiti architettonici dell'edificio.

## Note

- 1) Lavori completamento palchetti e gravette per eseguire delle rappresentazioni, già appaltate a Placido Ungaro 1785. Da parte dello spettabile Barone D. Vincenzo Cangemi, qual'uno delli nobili affezionato Concivi di questa sopradetta Città di Adernò si espone a [...] e Spettabili, come nel mese scorso Aprile dell'anno [...] trovasi nella nobile città di Messina per propri affari ed avendo presente che in questa Città di Adernò sono stati scorsi molti anni che non si sono vedute rappresentare Opere Serie o altre nelli tempi volizi che si han sempre rappresentato vale a dire nelli mesi di Luglio, ed agosto in occasione delle Festivà de [...] Intelari e Prostettori ebbe occasione di Appaltare vari virtuosi di Supplica, donne, e uomini per far rappresentare n. 30 opere e

commedie fra il giro di giorni quaranta coll' [...] di onze cinquecento e con Caparra data in somma di onze cinquanta a D. Placido Ungano Capo e Maestro di Cappella delle Medesime Opere; quali in adempiere del suddetto Convenio si trovarrò già con effetto in questa Città di Adernò per adempiere e per perfezionare le suddette opere e per ciò fare stimarono in detto luogo osservare la situazione le scene, palchetti e stradette del nuovo teatro e malgrado che in esso vi fossero state rappresentate due commedie de prossimo, pure nel medesimo teatro vi si osserva qualche mancanza, vale a dire di non esser si perfezionati li palchetti, e le stradette quando per comodo del pubblico si devono finire e terminare secondo l'ultima convenienza affinché nell'opere faciende di sopradette espressate ognun dilettante, che spendesse li suoi denari trovasse ne rispettivi palchetti e strade il loro comodo; onde il [...] Spettabili che [...] ad ansimare tutti li padroni di palchetti e stradette a perfezionarsele a dovere infra il breve tempo al sommo di [...] ed in caso di loro reticenza dichiarassero il loro animo di vole o non volere continuare nel dominio e possessione de medesimi palchetti e stradette per lasciare nel caso di non volere continuare la loro possessione sopra suddetti palchetti e stradette la libertà al Rettore di perfezionarli lui a nome, ed a conto di chi vi volesse attendere a comprarli coll'intelligenza però di rimpiazzare a Padrone de medesimi quanto le avranno per l'addietro erogato, e ciò riguardo al pubblico bene di non differirsi la fattura dell'opere per le quali sono già versati alcuni virtuosi, coll'intelligenza pure che tutti li suddetti palchetti e stradette [...] Spettabile Barone Cangemi si possono appaltare con averne solamente delli suddetti affitti ed appalti rispettivamente la prelazione [...] di suddetti palchetti e stradette da poiché li medesimi devono ancor pagare li palchetti e stradette in circostanza che qui seriamente han versati li suddetti virtuosi malgrado che si dicono padroni de medesimi in quei tempi che si fanno l'opere per conto ed a spese dell'Università nelli tempi di sopra descritti Mesi di luglio ed agosto e non già in altri tempi; e quantunque si potesse replicare dalli [...] di detti palchetti e stradette che le suddette opere e commedie si faranno in questo mese di luglio ed agosto e settembre pure non possono loro allegare [...] di pagamenti e non avere obbligati da poiché l'opere sudette non si fanno a conto di questa città, ne da concivi, ma si fanno da persone estere non obbligato a far opere in questa città ma sono venuti per far divertire i Naturali ed all'atto stesso approfittarsi delle loro fatiche ed essendo la [...] e piacere della città tutta molto onesta, e confacente al giusto si persuaderà, che [...] e spettabili si risolveranno a rilasciare le suddette iscrizione alli [...] per risolversi se vogliono far la spesa vi si ricerca per perfezionarsi li suddetti palchetti, e stradette secondo luogo che quel caso, che non vogliono godere delle sopradette opere per non pagare la somma da distribuirsi come sopra lasciare in libertà all'impresario di localle a chicchessia, che vorrebbe affittarsele e tutto ciò a tenore del giusto, e convenevole per onore e decoro della Città e godimento del pubblico; coll'intelligenza da [...] e spettabili su quanto l'ha pregato viene in obbligo protestarsi contro [...] e Spettabili di tutti li danni, spese ed interessi che sarà per soffrire ed à sofferto finoggi per ricorrerne a tal'oggetto a S. E. M. Vicerè, ed a suoi tribunali per essere ristorato in tutti essi danno, spese ed interessi da doverli pagare [...] e spettabili e così la supplica riserbandosi la facoltà di aggiungere e levare alla [...] Fatta oggi che corrono li quattro luglio 1785 [...] e attribuita a se stesso la copia, affinché appaia in futuro, e senza pregiudizio del [...] la supplica come si addice.

- 2) Lionardo Vigo scrisse: "Dalle reliquie del vecchio è sorto il nuovo teatro... il Sidoti... notava i vantaggi della forma ellittica...notava essere larga 36 palmi la bocca del palco, a questo lungo 56, e capace di esserco il doppio, largo 64 oltre lo spazio addetto a servizio degli attori, avere 44 logge partite in tre ordini e ciascheduna di palmi 8 di quadro, alta ? da tutte godersi la scena cose se di fronte, la platea essere lunga 32 palmi, larga

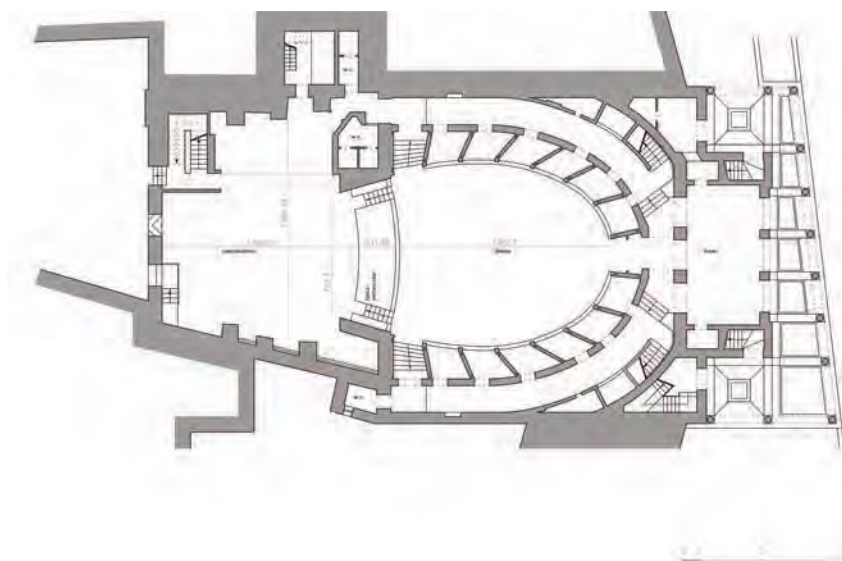
46; bellissime e comode scalinate e i corridoi che conducono alle logge...Percorso il Teatro ci riducono in mezzo di platea per ammirare le scene, fattura di Giuseppe Di Stefano, e il sipario di Giuseppe Rapisarda, entrambi catanesi...Il teatro ha sette vedute complete, altre di fronte altre dipinte sulla diagonale, cioè piazza, reggia, bosco, sotterraneo, camera nobile, da commedia, rustica. Di Stefano inoltre arricchì di fregi ed arabeschi l'arco del palco e gli scompartimenti delle logge.”

## Bibliografia

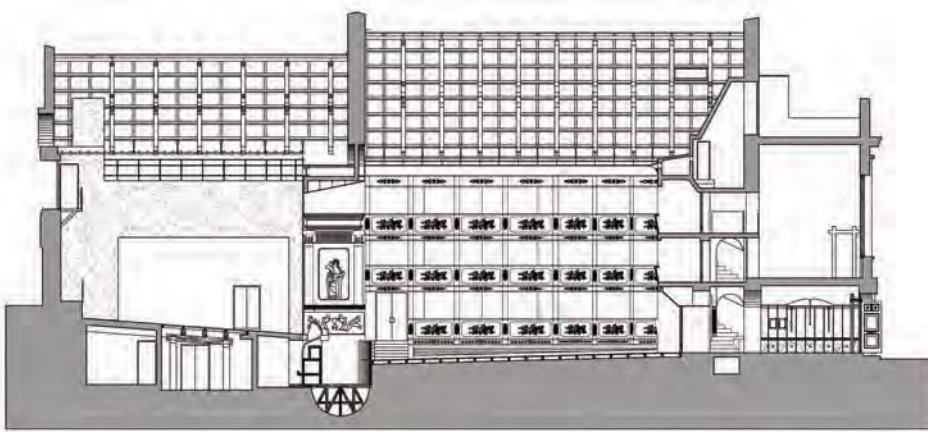
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI ADRANO.



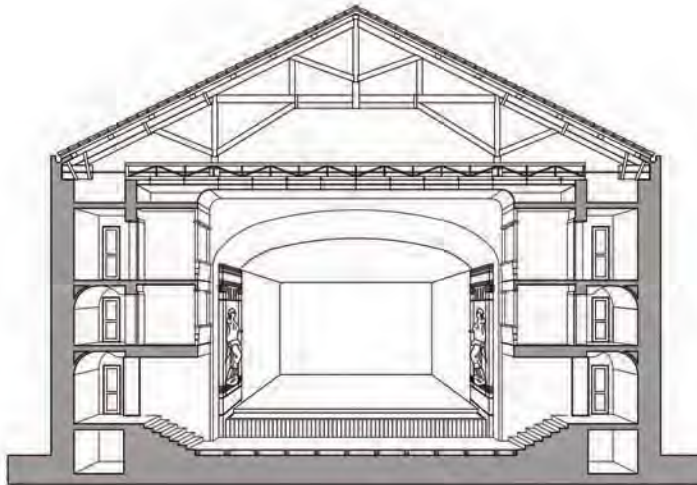
Particolare della copertura e del controsoffitto della sala (anni '80). ©Comune di Adrano.



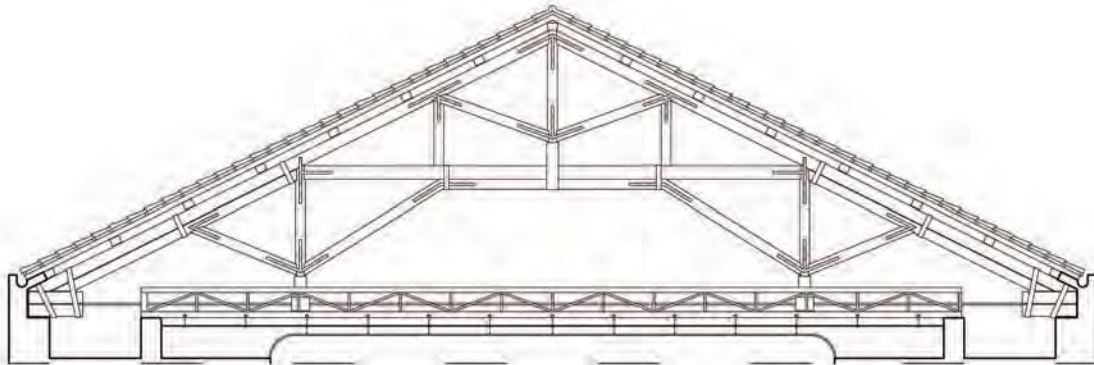
Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Sezione trasversale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Particolare della struttura di copertura della sala. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).





1



2



3



4

Foto 1 - Prospetto principale.  
Foto 2 - Interno della sala.  
Foto 3 - Palcoscenico.  
Foto 4 - Interno della sala.

©Lo Sardo, P.

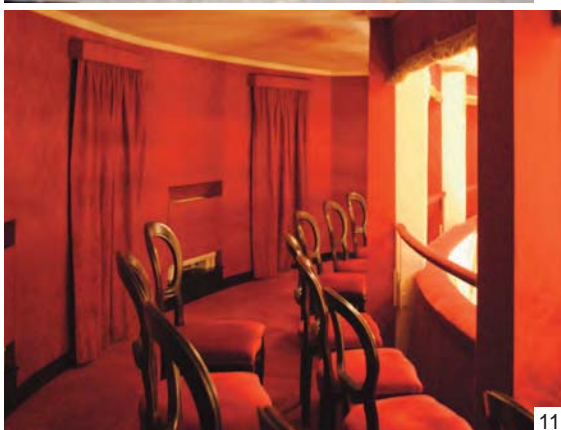
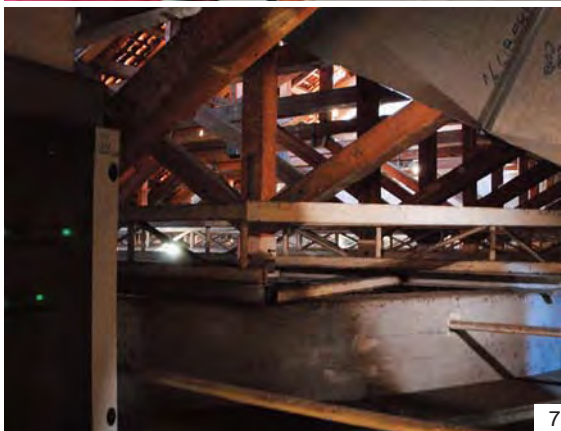


Foto 5 - Vestibolo d'ingresso.

Foto 6 - Estradosso del graticcio del palcoscenico e orditura della copertura.

Foto 7 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 8 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 9 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 10 - Estradosso dell'arco armonico.

Foto 11 - Loggione.



## TEATRO LUIGI PIRANDELLO

CITTÀ	Agrigento	
UBICAZIONE	Piazza Luigi Pirandello	
LOCALIZZAZIONE	In un complesso conventuale	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Convento	
ANNO DI COSTRUZIONE	1870	
PROGETTISTA	D. Sciascia/E. Basile	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	300 posti	
NUMERO PALCHI	54	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

L'esigenza di un teatro stabile che potesse soddisfare le richieste dei cittadini di dare pregio alla città di Agrigento era avvertita anche dall'Amministrazione comunale, ma le scarse disponibilità finanziarie e la scelta dell'area sulla quale costruire il nuovo edificio ne ritardarono molto la realizzazione. Già nel 1850 era stato elaborato un progetto per la costruzione di un teatro nel piano di S. Sebastiano, ma il progetto fu sospeso "per le opposizioni e i reclami dei vicini, contro i quali venivano a crearsi intollerabili servitù"<sup>1</sup>.

La necessità di avere in corrispondenza dell'ingresso una vasta area funzionale convinse l'Amministrazione a scegliere i locali dell'ex Convento di S. Domenico che avrebbero accolto il teatro e gli uffici comunali. Nell'anno 1867 si deliberava la vendita del Palazzo comunale alla Camera di Commercio e si decideva di destinare la somma alla costruzione del nuovo teatro.

Il seicentesco Convento di S. Domenico, ubicato nell'omonima piazza, dal 1867 verrà ristrutturato e completamente trasformato, in alcune parti, per accogliere gli uffici comunali e ingrandito, nella parte settentrionale, mediante l'esproprio di alcune proprietà private adiacenti, per l'edificazione del teatro il cui ingresso sarà ricavato all'interno dell'atrio del Palazzo.

La decisione di ubicare l'ingresso del teatro nell'atrio del Municipio, priverà l'edificio di una facciata e di una identità formale riconoscibile nell'ambiente urbano circostante. Un anonimo viaggiatore nel 1889 scrive: *“La città ha un magnifico teatro costruito nel decennio 1870-80 [...]. Il Municipio [...] lo fece costruire alle spalle del palazzo comunale, e fu quindi necessità scavare l'area occorrente nella collina. Si ebbe un'enorme spesa per lo sterro, e per il trasporto del tufo fuori le mura, e venne a mancare un bell'edificio che sarebbe riuscito di adornamento alla città, la quale di belli edifici non ne ha troppi”*<sup>2</sup>.

Il convento di S. Domenico fu fondato verso la metà del XVII secolo. Giuseppe Bosco, riferendosi al convento scrive: *“Antica sede dei principi di Lampedusa, fu donato verso il 1641, per farne un adeguato convento, ai Frati Domenicani, che ne avevano avanzato petizione, giacché prima di allora essi disponevano di un piccolissimo convento che sorgeva nella zona di Santa Marta”*<sup>3</sup>.

Dai documenti consultati emerge che il Convento di S. Domenico non occupava tutto il lotto considerato; infatti l'area destinata poi alle strutture del palcoscenico e di una parte della platea del teatro sarà ricavata espropriando e demolendo diverse abitazioni limitrofe, con cortili e giardini.

Nel 1867 venne nominata una Commissione di professionisti per sovrintendere alla progettazione e alla costruzione del nuovo teatro. Il 7 maggio dello stesso anno, come ricorda il Picone, venne bandito il concorso al quale parteciparono ingegneri comunali e liberi professionisti. Venne inoltre stilato un programma funzionale che illustrava la tipologia del progetto e i vincoli, stabiliti dalla committenza. Il programma esplicitava le direttive della committenza, che chiedeva la realizzazione di un teatro lirico che, per eleganza e funzionalità, fosse all'altezza dei teatri realizzati in quel periodo nelle maggiori città siciliane. Vi erano contenute prescrizioni tecniche volte ad individuare i vincoli con cui il progetto si doveva confrontare: il lotto, il dislivello esistente tra il cortile del palazzo comunale, in cui era posta l'entrata al teatro, e l'area destinata ad accogliere l'edificio; la presenza della chiesa di S. Domenico, dalla quale il manufatto si doveva discostare, *“quel tanto richiesto dalla legge”*. Accanto alle prescrizioni tecniche, si dava molto spazio a quelle tipologie, che prevedevano la realizzazione di un atrio elegante, ma funzionale, una platea che potesse contenere quattrocento spettatori con impalcatura mobile; tre ordini di palchi e loggione con accesso indipendente, opportunamente dotati di servizi. Non si davano prescrizioni relative alla decorazione interna, mentre in relazione alla facciata si prescriveva *“un andamento semplice che armonizzi con l'interno del cortile”*<sup>4</sup>.

Nel 1869 dopo aver accuratamente vagliato i progetti presentati dai professionisti concorrenti, il Consiglio comunale approvava il progetto redatto dall'architetto Dionisio Sciascia,

preferendolo agli altri per l'ottima impostazione tecnica e per la moderata previsione di spesa. Le motivazioni della scelta erano ulteriormente specificate in una lettera dal sindaco, Emanuele Sileci, diretta al progettista, nella quale si legge: *“Questo Consiglio Comunale nell’approvare il progetto [...] esterna [...] i ringraziamenti per il bellissimo progetto e pianta del teatro tanto ben studiato che, superando le difficoltà dispone egregiamente le scale di accesso, fa nobili gli ingressi e ben studiate le uscite e i membri accessori. Ha tenuto presenti le leggi dell’ottica e dell’effetto che condannano i tramezzi continuati ed ha conservato al tempo stesso la piena libertà che davano i medesimi agli spettatori, tagliandoli secondo sagome curvilinee più o meno pronunciate secondo posizioni dei palchi, ha ben conciliato lo stile esistente con le fabbriche, anche conservando il carattere dell’edificio [...]”*<sup>5</sup>.

Il progetto elaborato dall'architetto, poi modificato e revisionato da Giovan Battista Filippo Basile (che si occuperà delle decorazioni interne), assume tutte le caratteristiche della *“sala all’italiana”*, che erano state adottate in Sicilia nella costruzione di teatri fin dalla fine del XVIII secolo: abitabilità e funzionalità degli spazi; platea allungata secondo una curva *“mistilinea”*, orchestra antistante il palcoscenico sistemata al livello della platea; organizzazione verticale dell'assise con ordini sovrapposti di palchi indipendenti (divisi da tramezzi radiali) che aggettano l'uno sull'altro e degradano con l'approssimarsi della scena; sovrastante loggione per il pubblico meno abbiente; boccascena; palcoscenico al livello del primo ordine dei palchi; fronte dei palchi riccamente decorata per l'assorbimento dei suoni.

Nel 1872 Giovan Battista Filippo Basile apporterà delle modifiche ai tramezzi dei palchi, al boccascena e alla struttura del palcoscenico. Si tratterà di interventi che, ad eccezione di quello del palcoscenico, non interesseranno la struttura dell'edificio, che rimarrà quella prevista da Dionisio Sciascia. L'ingresso del Teatro, sopraelevato rispetto al piano della corte porticata, è caratterizzato dalla presenza di un atrio spazioso suddiviso in due sale. Dalla prima, come ricorda il Picone, *“[...] si accede ad un caffè. Dalla seconda si ascende per gradinate ed ampi corridoi in marmo, in tre file di palchi, i quali sono preceduti da stanzoni per la toletta delle donne, e nel loggione”*<sup>6</sup>. Dall'atrio, tramite due scale simmetriche, si accede direttamente ai palchi, la porta centrale invece immette nel piano della scala e alla platea, molto vasta che può contenere circa trecento spettatori.

Il 18 gennaio 1870 con solenne cerimonia e alla presenza delle più alte autorità venne posta la prima pietra per la realizzazione del nuovo teatro. I lavori di costruzione sarebbero durati dieci anni, interrotti da polemiche sorte tra l'Amministrazione comunale e il progettista che si concluderanno con l'estromissione dell'architetto Dionisio Sciascia dalla direzione dei lavori e con l'intervento nel 1872 di Giovan Battista Filippo Basile: *“[...] I tempi di costruzione di un teatro sono segnati dalle disponibilità finanziarie di ogni comunità insediata, e comunque sono articolati in tre fasi temporali cui corrispondono tre distinti appalti di lavori: quello della struttura, quello del progetto e quello delle decorazione degli interni”*<sup>7</sup>.

Quando sorsero i primi contrasti tra l'amministrazione e l'architetto, era già definita la struttura della platea e probabilmente quella dei tre ordini di palchi sovrastanti, quella del palcoscenico e del boccascena con l'arco armonico e quella delle coperture. Le contro-

versie nacquero in relazione alle dimensioni del palcoscenico, giudicato troppo piccolo, e alla "rotondità" dell'arco armonico, che non si definì costruito a regola d'arte.

Poiché "[...] l'ingegnere Sciascia fece resistenza a queste osservazioni e mostrò la più tenace ostinazione per difendere il fatto proprio", si invitò, per una valutazione del progetto, Giovan Battista Filippo Basile: l'architetto palermitano approvò la curva della platea e dalle testimonianze raccolte dal nipote dell'architetto Sciascia, il ragioniere Nicolò Gallo, risulta che anche l'acustica dell'arco armonico ricevette l'approvazione del Basile: "[...] il Basile fu chiamato come arbitro per dirimere una questione sorta tra il Consiglio comunale ed il progettista ing. Sciascia circa la costruzione dell'arco armonico con il legno oppure di mattoni vuoti [...] io non ricordo la soluzione, ma ricordo che mi si disse dai figli che il Basile si avvicinò al boccascena all'altezza dell'arco armonico, battè le mani e costatò la perfetta sonorità"<sup>8</sup>. Il Basile, sollecitato dall'amministrazione, dopo aver accuratamente analizzato il progetto, decise di apportare delle modifiche che inviò al Sindaco "[...] un cilindro nel quale sono avvolti i disegni consegnatimi, che riguardano il Teatro Comunale di Girgenti e più altro disegno aggiunto che riguarda il palcoscenico insieme pure al mio rapporto"<sup>9</sup>.

I disegni relativi all'intervento del Basile e il "rapporto" presentato a corredo del nuovo progetto non sono più reperibili, ma risulta che il "progetto Basile" prevedeva: l'ampliamento del palcoscenico, l'abolizione delle "curve" nei tramezzi di separazione dei palchi, la sostituzione delle colonne del boccascena con i pilastri, le modifiche alla coperture, i disegni per le decorazioni e la strutture del teatro. Nonostante l'approvazione del Basile, Dionisio Sciascia, estromesso dall'incarico, partì per Palermo dopo aver "smantellato" l'arco armonico e dopo alcuni mesi, con l'intervento dell'Amministrazione comunale, ritornò ad Agrigento e ricostruì la curva che "riuscì" migliore della precedente. L'ampliamento del palcoscenico venne realizzato demolendone parzialmente la copertura, i muri perimetrali e parte della parete rocciosa adiacente al teatro nella parte retrostante; le murature verranno ricostruite con "muri di pietra ammorsati a quelli già costruiti"; questo intervento consentì di ricavare spazi funzionali (camerini per gli attori e ambienti di servizio) non previsti precedentemente. Un altro intervento strutturale riguarderà la copertura della sala, realizzata in legno e sostenuta, tramite tiranti in acciaio, da capriate in legno; Basile modificherà l'impalcatura lignea prevedendo "un soffitto raccordato con curva e lievemente inclinato verso la bassa scena".

L'intervento del Basile si completa nel 1874 con il progetto di decorazione del boccascena, delle pareti della sala e della volta; egli, oltre a dare le prescrizioni necessarie all'elaborazione dell'apparato decorativo, esplicita le sue scelte figurative. La descrizione esordisce giustificando l'adozione di questo stile "[...] Lo stile adottato [...] è quello del decimo sesto secolo, preso però come principio e svolto liberamente [...] coll'intenzione di imprimervi quel carattere di eleganza gaia e splendida della colta società", e la genericità dei disegni allegati: "[...] Ho stimato opportuno di esprimere con semplici linee le partizioni e gli ornamenti, tralasciando le ombre ed i colori che lascerebbero confusa e dubbia l'interpretazione delle parti e molto arbitrio alla volontà degli esecutori"<sup>9</sup>. Il Basile continuerà

a sovrintendere alla realizzazione di queste opere e nel 1875, in occasione di una visita in città verificherà i lavori. Le decorazioni verranno eseguite da artisti milanesi operanti in quel periodo ad Agrigento: Luigi Sacco e i suoi allievi Antonio Tavella e Giuseppe Bellone.

Nel 1879 il pittore messinese Luigi Queriau dipinse il sipario del teatro rappresentandovi una scena relativa alla storia antica della città: Esseneto che ritorna vincitore dallo stato di Elea. Le ultime opere verranno appaltate nel 1878 e riguarderanno i problemi di umidità nel palcoscenico, la disposizione delle panche nel loggione e nell'orchestra, l'illuminazione a gas, la pittura dei "medaglioni" dei vestiboli e i lavori di tappezzeria del mobilio.

Il Teatro verrà inaugurato il 24 aprile 1880 con una solenne cerimonia alla presenza delle più alte autorità cittadine, aprendo la stagione con un cartellone lirico particolarmente nutrito.

Una data importante nella storia del teatro fu il 12 gennaio 1881, giorno dell'arrivo dei sovrani Umberto e Margherita di Savoia. Il teatro venne dedicato alla Regina Margherita e la serata rappresentò un'importante occasione di riconoscimento per l'architetto Dionisio Sciascia, quasi di rivincita contro i calunniatori che attribuivano la progettazione dell'intera opera al Basile. Infatti egli ricevette dai sovrani pubblici riconoscimenti e fu insignito "Cavaliere della Corona d'Italia". Probabilmente fu in seguito a questi importanti riconoscimenti che l'architetto verrà riabilitato alla direzione dei lavori, curando le opere di completamento del teatro. Dionisio Sciascia curò, nel 1887, la progettazione della "[...] *galleria e stanze attigue sopra due sale d'aspetto*".

Dalla data della sua inaugurazione il teatro rimase attivo per oltre un decennio ma l'attività venne spesso interrotta e disturbata da problemi legati all'insufficienza delle strutture (mancavano un'orchestra stabile, spogliatoi e camerini adeguati alle esigenze e le elementari misure di sicurezza).

L'avvento della prima guerra mondiale segna l'inizio dei mutamenti strutturali, che interessano l'edificio alterandone l'originaria fisionomia. Nel 1915 il teatro verrà destinato a sala cinematografica e nel 1923 verranno realizzate delle modifiche che comprometteranno l'eccezionale acustica del teatro: il palcoscenico verrà arretrato per consentire la creazione di palchi di proskenico non previsti nel progetto originario.

La seconda guerra mondiale lo priverà di molte decorazioni interne e, dopo essere stato ribattezzato "*Pirandello*" nel 1946 in occasione del decimo anniversario del grande drammaturgo agrigentino, chiuderà definitivamente nel 1956.

Un primo progetto di restauro fu approvato nel 1968, ma i consueti iter burocratici, le difficoltà di dotare un teatro ottocentesco delle infrastrutture necessarie alle nuove esigenze, l'importanza storica dell'opera da restaurare e i problemi economici ne hanno ritardato di quasi tre decenni la realizzazione. Nel 1972, dopo un'ispezione nelle fondazioni, fu eseguito un primo intervento di consolidamento che permise la sostituzione delle strutture lignee della copertura con strutture di sostegno in cemento armato. Le capriate in legno che sostenevano la copertura del palcoscenico sono state tuttavia mantenute.

I progettisti, procedendo nel rispetto delle strutture preesistenti, hanno previsto la real-

izzazione di tutti gli spazi di servizio (camerini, spogliatoi e servizi igienici, impianti di condizionamento e riscaldamento, uffici amministrativi opportunatamente disimpegnati) e di sicurezza (scale antincendio, uscite di sicurezza, sipario tagliafuoco) completamente mancanti o insufficienti. Questo intervento ha consentito la definitiva apertura al pubblico del teatro "Luigi Pirandello", il 28 febbraio 1995.

Il Teatro "Luigi Pirandello" sorge all'interno del Palazzo municipale; il suo ingresso costituisce uno dei quattro prospetti dell'atrio d'onore al quale si accede dal portone principale del palazzo; sugli altri lati sfiora l'abside della Chiesa di S. Domenico e prospetta su due vie laterali che presentano quote diverse: infatti dalla via Acquamara si accede al palcoscenico e al primo ordine dei palchi, mentre il vicolo Teatro permette l'accesso diretto al loggione.

Dalla corte porticata, interna al Palazzo municipale, si accede al vestibolo del teatro, suddiviso in due sale da una fila di archi collegati con volta a crociera alle pareti frontali. Dalla seconda sala si può accedere alla platea e al primo ordine di palchi o, attraverso due scale simmetriche, raggiungere i palchi sovrastanti. La platea, che può accogliere circa trecento spettatori, presenta una pavimentazione in parquet e la pendenza, necessaria sia per risolvere i problemi di visibilità che per facilitare la sagomatura del "golfo mistico", realizzata mediante l'interposizione tra il terreno ed il pavimento di pilastri di cotto che decrescono verso il palcoscenico.

Il muro "tagliafuoco" separa la sala del palcoscenico, alto circa 26 metri, dal piano di fondazione e poggiante su due sottopalchi lignei. Presenta, a livello della seconda fila di palchi, un graticciato in legno con le attrezzature per il cambio di scena e per l'illuminazione. Fino al 1978 sul palcoscenico si trovavano due scale simmetriche in legno collegate mediante passarelle ed in fondo un'altra scala ad una rampa che terminava con l'uscita di sicurezza poi sostituite con strutture in cemento armato.

Dalla platea due aperture con cornici e sculture introducono nella galleria di accesso ai palchi del primo ordine, 16 in tutto, considerando quelli di proscenio creati nel 1923. I palchi sono abbastanza ampi con antistante retropalco. Tra gli elementi che li caratterizzavano, i drappaggi di velluto rosso e la carta da parati originale non si sono potuti recuperare, mentre le sculture, gli "appliques" in ferro battuto e le decorazioni lignee del parapetto, sono quelle originali. In fondo alla galleria e di fronte ai palchi di proscenio due scale, opportunamente separate da quelle di accesso ai palchi, permettono di raggiungere direttamente il loggione. In tutte le gallerie che conducono ai palchi i soffitti sono realizzati con volte a botte.

La pianta è ripetuta fedelmente nei due piani successivi che ospitano 19 palchi e, ai lati, gli ambienti di servizio e i camerini per gli attori, collegati col palcoscenico e gli ambienti sottostanti. Al terzo livello si trovano inoltre due sale consiliari delle quali una prospetta nell'atrio di ingresso, con volte a crociera decorate con stucchi. Queste sale venivano utilizzate per sfarzosi ricevimenti al termine delle rappresentazioni teatrali, oggi servono per i consigli comunali, essendo accessibili anche dai locali del palazzo municipale.

L'ingresso al loggione è indipendente rispetto a quello dei palchi. Dalla galleria si accede al loggione mediante quattro ingressi muniti di cancelletti. L'interno è occupato da tre file di



panche a diversa quota le une dalle altre.

La strutture murarie sono realizzate in blocchi di tufo. La struttura di copertura è costituita da capriate composte con luce di 26 m. circa, in legno, che sostengono contemporaneamente le coperture e le strutture di scena. Sulla catena e sulla controcattena poggiano due graticciati lignei, sui quali sono sistemate le attrezzature sceniche, mentre quella della sala è costituita da capriate composte di tipo misto con catena in acciaio, su cui poggiano il tavolato e i coppi e che sostiene le centine del velario della sala, realizzata in incannucciato. La struttura dei palchi è realizzata impiegando legno per i parapetti e i rivestimenti e muratura per i setti e le strutture orizzontali. L'arco armonico poggia sui muri laterali e risulta costituito da tavole lignee unite fra loro mediante centine poste all'estradosso dell'arco.

Il soffitto ligneo della sala, che accoglie affreschi che rappresentano "antichi sommi uomini agrigentini con le fame interposte", è al centro occupato da un grande lampadario in vetro con sovrastante rosone ligneo. Le pareti della platea, nello spazio tra i palchi, sono decorate con pitture e modanature opportunamente differenziate nella zona del loggione. Le decorazioni dei parapetti e delle colonne si distinguono da quelle sottostanti e, abbandonati i motivi floreali, si adottano disegni geometrici. Le colonne realizzate in legno stuccato, sono sormontate da archi a sesto ribassato, con al centro il rosone. La soffittatura lignea è stata ricostruita in conformità alla precedente.

## Note

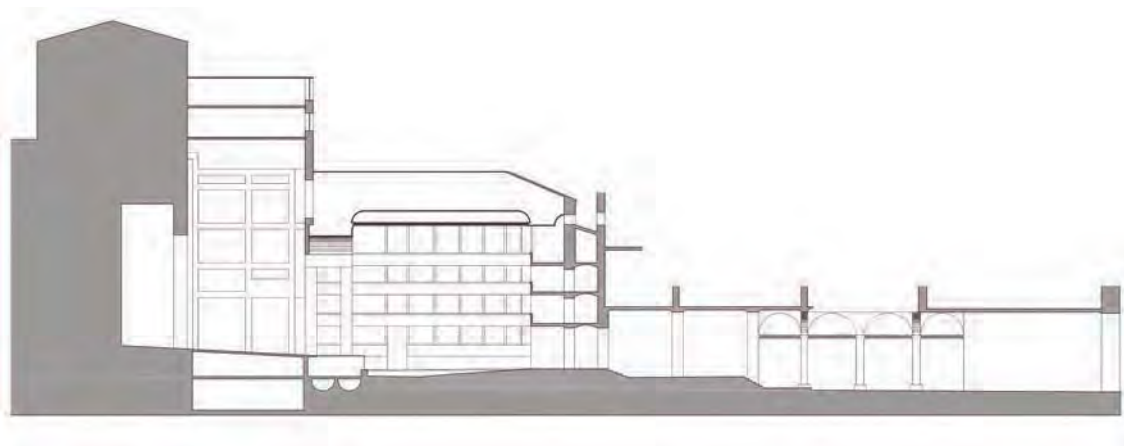
- 1) Archivio di Stato di Agrigento.
- 2) (1899). *Ricordi di Girgenti. Lettera di un anonimo "templare" al Cav. Prof. F. De Leto*, Agrigento.
- 3) BOSCA, G. (1973). *Il Comune di Agrigento nel Medioevo*. Agrigento.
- 4) PICONE, G. (1866). *Memorie storiche agrigentine*. Agrigento.
- 5) Archivio di Stato di Agrigento.
- 6) PICONE, G. (1882). *Novella guida per Girgenti e i suoi dintorni*. Agrigento.
- 7) MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.
- 8) Tratto da una lettera scritta il 14 settembre del 1993 all'amministrazione comunale dal ragioniere N. Gallo per chiedere l'affissione nel palazzo municipale che ricordasse il nome dell'architetto Sciascia.
- 9) Archivio di Stato di Agrigento.

## Bibliografia

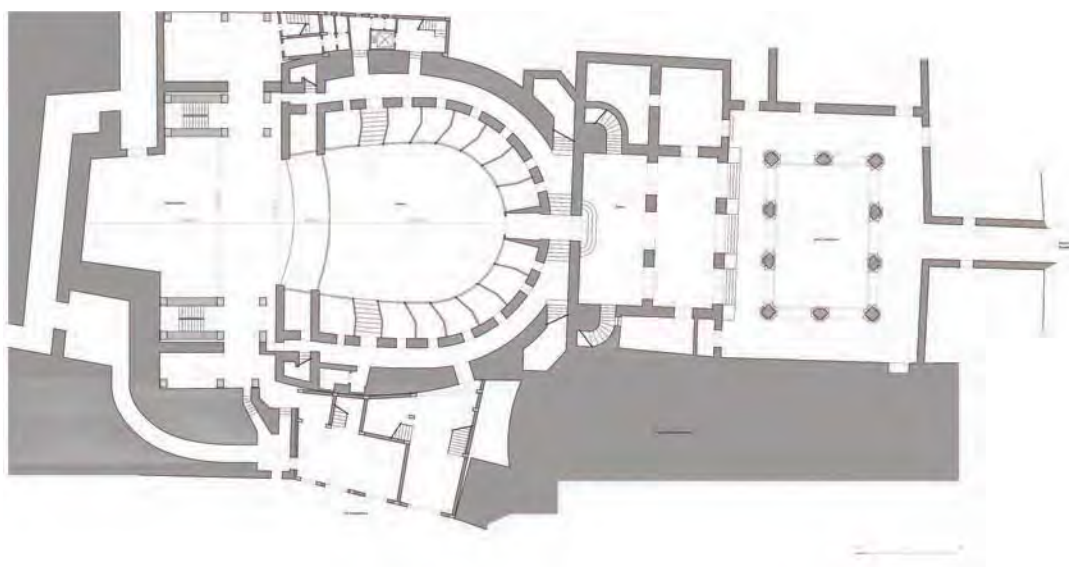
- BOSCA, G. (1973). *Il Comune di Agrigento nel Medioevo*. Agrigento.
- MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.
- PICONE, G. (1866). *Memorie storiche agrigentine*. Agrigento.
- PICONE, G. (1882). *Novella guida per Girgenti e i suoi dintorni*. Agrigento.
- (1899). *Ricordi di Girgenti. Lettera di un anonimo "templare" al Cav. Prof. F. De Leto*, Agrigento.

ARCHIVIO DI STATO DI AGRIGENTO.

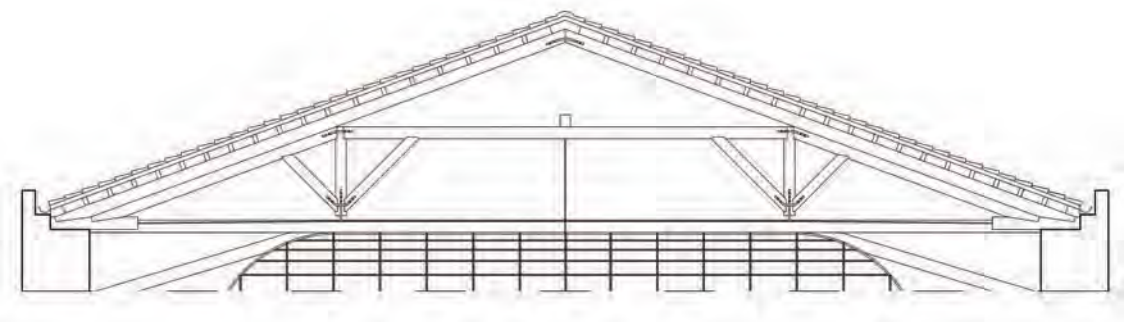
ARCHIVIO COMUNALE DI AGRIGENTO.



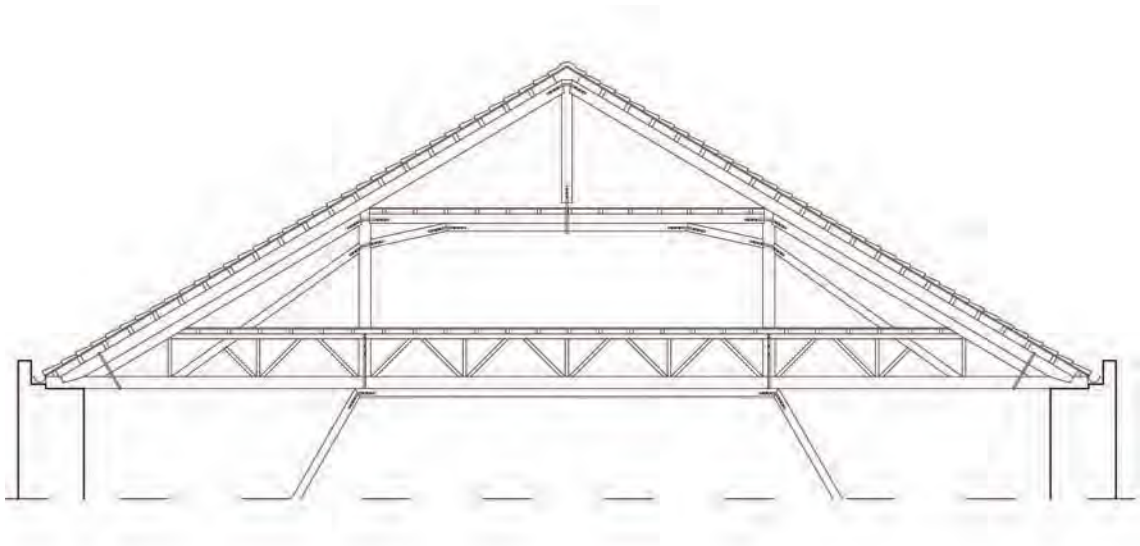
Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



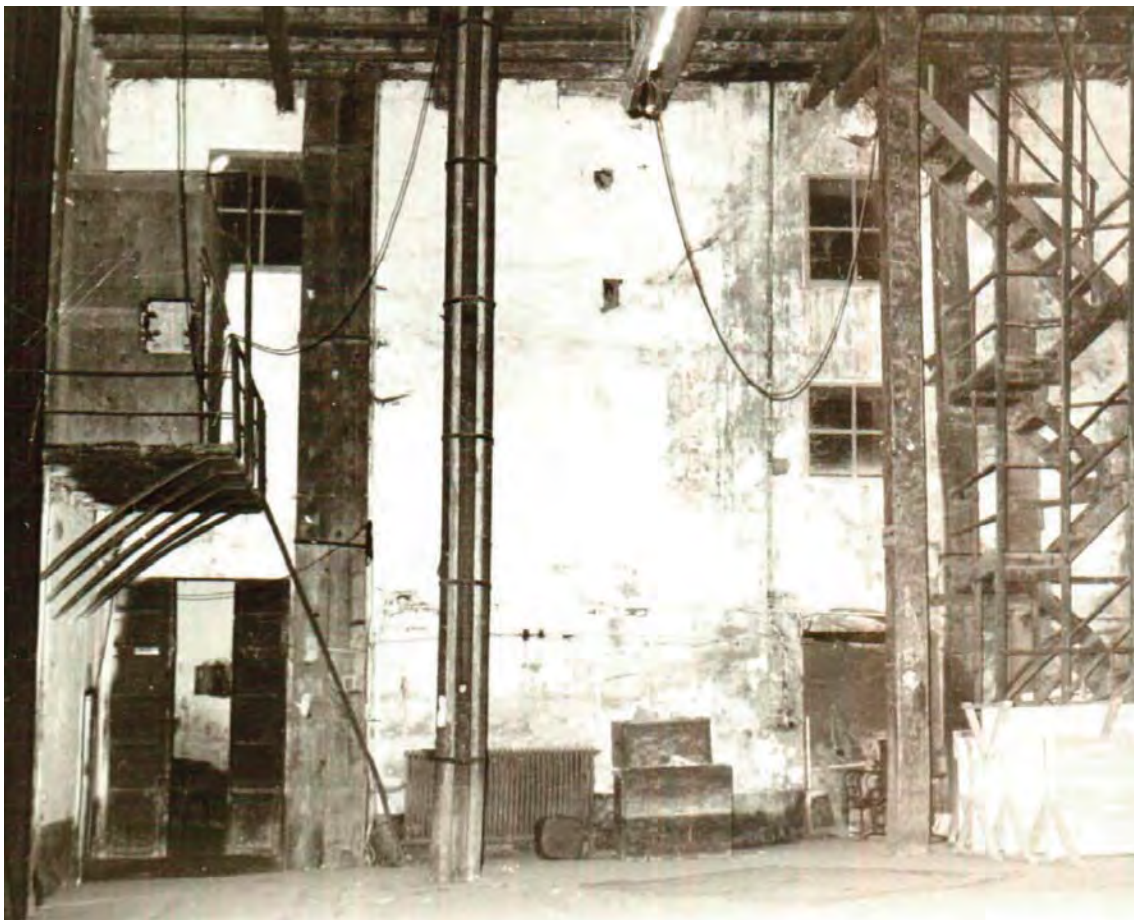
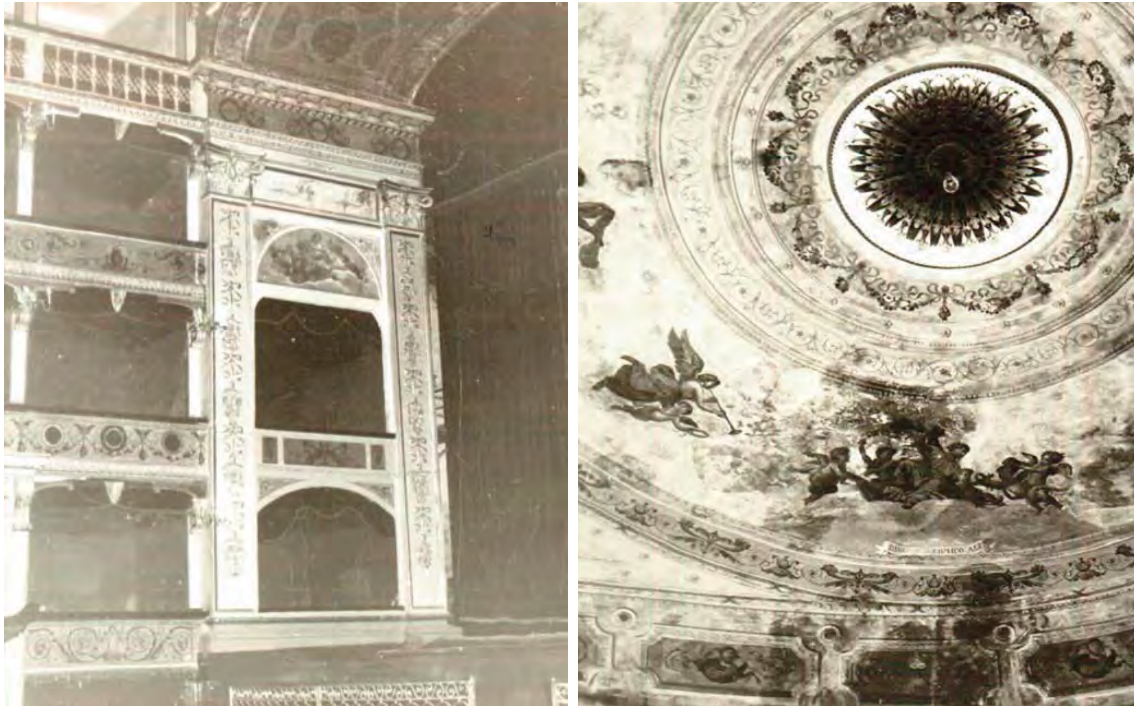
Particolare della struttura di copertura della sala. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Particolare della struttura di copertura del palcoscenico. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Estradosso del controsoffitto della sala (1950 ca.). ©Soprintendenza di Agrigento



Palchi di proscenio, controsoffitto della sala e particolare del palcoscenico (1950 ca.) ©Soprintendenza di Agrigento

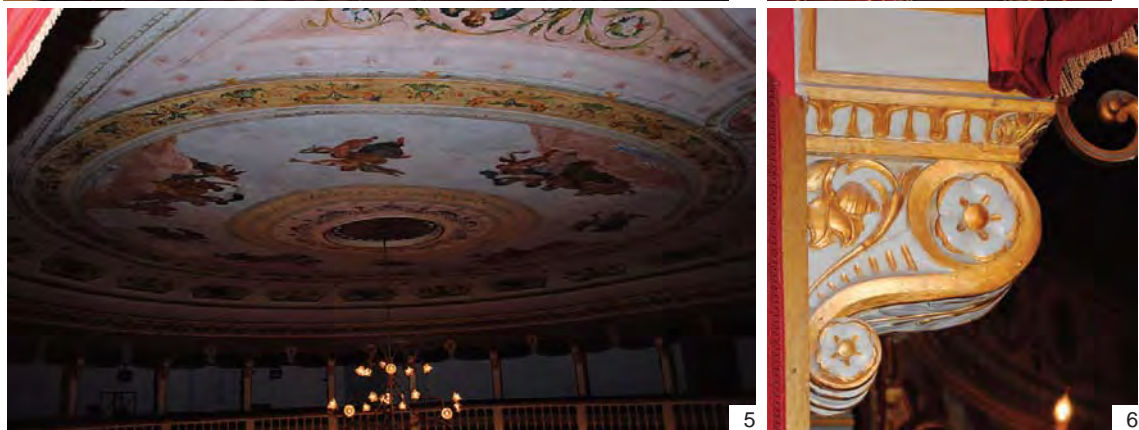
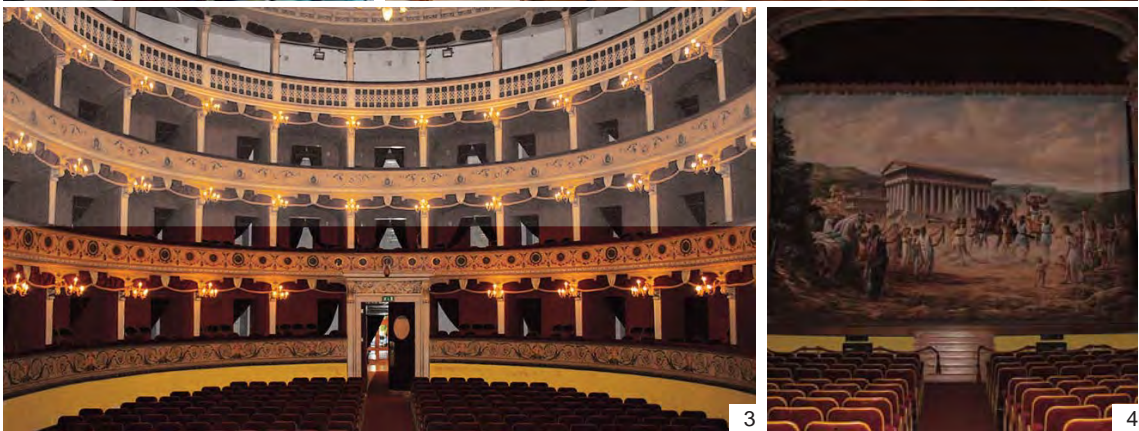
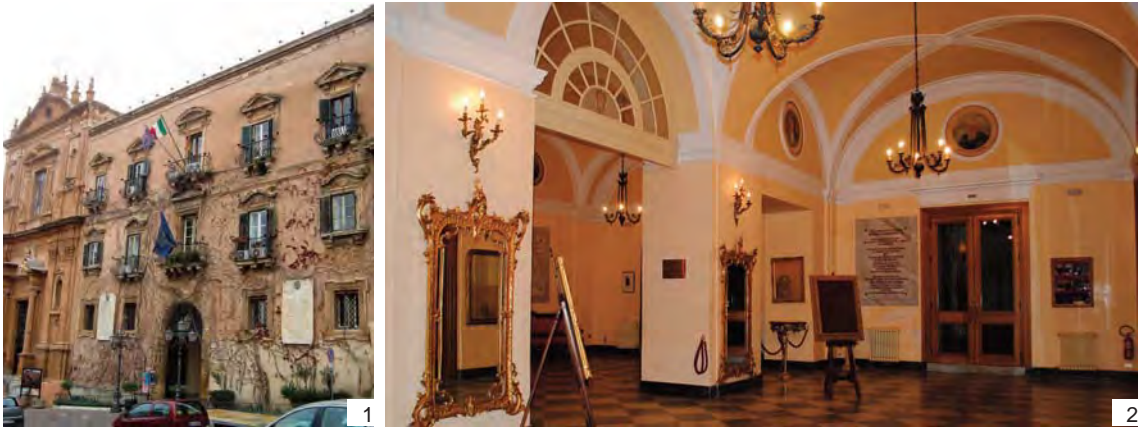


Foto 1 - Esterno del complesso conventuale.  
Foto 2 - Vestibolo principale.  
Foto 3 - Interno della Sala.  
Foto 4 - Sipario.  
Foto 5 - Controsoffitto della sala.  
Foto 6 - Particolare decorazione.  
Foto 7 - Loggione.

©Lo Sardo, P.

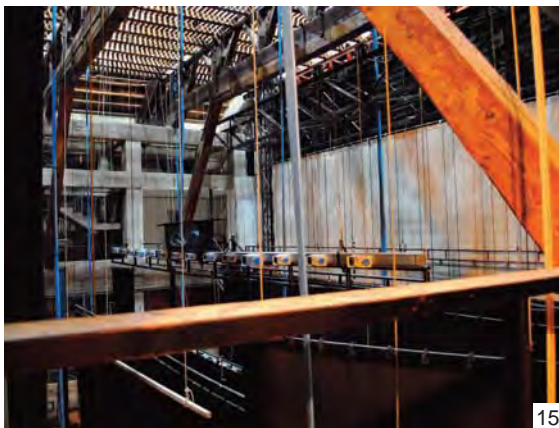


Foto 8 - Palco.

Foto 9 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 10 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 11 - Estradotto dell'arco armonico.

Foto 12 - Macchine da scena elettriche.

Foto 13 - Estradosso del primo graticcio.

Foto 14 - Macchine da scena.

Foto 15 - Intradosso del primo graticcio.



## TEATRO CIELO D'ALCAMO

CITTÀ	Alcamo	
UBICAZIONE	Via Commendator Navarra	
LOCALIZZAZIONE	di testata ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1846	
PROGETTISTA	-	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	-	
CAPIENZA	-	
NUMERO PALCHI	-	
USO ATTUALE	Cine-Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

I primi anni dell'800 alcuni nobili alcamesi, chiesero al Re, di adibire a teatro il piano terra della Casa Comunale, "là doveva erigersi, a spese di alcuni particolari Nobili e Persone civili di detta città, un teatro per rappresentarvi commedie decenti, e morali, per disviare la gioventù dall'ozio cagione di ogni vizio, e tenerla occupata in un divertimento, che conduce alla pulita educazione"<sup>1</sup>.

La costruzione del teatro che impegnò imprese e maestranze locali per circa quattro anni, nella fase finale, procedette lentamente negli incerti lavori di rifinitura. Finalmente il 31 maggio del 1850 fu inaugurato. Nel Diario del Barone Felice Pastore il 31 maggio si legge: "Teatro nuovo in Alcamo apertosi jer sera, con commedia di dilettanti, preceduta dall'Inno borbonico"<sup>2</sup>. Il nuovo teatro comunale costruito tra il 1846 e il 1850 sorgeva dirimpetto all'ala ovest del castello, con la tecnica e i criteri costruttivi dei teatri ottocenteschi, con palchi lat-

erali e platea in basso.

Gioacchino Di Marzo, nel 1858, ripubblicando tradotto in italiano il "*Lexicon topographicum*" (1757) di Vito Amico e aggiornandovi la voce "Alcamo", scrive: "*Cominciossi a fabbricare, quasi accanto al castello, verso il 1846, un teatro compiuto nel 1850: elegante ne è l'interno, ma non vi corrisponde il prospetto [...] L'edificio aveva avuto ristrutturazioni e abbellimenti tra il 1852 e il 1854. Il 4 luglio 1852, il Decurionato autorizzò la spesa di 40 ducati "per l'acquisto del mobilio del palco della Sottindenza", e di 21 ducati "per lampadale per uso del teatro". Il 20 novembre 1853 deliberò la spesa di 217 ducati e 69 grana, per i seguenti restauri, poiché le acque piovane avevano "devastato la soffitta e l'interno della platea e dei palchi": 1. apprestamento di un controsoffitto, "per evitare che qualche stillicidio di acqua piovana rovinasse la volta della platea, le quinte ed altro nel palcoscenico"; 2. innalzamento di "due medianti di mattoni" per fare tre camere "con volte di mattoni", da intonacare e stuccare; 3. spianamento del suolo e riammatonamento "con mattoni invirniciati a disegno"; 4. apertura di "due portiere a mezzine, alte ciascuna palmi 7,6 e lunghe palme 3,6"; 5. apertura, "nelle murate d'oriente ed occidente", di due finestre, "alte palmi 4,5 e lunghe palmi 4"; 6. apertura del "vano finestra intermedia che corrisponde nel prospetto, alta palmi 5,5 e larga palmi 3,5"<sup>3</sup>.*

E ancora il Nicotra scrive: "*Vi è un elegante teatro comunale cominciato a fabbricare verso il 1846 e compiuto nel 1850, oggi Politeama "Umberto I", sorto ad iniziativa e spese dei signori Marrocco Antonino, Gagliano Giuseppe e Mannina Tommaso, che misura una lunghezza di m. 30 x 22 capace di contenere 1.500 persone, con una fila di 21 palchi, 4 ordini di cavee e platea"*<sup>4</sup>.

Sulla rivista "*Itinerari trapanesi*" del giugno 1974, Baldo Via, curando un articolo su "*Gli antichi teatri del Trapanese*" così parla di quello di Alcamo: "*Il teatro, era piccolino, ma era completo, a forma di ferro di cavallo, con due file di palchi, con un camerino per gli artisti, decentemente decorato. Nella parte interna sopra il boccascena un pregiatissimo affresco raffigurava il busto del poeta Cielo d'Alcamo"*<sup>5</sup>.

Sul prospetto principale di via Comm. Navarra e angolo via Castello vi era una scalinata di 3 gradini, con un lungo pianerottolo, in calcarenite travertinoide, dove al centro si trovava un'ampia porta rettangolare, a quattro ante, con portale in conci di pietra squadrata e ai lati sei artistici mascheroni decorativi. Dall'ingresso si entrava in un lungo androne dove ai lati si aprivano due scale di 14 gradini che accedevano ai piani superiori. Separava le due scale un corridoio che immetteva sulla platea. L'interno era a ferro di cavallo con quattro file di palchi e l'ultimo lasciato a galleria. Lungo la fascia sovrastante la prima fila di palchi si trovano dei medaglioni dove erano affrescati i più grandi musicisti: Rossini, Beethoven, Verdi, Schubert, Bellini, Schumann, Mozart. Sull'ingresso principale della platea, ai lati del medaglione che raffigurava Rossini, vi erano due tondini in stucco raffiguranti lo stemma di Alcamo. Il tetto, a volta reale, era stato affrescato (con figure allegoriche, ritratti di letterati, elementi floreali e geometrici) dal pittore palermitano Salvatore Nasta. Gli stucchi a tutto tondo erano semplici ma raffinati. Al centro della seconda fila, in corrispondenza del sot-



tostante vano di ingresso, un gran palco era riservato ad ospiti illustri, come il sottoprefetto o il sindaco. In alto, la terza fila non aveva scompartimenti e, più in alto, il loggione formava un palco unico. Tetto e pareti erano affrescati con figura mitologiche e ritratti ideali di grandi personaggi alcamesi del passato.

L'11 settembre 1897 il Consiglio comunale delibera alcuni lavori da eseguirsi al teatro e ne affida l'esecuzione al pittore Nasta.

In atto amministrativo del 29 novembre 1899, a firma del sindaco Cav. Francesco Saverio Fazio si legge: "*Appalto dei restauri del teatro*", consistenti in: "*rifacimento di parte della volta del loggione, di una soglia di marmo calcarenite all'ingresso, di tre gradini in travertino delle cave di contrada Eremita, costruzione di due imposte a quattro battenti apribili all'esterno*"<sup>6</sup>. Ma date le lentezze burocratiche ad amministrative, i lavori di restauro e di decorazione andarono per le lunghe.

Nel 1957 l'Amministrazione Comunale, d'accordo con il gestore Girolamo Ferrigno, visto che il teatro aveva bisogno di restauri e di consolidamento, decise, malgrado le proteste di alcuni appassionati d'arte e di teatro, di abatterlo e ricostruirne uno nuovo.

Il Consiglio Comunale, con delibera n. 70 del 18 aprile 1958, stabilisce: "*[...] si è preceduto all'affitto del locale comunale, sito in Via Comm. Navarra, adibito a Cinema-teatro al sig. Ferrigno Girolamo per l'annuo canone di £. 550.000 per la durata di 15 anni a decorrere dall'11/12/1957. Il Ferrigno ha l'obbligo di iniziare i lavori di trasformazione dei locali del cinema-teatro entro un mese dalla firma del contratto ed ultimarli entro un anno. I lavori debbono essere eseguiti secondo il progetto presentato e sotto la direzione e sorveglianza dell'ufficio tecnico[...]*"<sup>7</sup>.

Il teatro attualmente adibito a cine-teatro secondo i lavori descritti all'interno della relazione tecnica degli anni '60 del Novecento: "*[...] il progetto allegato prevede la totale trasformazione del teatro comunale di Alcamo in atto semidemolito, con garanzia di 900 posti a sedere, distribuiti 536 nella platea e 400 nella balconata. [...] Le strutture della balconata sono previste in cemento armato, le altre strutture sono previste in muratura di tufo o pietrame, rafforzate da orditure di cemento armato con rivestimento in lastre di marmo delle cave del Trapanese. Anche la pavimentazione degli ambienti di maggiore impiego è prevista in marmi locali. La copertura è prevista con strutture in ferro leggero, capriate polanceau o tipo inglese e manto di lastre in eternit. La soffitta verrà eseguita con idonei materiali acustici adatti allo scopo e salva in ogni caso ogni garanzia ai fini dell'incendio. Anche le pareti della sala, l'intradosso della balconata, i pilastri del boccascena verranno rivestiti con materiale fonoassorbente e antincendio. [...] Si è avuta cura di creare una vasta sala di ingresso antistante al vano scale di accesso alla balconata e superiormente un ampio foyer di servizio alla balconata stessa. Nello stesso foyer sarà ricavato il guardaroba e lo stesso al piano terra, fruendo i sottoscala dello scalone*"<sup>8</sup>.

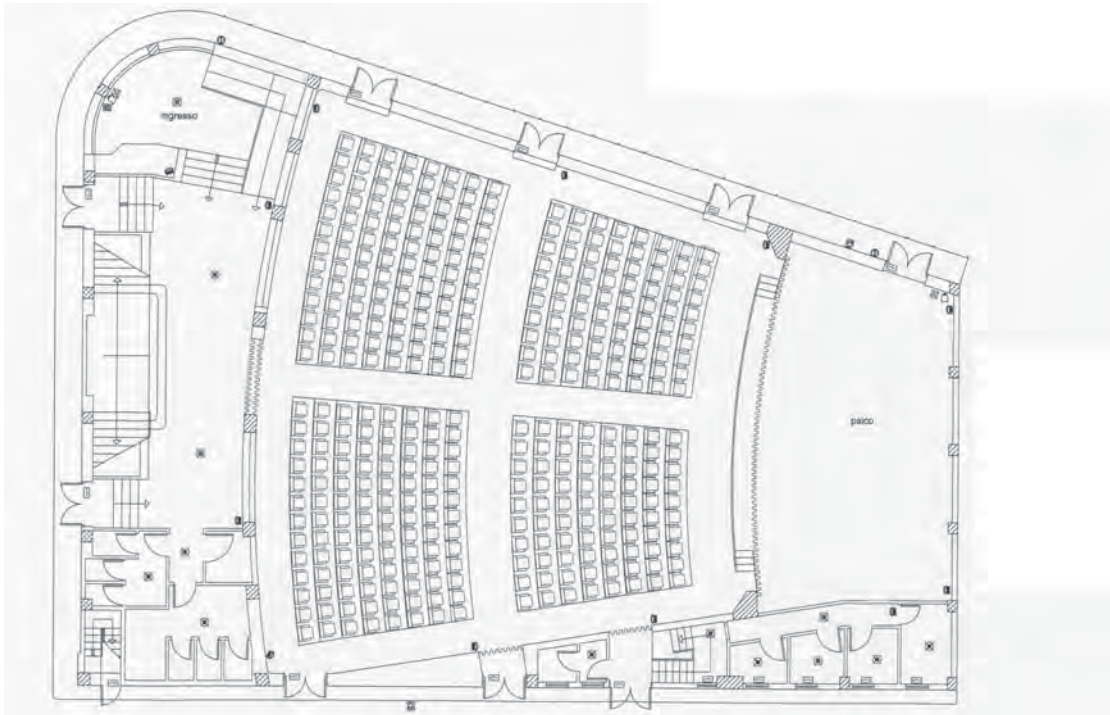
## Note

- 1) Archivio storico comunale di Alcamo.
- 2) CALIA, R. (2000).
- 3) AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855).
- 4) NICOTRA, F. (1908).
- 5) SERRAINO, M. (1980).
- 6) Archivio storico comunale di Alcamo.
- 7) *ibidem*.
- 8) *ibidem*.

## Bibliografia

- CALIA, R. (2000). *Alcamo e il suo Teatro*. Carrubba editore, Alcamo.
- NICOTRA, F. (1908). *Dizionario illustrato dei Comuni siciliani*.
- AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.
- SERRAINO, M. (1980). *Itinerari trapanesi*. Trapani.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI ALCAMO.



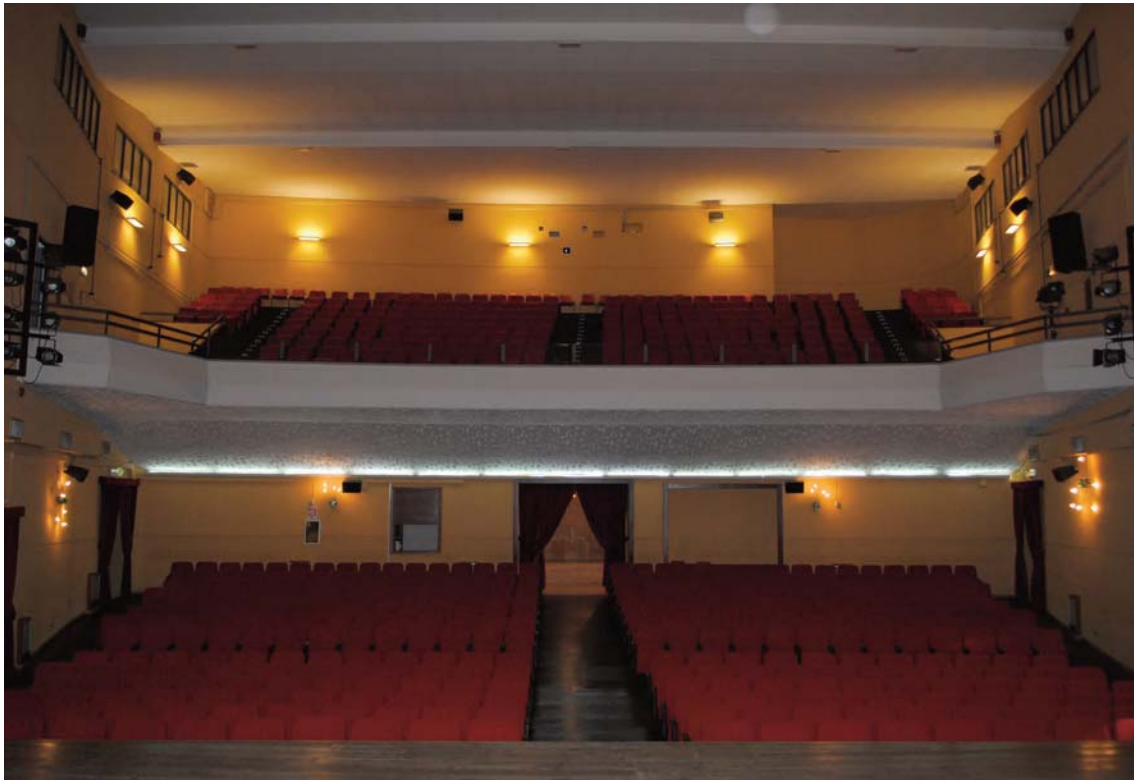
Pianta del piano terra del Teatro. ©Comune di Alcamo.



Esterno del Teatro. ©Lo Sardo, P.



Vestibolo principale. ©Lo Sardo, P.



Interno del Teatro. ©Lo Sardo, P.



Interno del Teatro. ©Lo Sardo, P.



## TEATRO GARIBALDI

CITTÀ	Avola	
UBICAZIONE	Via Guglielmo Marconi	
LOCALIZZAZIONE	In un complesso conventuale	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Convento	
ANNO DI COSTRUZIONE	1872	
PROGETTISTA	S. Rizza	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	340 posti	
NUMERO PALCHI	38	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il 24 ottobre 1841 il sindaco di Avola, Francesco Lutri firmava l'atto di aggiudicazione definitiva, a titolo di fitto, del locale da esibirsi ad uso di "*Teatro Comunale*". Il 22 gennaio 1861, il Presidente del Magistrato Municipale del Comune di Avola, Calogero Gubernale, autorizzato dal Consiglio civico con delibera del 30 dicembre 1860, decideva di acquisire in enfiteusi "*il locale del recinto in fabbrica dei padri di S. Domenico insieme ad un pezzo di terra al detto recinto contiguo*", per edificarvi la Casa Comunale con gli altri uffici pubblici e il teatro.

La "*convocazione ordinaria di primavera*" del 17 maggio del 1869 aveva in oggetto "*Per la costruzione del Teatro Comunale e dei marciapiedi della Strada Corso*". La motivazione che è riportata nel documento specifica che la costruzione di un pubblico teatro doveva "*riguardarsi come un'opera di pubblica utilità necessaria in un paese di circa dodicimila abi-*

*tanti che sembra incredibile trovarsene tutt'ora priva*". Venne comunque sottolineato che la somma per edificare il teatro non sarebbe stata esorbitante perché il Comune possedeva il locale e in esso esistevano già *"buona parte dei muri laterali costruiti"*. Per la costruzione del teatro è comunque nella seduta del 6 maggio 1870 che il Consiglio Comunale delibera di utilizzare il fondo stabilito nel bilancio per le opere pubbliche, a patto che, dapprima, fosse stato redatto il *"piano d'arte"* del quale si dava incarico all'ingegnere Salvatore Rizza. Il progetto, la relativa perizia e l'estimo redatti dal Rizza vengono presentati il 29 novembre dello stesso anno. In tale occasione la Giunta municipale dà incarico all'ingegnere Fortunato Quériaux, di rivedere gli elaborati che, con le poche osservazioni apportate l'8 dicembre, vengono esibiti, per la definitiva approvazione, al Consiglio Comunale convocato in seduta straordinaria il 21 dicembre del medesimo 1870. La realizzazione del teatro avverrà tra il marzo del 1872 e il mese di dicembre del 1875. La facciata, in pietra bianca degli Iblei, è lunga 17 metri. Due anni dopo, il 17 novembre 1872, il sindaco Calogero Gubernale, stilava con il Quériaux una convenzione affinché *"l'Ingegnere Meccanico"* dirigesse *"tutti i lavori del meccanismo del teatro di questa Comune"* nonché tutte le opere che avevano relazione *"col macchinismo suddetto e palcoscenico, tanto pel sottoscena che per la soffitta"*. Il 6 novembre 1873 il sindaco assegnava gli appalti per i lavori di pittura del *"plafond"* e relative cornici a Gregorio Scalia; di *"indoratura ad argento e mistura"* e le decorazioni di cartapesta a Giovanni Basile; per il *"macchinismo"*, ovvero per gli elementi di scenotecnica, in relazione a quanto predisposto dal Quériaux, ai fratelli Salvatore e Giovanni Schembri. Successivamente, il 28 luglio 1874, quest'ultimi si impegnavano ad eseguire anche i sedili del loggione situato nella parte centrale del terz'ordine dei palchi e i telai delle scenografie. Nel 1874 Mario Scribani *"di condizioni scenografo"* si obbligava a dipingere dieci scene, fondali e *"pezzi staccati"* (un tronco di quercia, statue, vasi di fiori, cespugli, ara, una barca camino mobile, cancello, fontana, panchina, libreria, colonna, gran tela per le onde del mare, ballo in maschera e altro). I fratelli Schembri il 6 dicembre del 1874 completavano i lavori appaltati e l'ingegnere Fortunato Quériaux notificava l'avvenuta consegna. La consegna delle scene ad opera dell'artista Mario Scribani avvenne il 15 marzo del 1875.

Gregorio Scalia nel teatro di Avola completò i lavori, consegnandoli all'ingegnere Rizza per la verifica, il 20 marzo del 1875. Nel vestibolo, largo 7,00 x 8,50 metri e sopraelevato dal livello stradale di tre gradini, il Rizza aveva posto l'ingresso alla platea e gli accessi alle scale che conducono ai tre ordini di palchi e alla *"sala di concerto"* o al ridotto situato al primo piano in corrispondenza del vestibolo. Il soffitto di quest'ultimo risulta sorretto da due pilastri e diviso da sei cupoline ovoidali. Al loro interno, su un fondo azzurro, lo Scalia dipinse, con tempera su intonaco *"a secco"* coppie di genietti in atteggiamenti giocosi e con in mano strumenti musicali. Sui tre lati del vestibolo, nelle sette lunette incuneate tra le pareti e il soffitto, vi sono sei medaglioni dipinti dallo stesso pittore mescolando alla tempera, probabilmente olio di lino, per rendere i colori più pastosi e luminosi. Trattasi dei ritratti, incorniciati da arabeschi, di grandi musicisti italiani quali Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Enrico Petrella e Domenico Cimarosa. Nella settima lunetta,

posta sopra l'ingresso che conduce alla sala, trovasi raffigurato un cartiglio con scritto all'interno Teatro Garibaldi. Il dipinto, sempre a tempera su intonaco "a secco", raffigurava *"figure simboleggianti le muse che danzano"* e un *"gruppo di genietti e nubbe con fuseria di basamento decorata a rabeschi lumeggianti ad oro zecchino"*. Intorno, ad anello, ci sono pannelli rettangolari aventi motivi monocromatici con al centro cartelle con vivaci composizioni di fiori. Sull'arco del proscenio, tra trionfi di strumenti musicali e racemi, due putti sorreggono lo stemma della città di Avola.

Il dipinto centrale della volta si rovinò in alcune sue parti dopo l'abbandono del teatro che si ebbe a partire dalla seconda guerra mondiale per le infiltrazioni d'acqua piovana. Ripreso nelle sue parti leggibili esso è stato ricollocato al suo posto durante i lavori di restauro che hanno interessato l'edificio. Allo Scalia si devono pure, i due medaglioni con le effigi di Vittorio Alfieri e Carlo Goldoni situati nella parte centrale dei due pilastri, conclusi da capitelli compositi, che sorreggono l'arco ribassato *"della bocca d'opera"*. I tre ordini di palchi sono divisi da tre ampi parapetti riccamente decorati da motivi a rilievo realizzati dal Basile su disegno del Rizza.

Le loro forme rivelano la straordinaria conoscenza dell'arte classica e rinascimentale da parte del progettista e al contempo la capacità di reinventare tali ornati per adeguarli all'uso prefissato. Sopra uno zoccolo marmorizzato insiste il primo parapetto risolto con volute a *"cane corrente"* che sviluppano, a rilievo, elegantissime foglie di acanto indorate con *"argento a mistura"*. Nella seconda fascia, schematizzata in pannelli ottagonali, domina il motivo dell'aquila imperiale. Nella terza viene ripreso l'ornato del fregio presente nel prospetto esterno del teatro, con festoni di fiori alternati a lire e trombe adorne di nastri. L'interno dei palchi, ora in stoffa ignifuga, un tempo in *"carta di parata di Francia color damasco, con fondo lucido ed il damasco matto color cremisi chiaro"* raffigurante motivi floreali.

A dare luce alla platea sono oggi i bracci a quattro luci posti in corrispondenza dei pilastri che, nei tre ordini, separano i palchi. Per il palcoscenico si realizzarono diversi tipi di lumi fra i quali quelli *"a fanali"*. L'illuminazione della platea, quando il teatro fu eretto, fu l'ultimo elemento di arredo. La consegna dei lumi ad olio da parte dello *"assuntore"* signor Galli, come mostra il *"Certificato di Consegna"*, avvenne il 10 dicembre del 1875. Il teatro era stato fornito di *"n° 42 bracci a muro di rame dorato con relative carselle complete, tubo e altro, oltre a due candelabri di ferro fuso"*.

Il 20 aprile del 1876 il teatro di Avola fu inaugurato, rimanendo attivo fino agli inizi del 1946. Decaduto dal suo ruolo, nella parte retrostante del palcoscenico, venne ricavato un vano che fu locato alla Società Esercizi Telefonici per installarvi l'Ufficio telefonico; negli anni successivi anche gli altri vani del teatro furono utilizzati dal Comune come deposito di materiali vari. L'edificio, rovinato dalle infiltrazioni d'acqua piovana per la mancanza di manutenzione del tetto, negli anni settanta mostrava segni irreversibili di degrado.

Dopo un trentennio di incuria e totale abbandono, solo nel 1979 l'amministrazione comunale decide di intraprendere una politica tesa al recupero dell'identità storica della città attraverso il restauro di alcuni beni architettonici pubblici di notevole interesse ed in parti-

colare del Teatro Garibaldi. Viene pertanto deciso di affidare l'incarico della redazione di un progetto per la ristrutturazione del Teatro e dell'attiguo Palazzo di Città.

L'impresa inizia i lavori il 17 gennaio 1989 procedendo alla realizzazione dei ponteggi, di piccole demolizioni, puntellamenti e consolidamento delle volte in canne e gesso. Inoltre, a seguito del terremoto del 13 dicembre 1990, è stato necessario redigere nuovi calcoli di stabilità per la messa in sicurezza dell'edificio.

I lavori di questo intervento consistono essenzialmente nel consolidamento e nell'adeguamento sismico delle strutture portanti, delle murature e delle fondazioni nonché il completo rifacimento del tetto, la cui struttura a capriate lignee viene sostituita con un'altra in carpenteria metallica. Il restauro consiste invece nelle opere di demolizione delle strutture lignee portanti costituenti i pilastri dei palchi, ormai irrecuperabili, e dei residui solai lignei posti al secondo e terzo ordine di palchi totalmente dissestati e privi di alcuna finitura superficiale. Inoltre vengono effettuate puntuali piccole demolizioni, limitatamente ai siti dove sono posizionati i nuovi elementi strutturali di completamento.

All'interno del teatro si effettua il restauro delle superficie lignee decorate (parapetti dei palchi e arco armonico del boccascena) e quello della grande superficie voltata della platea con il rifacimento delle parti mancanti per la ricollocazione del dipinto dello Scialia. Nella platea si realizza il nuovo pavimento in legno, mentre nei palchi e nel loggione si attua il recupero della spazialità originaria dei singoli palchi, con la realizzazione di tutte le opere edili necessarie per l'alloggiamento degli impianti (elettrici, di sicurezza, di condizionamento, antincendio, ecc.).

Le scale esistenti che conducono ai palchi, in pietra asfaltica, vengono ripulite e reintegrate nelle parti mancanti. Dopo oltre trent'anni dal primo incarico vengono così conclusi i lavori di restauro del Teatro Garibaldi che ritorna al suo antico splendore.

Nella relazione tecnica si legge: *"L'edificio di Avola è isolato per tre lati, il di cui lato corto formante prospetto principale, è situato sopra una piazza assai vasta che offre numerosi sbocchi; il lato lungo è sulla strada detta Cassaro, in prolungazione del prospetto del palazzo municipale, dentro il quale entra parte della sala, e la scena - Tutta l'area occupata è di metri 29 per 17, cioè metri quadrati 493. Il prospetto principale che è lungo metri 17, ha un corpo centrale avanzato, costituito nel pianterreno da tre archi a pieno centro, sorretti da quattro piloni decorati dorici, che nel muro di fondo vengono fiancheggiati da due incassi o riguadri. Queste due parti rientranti sono bugnati con scanalature orizzontali. Il piano superiore di ordine corinzio contiene cinque uguali finestre corrispondenti ai vani sottostanti. Il corpo centrale è formato da altri tre archi chiusi tra quattro pilastri - Le due finestre laterali sono coronate da quadri simili al pianterreno, e le tre di centro da piccole luci semicircolari concentrici agli archi, di un bell'effetto - Le stesse cinque finestre hanno i davanzali con cornice ricorrente nei piedistalli, e con quattro balaustre per ciascuna. L'attico ed il frontone centrale fanno di capello alla bella cornice, e nel centro si eleva un dado, che attende un'opera di scultura degna dell'arte sorella. Il lato della strada Cassaro, conservando la continuità delle linee delle cornici del prospetto, è assai più semplice, poiché contiene quattro porte, e quattro finestre*



*simili alle laterali del prospetto principale.*

*Le tre porte centrali del prospetto principale danno accesso al vestibolo di metri 7,00 per 8,50; le due laterali mettono in due piccoli corpi angolari di metri 3,00 per 4,00 comunicanti col vestibolo, e destinati per vendita di biglietti, guardarobba, o caffè. Il vestibolo sopraelevato da tre gradini' è costituito da sei compartimenti coperti da cupoline semi-ellittiche sostenute da due pilastri centrali, ciò che forma un gradevole giuoco di curve, di rette, e di comportamenti. A destra del vestibolo è la scala per ascendere nella così detta sala di concerto, lunga metri. 15,00 larga metri 7,00 che occupa tutto lo stesso vestibolo, ed i corpi angolari.*

*A sinistra, con accesso separato dalla seconda porta del prospetto laterale, si ha la scala anche separata per ascendere al loggione. Corrispondenti alle porte d'ingresso sono, l'ingresso centrale nella sala o platea, e l'origine di due comode scale laterali, che con metri 1,60 di larghezza, si svolgono concentricamente ai corridoi larghi metri 1,50. La platea ha un diametro di metri 8,70, con altezza sino all'intradosso della volta metri 9,00. La bocca d'opera o proscenio largo metri 7,00 in media, con sfondo di metri 2,00. Il palco scenico largo metri 15,00 profondo in media metri 9,00, piccole dimensioni in vero perché tali prescritte dalla località. La sala contiene tre ranghi di logge palchetti, cioè 12 nel promo piano escluso lo ingresso, 13 nel secondo compreso quello centrale, e 13 nel terzo, dei quali ultimi, i cinque di prospetto senza divisori, formano insieme l'emiciclo destinato a loggione con gradinate-sedili ad anfiteatro, cui si accede per la scala particolare suaccennata, mentre gli altri otto palchi sono accessibili per le stesse scale delle logge; così il numero delle piazze venne facilmente aumentato, senza che perdessero la vista dell'intera scena. I palchi sono lunghi metri 1,68 con fondo di metri 1,50 ed alti metri 2,20.*

*La sala è capace di 88 sedie, oltre spazio per tre corridoi laterali, e centrale. I 32 palchi possono comodamente contenere 160 individui, e 100 il loggione, totale 348, che può elevarsi a 424 nelle grandi serate, sopprimendo il corridoi centrale della platea, e mettendovi sei individui in ogni palco, e 120 nel loggione. Per servizio degli artisti si hanno nel palcoscenico quattro camerini, ed altri sei verranno costruiti nel giardino a destra dello stesso. Per servizio del meccanismo si ha una piccola e comoda scala a sinistra del proscenio, ed altra simile a destra per discendere nel meccanismo collocato sotto il palcoscenico, e pel passaggio dell'orchestra.*

*L'aria fresca viene introdotta da piccoli orifizi sottostanti in tutta la base della sala, e sotto le logge inferiori, per mezzo di vuoti opportunamente praticati. La profondità al disotto del palco-scenico non poté riuscire uguale all'altezza delle scene per le condizioni del sito, però con molta intelligenza vi si dispose tutto il meccanismo elevatorio, e le rotaje pel cammino delle scene.*

*Le facciate sono di pietra da taglio del calcareo conchilifero della contrada, tenace, omogeneo, di grana fina, che si trasporta per abbellire i fabbricati delle vicine provincie, e che con la sua grata tinta giallo pallida dà maggior risalto alle modanature, ed agli ornati. I muri di telaio e divisori sono di fabbrica incerta in buona malta ordinaria, ed i muretti interni in gesso. Solide sono le armature del tetto, e bene costruite le opere di legname, come la*

*maschera della sala, gli usci, e le scene; degno poi di encomio è l'artificio col quale è sostenuta la volta della sala.*

*La sala teatrale è decorata con fondo bianco, ed ornati dorati, in rilievo, disegnati con gusto dallo stesso Architetto. L'arco della bocca d'opera è sorretto da quattro pilastri con capitelli composti dorati. La volta, o soffitto è dipinto a cielo, e vi sono rappresentate in diversi gruppi le muse. Le scene sono dodici, che si dividono in tre gruppi secondo gli artisti che le dipinsero. Formano il primo gruppo: 1) una camera semplice 2) un gabinetto di buonissimo effetto 3) una camera rustica, bel dipinto, ove è benissimo compresa la prospettiva, e l'effetto della luce notturna. 4) Un carcere nel quale l'artista con molto buon senso, non riprodusse ciò che inverisibilmente veggiamo in molte scenografie. 5) Una sala mobile, nella quale per meglio sfoggiare nelle ombre e sull'effetto scelse l'artista un soggetto di architettura barocca. Il secondo gruppo è formato: 6) Da un villaggio. 7) Un bosco. 8) Un giardino. 9) Una marina. 10) Una reggia composta da due tele. 11) Una piazza. 12) Finalmente, un luogo remoto”<sup>1</sup>.*

## **Note**

1) Archivio storico comunale di Avola.

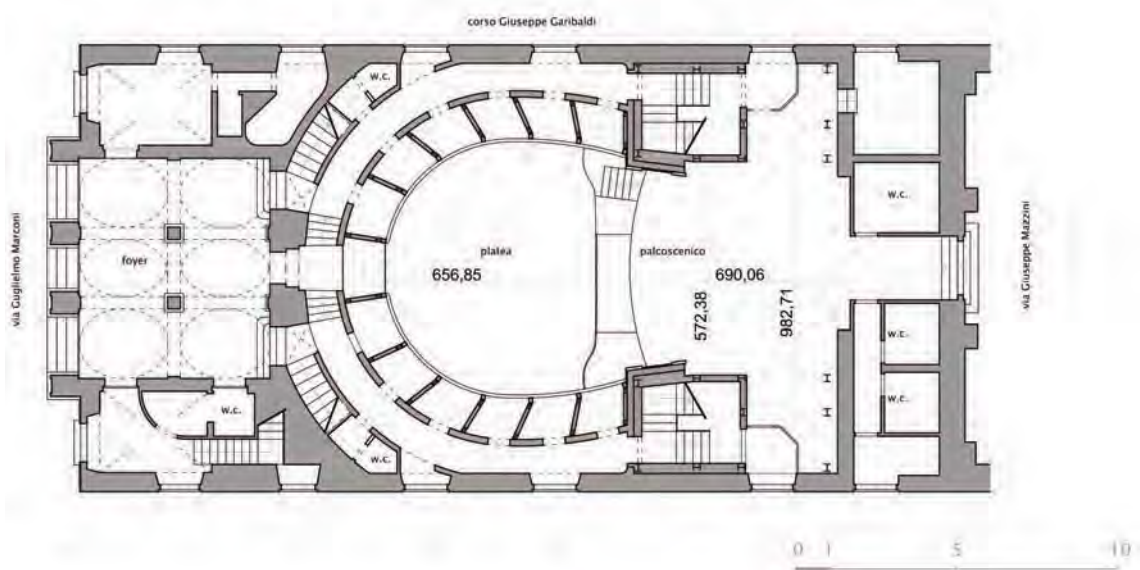
## **Bibliografia**

GRINGERI PANTANO, F. (2011). *Avola. Il teatro Garibaldi. 20 aprile 1876-2011*. Edizioni Città di Avola, Avola.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI AVOLA



Fronte principale del teatro (1950 ca). ©Archivio storico comunale di Avola.



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).

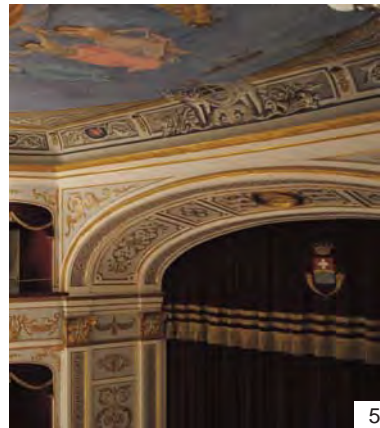


Foto 1 - Prospetto principale.

Foto 2 - Interno della Sala.

Foto 3 - Vestibolo principale.

Foto 4 - Interno della Sala.

Foto 5 - Interno della Sala.

Foto 6 - Intradosso del controsoffitto della sala.

Foto 7 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 8 - Particolare della decorazione.



## TEATRO CAVALLOTTI

CITTÀ	Calatafimi	
UBICAZIONE	Calle Avvocato Antonio Colombo	
LOCALIZZAZIONE	Interna ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1839	
PROGETTISTA	-	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	-	
NUMERO PALCHI	-	
USO ATTUALE	Inutilizzato	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Atti di archivio testimoniano la presenza del teatro già prima del 1839, anno in cui il Decurionato delibera lo stanziamento di fondi per la ricostruzione del teatro comunale. Nel 1859 il Sindaco approva il progetto dell'ing. Salvatore Previti per la riforma e il miglioramento del teatro e nel 1881 troviamo all'interno della fabbrica la presenza del pittore e assessore comunale Rindello.

La storia del teatro è molto limitata e poche sono le notizie pervenuteci. Testimonianze orali tramandano che intorno agli anni '20 del XX secolo il Comune affida la gestione del teatro al cav. Mollica, che lo *riadatta* a sala cinematografica pur mantenendo la funzione teatrale.

Tipologicamente il teatro si presenta con le caratteristiche connotazioni dei teatri del XIX secolo, con una struttura a ferro di cavallo definita dalla triplice ripartizione spazio-altimetrica

di atrio/disimpegno, platea/logge, scena/impianti di servizio.

La facciata prospiciente sulla via Colombo si presenta priva di particolari componenti stilistiche; gli elementi che la configurano sono il portale in pietra calcarea dell'ingresso e quattro finestre quadrate con cornicioni in pietra calcarea .

L'involucro esterno è in muratura portante, mentre la copertura è a doppia falda ed è costituita da coppi su una doppia orditura di tavolato poggiate su capriate in legno. Anche gli impalcati della doppia serie di palchi e della tribuna popolare erano in legname ricoperto da velluti e decorazioni in pittura completamente scomparse dopo l'ignifugazione avvenuta negli anni '30.

Negli anni '80 venne predisposto un progetto per la costruzione di una palestra ginnica coperta nei locali già adibiti a cine-teatro, ma il progetto non verrà mai realizzato e tre anni dopo in occasione di una giornata di studio su *"Teatro e Territorio nella Sicilia Occidentale"*, l'arch. Olindo Terrana e alcuni collaboratori presenteranno al Comune di Calatafimi il *"Progetto di massima per un centro di arti sceniche e per il recupero del teatro comunale F. Cavallotti"*. Il progetto si articola in quattro settori: laboratorio teatrale, scenografia ambientale, cinematografia documentaria e musicologia.

Così scrive l'arch. Terrana nella relazione tecnica: *"Il foyer si presenta di modestissime dimensioni, ulteriormente contenute dalla presenza di due pilastri in muratura che sorreggono parte del sistema strutturale delle scale che portano ai livelli superiori. Dei pavimenti e degli infissi rimangono tracce e gli intonaci sono scrostati e privi di decorazioni parietali. Sullo strato superficiale delle pareti non appaiono segni di evidenti lesioni. La platea è priva di ogni connotazione decorativa e di materiali d'arredo. Di essa rimane ormai soltanto la delimitazione dello spazio abbondantemente occupato da attrezzi e materiali di proprietà comunale. La superficie di sedime si presenta in leggero declivio verso la scena ed abbastanza compatta, anche se vi sono segni d'umidità dovuti probabilmente a modeste risalite d'acque piovane provenienti dalla copertura. Dei palchi rimangono la triplice ripartizione altimetrica scandita dallo scheletro strutturale costituite da setti portanti in muratura e parte dei solai delle balconate in muratura rivestita da tavole di legno, che costituivano da sottofondo ai rivestimenti di velluto verde che erano una volta presenti e di cui non rimangono tracce. La scena sovrappiave di 1,20m rispetto alla platea è molto contenuta dal punto di vista spaziale e la praticabilità del palcoscenico è impossibile per lo stato di fatiscenza dell'impalcato di legno. Da tale scena si accede ai camerini, ricavati, probabilmente in un periodo recente, da uno spazio di risulta aperte retrostante la scena e che si caratterizza come una sorta di cortile plurifamiliare. Il sistema strutturale delle due scale che da foyer si sviluppano per i tre livelli di palchi è in pessime condizioni. Tale sistema è ricavato fra il muro perimetrale prospiciente su via Colombo ed un altro muro di 30cm parallelo a questo su cui poggiano dei profilati metallici sopra cui sono ricavati i gradini in muratura e cemento. Nessuna traccia rimane del controsoffitto sul quale, delle notizie raccolte, vi erano affrescati cinque medaglioni del pittore palermitano Pollicino e tra i quali medaglioni centralmente capeggiava il ritratto di Cavallotti che fece concedere dal parlamento i contributi pubblici per il finanziamento dell'opera di ri-*

costruzione attuata dal Rindello nel 1881. Attualmente la copertura è costituita da un sistema strutturale di capriate in legno, le cui sezioni sono irregolari ed il cui stato di consistenza è mediocre. Su tali capriate poggia un reticolo di piccola orditura di legname sopra cui è ricavato il manto di copertura in incannucciato e coppi siciliani. Il restauro dell' ex teatro Cavallotti, finalizzato ad essere rifunzionalizzato a laboratorio teatrale e musicale può essere collegato entro quelle scelte operative di recupero tendenti a restituire all'organismo architettonico oltre che valenza di valorizzazione estetico-culturale, anche di rifunzionalità ad uso sociale atta a garantire un servizio di indubbi utilità per le comunità che lo verranno a fruire. Si procederà al restauro dell'involucro murario del contenitore attraverso il consolidamento delle fondazioni e dei muri perimetrali ponendo particolare attenzione al recupero del portale e delle finestre prospettanti su via Colombo e dell'arco e finestre su cortile Verdisca. Si inserirà il nuovo impianto tipologico teatrale attraverso la messa in opera dei tre livelli di palchi e degli spazi destinati a svolgere funzioni di servizio (foyer, camerini, servizi igienici, ecc) e si completerà l'opera attraverso la rifinitura di tutti gli ambienti e delle superfici ad essi pertinenti e l'installazione degli impianti tecnici”<sup>1</sup>.

I lavori progettati dall'arch. Terrana non furono portati a termine ed oggi il teatro è inutilizzato e si presenta in un totale stato di abbandono.

### Note

1) Archivio storico comunale di Calatafimi.

### Bibliografia

CATALDO, C. (2008). Calatafimi Segesta tra memoria e storia. Edizioni Campo, Alcamo.

ARCHIVIO COMUNALE DI CALATAFIMI.

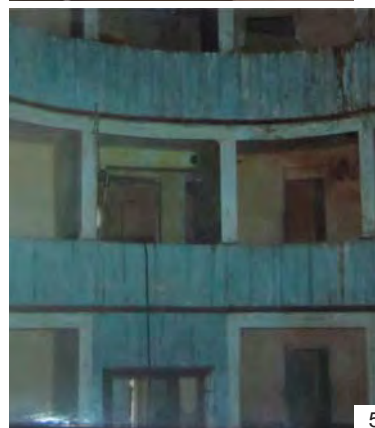
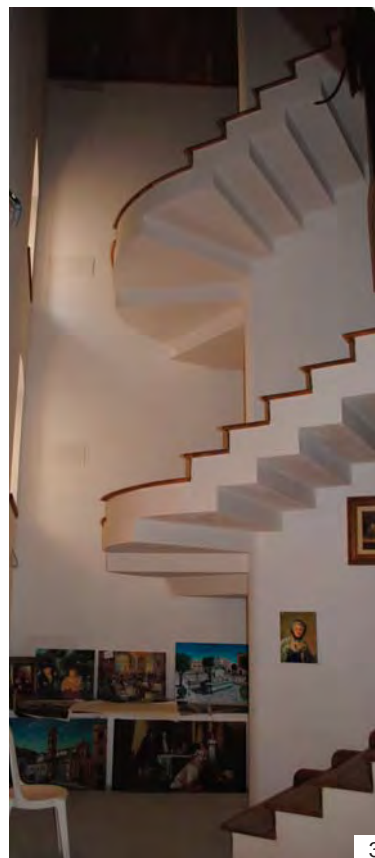


Foto 1 - Esterno del teatro.

Foto 2 - Interno del teatro.

Foto 3 - Interno del teatro.

Foto 4 - Interno del teatro.

Foto 5 - Interno del teatro degli anni '30.





## TEATRO REGINA MARGHERITA

CITTÀ	Caltanissetta	
UBICAZIONE	Corso Vittorio Emanuele	
LOCALIZZAZIONE	In un complesso conventuale	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Convento	
ANNO DI COSTRUZIONE	1870	
PROGETTISTA	A. Barbera	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	450 posti	
NUMERO PALCHI	50	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni Storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Elevata a sede vescovile nel 1844 e a sezione della Corte d'Assise nel 1862, la città di Caltanissetta, possedendo già una Cattedrale, una biblioteca Comunale, un ospedale e le Regie Scuole Tecniche, sente l'esigenza di dotarsi di un Teatro, più per ambizione che per esigenza culturale e proprio la mancanza di una forte spinta intellettuale lo farà vivere tra alterne vicende.

Nel 1868 viene fatta una petizione popolare per un nuovo teatro voluta dal Prefetto Calenda e il Consiglio Comunale sempre nello stesso anno delibera la spesa di 130.000 lire. Su progetto dell'architetto Alfonso Barbera iniziano i lavori il 18 aprile 1870 per concludersi nel settembre 1873. Il teatro fu realizzato sul luogo dove anticamente sorgeva l'antichissima chiesa di San Giacomo anche detta del Salvatore.

L'appalto della costruzione è affidato all'impresa palermitana di Michele Sacco, che si

occupa anche della definizione delle strutture interne avvalendosi di tecnici italiani ed esteri molto bene accreditati. L'arco armonico e le dorature dei palchi saranno realizzati del nisseno Domenico Fasulo; le tappezzerie in broccato e le sedie della platea da Gaetano Napoli di Catania; lo scenario e il fondale del messinese Suba. La pittura del grande sipario e delle nove muse sulla volta della platea sarà del francese Luigi Querieau, mentre il padre di lui, ingegnere Fortunato, progetterà e attuerà tutti i meccanismi scenici; l'impianto di illuminazione a gas verrà eseguito da Marco Stefani di Milano.

Nel maggio del 1873 l'edificio teatrale è quasi vicino al suo completamento: rimane da finire l'interno. Ma i lavori subiscono un notevole rallentamento: in Sicilia, come in altre parti d'Italia, si diffonde l'epidemia del colera.

La delibera della Giunta Municipale del 9 luglio 1873 stabilisce, al primo posto, di *"incaricarsi l'ingegnere di sospendere tutti i lavori del Municipio, e dedicarsi esclusivamente alle opere relative alla provvista dell'acqua, dando giornalmente conto alle sue pratiche"*<sup>1</sup>.

Circa un mese dopo i lavori di allestimento del Margherita riprendono, essendo stata scongiurata la siccità e forse anche in considerazione del rammarico espresso in una lettera aperta a *"Il Messaggiere"* del 24 luglio 1873 che lamenta l'esistenza di un magnifico teatro benché chiuso.

E' la sera del 21 aprile 1874 quando si aprono per la prima volta le porte del Teatro: i cittadini ammirano attoniti; la Giunta Municipale delibera che il *"Consiglio sciolga un voto di lode all'ing. Alfonso Barbera per il teatro diligentemente eseguito: Un'opera che fa onore alla città, eretta con gravi spese, certamente fra le più eleganti d'Italia, ammirazione dei forestieri che vengono ad osservarlo, rimane però ancora un tempio dove l'arte tace e non ha culto"*<sup>2</sup>. Dopo molta attesa le aspettative nutrite sono notevoli, ma la realtà degli spettacoli delude non poco le attese dei nisseni che vedono iniziare le attività del proprio Teatro sotto cattivi auspici. Non resta che aspettare l'inaugurazione. E' la sera del 6 Marzo 1875. Si dà il Macbeth ma l'opera verdiana viene realizzata da una compagnia di fortuna che si esibisce in maniera indecorosa.

Il 28 febbraio 1890 il teatro si dota di un *"Regolamento Pel servizio d'ordine e di sicurezza [...]": "La direzione sarà nominata dalla Giunta Comunale [...] sarà rinnovata ogni due anni e i membri uscenti [...] non potranno essere rieleggibili per biennio immediato; [...] dà giudizio sul merito della Compagnia [...] e sul morale dello stesso impresario. La Direzione dovrà approvare le opere e i balli [...] il prezzo dei palchi [...] il vestiario [...] la decenza degli spettacoli [...] rimuovere gli impiegati nei casi di trasgressione del regolamento [...]; [...] veglierà sull'amministrazione che terrà l'impresario [...] il quale sarà obbligato dare alla Direzione lo stato delle paghe degli artisti, orchestra, cori, corpo di ballo, vestiario [...] e presenterà il Borderò dello introito"*<sup>3</sup>.

Vengono individuati i ruoli di: *"palchettieri: non meno di uno in ogni fila retribuiti con lire una nelle serate di opere serie, 75 centesimi nelle operette, e 50 centesimi nelle serate di prosa; personale di platea e del guardaroba; accenditori del gas; addetti al macchinismo; figuranti [...] portinai [...] servi di scena [...] e guardaporta"*. Inoltre vengono previsti: *"un*

*Segretario, che avrà l'obbligo di sorvegliare che tutti gli impiegati teatrali svolgano bene i compiti loro assegnati, e di raccogliere tutto ciò che viene stampato sul Teatro e farne deposito all'Archivio della direzione". Un Ispettore, che dovrà vigilare sul buon andamento del servizio nel Teatro "sorvegliando gli impiegati subalterni (macchinisti, portinai, pompieri), [...] la frequenza degli attori e del sipario [...] Dovrà tenere aggiornato il Registro Storico". Un macchinista, che dovrà sovrintendere a tutti i meccanismi di scena. Due "pontonieri", uno a destra e l'altro a sinistra del palco, per assicurare l'ordine e la decenza previsti, proibendo "fosse anche al Direttore della Compagnia o all'Impresario di poter fumare sul palcoscenico; un custode, che curerà la pulizia e la conservazione di tutti i mobili e gli oggetti del Teatro anche quando questo non funziona; gli è proibito di accendere fuoco in qualunque sito interno del Teatro; un ingegnere, con il compito di vegliare sulla convenienza delle scene, attrezzi, macchinismo [...] affinché tutto riesca coerente all'epoca, ai costumi e carattere dell'azione [...] nonché al voluto decoro del Teatro; un Medico condotto, che dovrà essere presente a tutti gli spettacoli in un posto riservato in platea"<sup>4</sup>.*

Si legge inoltre, all'art. 20 delle Disposizioni Generali, che *"le somme provenienti dalle multe [...] saranno in massima devolute [...] in pubblica beneficenza"*<sup>5</sup>.

L'"*Eccolo qua*" del 29 maggio 1921 riporta una pesante critica sulla gestione del Teatro: nell'amministrazione nissena incombe *"uno scellerato disinteresse per l'unico Teatro esistente in città"*; il Teatro, continua il settimanale *"è stato lasciato in una deplorabile condizione di abbandono da parte di tutti" e principalmente da quella amministrazione comunale che non solo "nega sistematicamente" le opere che man mano si rendono necessarie, ma men che meno concede alcun aiuto materiale e morale a quell'Impresa che con "vero amore e zelo ha preso a curare le sorti del nostro gaio Teatro"*.

Se da un canto troviamo il disinteresse del Municipio, purtroppo non può dirsi il contrario per l'atteggiamento del pubblico nisseno, *"preferisce il giuoco delle carte o la frescura delle serate plenilunari"*. Ma più che d'indifferenza, commenta l'"*Eccolo qua*", la causa di ciò è da ricondurre alla *"mancanza di senso artistico della cittadinanza"*.

Nel 1920 al Margherita si cominciano a proiettare film di *"infimo ordine"*. Il pubblico teatrale diserta. Il teatro chiude nel 1921.

Tre anni più tardi (1924) il Margherita riapre i battenti, ma gli spettacoli sono di scarsa rilevanza artistica. Ad abbassare ulteriormente il livello dell'offerta del Margherita contribuisce la realizzazione di spettacoli ritenuti lascivi, che fa divenire il Margherita una *"barcaccia rutilante di nudità"* dove poter sbirciare *"seni intravisti e tentatori"*.

L'avvento del cinema sonoro contribuisce senz'altro al decadimento del Margherita che, dato in gestione ad una ditta che pian piano lo trasforma in una sala cinematografica, raggiunge un pietoso livello di degrado.

Nel secondo dopoguerra, danneggiato dai bombardamenti del 9 e dell'11 luglio 1943, è di tanto in tanto recuperato come luogo di riunioni, seminari di studio e attività culturali e ricreative. Per alcuni anni il teatro ospitò la Festa della Stampa e feste di Carnevale. E' la fine degli anni '50. Il Margherita *"nonostante il degrado delle strutture facesse persino cadere*

*dal soffitto pezzi d'intonaco, visse pur tra gli alti e bassi di un destino troppo intimamente legato agli umori di amministratori comunali spesso distratti da altri interessi"*<sup>6</sup>.

Una commissione di esperti andava di tanto in tanto a controllare se le condizioni dell'ex teatro, ormai Cinema Margherita, non presentassero problemi di agibilità; "e mentre il Comune e il gestore discutevano su chi dovesse ricadere l'onore della ristrutturazione, la Commissione di Vigilanza sui locali di pubblico spettacolo revocò l'agibilità e vietò l'ingresso al Teatro", era il 1970. A mano a mano gli uffici del Comune di Palazzo del Carmine avevano gradualmente occupato molta parte dei locali originariamente appartenenti all'attiguo teatro. Il progetto per i lavori di restauro venne affidato nel 1973 al prof. Arch. Ingegnere Gaetano Averna e all'ingegnere Enrico D'Angelo che li portarono a termine solo alla fine degli anni Novanta, rifacendo i decori sulla base degli originali, ma con l'uso "materiale ignufugo, gesso misto a lana di roccia".

## Note

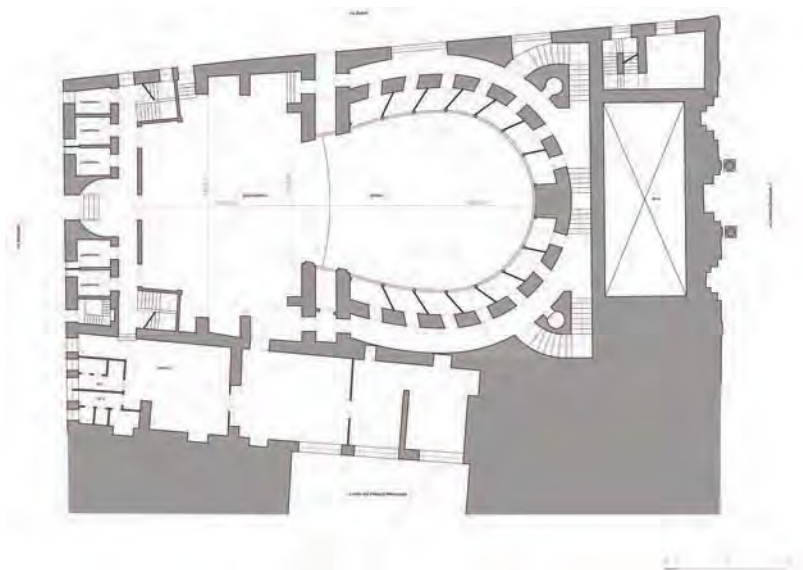
- 1) Archivio di stato di Caltanissetta.
- 2) 3) 4) 5) 6) *Ibidem*.

## Bibliografia

- CASAGNI, C. (1995). *Ewiva!!! La città avrà il suo "Teatro Margherita"*. In "I Services per la nostra città", X/numero unico, Tip. Lussografica, Caltanissetta.
- Cronache Teatrali*. In "La Vespa", I/0000005, 13 luglio 1924, Tip. Salvatore Di Marco, Caltanissetta.
- GINEVRA, P. (2004). *Tranne il viola*. Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 2004

ARCHIVIO DI STATO DI CALTANISSETTA.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CALTANISSETTA.



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



1



2



3



4



5



6



7



8

- Foto 1 - Esterno del teatro.
- Foto 2 - Interno della sala.
- Foto 3 - Vestibolo principale.
- Foto 4 - Palcoscenico.
- Foto 5 - Palcoscenico.
- Foto 6 - Intradosso del controsoffitto della sala.
- Foto 7 - Palcoscenico.
- Foto 8 - Platea.

©Lo Sardo, P.

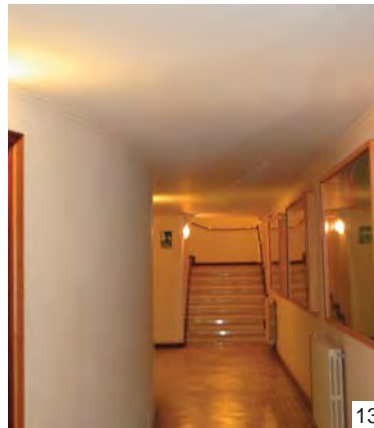


Foto 9 - Estradosso del controsoffitto della sala.  
Foto 10 - Estradosso del gaticcio.  
Foto 11 - Particolare decorazione dei palchetti.  
Foto 12 - Loggione.  
Foto 13 - Elementi di distribuzione del teatro.  
Foto 14 - Interno della sala (1950 ca.).  
Foto 15 - Estradosso dell'arco armonico (1950 ca.).  
Foto 16 - Estradosso del controsoffitto della sala (1950 ca.).

©Lo Sardo, P.

©Soprintendenza per i beni culturali di Caltanissetta



## TEATRO SOCIALE

CITTÀ	Canicattì	
UBICAZIONE	Via G. Ippolito	
LOCALIZZAZIONE	Edificio isolato	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1905	
PROGETTISTA	E. Basile	
COMMITTENTE	Privato	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	2	
CAPIENZA	300 posti	
NUMERO PALCHI	-	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nel 1899 si costituì, autonomamente, una “*Commissione per la costruzione di un Teatro a Canicattì*”, esso raccolse le donazioni offerte dai cittadini e nel 1899 chiese al Comune la concessione dell’area edificabile “*Giardino Carmine*”, l’amministrazione concesse l’area con la condizione “*che la costruzione del teatro dovesse essere compiuta nel termine di tre anni dalla presentazione del progetto, sotto pena di devolversi al Comune, senza compenso o rivalsa di sorta, il fabbricato incompiuto nel termine predetto*”<sup>1</sup>.

Già nel 1874 l’incarico di progettare un teatro “*Municipale*” era stato affidato all’architetto Francesco Tabasso che ne realizzò uno di modeste dimensioni, individuando come sito d’edificazione l’area esterna al recinto del convento dei frati Carmelitani sul fronte dell’attuale via Capitano Ippolito, tra i resti dell’antico castello e la chiesa del Purgatorio. Il progetto alla fine non fu realizzato forse proprio a causa della modestia dello stesso, non corrispondente

alle esigenze e alle ambizioni della cittadinanza e perché dovevano realizzarsi numerose opere di sistemazione e mantenimento della scarpata su cui si doveva addossare l'edificio.

Nel 1883 il progetto fu affidato all'ingegnere Dionisio Sciascia, allievo di G.B. Filippo Basile, già conosciuto nell'agrigentino per la costruzione del teatro Luigi pirandello d'Agri-gento, con il contributo del maestro, e il Teatro Regina Margherita di Racalmuto. Si trattava di un progetto "grandioso" per questo occorre- vano notevoli risorse economiche di cui la cittadinanza non disponeva, ragion per cui l'ingegnere aveva predisposto al piano terra dei locali da adibirsi a botteghe che il Comune avrebbe dovuto dare in affitto a privati ricavan- done una proficua somma da reinvestire nel mantenimento dell'edificio stesso.

Per motivi poco chiari il progetto fu abbandonato e nel 1899 la giunta municipale diede l'incarico al giovane, ma già importante architetto palermitano, Ernesto Basile.

L'elaborazione fu molto veloce: si trattava di un progetto dalle notevoli dimensioni, pre- visto nella stessa area assegnata in precedenza, con intento celebrativo. Elaborato prima dell'evoluzione del pensiero di Basile verso il Liberty era quindi concepito in stile neoclassico con notevoli riferimenti decorativi al '400 siciliano. Prevedeva un corpo principale e due ali laterali rientranti; nella sala erano predisposti: una platea con 150 sedili, una cavea con 80 posti, 13 palchi al primo ordine, altrettanti al secondo ordine. L'importo del costo delle opere era stato stimato pari a £ 298.000 del tempo. L'opera integralmente non ha trovato at- tuazione, ma in forma ridotta e con sensibili trasformazioni fu realizzato nel 1905.

Questo secondo progetto prevedeva una spesa complessiva di £170.000, l'appalto fu affidato all'impresa dell'Ing. Raimondo Foti e di Vincenzo Maira, al Basile fu affidata la di- rezione dei lavori. Con i soldi raccolti con la pubblica sottoscrizione si poterono realizzare soltanto la gabbia della sala e del palcoscenico e due scale laterali per raggiungere il log- gione, con le relative coperture. Nel 1901 il Consiglio Comunale discusse del completa- mento del teatro a seguito della richiesta avanzata dalla commissione incaricata di raccogliere i fondi, di poter utilizzare *"il resto dello spazio dell'ex Giardino del Carmine, attiguo al lato nord del Teatro, al fine di potere con giardini e fabbricati preparare il completamento della decorazione esterna del Teatro e delle sue adiacenze"*<sup>2</sup>.

In quell'occasione il consiglio deliberò *"di concorrere al completamento del Teatro con la somma di lire diecimila"*. Grazie alla seconda sottoscrizione pubblica e alla somma stanzi- ata dal Comune, i lavori, affidati all'impresa del cav. Rutelli di Palermo, poterono riprendere; furono costruiti un palcoscenico provvisorio, la maschera della sala, i camerini per gli attori, due ritirate e furono collocati pavimenti e infissi. Il *"Teatro Sociale"*, così chiamato non solo per la funzione sociale cui era destinato, ma anche per la contribuzione volontaria dei cit- tadini alla sua realizzazione, fu messo in condizione di iniziare la propria attività, seppur in via provvisoria. L'inaugurazione avvenne nella primavera del 1905.

Intanto alcuni membri della Commissione Teatrale erano morti, mentre altri impossibilitati a portare avanti la gestione della fabbrica, il 7 giugno 1912 deliberarono la retrocessione del Teatro al Comune, l'offerta non fu però accolta dall'amministrazione comunale che aveva



già i suoi problemi finanziari.

Il 23 dicembre 1912 nel vestibolo del Teatro Sociale si svolse la gara di appalto a “*schede chiuse*” per la costruzione del portico anteriore della struttura. L’ammontare dei lavori era di £ 16.000, ma per l’esiguità delle somme a disposizione i lavori non furono completati. Il prospetto del Teatro Sociale poté essere completato solo in vista delle grandi manovre militari che avrebbero avuto luogo in Sicilia nel 1937. Una circolare del Prefetto di Agrigento in data 15 gennaio 1937 disponeva, in riferimento a tale evento, la sistemazione delle strade principali dei comuni della Provincia. Il 23 gennaio dello stesso anno il podestà Ignazio Portalone adottò una delibera avente per oggetto: “*Grandi manovre – Completamento del Teatro Comunale*”, egli, dopo aver fatto riferimento al contratto di affitto del 1924 al signor Diego Fontana, nel rilevare che il Teatro del Basile era “*rimasto incompleto, cioè allo stato grezzo, nel prospetto*”, evidenziava “*l’urgente necessità di provvedere al completamento del prospetto suddetto in conformità del progetto principale*” in vista delle grandi manovre previste per lo stesso anno in Sicilia, in considerazione che tale necessità era “*tanto più urgente in quanto il Comune dev’essere il primo nell’abbellimento delle facciate delle abitazioni delle vie principali*”<sup>3</sup>. Poiché il Comune non era in condizione di sostenere la spesa il podestà propose al Fontana di realizzare i lavori anticipando quanto necessario; come corrispettivo il gestore chiese una proroga del contratto d’affitto di sette anni, fino al 1951.

Il teatro, finalmente ultimato, poté il 22 aprile 1940 essere inserito nel catasto dei fabbricati. Per il buon andamento del Teatro e per scegliere ed assegnare gli spettacoli, il Consiglio Comunale, nella seduta del 10 novembre 1906 nominò una Commissione Teatrale, e ritenne opportuno dare il teatro in gestione ad un privato.

Con una scrittura privata il 30 aprile 1913 la Commissione concesse in affitto la struttura al sig. Filippo Sillitti “*per usarne per cinematografo ed altri spettacoli teatrali*”. La concessione prevedeva una durata di nove anni. Ma il teatro era adibito a cinematografo già dal 1909, su un articolo di Francesco Macaluso apprendiamo: “*Funziona da alcune sere nel nostro teatro il cinematografo Gigante, superiore persino all’ultimo che abbiamo avuto tra noi e che tutti abbiamo ammirato. E’ dunque il non plus ultra. In questi giorni in cui si fa tanta bile e si arriva alla sera di ogni giorno, esauriti dalla lotta e stanchi è indicatissimo e fa uso presso i popoli più civili, andare a ricreare un po’ lo spirito, a sollevarlo e ad allietarlo. Metodo brevettato ed energico per ammazzare a colpo sicuro [...] le serate invernali maledettamente uggiuse*”<sup>4</sup>.

Il 22 aprile 1918 il Comune accettò di entrare in possesso del teatro e nel 1924 si iniziarono alcuni lavori di manutenzione, vennero acquistate 350 sedie-poltrone, vennero installati tre cancelli in ferro per l’accesso al teatro e fu introdotta l’illuminazione elettrica.

Il Sociale rimase per decenni il principale centro culturale-ricreativo della città, anche se furono intraprese nel settore altre iniziative, veniva utilizzato anche per conferenze ed incontri di carattere politico, culturale e sociale. Il 10 gennaio 1927 il teatro fu temporaneamente chiuso per problemi di pubblica incolumità. Da un questionario sulla consistenza delle sale cinematografiche, compilato nel 1935 dal gestore Diego Fontana sappiamo che il teatro

era di quarta categoria con capienza 300 posti.

La Commissione Provinciale di Vigilanza il 22 dicembre 1939 ordinò dei lavori di adeguamento che furono realizzati entro il 31 gennaio 1940. Il 6 febbraio 1945 la Commissione di vigilanza sul Cinema Teatro Sociale verificò l'esecuzione da parte del gestore delle prescritte misure antincendio e certificò che il locale poteva "essere adibito a spettacoli cinematografici e teatrali". Nel secondo dopoguerra, in coincidenza col boom delle sale cinematografiche si ebbe la decadenza e la distruzione del glorioso Teatro. Per ampliare la ricettività complessiva era necessario apportare sostanziali modifiche strutturali. La colpa di questa vicenda viene da molti addebitata al sindaco Francesco Cigna che "autorizzò la distruzione di palchi e cavea del Teatro Sociale per farne una sala cinematografica a favore del gestore signor Diego Fontana".

Nella relazione per i lavori di trasformazione del teatro si legge: *"In atto il locale è angusto, e sia per la ubicazione e disposizione dei vari ordini di posti, non più rispondenti alle esigenze moderne degli spettacoli cinematografici, e sia anche per la limitata disponibilità dei posti stessi, risulta oggi completamente insufficiente ed inadeguato ai bisogni della Cittadinanza. Esso in atto presenta un palcoscenico, una piccola platea con 140 posti, una cavea sopraelevata con pochi posti utili, 12 grandi palchi di cui la metà con visibilità limitatissima ed un loggione scomodo con pochi posti utili. In tutto si ha un totale di 250 spettatori seduti, ciò che è veramente insufficiente per una Città di 35.000 abitanti. Il progetto che si presenta non intende però risolvere la crisi dei locali di spettacoli pubblici in Canicattì, per il che occorrerebbe la completa demolizione e ricostruzione del locale con criteri moderni, nonché lo esproprio di aree e stabili vicini, ma si propone invece, utilizzando lo stesso stabile e le strutture principali di esso, di migliorare la ubicazione e la disposizione dei posti per ciò che riguarda comodità, accesso e visibilità e di aumentare più che possibile i posti stessi"*<sup>5</sup>.

Per raggiungere questi obiettivi l'ing. Portaleone "proponeva la demolizione della cavea e l'abbassamento del pavimento al livello della platea che avrebbe così raggiunto la capienza di 312 posti a sedere; l'aumento delle uscite di sicurezza da due a sette, la demolizione dei palchi e della cabina e la costruzione di una tribuna centrale a gradinata [...]", si salvavano dalla trasformazione il palcoscenico, i servizi igienici "i quali rispondono all'uso a cui sono destinati" e l'architettura esterna. Il 19 maggio Diego Fontana si dichiarava disposto ad eseguire tutte le opere a condizione che il contratto di affitto del Teatro fosse ulteriormente prorogato fino al 30 giugno 1969. Nella delibera successiva si approvava il progetto e il nuovo contratto di locazione.

Le opere andarono avanti con difficoltà: la struttura era assai robusta essendo stata realizzata con malta pozzolanica; più facile la demolizione dei palchi che erano stati realizzati con gesso e paglia al fine di consentire un'eccellente acustica. Nel 1956 il gestore Fontana realizzò all'altezza del primo piano una tribuna in cemento armato, poggiata su pilastri collocati là dove si sviluppavano i sottopalchi, inseriti in un'unica galleria rialzata di un metro rispetto al piano della platea. Nei primi anni '70 fu completata la demolizione dei palchi, furono distrutte le decorazioni in stucco dell'interno, furono rimossi gli arredi in velluto e il

teatro divenne esclusivamente sala cinematografica, ma poco dopo, in seguito all'alluvione che nel 1966 colpì la città, la struttura fu dichiarata inagibile. Nel 2008 il Teatro Sociale è stato finalmente sottoposto a lavori di ristrutturazione, adeguamento strutturale e recupero architettonico e realizzazione degli impianti tecnologici imposti dalle attuali normative.

In atto il teatro presenta il disegno originario nel perimetro esterno e nel prospetto, risulta invece completamente rimodulato lo spazio interno. Si accede in un piccolo foyer ai cui lati disposte simmetricamente vi sono due stanze; e tramite una scala a doppia rampa, si accede alla platea. La struttura di copertura è costituita da travi in legno lamellare di tipo sagonato e catene in acciaio, mentre la struttura dei palchi presenta dei pilastri di forma circolare con travi portanti principali in acciaio e travi portanti secondarie in legno lamellare. L'impalcato è completato da un cassettonato, anch'esso in legno lamellare, ordito tra due travi secondarie adiacenti. Non esiste la suddivisione in piccoli palchetti, ma ai vari ordini si percepisce uno spazio unico ed omogeneo.

### Note

1) Archivio storico comunale di Canicattì.

2) 3) 4) 5) *Ibidem*.

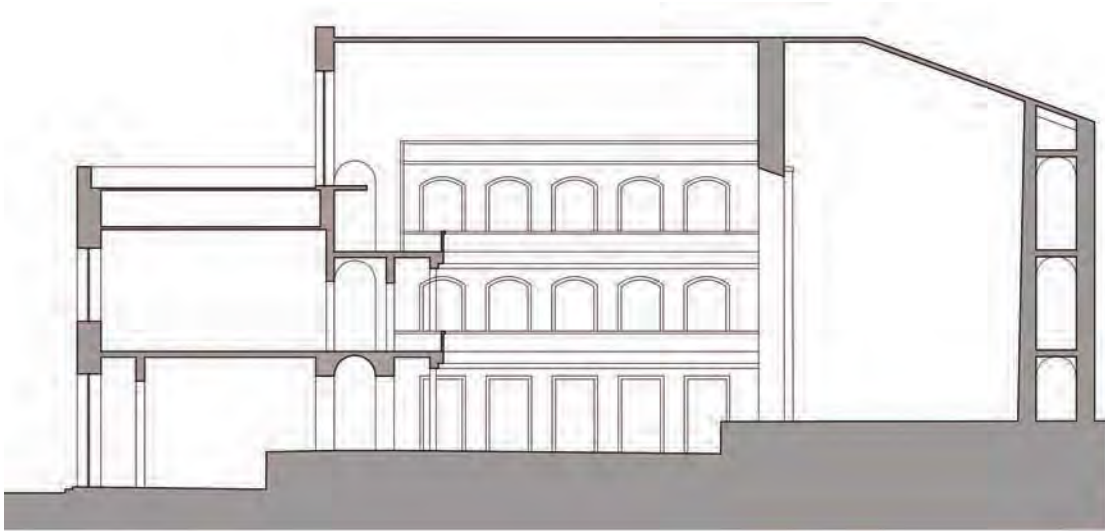
### Bibliografia

AUGELLO, G. (2009). *Canicattì, la storia e le tradizioni*. Edizioni Cerrito, Canicattì.

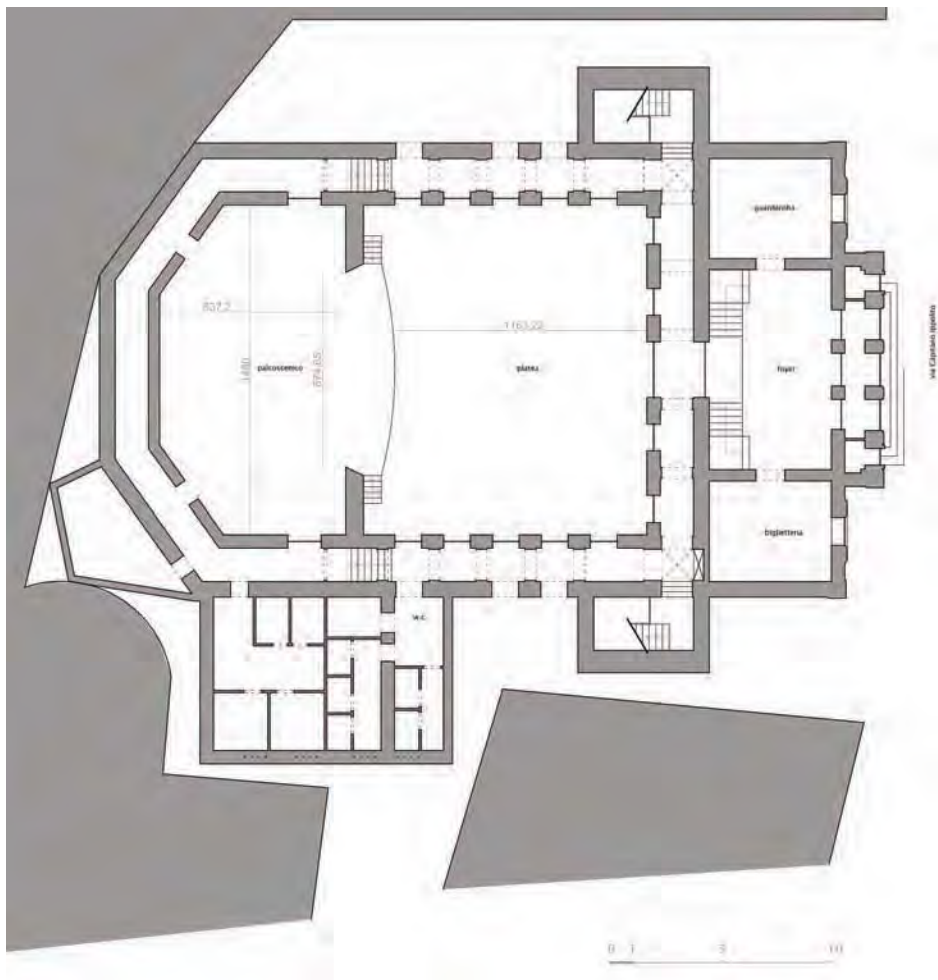
BORDONARO, C. (1994-1995). *Il teatro sociale di Canicattì: studi ed ipotesi*. Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo.

MACALUSO, F. (1909). *Cinematografo Gigante*, in "La Folla-Giornale Socialista", anno III, n. 1, Canicattì 3 marzo 1909.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CANICATTÌ.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

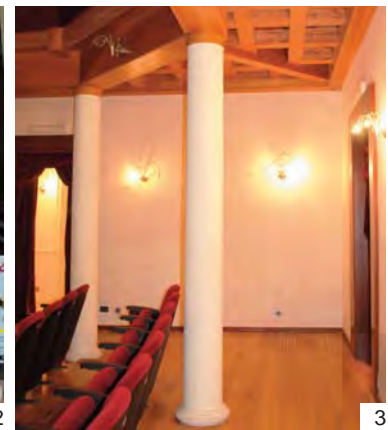
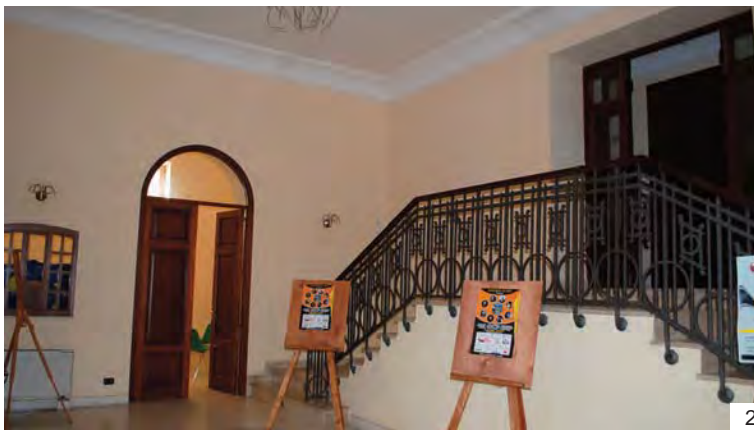
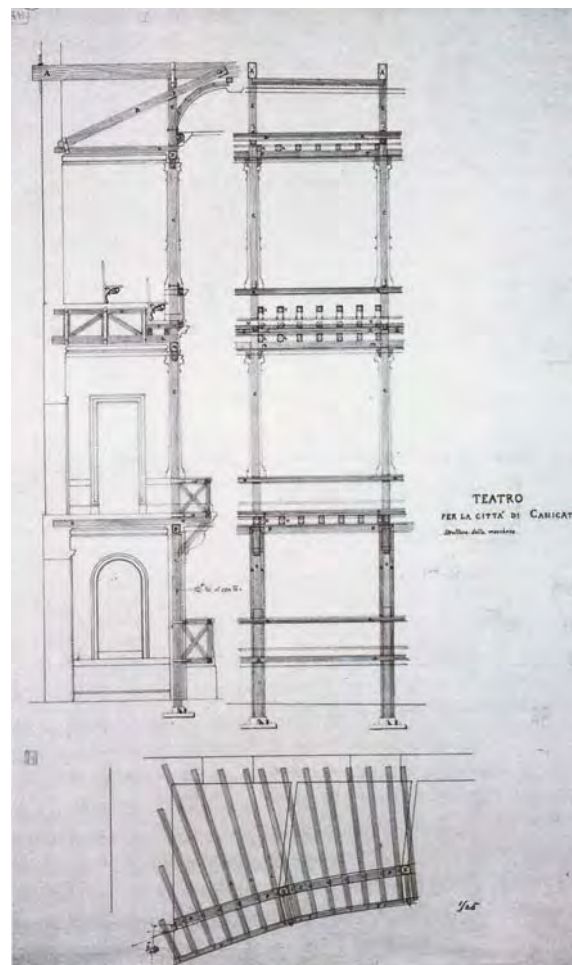
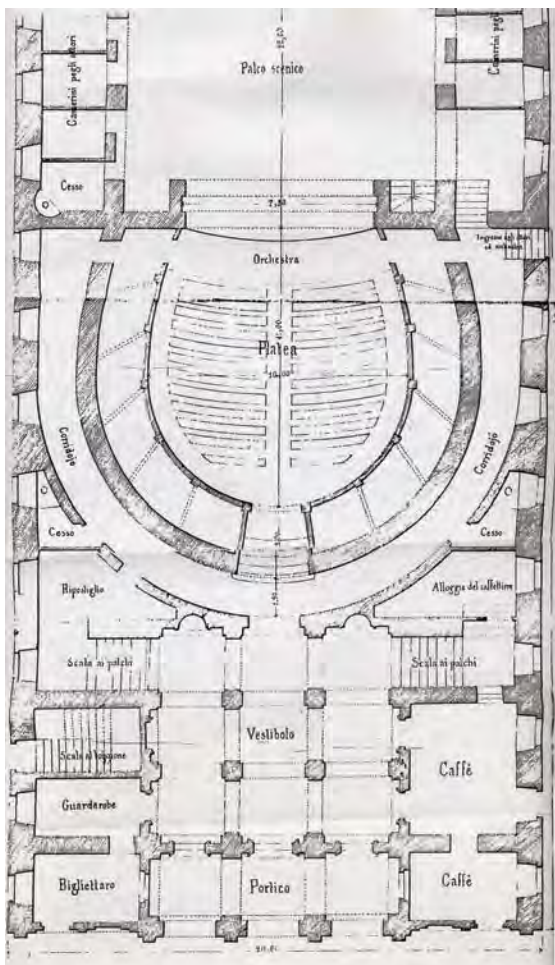


Foto 1 - Prospetto principale.  
Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.  
Foto 3 - Interno della Sala.  
Foto 4 - Interno della sala.

©Lo Sardo, P.



Foto 5-6 - Palcoscenico e interno della sala. ©Lo Sardo, P.



Pianta della configurazione originaria del teatro. ©Archivio storico comunale di Canicatti.  
Sezione della struttura del teatro. ©Dotazione Basile.



## TEATRO SELINUS

CITTÀ	Castelvetro	
UBICAZIONE	Piazza Garibaldi	
LOCALIZZAZIONE	di testata ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1873	
PROGETTISTA	S. Riga/G. Viviani/G. Patricolo	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	2	
CAPIENZA	300 posti	
NUMERO PALCHI	29	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nel settembre del 1858 giungono dall'Intendenza di Trapani tutte le necessarie autorizzazioni per poter procedere alla costruzione del Teatro. Nello stesso mese la Deputazione per il Teatro delibera l'apertura di una sottoscrizione per il versamento volontario delle somme utili all'erezione della fabbrica e alla raccolta delle prime quote dispone l'acquisto di alcuni materiali.

Più precisamente, con atto redatto da notaio Felice Errante, si acquistano "cento canne di pietra rotta, forte, compatta, con la piena soddisfazione del Signor Sindaco e per la misura e per la qualità"<sup>1</sup>.

Iniziano così gli scavi nel Piano di San Giovanni, quando il Real Governo, a seguito di un reclamo del Vescovo della Diocesi di Mazara "pel Teatro che vuolsi costruire costì dirimpetto ad una chiesa", ne dispone la sospensione. La ragione "ufficiale" risiederebbe nella prec-

cupazione del parroco della Chiesa di San Giovanni che la presenza di un edificio per spettacoli tanto a ridosso della medesima chiesa potesse addirittura *“recare offesa al Santo Patrono”*.

Dalla sospensione corrono due anni esatti di silenzio, fino a che con decreto del Pro Dittatore (29 settembre 1860) vengono istituite delle *“Commissioni composte da tre privati ed istituiti individui all’oggetto di rivedere e approvare le opere teatrali ed emettere quelle che possono offendere la pubblica morale, la dignità nazionale e gli ordini dello Stato”*<sup>2</sup>; così il Governatore di Trapani ne trasmette nota a quello di Mazara, il quale a sua volta invita il Sindaco di Castelvetro a tutti gli adempimenti per presentare nuovamente il progetto al Governatore provinciale.

Bisognerà attendere sino a giugno del 1861 affinché giunga il nuovo nulla osta del Governatore di Trapani in merito alla scelta del sito nel Piano di San Giovanni, per quanto riguarda invece il progetto, avendo il Comune *“stimato opportuno far delle modificazioni nell’impianto di quello edificio che è all’oggetto”* facendo redigere un progetto sia Francesco Lentini che a Salvatore Riga.

Nel febbraio del 1862 viene nominata la nuova Deputazione per il Teatro, i cui componenti *“vengono pregiati di accingersi con tutto quello zelo di attività di cui sono forniti onde essere appagato una volta il desiderio dei nostri amministratori”*<sup>3</sup>.

La costruzione del Teatro non riesce proprio ad avviarsi; a ciò concorre forse il fatto che il prescelto progetto di Lentini, vago ed impreciso, non consente di procedere all’apertura del cantiere. Ed è probabilmente, a seguito di questa valutazione, che la Deputazione per il Teatro affidò un incarico all’architetto Gaspare Viviani *“per studiare la pianta topografica redatta dal Sig. Riga ad una definitiva del Sig. Francesco Lentini onde in seguito potersi redigere il corrispondente estimativo”*<sup>4</sup>.

Interessante rilevare che Gaspare Viviani, e forse proprio per questa ragione l’amministrazione comunale gli richiede un parere tecnico sui disegni di Riga e Lentini, progetta a Mazara del Vallo il Teatro del Popolo.

Gaspare Viviani mostra di privilegiare il progetto di Salvatore Riga di cui ammira *“la disposizione ichtnografica di tutto l’edificio disegnato dall’onorevole autore”*, ma ritiene che per una lettura migliore sia di imprescindibile necessità che l’artista *“autore disegnasse la sezione verticale sulla linea longitudinale o trasversale”* in modo da chiarire il *“corredo di primarie nozioni, senza contare quello dei dettagli che in simili opere non sono meno interessanti”*<sup>5</sup>. La costruzione potrà portarsi a compimento solo inviando il progetto all’artista.

Il *“corredo di primarie nozioni”* a cui fa riferimento il Viviani interessa principalmente il numero degli ordini dei palchi e l’altezza di questi, nonché la posa e la struttura del muro che divide i palchi dai corridoi.

Le nuove vicende del Teatro di Castelvetro si aprono con la richiesta di acquisto, datata 20 dicembre 1868, di un fondaco con locanda e annesso magazzino da destinare alla costruzione del teatro appunto inoltrata dalla giunta Municipale al proprietario di questo, Diego Aragona Pignatelli Cortès, Duca di Terranova e Monteleone, specificatamente la



Giunta ne chiede la “concessione ad enfiteusi” perché il sito “per la sua centralità è stato riconosciuto il più adatto all’oggetto”.

Nel 1873 cominciano i lavori per il teatro: con il primo appalto si procede a “scavi, fondamenti ed elevazione di fabbrica” su direzione di Salvatore Terzi ed affidando il cantiere alla sorveglianza di Vincenzo La Rosa per una diaria giornaliera di 3 lire, si apprende contestualmente di alcune “modifiche al progetto” ovvero in merito all’utilizzo della “pietra rotta” in sostituzione della “pietra di taglio”; la pietra utilizzata è quella di Castelvetro e di Partanna. Ma pur essendo avanzato con celerità, il cantiere si blocca tra il febbraio ed il maggio del 1874: in primo luogo per le difficoltà nella costruzione dell’arco armonico, “che per la forte spinta che faceva per le sue dimensioni abbisognava di una pietra di maggiore durezza”, ed anche perché per potere procedere ad un secondo appalto relativo al completamento dei lavori sarebbe occorso un ulteriore impegno di somme pari a lire 13.330,00.

Non sappiamo da questo momento cosa accada a Salvatore Terzi, non più menzionato in alcuno dei documenti consultati. E’ certo però che nel 1874 la fabbrica è “elevata” e “quasi del tutto completata”, “tranne la copertura, il prospetto, i finimenti”<sup>6</sup>, al punto che per proteggere dal deterioramento la fabbrica si delibera la collocazione di una tettoia provvisoria a sua protezione, la posa sarà possibile solo tra il 1880 e il 1881, ma contestualmente l’Amministrazione affida all’Ingegnere Comunale la redazione del progetto per il prospetto del teatro e per il quale si stanziava la somma di 16.000,00 lire.

Il 12 luglio 1885 è decisivo l’intervento del Sindaco Giuseppe Saporito-Ricca che di propria iniziativa incarica l’architetto Giuseppe Patricolo di compilare una perizia per le opere di completamento e chiede di deliberare lo stanziamento delle somme occorrenti. Il primo lotto di opere da eseguirsi riguarda la soluzione dell’annosa questione “dell’arco armonico”, nonché “piloni laterali la scena e della sopraelevazione degli stipi”. Il secondo lotto di opere è relativo invece alla costruzione del peristilio dorico al secondo ordine della cavea.

I lavori procedono a rilento: la fabbrica del teatro sembra divorare avidamente finanziamento su finanziamento, le somme stanziare non sono mai sufficienti, al punto che l’Amministrazione a più riprese dal 1889 al 1904 è costretta a contrarre nuovi mutui.

Nel 1892 il Patricolo procede a fornire i dettagli per le ulteriori opere e precisamente: “lavori di muratori, da scalpellino e da marmista” per un importo di 40.000,00 lire; “costruzione del solaio in legno nell’orchestra e nella platea” per un importo di 2.200,00 lire; “lavori di stucco” per un importo di 15.500,00 lire. Il Patricolo suggerisce di affidare tali opere “mediante trattativa privata a capi-maestri di sperimentate idoneità imponendogli l’obbligo di servirsi del maggior numero possibile di operai del Paese”<sup>7</sup>.

L’Amministrazione sceglierà invece di procedere all’aggiudicazione dei lavori attraverso asta pubblica; ma a garanzia della “qualità” delle opere da eseguirsi il Patricolo rivendicherà la necessità che nei capitolati d’appalto si faccia espresso riferimento ai materiali da utilizzare, per i lavori di muratura specificare che “i materiali di qualunque natura saranno delle migliori qualità e non potranno essere impiegati che a ben vista dell’Ingegnere Direttore. La pietra di Billiemi per lastre sarà di qualità dura e resistente senza macchie estranee o altri

*difetti. Le lastre di marmo bianco e di marmo nero devono essere di qualità, non devono presentare nessun difetto e il loro lavoro deve essere conforme a quanto è detto nella relazione ed altre prescrizioni dell'Ingegnere Direttore. Le lamiere di ferro devono essere bulonate a caldo e rinforzate con cinte di ferro*"<sup>8</sup>.

Per i lavori di stucco si specifica invece che *"la calce dovrà essere delle migliori fornaci esistenti nell'agro palermitano come per esempio quelle contrade di Gallo e di Boccadifalco, essendo assolutamente proibito l'uso della calcina cotta a ciclo continuo. La calce dovrà essere in massi di buona cottura, di uniforme colore nella sua frattura, non bruciata, non pigra né evaporata, netta di pezzi crudi o soverchio cotti di altre materie estranee. La calce non potrà essere adoperata che dopo due mesi che è rimasta spenta nei calcinai. Le arene dovranno essere di cava di fiume, o se di mare per una assoluta necessità dovranno allora essere lavorate più volte. In generale devono essere pure, senza corpi estranei e materie fangose [...]"*<sup>9</sup>.

Tra il 1901 ed il 1902 l'Amministrazione sollecita più volte l'architetto Patricolo a fornire le perizie di variante alla costruzione del palcoscenico e per il completamento delle opere, necessarie tanto alla contrattazione di ulteriori mutui, quanto alle autorizzazioni da richiedersi al Sotto Prefetto di Mazara.

Nel 1903 viene commissionato a Gennaro Pardo, *"illustre pittore castelvetranese"* la realizzazione del sipario con *"L'apoteosi di Empedocle tra i selinuntini"*.

Ancora incompleto il teatro fu aperto alla cittadinanza nel 1905, quasi a testimonianza delle *"grandi opere"* che si erano realizzate. La morte di Giuseppe Patricolo, in quello stesso anno, diede un'ulteriore battuta d'arresto. In tutta fretta furono appaltati i lavori di fornitura degli arredi e delle attrezzature necessarie al funzionamento del teatro e nel 1908 un'altra inaugurazione *"forzata"* per una rappresentazione il cui ricavato doveva essere devoluto in favore degli alluvionati della città di Modica. Nuova chiusura sino al 1919, anno in cui il teatro venne inaugurato con una serie di opere liriche. Fu un periodo abbastanza felice quello fra le due guerre per l'istituzione che rappresentò un punto di incontro fra la cultura del grande teatro e quella delle filodrammatiche.

Negli anni successivi il teatro è certamente un punto di riferimento per la città, luogo della cultura e dello svago.

Fino al restauro del 1930, in cui il teatro venne chiuso per il *"riadattamento ex integro"*, gli interventi più consistenti sono quelli relativi alla sostituzione delle scale di interpiano originariamente in pietra e con ringhiera di legno con nuove scale integralmente rivestite in marmo e con ringhiera in ferro, quelli del rifacimento del soffitto della sala e la sostituzione di brani divelti o rovinati della cancellata esterna. In questa occasione viene inoltre installata ex novo una ringhiera in ferro a dividere l'orchestra dalla platea; *"due grandi fanali a tre lampade ciascuno sono collocati sulla fronte"* e *"grandi strisce luminose sul timpano per la illuminazione nelle solennità"*. Al tenente colonnello Riccardo Tondi podestà di Castelvetrano fra il 1° luglio e il 31 dicembre 1932 si deve la variazione del nome del Teatro in *"Selinus"* e quindi la sua *"apposizione sull'architrave in grandi lettere di bronzo"*.

Il Teatro è ubicato nella zona storica di Castelvetro e più precisamente nella piazza Garibaldi con uno sviluppo planimetrico di circa 1000 mq. Confina ad ovest con la piazza Garibaldi, a nord con la via La Masa, ad est con la via Vico e a sud con fabbricati di civile abitazione.

Sulla fronte principale è apposto un pronao tetrastilo con colonne d'ordine dorico che si eleva sopra uno stilobate su crepidòma: della memoria del tempio anche il timpano e la trabeazione con triglifi che scorre pure lungo il tratto di prospetto laterale in via La Masa in corrispondenza del volume dell'area vestibolare.

Più essenziale il disegno dei due prospetti lungo le vie La Masa (laterale) e Vico (retro): sulla stereometria delle fronti secondarie in pietra di Biggini s'incastonavano finestre inquadrate da lastre di marmo.

Il tema dell'ordine è svolto anche all'interno, nell'inserimento al secondo ordine della cavea di un peristilio dalle colonne di proporzioni ridotte rispetto a quelle del pronao. Inoltre il motivo della trabeazione del tempio è riproposto a cornice del palco d'onore al secondo ordine, reso ancor più prezioso dalla presenza di due cariatidi: cornice e cariatidi in pietra compatta "di Billiemi" e realizzate dallo scultore Leonaro Croce.

Il soffitto della sala è in legno e la sovrastante copertura è costituita altresì da una particolare struttura lignea, formata infatti da "mezze capriate" convergenti ad un monaco centrale, il tutto costituito da grosse travi in legno, con sovrastante listellatura e copertura di guaina bituminosa e manto in rame: originariamente, al posto del manto di rame due fasce distinte, la più esterna "a cristalli" e quella più interna "a lamiera".

## Note

1) Archivio storico comunale di Castelvetro.

2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) *Ibidem*.

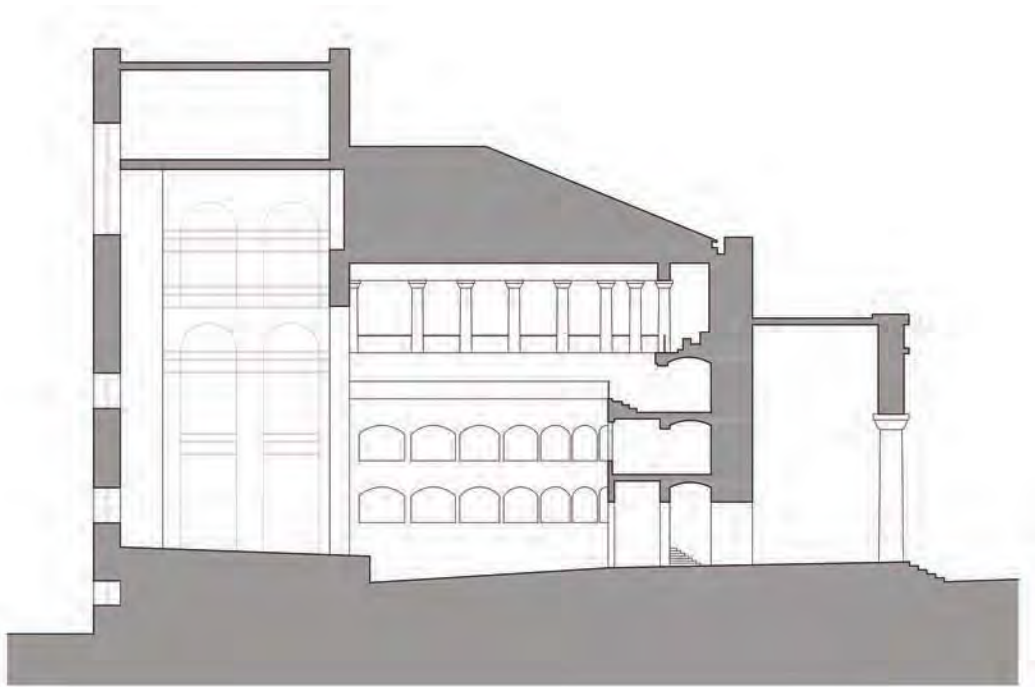
## Bibliografia

FERRACANE, N.(1996). *Teatro Selinus e Palazzo Pignatelli di Castelvetro*. Regione siciliana, Ass. regionale BB.CC.AA. e Pl., Castelvetro.

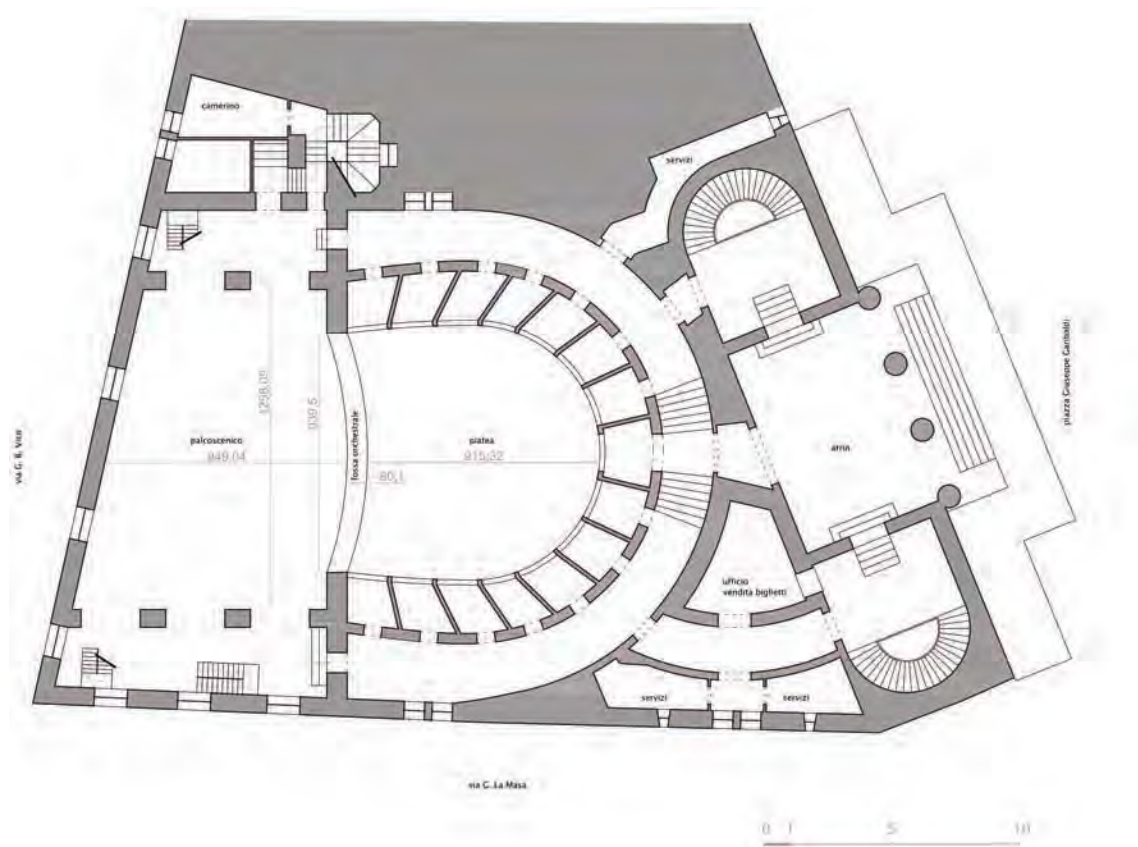
SPOSITO, M. (2007). *Idee e progetti per il teatro a Castelvetro : un caso di studio nella Sicilia postunitaria 1857-1932*. Dario Flaccovio, Palermo.

TONDI, R. (1932). *Per la Cittadinanza di Castelvetro. Elenco Sommario delle principali cose compiute dal Ten. Col. Riccardo Tondi nei 42 mesi in cui fu Podestà del Comune*. Castelvetro.

ARCHIVIO DI STATO DI TRAPANI.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Esterno del Teatro. ©Lo Sardo, P.



Interno del Teatro. ©Lo Sardo, P.

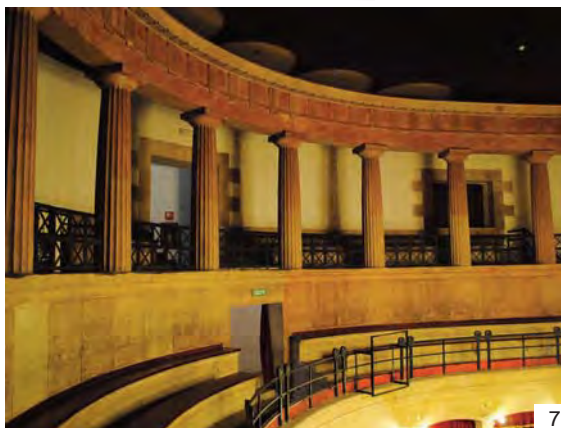
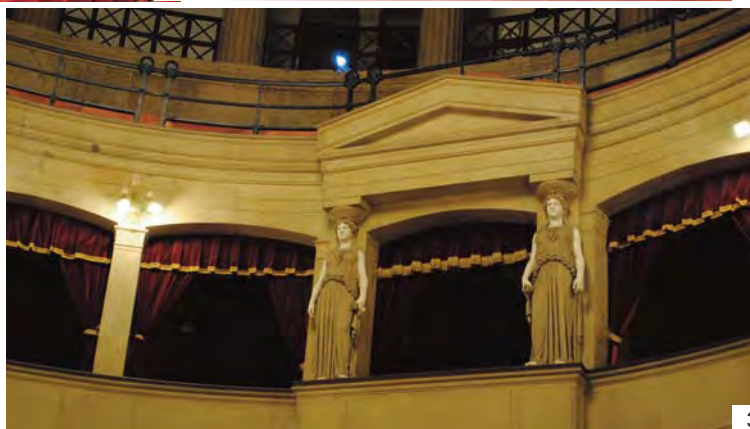
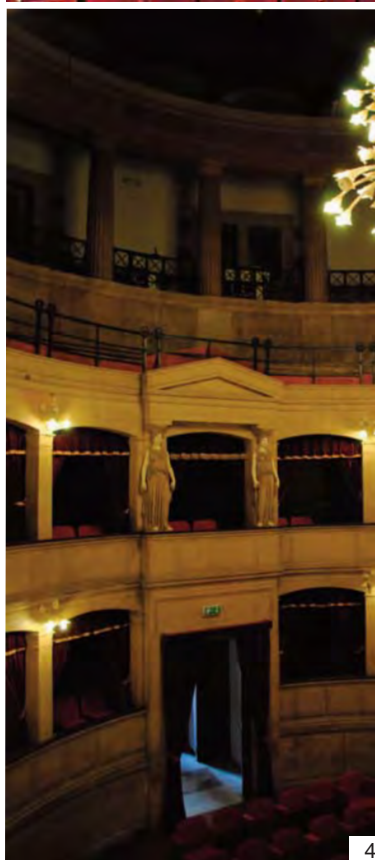


Foto 1 - Interno della sala.

Foto 2 - Sipario.

Foto 3 - Interno della sala.

Foto 4 - Interno della sala.

Foto 5 - Prospetto secondario.

Foto 6 - Elementi di distribuzione.

Foto 7 - Interno della sala.



## TEATRO MASSIMO BELLINI

CITTÀ	Catania	
UBICAZIONE	Via Giuseppe Perrotta	
LOCALIZZAZIONE	Interna ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Teatro	
ANNO DI COSTRUZIONE	1890	
PROGETTISTA	A. Scala/C. Sada	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	4	
CAPIENZA	1200 posti	
NUMERO PALCHI	111	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nel 1812 l'Amministrazione Comunale affida all'architetto maltese Giuseppe Zahra e al figlio Salvatore Zahra Buda l'incarico di progettare un teatro nella piazza Nuovaluce in un isolato in parte già edificato. Il progetto del teatro viene così descritto dal Paternò Castello nel 1847: *"Ogni palco è fornito di gabinetto; nel centro di ogni fila si incontra gran sala ovi si possa la gente fermare pria di esporsi al contatto dell'aria esterna. Vi sono gran sale per ballo, gioco, concerti, stanze per rinfreschi, scale agiate e spaziose, terrazze, ventilatoi, fontane [...] Conterrà 5 file di palchetti di 19 ciascuna fila e potranno comodamente sedersi 1400 persone"*<sup>1</sup>.

Il teatro venne costruito fino ad un'altezza di due metri dal piano di campagna e i lavori furono poi interrotti per diversi anni. Nel 1832 muore Zahra Buda e viene affidato l'incarico per la riprogettazione del teatro agli architetti comunali Carmelo Lanzerotti, Mario Musumeci e Sebastiano Ittar. Successivamente subentra l'architetto bergamasco Antonio Cominazzi,

con un preciso mandato dell'Amministrazione Comunale e cioè che il nuovo teatro debba avere come modelli di riferimento il teatro Carlo Felice di Genova per l'impianto strutturale e il Ducale di Parma per le decorazioni e gli ornati. Alle soglie dell'Unità d'Italia saranno edificati soltanto i muri perimetrali del teatro e otto grandi pilastri interni. Nel 1870 viene chiamato a Catania l'architetto Andrea Scala, perché scelga il sito più idoneo per costruire un grande teatro lirico. In seguito si ritenne più opportuno che l'architetto Scala progettasse un Politeama, completando le strutture già edificate in piazza Nuovaluce. Nell'ottobre del 1873 nella Gazzetta del circolo di cittadini si legge: *"Intorno alla platea si eleva un'arena di tre gradini comoda a qualunque spettacolo; alle spalle di questa s'innalzano tre file di palchi spaziosissimi, di cui ciascuno ha un antipalco destinato a conservarvi i mantelli, a giuocare, a cenare, restando in libertà e senza disturbare il pubblico. Sopra le tre file di palchi [...], fino al settimo palco da ciascun lato, s'innalzano altre tre file di palchetti, della quale l'ultima è scoperta; in fondo invece si eleva un magnifico anfiteatro con parapetti. Nelle file superiori l'arena si estende ancora di più, raccordandosi con altre panche comprese in due nicchioni a semicerchio"*<sup>2</sup>.

Il progetto verrà approvato il 13 marzo 1874 con l'affidamento della direzione dei lavori a Carlo Sada, architetto milanese, assistente di Scala. Nel 1876 l'architetto Carlo Sada decide di rimettere in discussione la scelta di costruire un Politeama e presenta un progetto per un grande teatro lirico da realizzare attraverso la demolizione delle strutture del teatro in costruzione e degli edifici esistenti ad esso contigui. Ma questa operazione avrebbe comportato una spesa di espropriazione delle aree circostanti e di costruzione del teatro talmente esosa che si ritenne opportuno che il Sada progettasse il teatro lirico utilizzando il sito e le strutture esistenti. La maestria progettuale dell'architetto milanese consiste proprio nel ripensare i vincoli del progetto, primo fra tutti quello derivante dai condizionamenti del sito su cui edificare il teatro; cerca di organizzare in maniera più funzionale gli spazi destinati al personale tecnico addetto alle scene, sfruttando al meglio i ballatoi sopra-sena ed il volume sotto-tetto che insiste sulla sala, nel quale ricava i laboratori per le scenografie. Venne inaugurato il 31 maggio 1890.

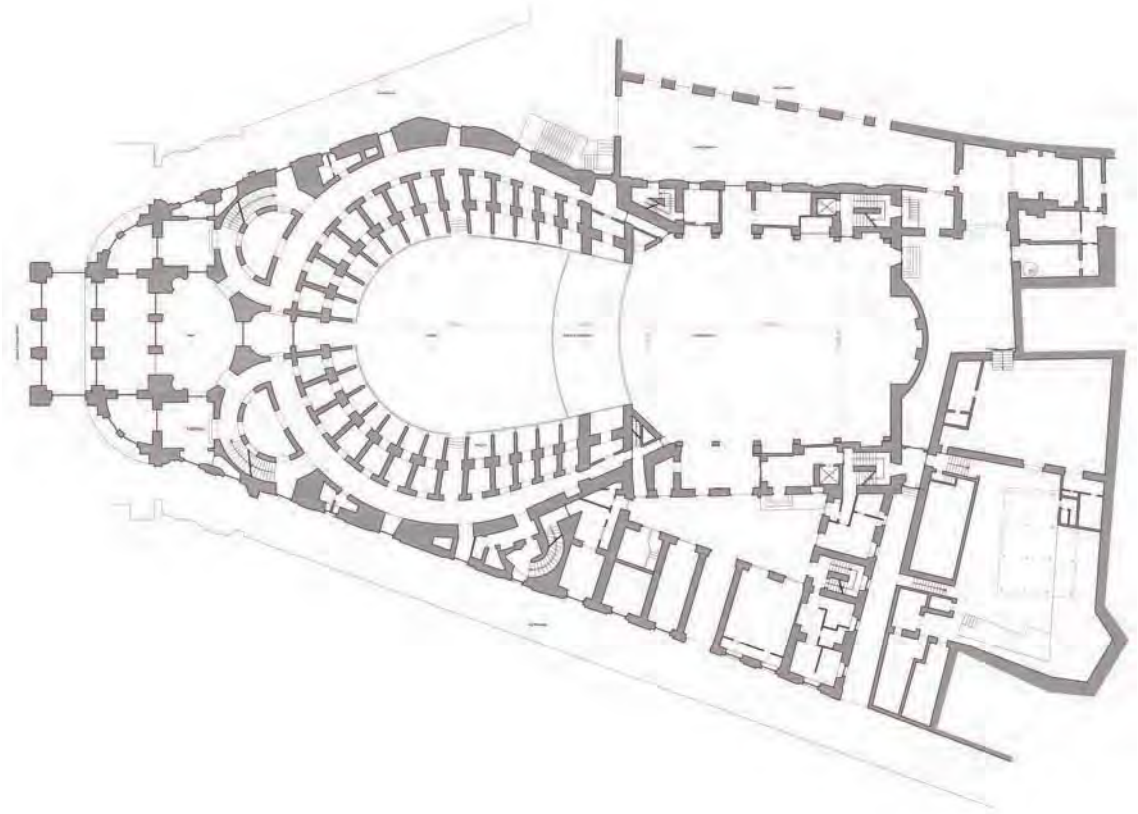
## Note

- 1) PATERNÒ CASTELLO, F. (1847). *Descrizione di Catania*. Catania.
- 2) Archivio storico comunale di Catania.

## Bibliografia

- DANZUSO, D.; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Publiscicula, Palermo.
- DATO TOSCANO, Z.; RODONÒ, U. (1990). *Il Teatro Bellini di Catania- I progetti e la fabbrica dell'archivio dei disegni di Carlo Sada architetto (1849-1924)*. Giuseppe Maimone Editore, Catania.
- PATERNÒ CASTELLO, F. (1847). *Descrizione di Catania*. Catania.





Sezione Longitudinale. ©Teatro Massimo Bellini.



Prospetto principale. ©Lo Sardo, P.

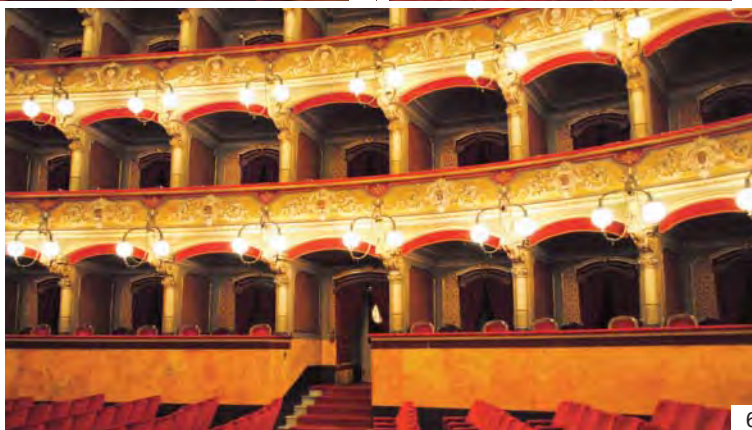
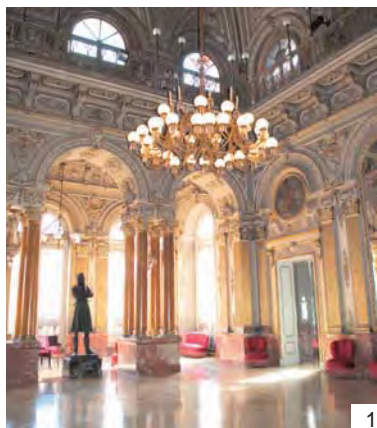


Foto 1 - Ridotto al primo ordine di palchi.  
Foto 2 - Ridotto al primo ordine di palchi.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Palcoscenico.  
Foto 5 - Intradosso del controsoffitto della sala.  
Foto 6 - Interno della sala.  
Foto 7 - Interno della sala.



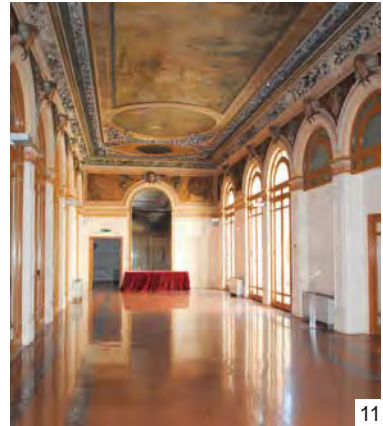
8



9



10



11



13



12

- Foto 8 - Elementi di distribuzione.
- Foto 9 - Palcoscenico.
- Foto 10 - Palcoscenico.
- Foto 11 - Vestibolo.
- Foto 12 - Estradosso dell'arco armonico.
- Foto 13 - Sottopalcoscenico.



Foto 14 - Estradosso del graticcio.  
Foto 15 - Intradosso del graticcio.  
Foto 16 - Estradosso del graticcio.  
Foto 17 - Estradosso della copertura sala.  
Foto 18 - Estradosso della copertura sala.  
Foto 19 - Estradosso della copertura sala.  
Foto 20 - Estradosso della copertura sala.



## TEATRO SALVATORE CICERO

CITTÀ	Cefalù	
UBICAZIONE	Piazza C. Colombo	
LOCALIZZAZIONE	Interna ad un aggregato edilizio	
DESTINAZIONE ORIGINARIA	Ospizio per pellegrini	
ANNO DI COSTRUZIONE	1814	
PROGETTISTA	Antonio Caruso	
COMMITTENTE	Pubblico	
NUMERO ORDINI DI PALCHI	3	
CAPIENZA	200 posti	
NUMERO PALCHI	23	
USO ATTUALE	Teatro	
PROPRIETÀ	Comunale	

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il Teatro Comunale ricade nel perimetro compreso tra Piazza C. Colombo, via Spinuzza e via Porta d'Ossuna, all'inizio del lungomare di Cefalù. Dalla documentazione archivistica acquisita risulta che in questo luogo, già fin dal XV secolo sorgeva un edificio utilizzato nel tempo con diverse finalità: inizialmente come ospizio per pellegrini, dedicato a Nicolò da Bari, poi come convento e successivamente, nell'orto del complesso monastico viene costruito il teatro che, in periodo di necessità venne adibito a lazzaretto o a ricovero per i militari.

La storia del teatro inizia nel 1814, quando un gruppo di notabili cefaludesi, decidono di richiedere all'autorità comunale la concessione di un'area per l'edificazione del teatro, ottenendo, nel 1816, un terreno appena fuori le mura ovest della Città.

In un atto del notatoio Geraci del 1816 si legge: “[...] noi sottoscritti associati vendiamo

*ad Arcangelo Terracina il palcoscenico unitamente alle sedie addette a suddetto palcoscenico e lumi esistenti nel magazzino dell'attuale teatro. Per il prezzo di onze ventuna le quali onze 21 abbiamo ricevuto dal detto Arcangelo Terracina inteso che detto palcoscenico noi lo vendiamo come attualmente si trova ed a nostro Notaro si riverisce".* L'atto fa riferimento alla vendita di alcuni elementi presenti in teatro, a seguito di un'"*insanabile discordia fra i soci*", che si divisero in due fazioni, si forma, per iniziativa di una delle due parti, l'Associazione Amichevole Adunanza, intitolata "*Concordia*". Questa associazione sorge con un regolare statuto, rogato nell'aprile del 1814, in cui si legge che per gli scopi sociali era stato previsto che "*[...] vi fossero dei locali, ove si possano riunire delle Persone per mantenere più stretti i rapporti dell'amicizia e dell'urbanità [...] si ha pensato di fissare questo luogo e stabilirne l'unione nelle tre stanze a pianterreno della casa dell' [...] e Consigliere ereditario della Corona Pari Temporale B.ne di Rocca e Valdina, delle quali la prima è situata sopra il portone di essa, la seconda dietro, e l'ultima attaccata alla seconda, che corrisponde nel piano del seminario [...]*" (cioè in Piazza Duomo, angolo Via Seminario). E ancora nell'art. 1 della stessa associazione si legge che: "*Vogliamo che la già stabilita Adunanza abbia il nome della Concordia perifrasi che tutti gli animali de' componenti abbiano lo stesso spirito e la stessa confluenza nella unanimità di pensiero, di agire concordemente senza torto della Religione che professiamo, del governo cui soggiacciamo, e del Pubblico che rispettiamo e del decoro che deve essere de' soggetti che la compongono*". Nell'articolo VII si legge ancora che: "*[...] obbligo della persona adibita al servizio [...] Portare le sedie fuori innanzi le stanze e rimettere dentro ubbidire e conservare la decenza ed il rispetto verso tutti [...]* Mancando qualunque di questi doveri dovrà essere licenziato" e che: "*vi saranno numero otto tavolini di palmi tre di quadro; quaranta sedie; tre fanali alla inglese; otto candelabri a boccia per olio; quattro forbici con le loro navette di lanna verniciate [...]*"<sup>2</sup>. L'altro gruppo di soci del vecchio teatro, dopo la vendita del materiale teatrale, si diede da fare per costruire un altro teatro più grande del precedente, tanto da poter ospitare, oltre le proprie famiglie, anche il pubblico pagante. A tale scopo fecero istanza al Senato di Cefalù per avere assegnato un'area ed il Senato, in poco tempo, concesse quanto richiesto: "*per la sussistenza di un teatro con suo palcoscenico, palchi ed altro utile e necessario [...] che sarà costruito fuori le mura della città laterale la Porta Arena*"<sup>3</sup>.

Agli interessati spettava il compito di accordarsi con i monaci del convento di S. Nicolò, in quanto una parte del terreno concesso, al tempo, era utilizzato dai Frati Minori Osservanti. Siglato l'accordo, l'incarico per l'elaborazione del progetto fu affidato all'architetto Antonino Caruso, già socio del vecchio teatro e fu cura del tecnico produrre in breve tempo una perizia nella quale venivano puntualmente enumerate le misure della nuova opera, i relativi costi e i patti e le condizioni che avrebbero dovuto regolare i lavori: "*Primariamente essendomi seriamene conferito in detto luogo, ed avendo esaminato lo stesso, sono di parere farsi un taglio di terra per fermare il pedamento del muro che dovrà costruirsi dirimpetto la Spiaggia del Mare [...]*"<sup>4</sup>.

L'appalto per la costruzione del teatro fu appannaggio del capomastro Antonio Cerrito,

per la muratura e del maestro Francesco Restivo per i lavori di falegnameria “[...] Maestro Antonio Cerrito avendo preinteso e letto dai pubblici avvisi affissati nei pubblici cantoni di questa città, chi volesse attendere alla costruzione del nuovo teatro da farsi la porta dell’Arena giusta la relazione data dall’archietto D. Antonio Caruso, viene detto di Cerrito per fare grata all’associazione della costruzione di detto nuovo teatro a discolare onze dieci per ogni onze cento [...]”<sup>5</sup>.

I comproprietari, fra di loro, nello statuto stabilirono che: “[...] i Palchi si devono numerare cominciando dal numero primo della parte destra di come si guarda il palcoscenico fino a quest’ultimo che sarà, condurre in ogni primo giorno di settembre di ogni anno [...] a sorte uscire dette persone proprietarie e potere in quell’anno servirsi del palco che le sortirà, cioè il primo che uscirà dovrà adottare il palco n. 1 il secondo il palco n. 2 e così successivamente tutti gli altri [...] restando senza numero il palco centrale e senza potersi veruno di detti signori adottare per essere addetto al servizio del Governo. Quella persona dei suddetti proprietari che uscirà il primo ed in conseguenza le spetta il palco numero primo dovrà essere in quell’anno il Prefetto, ossia Deputato al Governo di questo Teatro che deve svegliarsi sia per il mantenimento di detto Teatro che per la polizia dello stesso od altro [...]”<sup>6</sup>.

Il progetto dell’Architetto Caruso prevedeva diciassette palchi e due di questi dovevano restare sempre a disposizione delle autorità.

In corso d’opera fu allungato il muro in maniera da potere disporre di ulteriori quattro palchi per un numero complessivo di 21. Secondo quanto si legge nella relazione dell’Architetto Caruso, i muri perimetrali del Teatro furono eseguiti solo per tre lati in quanto il quarto lato era costruito dal muro del Convento, “[...] Fabrica sopra sudetto pedameno che formar deve il muro dirimpetto alla spiaggia del mare, quale deve essere lunga palmi 80. Alta palmi 25 fino al coverticcio; Grossa palmi 3 di misura reale. Altro consimile dirimpetto che dona in detto giardino, e dell’istessa misura. Fabrica del terzo ed ultimo muro dirimpetto al muro del Convento, forma la chiusura del sudetto Teatro, quale fabrica dove essere alta palmi 33 regolata compresa la cadenza della spasa; Larga palmi 42; Grossa palmi 3 di misura reale [...]”]. Alla fine invece, le misure definitive risultano le seguenti: “[...] Lunghezza palmi 87,9; Altezza 24,3 [...]”<sup>7</sup>.

Il Teatro era formato dalla sala e dalle due file di palchi, contenente per ogni lato, cinque palchi nella prima fila e cinque palchi più quello centrale nella seconda fila, alla quale si accedeva mediante una scala in legno per ogni lato; i muretti dei parapetti dei palchi ed il soffitto della scala e dei corridoi erano in legno, canne e gesso.

Il Teatro fu ultimato nel marzo 1817 e dalla relazione finale dell’Architetto Caruso apprendiamo che: “[...] le opere di muratore e falegname costruite da M.ro Antonio Cerrito e M.ro Francesco Restivo per la formazione del nuovo teatro, calcolate ed apprezzate, giusta la contratta obbligazione stipolata agli atti da me infrascritto Regio Architetto per commissione del Signor Dr D. Rosario Fratantoni e consorti associati e da detti di Cerrito e Restivo quali opere sono l’infratti [...]”<sup>8</sup>. Il costo complessivo del Teatro fu di 525 onze, 22 tari, 4 grani e 4 piccoli, circa lire 6.328.

Nel 1837 una fulminea epidemia di colera colpì Cefalù, in poco più di due mesi morirono circa novecento persone, il Teatro fu destinato ad accogliere malati e moribondi così come del resto molte chiese della città. Passato il colera, tutti i locali destinati ad accogliere i malati furono disinfettati con la calce viva; anche il Teatro fu quasi tutto imbiancato e poi ripulito con notevole danno per i dipinti del Tasca e del Riolo.

Solo nel 1846 vista l'impossibilità di poterlo restaurare a proprie spese, nel gennaio del 1847 il teatro venne ceduto al Comune: *"Havvi in questo Comune un Teatro in allora costruito a proprie spese dei sudetti individui per particolare diletto e che essendo questo Teatro di privata proprietà mancante di dote, e indipendente dalla volontà di molto numero di proprietari non solo per maggiore corso dell'anno rimasto chiuso, ma ancora per la divisione tra loro a poco a poco è tornato in stato di deperimento a tal segno che invece di vedere sempre animata la scena da pubblici spettacoli, cosa tanto utile pel civile e morale perfezionamento del pubblico è di già divenuto un locale inutile a questo oggetto e che a poco tempo anderà a crollare per cui si sono invogliati sudetti soci di cedere la loro proprietà di questo Teatro alla Comune la quale per la ristrutturazione del civico patrimonio, abbenchè capo luogo del Distretto e popolosa si trova mancante di sì interessante opera prò le riserve e condizioni che qui infra saranno deferite: 1. il Comune deve stabilire l'annua assegnazione di Ducati sessanta in beneficio di sudetto Teatro e al suo miglioramento; 2. tale somma venga amministrata dal Sindaco e da un governatore di detto Teatro; 3. Resta riservato alle famiglie dei primi diciannove associati il diritto di preferenze dell'uso di diciannove palchetti [...]; 4. Se viene meno la suddetta assegnazione di Ducati sessanta annui gl'infrascritti, ritorneranno nei loro primitivi diritti di libera, ed assoluta proprietà [...]"*<sup>9</sup>.

Ma solo dopo che lo Stato incamerò i beni ecclesiastici in edifici religiosi, precisamente nel 1866, il Comune di Cefalù poté intervenire, eseguendo dei lavori provvisori nel Teatro, che però non vennero mai terminati, ed è possibile che proprio da questo momento cominci il suo decadimento.

Nel 1884, il Consiglio Comunale decise di intervenire definitivamente sul teatro con un restauro ed un ampliamento affidando il progetto all'ingegnere Emanuele Labiso, funzionario del Genio Civile e dell'Ufficio Tecnico del Comune di Palermo. A lui si devono: l'aggiunta del loggione mentre al cefaludese Rosario Spagnolo, d'impronta marcatamente Liberty, si deve la decorazione del soffitto, quella delle pareti, il sipario ed i fondali. L'ingegnere Labiso presentò un progetto al Consiglio Comunale, il quale lo approvò con qualche lieve modifica. Nella relazione introduttiva l'ingegnere Labiso scrisse: *"[...] Cefalù fra gli edifici pregevoli che racchiude nel suo interno perimetro, ha un teatro costruito sessant'anni circa a contribuzione delle famiglie patrizie della città, le quali indi ne fecero cessione al Municipio riserbandosi al diritto di preferenza nell'abbonamento dei palchi. Questo edificio in origine avea un ingresso ben misero che nel 1869 fu abolito essendosi attuato quello attuale tuttavia incompleto [...]. Ora il teatro per difetto della copertura trovasi per più anni chiuso e la Giunta Municipale con savio divisamento volendo conservare l'edificio e nel tempo stesso migliorarlo mi ha incaricato di proporre la spesa"*<sup>10</sup>. Egli descrisse in nove punti i lavori oc-



correnti e fra questi indicò la creazione del “Lubione” innalzando di m. 2,55 il muro perimetrale. L'appaltatore dei lavori del Teatro fu il signor Michele Guercio e la direzione e relazione del perito Salvatore Ranzino. Da tale relazione presentata il 12 marzo 1887 apprendiamo: *“trovo che il lubione sarà per ora limitato alla superficie soprastante al palchetto della prefettura e palchetti laterali quando invece in virtù del mio progetto, il lubione si è fatto non solo per intero, si sono fatti altresì tutti i palchi di prima e seconda fila nonché quattro palchi di proscenio tutti a nuovo in costruzione pantofoli appositamente ritirati dall'appaltatore Guercio”*<sup>11</sup>.

Sappiamo da questa relazione che i palchi sono stati aumentati a venticinque. Ma l'attività del Comune riguardo al Teatro non si fermò solo ai lavori architettonici; furono anche eseguite delle decorazioni all'interno e alcune scene di fondale, l'incarico per le decorazione del soffitto e delle pareti fu affidato al cefaludese Rosario Spagnolo dietro un compenso di lire 1.450. L'esecuzione del sipario e delle scene fondali si diede a concorso. Leggiamo a questo proposito nella delibera consiliare del 1889 che: *“[...] La presidenza ha proposto che prima di accettare gli uni o gli altri schizzi dei due concorrenti Re e Spagnolo si scelga un commissione di due o più bravi scenografi di Palermo per giudicare sulla preferenza da darsi agli schizzi già presenti, quali componenti la commissione, in caso di discrepanze, avranno diritto a sceglierne un terzo”*<sup>12</sup>.

Il concorso fu poi vinto da Rosario Spagnolo in, quanto a lui andò la preferenza della commissione che esaminò gli schizzi, ed il 9 maggio il Consiglio presentò lo schizzo, del sipario da eseguire su tela di lino secondo il campione proposto dal Municipio, per il prezzo di lire 2.600 *“[...] da facoltà alla Giunta di stipolare il contratto con l'altro concorrente Rosario Spagnolo a condizione di eseguire le scene [...]”*<sup>13</sup>.

L'11 ottobre 1889 il Comune di Cefalù inviò una lettera a Rosario Spagnolo per commissionargli le opere così formulate: *“Oggetto: Dimensioni delle scene del Teatro. Le fo tenere le misure delle scene di questo Teatro Comunale, così come appresso indicate. Sotterraneo [...] Dipinto alto m. 5,20 largo 6,15; Stanza rustica [...] Dipinto alto m. 5,45 largo m 6,42;*

*Galleria [...] Dipinto alto m. 5,95 largo m. 6,42; Piazza [...] Dipinto alto m. 5,13 largo m. 6,15; Giardino [...] Dipinto alto m. 5,13 largo m. 7.00 Bosco [...] Dipinto alto m. 5,75 largo m. 6,50; Il resto della tela che non fa parte del dipinto sarà colorata secondo la tinta principale di ciascuna scena rispettivamente”*<sup>14</sup>.

Dal 1919 al 1928 funzionò anche come cinema e con l'avvento del fascismo, la macchina di proiezione fu collocata nel palchetto laterale a quello centrale perché il Podestà non volle rinunciare al suo posto d'onore nel palco centrale.

Nello stesso anno il Comune assicurò il locale. Nel verbale di assicurazione si può leggere: *“Mobilio ed attrezzi del Teatro e del palcoscenico, costituito da sedie, impianto di illuminazione elettrica, palcoscenico e suo mobilio di scena, scenari completi, macchinario di scena e quant'altro congenere, per lire diecimila [...] Soffitto della sala in tela con decorazione e figure dello Spagnolo per lire ottomila [...] Boccascena con arcotonate per lire duemila. Sipario in tela e quattro scene con figure dello Spagnolo per lire ventimila [...]”*<sup>15</sup>.

In occasione di questa assicurazione i Vigili del Fuoco imposero l'eliminazione di due palchi di proscenio, uno per lato, per aprire un'ulteriore uscita di sicurezza per il pubblico. Pertanto i palchi da questo momento diventarono 23. L'attività di spettacolo continuò incessantemente fino a quando, durante la seconda Guerra Mondiale furono ospitati i soldati tedeschi all'intero del teatro e dopo il 1945 i soldati americani.

Il teatro cominciò a versare in cattive condizioni, tanto che nel 1947 il Comune di Cefalù decise di locarlo. Così dal 1950 in poi nel Teatro, si fece solo del cinema, ed i lavori di restauro eseguiti furono quelli strettamente necessari al funzionamento del locale.

Nel 1980 il teatro, tornando in possesso del Comune, era in pessime condizioni: *“dal tetto s'infiltra acqua piovana, rovinando i dipinti e gli arredi”*. Nel 1982 il Comune di Cefalù invece di intervenire sui degradi, intitolò il Teatro, *“un rudere in procinto di crollare”*, al concittadino Maestro Salvatore Cicero, primo violino dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, prematuramente scomparso

Il 23 febbraio 1987 il Consiglio Comunale è convocato in seduta straordinaria per occuparsi esclusivamente del teatro, dopo queste ulteriori sollecitazioni e pressioni finalmente viene elaborato ed approvato un progetto di restauro. Il primo stralcio dei lavori di restauro prevedeva: il consolidamento delle strutture portanti e dei solai l'esecuzione di alcuni camerini, lato Piazza Colombo. Dopo l'inizio dei lavori, è stato eseguito lo scrostamento dell'intonaco dalle pareti e dai pilastri dell'ingresso, al fine di permettere una valida lettura dell'insieme. Nel novembre 1994 vengono ultimati i lavori esterni del Teatro Comunale. Il 24 novembre 2005 il Sindaco affida i lavori per il restauro del Teatro *“Salvatore Cicero”* al Prof. Francesco Gurrieri. Il progetto prevedeva 204 posti a sedere divisi tra: la platea, 74 posti; i due ordini di palchi, 44 nel primo livello e 38 nel secondo ordine; e 48 nel loggione. Un foyer con caffetteria è stato collocato al secondo livello, come nel teatro originale, e la hall è stata pavimentata con il marmo rosso di Sicilia. L'intervento più delicato ha previsto il recupero del sottarco ligneo del boccascena, dove è raffigurato Giuseppe Verdi, e il restauro dell'apparato decorativo della platea, inoltre la zona palcoscenico è stata interamente ricostruita in cemento armato ed è stata arretrata abolendo il palchetto di proscenio e trasformandolo in uscita di sicurezza. La struttura di copertura è costituita da un sistema di capriate Polanceau miste in legno, su queste poggia il tavolato e esternamente un manto in rame, mentre quella dei palchi è realizzata impiegando legno per le strutture orizzontali, i rivestimenti ed i parapetti e muratura per i setti divisorii tra i palchi e la parete di fondo. Tutti i frontali dei palchi sono decorati con disegni geometrici per il primo piano, con rappresentazioni floreali per il secondo e il terzo piano. Il soffitto realizzato del pittore Rosario Spagnolo raffigura l'allegoria delle arti, con le muse della commedia *“Talia”* il cui nome deriva dal greco *“thallein”*, fiorire, della danza *“Tersicore”* e della musica *“Euterpe”*.

Nel muro frontale della sala sopra il boccascena, ai due lati, sono rappresentate due figure demoniche con ali di pipistrelli il cui capo, dalla vita in giù si confonde con volute di rami attorcigliati con effetto di finto rilievo.

Al centro nello spessore dell'arco del boccascena è raffigurato il volto di Giuseppe Verdi, contornato da una cornice di rami che si articolano in una elegante composizione, anche

questa in finto rilievo.

Nel sipario principale è rappresentata una scena bacchina di moda alla fine dell'800. La composizione mostra un grande vaso di terracotta a forma di giara con effigiati alcuni motivi a bassorilievo; seduto a terra con le spalle appoggiate al vaso e la testa inclinata in avanti c'è un uomo ubriaco. Accanto, a destra, un satiro con pelle di leopardo danza gesticolando e tenendo una lancia nella destra, a sinistra un gruppo di tre ragazze, forse le tre grazie danzano tenendosi per mano. Nello sfondo sopra un'ampia gradinata, si nota una scenografica architettura con gigantesche colonne, qua e là delle figure umane animano la scena.

### Note

1) Archivio storico comunale di Cefalù.

2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) *Ibidem*.

### Bibliografia

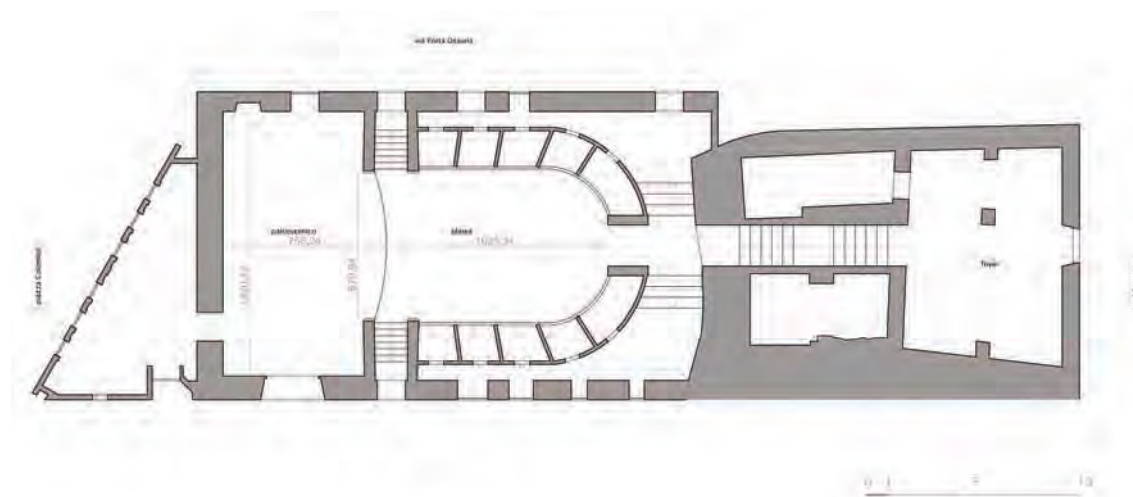
*Splendore e degrado di un teatro ottocentesco*. In Cefalù informa, n.4 settembre/ottobre 2001.

*Il teatro Comunale di Cefalù. Un documento inedito del Barone Enrico Piratino*. In Corriere delle Madonie, anno XXXVIII, n. 11 dicembre 2001.

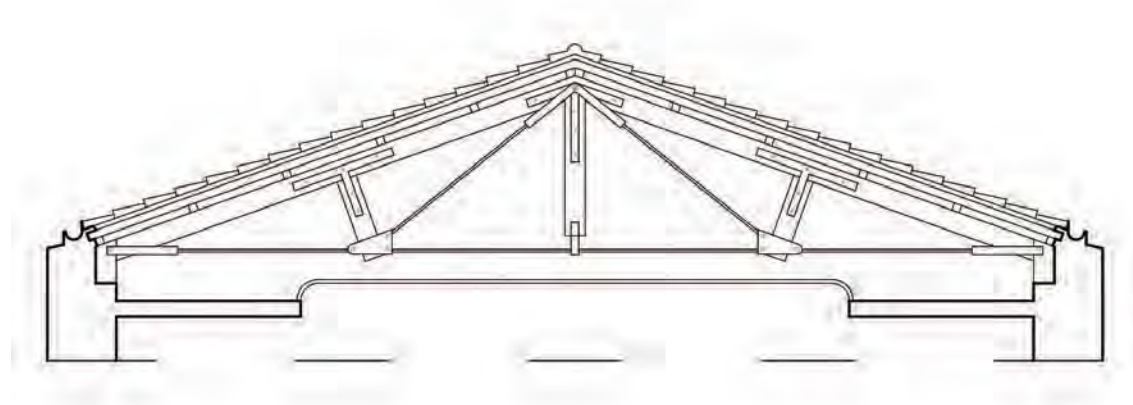
MASTROSIMONE, C. (2005-2006). *Il Teatro Comunale di Cefalù; il rilievo per la conoscenza*. Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo.

SAJA, P. *Il teatro di Cefalù, espressione della cultura ottocentesca della cittadina*. In AA.VV. Incontri e iniziative, memorie del Centro di Cultura di Cefalù.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CEFALÙ.



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Particolare della struttura di copertura della sala. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).

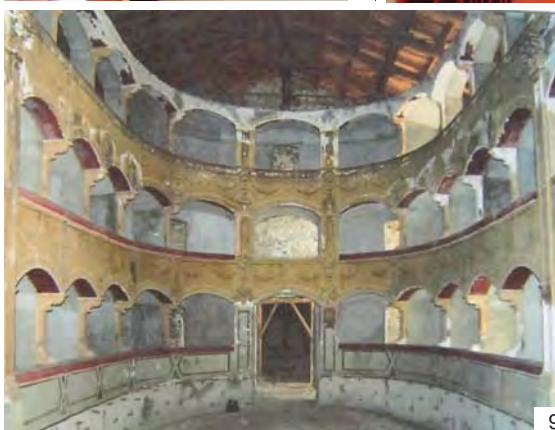
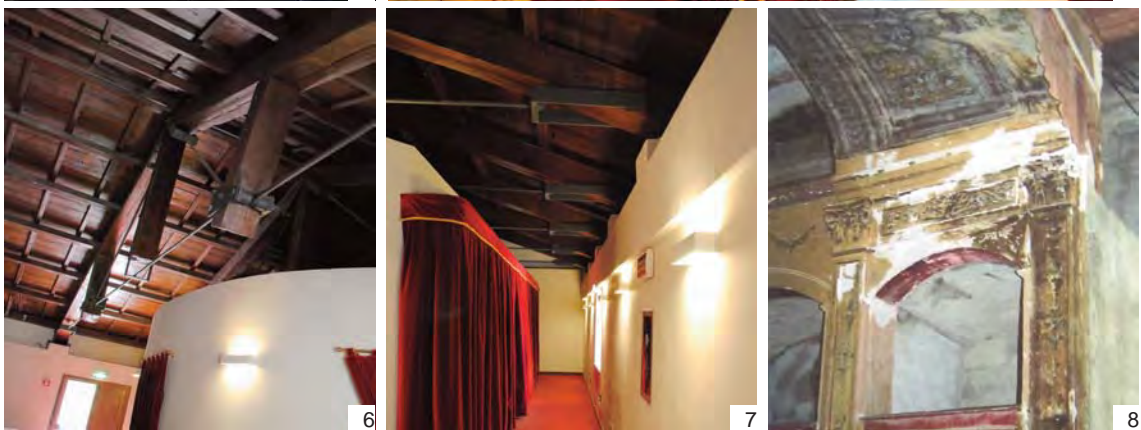
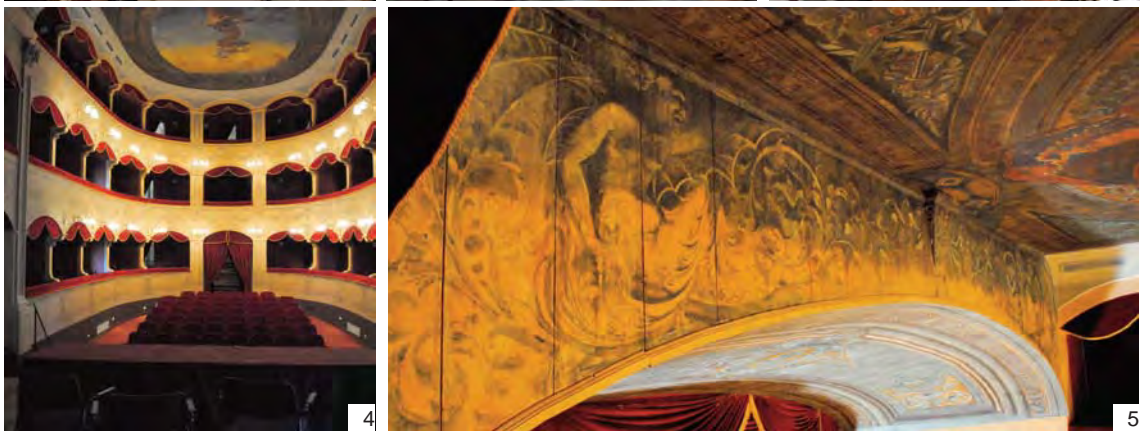
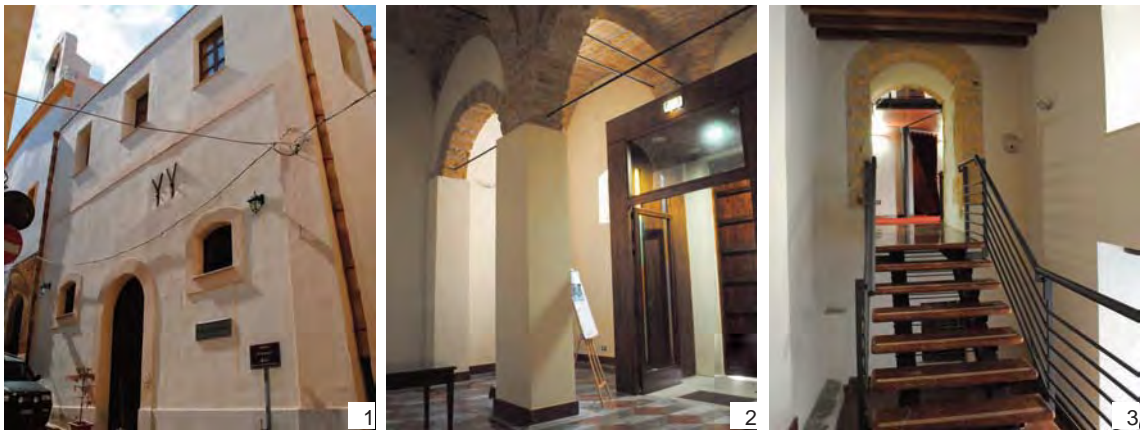


Foto 1 - Esterno del teatro.  
 Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.  
 Foto 3 - Elementi di distribuzione del teatro.  
 Foto 4 - Interno della sala.  
 Foto 5 - Particolare dell'arco scenico.  
 Foto 6 - Copertura della sala.  
 Foto 7 - Copertura della sala.  
 Foto 8 - La sala prima dell'ultimo restauro.  
 Foto 9 - La sala teatro prima dell'ultimo restauro.

©Lo Sardo, P. ©Comune di Cefalù



Foto 10 - Interno della sala. ©Lo Sardo, P.



## TEATRO NASELLI

|                         |                       |  |
|-------------------------|-----------------------|--|
| CITTÀ                   | Comiso                |  |
| UBICAZIONE              | Via Giuseppe Morso    |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Adiacente al castello |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Magazzini             |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | fine del XVII secolo  |  |
| PROGETTISTA             | -                     |  |
| COMMITTENTE             | Privato               |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                     |  |
| CAPIENZA                | -                     |  |
| NUMERO PALCHI           | -                     |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale              |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Dalla consultazione di alcuni testi ci giunge notizia che il primo spazio teatrale comisano, fu uno dei magazzini adiacenti al Castello Aragonese, un tempo usato per l'approvvigionamento delle derrate e in seguito trasformato e allestito dalla famiglia Naselli, già alla fine del Seicento, a sala di pubblico spettacolo.

Nel 1754, con la morte di Baldassarre Naselli, la sala teatrale inizia a subire le prime opere di restauro. A confermare ciò, una lettera, scritta dall'Intendente di Siracusa alla fine del XVIII secolo, in cui si parla proprio dei primi restauri al Teatro; si recano a Comiso "[...] Giovanni Dragone e Salvatore Funambolo per eseguire i lavori dell'arte loro [...]" e a causa dell'ingerenza del Sindaco e del Regio Giudice, l'Intendente ricorda le competenze che essi hanno in materia di pubblici spettacoli: garantire la sicurezza e il rispetto dell'ordine.

Il 29 aprile 1831 il Sindaco don Rosario Rizzo, constatando la necessità di alcuni inter-

venti di riparazione della sede teatrale, dà incarico all'arch. Mario Battaglia di fare una relazione sui lavori necessari. I costi previsti in questa relazione ammontavano ad onze 321. Il 31 maggio 1835 venne fissata la data per la presentazione delle offerte per la costruzione dei palchetti a spese dei "particolari".

Il meccanismo era semplice: il soggetto interessato doveva offrire una somma per la proprietà del palchetto anticipando la somma necessaria per la sua costruzione. Le offerte erano 17 su 19 palchi da costruire, gli altri due erano destinati all'Amministrazione e al Regio Giudice.

Il 25 luglio 1837, a causa di una rivolta la Cancelleria, che custodiva i documenti relativi alle opere di restauro, andò in fiamme salvandosi solamente il documento del 1826, la relazione e le offerte per i palchi, in quanto si trovavano nell'archivio dell'Intendenza.

Il primo documento da cui si evince che i lavori di riparazione erano già iniziati è datato 13 febbraio 1838. Il sindaco don Nunzio Comitini, mediante una lettera, ricorda all'Intendente che già nell'anno precedente doveva eseguire la consegna delle opere costruite nel teatro, "[...] *M'avvenuto l'incendio restò tutto soppresso. E siccome il Liberatorio mi fa delle premure immense per la consegna la prego rimettermi le carte tendenti alla suddetta opera [...]*"<sup>1</sup>. La risposta dell'Intendente arrivò il 28 febbraio 1838 contenente la relazione preventiva e gli atti d'appalto; "[...] *La relazione, del 14 gennaio 1836, dell'Ing. Provinciale sig. Giarrusso descrive le opere di restauro necessarie nel teatro: la stabilizzazione del muro ponente, l'ancoraggio del palcoscenico ai basamenti della fabbrica, il ripristino della volta sopra il palcoscenico [...]*"<sup>2</sup>.

L'appalto, indetto il 20 marzo, è aggiudicato a Giuseppe Battaglia per la somma di 120 onze. Il 19 aprile il Sindaco con un'ordinanza tiene conto del fatto che "[...] *le opere qualunque siano portate a compimento non sono state condotte magistralmente, e minacciano prossima rovina, per cui non sono consegnabili [...]*" ed intima all'appaltatore di riprendere "[...] *i lavori mal fatti e riprodurli in regolare costruzione secondo l'arte e la relazione predetta [...]*"<sup>3</sup>. Il 26 novembre 1839 viene stilato il verbale di consegna dei lavori che ammontavano alla cifra di 111 onze, 21 tari e 17 grani. Effettuate le necessarie opere di restauro e trovandosi, il teatro in ottimo stato, il 10 marzo del 1840 comincia la costruzione dei palchetti a spese di coloro che ne avevano fatto le offerte sin dal 1835.

Il 20 aprile del 1841, l'architetto Mario Battaglia presenta una relazione preventiva sulle opere necessarie, "*affinchè questo teatro fosse pronto ad accogliere le migliori compagnie dell'epoca*", due giorni più tardi la relazione viene approvata dal Decurionato.

Il Sindaco, F. Presti, prima dell'inizio dei lavori scrive una relazione sulla storia del teatro ma soprattutto sull'importanza che esso ha avuto per la civilizzazione della popolazione, di seguito alcuni passaggi di quell'intervento: "[...] *l'unanime e costante desiderio, che in tutti i tempi si è manifestato da questi comunisti, non esclusi i ceti più infimi per vedere risorgere questo nostro teatro comunale, oramai da più anni derelitto e del quale appena dello stesso ne è rimasto solo il nome, ed io scorgendo, che tali brame sono le più giuste, prendendo occasione delle ultime deteriorazioni accadute nel detto locale, e volendo in parte ristorare lo stesso, e dare un assesto ai pochi avanzi, che ne restano [...]*". La delibera parlava espres-



samente di un intervento immediato per non fare maggiormente deteriorare la struttura, “[...] anzi conviene che si riattasse, ed in miglior modo venisse costruito, abbellito e ridotto all’uso cui trovasi destinato, poiché senza un tal riattamento è inservibile, ed affatto non merita il nome di Teatro [...]”<sup>4</sup>.

L’interesse della popolazione per il Teatro ormai era evidente, ed il Sindaco, facendo, appunto, riferimento all’importanza del Teatro come mezzo di progresso e di civiltà, conclude il discorso dicendo: “[...] molto utile ricavasi dalle rappresentazione teatrali, dai costumi e dalla civilizzazione, e nel far ravvicinare gli animi di tutti i Cittadini in unico locale, mezzo questo, di far svanire le false intelligenza, che potrebbero esistere fra essi[...]” ed infine, “[...] il nostro Teatro sin da un epoca remota sussiste, e che fra tutti i teatri della provincia, può divenire uno dei migliori, e suscettivo di molti benefatti, ed intanto per le circostanze locali è stato negletto, mentre in altri Comuni si è prosperato e progredito [...]”<sup>5</sup>.

L’approvazione da parte dell’Intendente, per dare inizio ai lavori, fu rapida e concessa a condizione di costruire contemporaneamente i palchetti dei “particolari”, assegnati l’otto giugno 1841. Il 20 giugno dello stesso anno si procedette all’aggiudicazione dei lavori a don Raffaele Distefano per la somma di 450 ducati. Il costo dei palchetti salì a 159 onze, secondo la relazione dell’arch. Meli che, comprendendo anche le spese per la ninfa, i lumi, le tende di velluto rosso ed altri arredi, arrivò a 733 ducati.

Il 6 maggio del 1842 l’ing. Provinciale Sortino redige la relazione finale delle opere eseguite per un totale di 1716 ducati in linea con le relazioni preventive.

Tuttavia, l’opera non può ancora dirsi completa, infatti, tra il 1843 e il 1856 si resero necessari alcuni interventi di manutenzione straordinaria a causa di forti piogge. Nel 1856, non avendo ancora una facciata adeguata all’eleganza del suo interno, il Decurionato, assegna l’incarico di progettare il prospetto principale, all’arch. Battaglia, mettendo a disposizione una somma di 100 ducati. La relazione inerente alcuni addobbi e la facciata, furono subito approvate dal Decurionato ma non dall’Intendente, in quanto il disegno della fronte non era confacente all’eleganza dell’intero edificio. L’incarico di disegnare la facciata passò all’Ing. Sortino, mentre la relazione relativa agli arredi rimase nelle mani dell’arch. Battaglia.

L’ingegnere illustrava così il suo lavoro: “[...] il disegno del prospetto...sarà provvisto di un portico Dorico-Siculo, con quattro pilastri scanalati dello stesso ordine coronati da un frontone triangolare, il cui carattere bene armonizza e corrisponde all’interna sala, che è parimente decorata dello stesso ordine architettonico [...]”<sup>6</sup>.

Il costo può variare a seconda che i pilastri ed il cornicione vengano eseguiti di stucco o di calcare tenero o “[...] sarebbe opera solidissima se i pilastri venissero eseguiti con pietra calcarea forte delle cave limitrofe al paese [...]”.

Tra la seconda metà del XIX e i primi decenni del XX secolo il teatro rimase attivo: “[...] il teatro in Comiso, oramai ultimato, di bella forma, discretamente decorato e costruito a spese comunali, all’interno era costituito da un atrio d’ingresso, pavimentato in graniglia di marmo, il quale fungeva da fulcro distributivo che smistava i percorsi grazie a due rampe di scale, disposte simmetricamente rispetto all’asse longitudinale; da una sala, il cui piano, in-

*clinato secondo una leggera pendenza, garantiva una discreta curva di visibilità; da diciannove palchi distribuiti in due file di dieci e undici più un loggione in terza fila; da un piano platea, accessibile da Piazza S. Biagio, di 108 posti oltre alle due file per l'orchestra e da un palcoscenico di tipo classico, ossia dotato di proscenio, arco scenico, graticciata e locali accessori"*<sup>7</sup>.

Purtroppo, per circa 40 anni, dal secondo dopoguerra l'edificio rimase chiuso ed inutilizzato, fino a perdere completamente la propria identità utilizzativa, raggiungendo uno stato di degrado tale che minacciava di diventare irreversibile fatiscenza. Nel 1975, l'architetto Vincenzo Gianna grazie ad un intervento di ripristino statico-funzionale, restituisce all'edificio, sia pur parzialmente, la primigenia connotazione di sala teatrale.

Il successivo ed ultimo intervento, finalizzato al recupero utilizzativo del Teatro Comunale di Comiso, è stato affrontato dall'architetto Salvatore Catalano nel 1999, il quale, nelle scelte di progettazione, ha cercato di lasciare pressochè inalterato l'impianto compositivo preesistente della fronte architettonica, mentre l'interno è stato ricostruito in chiave moderna, nella relazione tecnica si legge: "l'organismo edilizio si articola secondo quattro livelli:

1) Un piano sottopalco avente caratteristiche dimensionali ed ubicazionali che garantiscono il disimpegno dei locali accessori e dei servizi grazie alla dislocazione simmetrica di quattro scale, due delle quali lo rendono direttamente comunicante col palcoscenico, mentre le altre due ne consentono l'accesso alla platea.

2) Un piano platea, accessibile da Piazza S. Biagio, articolantesi in quattro zone che si configurano secondo chiare e definite funzioni: a) L'atrio di ingresso, fulcro distributivo che smista i percorsi grazie a due rampe di scale, disposte simmetricamente rispetto all'asse longitudinale e colleganti gli accessi alla galleria; b) La sala (con relativi servizi igienici), il cui piano, inclinato secondo una leggera pendenza, garantisce una discreta curva di visibilità; c) Il palcoscenico d) Il foyer, locale di notevoli dimensioni adiacente alla sala, che un recente intervento di riuso ha accorpato alla struttura teatrale, avente accesso autonomo, da via Piemonte, nonchè già dotato di servizi ed angolo bar.

3) Un piano galleria, disposto su una gradinata che, dal suo livello più alto sito a 3.80 mt. rispetto al piano dell'atrio di ingresso, attraverso due "barcacce" laterali, scende fino al piano del palcoscenico.

4) Un ultimo livello funzionale, a cui si accede da una scala di servizio disimpegnata dal ballatoio di cui al punto 3, composto da tre vani intercomunicanti, dei quali quello centrale destinato alle proiezioni cinematografiche"

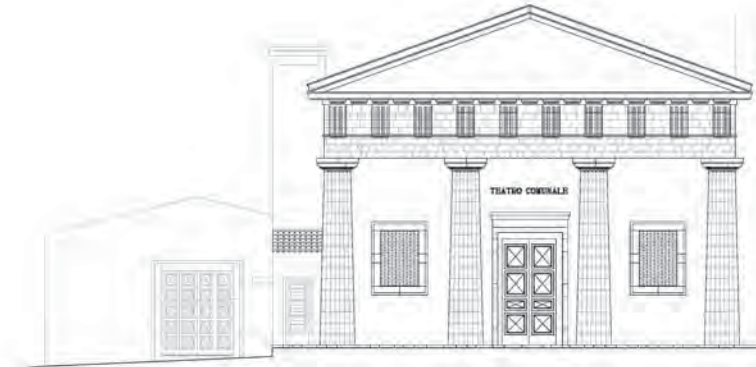
## Note

1) Archivio storico comunale di Comiso.

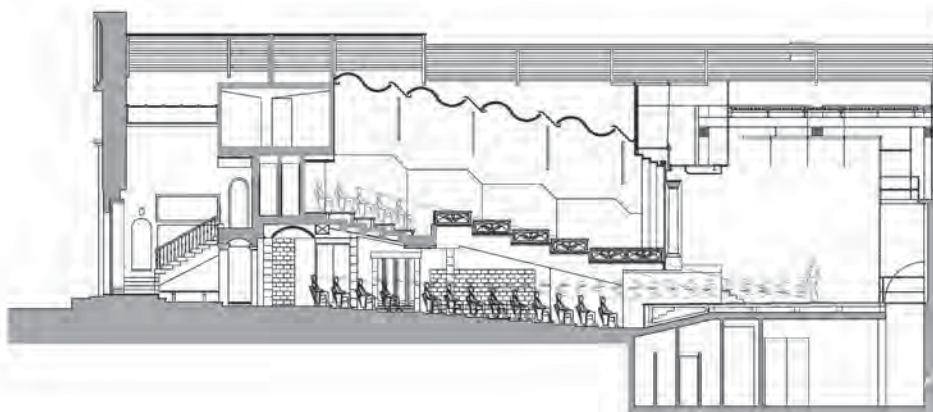
2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) *Ibidem*.

## Bibliografia

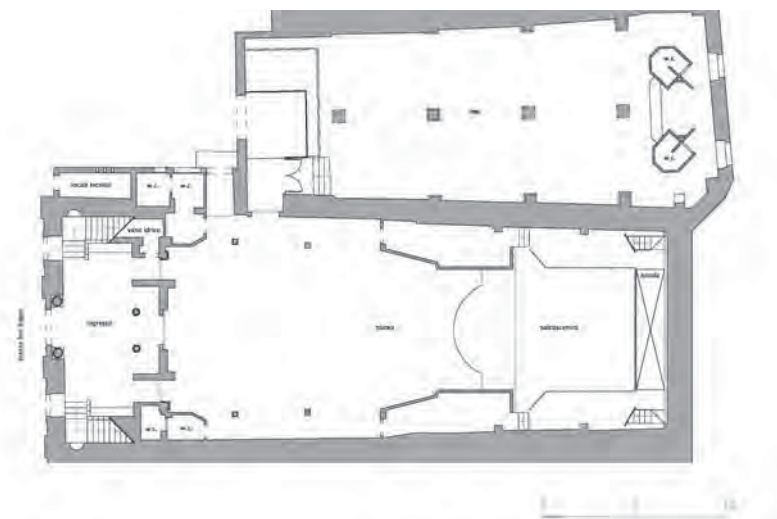
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI COMISO.



Fronte Principale. ©Archivio storico di Comiso.



Sezione Longitudinale. ©Archivio storico di Comiso.



Pianta del teatro. ©Archivio storico di Comiso.

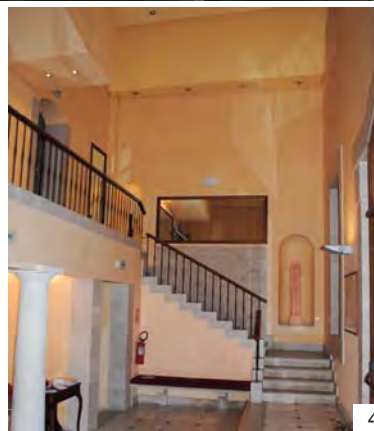


Foto 1 - Esterno del complesso (anni '60).

Foto 2 - Il teatro negli anni '60.

Foto 3 - Il teatro negli anni '60.

Foto 4 - Ingresso del teatro.

Foto 5 - Interno del teatro.

Foto 6 - Interno del teatro.

Foto 7 - Interno del teatro.

©Archivio Storico Comunale di Comiso

©Lo Sardo, P.



## TEATRO GARIBALDI

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Enna                                |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Umberto                      |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Casa Comunale                       |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1860                                |  |
| PROGETTISTA             | G. Priolo                           |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                            |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPIENZA                | 360 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | -                                   |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il 5 maggio 1860 il Sindaco di Castrogiovanni, Gaetano Grimaldi Arezzo, barone di Benesiti dei Marchesi di Terresena, nel suo accalorato intervento teso a evidenziare l'improcrastinabile necessità della costruzione di un edificio teatrale e a giustificare l'urgente esigenza passa presto a illustrare il progetto redatto da Giovanni Priolo, ingegnere Direttore della Provincia di Caltanissetta di cui a quel tempo Enna, ancora chiamata Castrogiovanni, faceva parte<sup>1</sup>.

La prima fase fu la ricerca della sede in cui realizzare il teatro. Il sindaco e i Decurioni propendevano per la Casa Comunale, spinti dall'esigenza di risparmiare il più possibile; la spesa prevista non appariva loro eccessiva *"ammontando a ducati 4.500, tapioche non bisognano molte opere di fabbrica essendo esistenti e adatti all'obbietto il muro dell'edificio della Casa Comunale e quello della casa del Dott. Antonino Restivo"*<sup>2</sup>. I due muri, difatti, delimitavano uno spazioso cortile che l'Ing. Giovanni Priolo considerava *"molto adatto alla*

costruzione del teatro" anche sotto il profilo economico, visto che "trovansi costruiti il muro di Levante proprio del Comune e quello di Ponente proprio del Dott. Don Antonino Restivo, nei quali si può appoggiare" con evidente risparmio di risorse economiche, specialmente se, come lo stesso ingegnere non mancava di puntualizzare, si appurava che "quest'ultimo muro [...] sia comune" perché "nel qual caso non si avrà obbligo di pagarne la metà"<sup>3</sup>.

La relazione del Sindaco Grimaldi Arezzo il 21 luglio 1860 è portata in Senato, il Consiglio Comunale dell'epoca, riunito in seduta ordinaria, "ad unanimità decide che si costruisca il Teatro e la scala comunale" sulla base del progetto approntato dall'Ing. Priolo.

Ma l'anno successivo, essendo sindaco il Cav. Giovanni Grimaldi Gravina dei baroni di Geracello, l'iter avviato subisce un inaspettato cambiamento di rotta. Il nuovo sindaco, difatti, nella seduta del Consiglio svoltasi l'1 novembre 1861, nel ricordare ai senatori riuniti che "nel passato congresso di primavera deliberavasi la formazione del teatro nel cortile della Casa Comunale" puntualizza che ha delle ragioni convincenti per far loro "cambiare il pensiero, non per la edificazione dello stesso, ma bensì per la mutazione del locale allora segnato". I motivi che il nuovo sindaco adduce sono: "la perdita di quattro stanze, due basse e due superiori, che sono tanto interessanti pel lavoro degl'impiegati comunali" e "che l'essersi fatto nell'entrata il Corpo di Guardia dei Militi Nazionali, non si avrebbe più locale per costruirvi la scala conducente al teatro medesimo". Propone, pertanto, di edificare il teatro sull'area occupata dall'"abbandonato orfanatrofio", ubicato, come è da antiche piante topografiche, di fronte alla chiesa di San Marco, e ne illustra i vantaggi, consistenti nel recupero di materiale quali "tegole, legni, pietra" e perfino "acqua" che col loro disordinato accumulo formano "la mostruosità di una casa diruta in mezzo la strada del Corso" e nella conseguente possibilità di "rendere decoroso quel piano che si mostrava a dir poco disadorno". Era, s'intende, "di mestieri", cioè necessaria, la stesura di una relazione d'un architetto "probo ed onesto"<sup>4</sup>.

Ha inizio così un tormentato periodo di proposte e controproposte, discussioni e rinvii, senza che si trovi il luogo adatto al teatro da tutti voluto.

Stabilita nel cortile della Casa Comunale la sede dell'erigendo teatro, Giovanni Sberna approntava tempestivamente un progetto, che prevedeva una spesa di £. 7650, che il Consiglio, altrettanto tempestivamente, nello stesso mese di giugno "approvava ed omologava" avviando l'iter dell'appalto. Nel documento si precisano i confini del cortile e si delimita "l'area destinata dal Municipio e Consiglio intero" al Teatro, che "risulta in lunghezza di metri 13 "una sala teatrale che terminata a tutto lavoro avrà la capacità di numero 145 posti di platea compresa l'Orchestra e per numero 34 palchi in tre file posti numero 132. In tutto il numero di posti 277; il detto numero di posti in caso di maggior concorrenza può anche ridursi al numero di 400"<sup>5</sup>.

Le difficoltà però non finirono qui, in quanto il dottore Antonino Restivo, la cui abitazione era confinante con la Casa comunale, si opponeva alla realizzazione del progetto, credendo lesi alcuni suoi diritti accampati sul muro in comune. Il 9 luglio 1865 il Consiglio delibera favorevolmente anche in merito alla concessione al Restivo di "un palco nel teatro che sarà

costruito e propriamente quello di numero quattro fila seconda all'entrata". La concessione non era a titolo gratuito poiché "avere questo palco importerà godere la sola preferenza nel senso cioè che dovendosi dare delle rappresentazioni il Signor Restivo sarà domandato se vorrà il detto palco e nell'affermativa sarà preferito a tutti, dovendo però pagare nel modo stesso come saranno tassati gli altri palchi. Nella negativa il palco suddetto sarà affidato a chi lo richiederà. Il detto palco sarà uguale a tutti gli altri e seguirà l'ordine generale"<sup>6</sup>. Dai documenti risulta che i lavori, nel 1864 furono appaltati a Enrico Militello, Saverio Potenza e mastro Luigi Gervasi, che riuscirono a completare quelli più urgenti e necessari di consolidamento dei muri e di copertura del tetto, capaci di consentire occasionali rappresentazioni al coperto, che tuttavia non "distraggano dal miraggio finale di avere un edificio teatrale completo di tutto". Difatti compiute le opere murarie, nell'aprile del 1871 si redige un "progetto pella parziale costruzione dell'interno" che prevede una spesa di £. 4.000 e l'esecuzione di colonne di legno di castagno alte almeno metri 10,25; l'impiego di legname di castagno per le scale e di più di 400 "tavole venete per il davanti dei palchi", "pell'impalcatura dell'Arco Armonico e volta dello stesso Arco" nonché "pei pilastri"; e, infine, l'utilizzo di almeno 200 "coscialetti pei saloni dei palchi". Nel novembre dello stesso anno l'architetto comunale Vincenzo Longo nel suo "progetto suppletorio" richiestogli dall'Assessore funzionante da Sindaco, Gaetano Chiaramonte, prevede la spesa di altre £. 1.500 per l'acquisto di legname di abete da utilizzare "per le soffitte dei palchi", per "il solaio della platea" e la "mano d'opera di cinque individui e di un capo mastro"<sup>7</sup>.

Nella primavera del 1872 i lavori sono giunti così a buon punto che si pensa opportunamente a dotare l'edificio delle decorazioni finali e delle indispensabili strutture scenografiche, previste per una spesa di £. 4.000. Per queste si avviano trattative col palermitano Federico Minutilla, segnalato da Antonino Surdi incaricato di realizzare il "meccanismo" del palcoscenico. A questo artista si preferisce il catanese Carmelo Guarrera Destefani. A suo vantaggio avranno giocato una più indubitabile perizia tecnica, già facilmente accertata nel teatro della vicina Caltanissetta. Si affida pertanto a giugno al catanese Carmelo Guarrera Destefani la commissione di dipingere la volta del teatro di "colore celeste" e ad approntare 13 "scene riproducesti: una sala grande illuminata ; una camera nobile; una camera rustica; un giardino; una grotta; una piazza; un cimitero a lume di luna; un salone da ballo; una camera semplice; un ambiente carcerario; un atrio; una marina; un gabinetto, completati dai praticabili (4 muretti , due camini, 2 finestre, 4 rampe di montagna, 2 palazzine)". Nell'incarico assegnato al Guarrera Destefani è inclusa pure la realizzazione del sipario. Antonino Surdi frattanto andava completando, il "macchinismo" di scena. A settembre lo stesso architetto Longo firma un altro "progetto suppletorio" su richiesta del sindaco Sebastiano Ayala, riguardante una spesa di £.7.567,25 (comprensiva di £.500 per uscite "imprevedute") per il "pavimento del palcoscenico, pianterreno mattonato, legname di castagno e di faggio per travature e soffitte, porta di servizio, tavole corinzie per i camerini, sedie per la platea con cuscini e bracciali cuscinati, finimenti in scultura con n.4 pilastri con capitelli intagliati, scialbatina dei corridoi, parato in carta dei palchi e soffitta della galleria, un anteporto al vestibolo

*del teatro di m.3,50 per due, tutto in legname lavorato con intaglio e colorato, e poi tela, colla, chiodi, gesso, manodopera, trasporto... e infine n.2 medaglioni da eseguirsi dall'alunno Paolo Restivo rappresentanti l'invenzione dei nostri concittadini maestri di musica Chiaramonte e Coppola". Nel "progetto suppletorio" predisposto nel settembre 1872 dall'architetto comunale Vincenzo Longo figuravano inoltre le spese per "due medaglioni da eseguirsi dall'alunno Paolo Restivo"<sup>8</sup>, già per tempo incaricato di ciò, e che dovevano rappresentare i compositori ennesi Pietro Antonio Coppola e Francesco Chiaramonte.*

Nella primavera del 1873 il nuovo sindaco Vincenzo Polizzi ritiene necessaria la presenza continua di almeno un custode e un "macchinista", visto che "nel Teatro vi sono molti oggetti di scenografia ed arredi nonché di canapè di molto rilievo"<sup>9</sup>.

In quanto al maggiore comfort da offrire al pubblico, nell'ottobre del 1873 si progetta di ricavare, sotto il palco di seconda fila destinato al Sindaco, un ambiente di intrattenimento, definito "salotto" nella relazione approntata dal perito comunale Vincenzo Longo incaricato di preventivare la spesa, quantificata in £.746,38. Lo stesso ingegnere Longo, responsabile dell'Ufficio Tecnico e dei lavori pubblici, nel 1882 elaborerà il progetto di "abbassamento dei davanzali" dei palchi di seconda e terza fila, con conseguente rimozione e allungamento delle relative colonne lignee, "rotondamento" delle cortine, risistemazione delle decorazioni, fornitura e sistemazione di cuscini di drappo di lana rosso e "scialbatura" finale.

L'illuminazione era assicurata da 32 lumi con "riverberi semplici e congegno alla prussiana, destinati alle quinte; 20 lumi con reverberi d'ottone inargentato e congegno alla prussiana per la ribalta; 13 lumi con congegni di 10 linee pitturati bianchi e decorati in blu con suoi paralumi d'ottone puliti nei corridoi; 30 lumi o confaloni a tre bracci con ossature di ferro guarniti di latta misturata in oro, lampade di terraglia decorate in oro, congegni alla prussiana cosiddetti bocche d'inferno; globi fondo opaco lavorato a rabesco per la sala; 1 lampadale di zingo a tre braccia decorato in bronzo con 3 lampade di porcellana decorata per il vestibolo"<sup>10</sup>.

Nel 1887 viene istituita la Commissione per l'ispezione del teatro.<sup>11</sup>

Nel 1927 il teatro viene dichiarato poco sicuro rispetto alle condizioni previste dalla normativa e quindi chiuso<sup>12</sup>. Vengono iniziati i lavori per l'ammodernamento: strutture non più di legno, ma di "moderno" cemento armato promettono con la loro solidità maggiore sicurezza; la volta non più affrescata in uniforme e scialbo colore celeste ma adorna di figure di fanciulle, di atleti, di animali trasmette nei colori della vivace tavolozza di Leopoldo Messina letizia e gioia di vivere; gli ordini dei palchi resi uniformi nelle decorazioni e negli arredi e viene aggiunto il loggione che consente l'accoglienza di un pubblico più numeroso. Il teatro riaprirà l'11 ottobre 1932.

## Note

1) Estratto della deliberazione decurionale del dì 5 maggio 1860: Art 1 – "Il Signor Sindaco Patrizio [...] questa nostra città d'alquanti anni reclama la costruzione di un teatro. Un locale molto adatto offregi a tale obbietto, quali s'è quello del cortile chiuso dentro questa Casa Comunale. [...] Dopoicchè non bisogna molta opera di



fabbrica, essendo esistente ed adatti all'obiettivo il muro dell'edificio della casa comunale e quello della casa del Dr. Antonino Restivo [...]. Considerando che il cortile di questa casa comunale pel quale è formato il progetto dell'Ingegnere Sig. Priolo è molto adatto alla costruzione del teatro e presenta un risparmio. Dopochè trovatisi costruiti il muro di Levante proprio del comune e quello di ponente proprio del Dr. Antonino Restivo pei quali si può appoggiare. [...]"

2) Archivio storico comunale di Enna.

3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) *Ibidem*.

11) "L'anno milleottocentottantasette il giorno cinque ottobre in Castrogiovanni. La Commissione istituita col decreto Prefettizio il 12 settembre per l'ispezione del Teatro Comunale di questa Città composta dai Sig. [...] Procedutosi quindi ad una accurata visita del Teatro in parola la Commissione suddetta è in grado di riferire quanto segue: il teatro comunale di Castrogiovanni è sito nella parte posteriore del Palazzo di Città con quale attacca. Esso è internamente costruito tutto in legname e comprende oltre alla platea capace di 190 posti, due file di palchi, cioè n. 16 la prima e 17 la seconda, più una terza fila la cui parte centrale è destinata a galleria. Il teatro ha il suo ingresso principale dal lato ovest per mezzo di una sola porta esistente nel vestibolo del Palazzo Comunale e al quale si accede per una spaziosa portone in Piazza Lincoln. Entrando dalla suddetta porta si trova di fronte quella della platea e lateralmente le scale per le quali si accede tanto ai corridoi dietro le diverse file dei palchi, quanto alla galleria. Dal lato nord l'edificio sporge sulla via S. Domenico e comunica con questa mediante tre porte, due delle quali corrispondono nel corridoio di 1° fila e l'altra è destinata al palcoscenico. Questo alla sua volta comunica d'ambo i lati col detto corridoio di 1° fila. Dal lato est cioè dietro il palco scenico, l'edificio si attacca per tutta la sua larghezza con la casa degli eredi Restivo. Dal lato sud si attacca con delle botteghe prospicienti sulla via Roma, rimanendo la parte superiore scoperta ed illuminata da tre finestre libere, sporgenti sui tetti di dette botteghe. Oltre a ciò il corridoio dietro i palchi di 2° fila è provvisto di una porta che comunica con un salotto, il quale alla sua volta ha separata uscita nel vestibolo. L'illuminazione vien fatta a petrolio. Il teatro è provvisto di serbatoio d'acqua, di tromba idraulica e di altri mezzi di cautela contro gl'incendi. Dietro una tale visita, la Commissione è unanime nel ritenere, che sebbene il teatro sia provvisto di diverse aperture, [...], propone che siino d'apportarvisi le seguenti innovazioni: 1. Rendere apribili verso l'esterno le tre porte che immettono nella via S. Domenico rialzando quella centrale. 2. Aprire una nuova porta che dalla scala del Municipio comunichi direttamente col corridoio dei palchi di terza fila a sinistra e galleria (segnata in pianta con lettera A) per modo che questa si avesse una uscita separata. A raggiungere completamente questo scopo è necessario che venga chiusa, mediante cancello od altro espediente la scala che dai corridoi di 2° fila conduce alla 3° fila (lato sinistro), come pure che sia chiusa la porticina in atto esistente tra la galleria ed i palchi di 3° fila (lato destro). 3. Mettere in comunicazione mediante porticine d'ambo i lati, il corridoio dietro i palchi di 2° fila con camerini superiori degli artisti per agevolare a questi l'uscita, qualora non potessero fare uso delle attuali scalette di legno. 4. Ripulire il serbatoio d'acqua esistente in un angolo del teatro e provvederlo della rispettiva tromba idraulica e suoi accessori. Con tali proposte ed [...] la commissione ritiene che compatibilmente nei limiti del possibile venga meglio ad assicurarsi la incolumità delle persone e di avere [...]"

12) "L'anno millenovecentoventisette il giorno ventisei di giugno nel Teatro Comunale di Castrogiovanni. La commissione suddetta [...] ha visitato il teatro e ha dovuto rilevare quanto appresso: 1) Esso è costruito esternamente in muratura ed internamente (platea e palchi) in legno; 2) Ha una sola porta di uscita per la platea

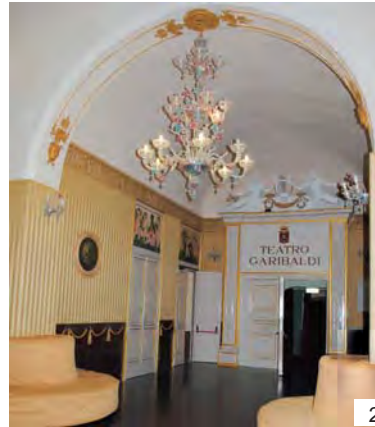




Disegni di Leopoldo Messina, particolari della decorazione del proscenio e del velario. ©Archivio storico comunale di Enna.



1



2



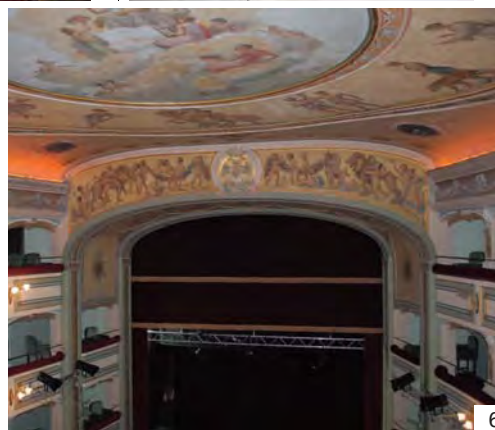
3



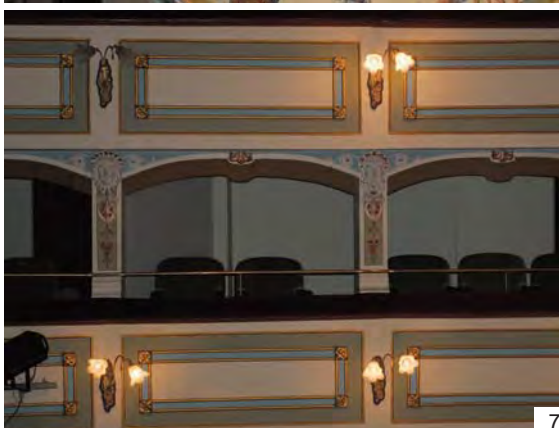
4



5



6



7

Foto 1 - Prospetto principale.

Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.

Foto 3 - Interno della sala.

Foto 4 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 5 - Intradosso del controsoffitto della sala.

Foto 6 - Palcoscenico.

Foto 7 - Palchetti.



## TEATRO RE GRILLO

|                         |                      |  |
|-------------------------|----------------------|--|
| CITTÀ                   | Licata               |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Elena         |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interno al municipio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Municipio            |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1919                 |  |
| PROGETTISTA             | F. Re Grillo         |  |
| COMMITTENTE             | Privato              |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 2                    |  |
| CAPIENZA                | 200 posti            |  |
| NUMERO PALCHI           | 42                   |  |
| USO ATTUALE             | Teatro               |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale             |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Figura importante nella costruzione del Teatro a Licata è certamente Filippo Re Grillo che già nel 1906 redigeva un libretto per promuovere la costruzione del teatro dal titolo "*Sulle possibilità di costruire un teatro in Licata*": tale opuscolo riportava a partire dal 1906 tutte le fasi di progettazione del teatro e come potere reperire i fondi necessari per poter permettere la sua realizzazione.

L'edificazione del Teatro Comunale Re Grillo inizia a partire dal 1919 a cura dell'omonimo progettista ed ideatore licatese, Filippo Re Grillo. L'area che avrebbe contenuto il perimetro del teatro venne data in cessione dal Comune per circa ventinove anni.

I lavori si protrassero fino al 1921 e per la realizzazione del corpo edificatorio furono utilizzate maestranze locali e dell'hinterland e le decorazioni furono curate dai pittori locali Antonio Lo Cascio e Angelo De Caro. In alto in posizione centrale al palcoscenico fu dipinta

l'epigrafe in oro del prof. Carmelo Ripellino: "*Parole, armonia, visioni dilettao lo spirito, educano il cuore, temprano la mente, satireggiano la vita, dettano i costumi*". La struttura della sala è quella tipica a ferro di cavallo e comprende: platea, due ordini di palchi e loggione.

Fu inaugurato il 25 febbraio 1922. A partire dal 1925 il Teatro viene adibito a sala cinematografica, non vennero più rappresentate opere ma semplicemente proiezioni in pellicola, fino a quando il 13 aprile 1930 non scoppiò un incendio che danneggiò gravemente la fabbrica.

Durante il periodo bellico 1939 – 1945 nel teatro vengono quasi sospese tutte le attività, tranne qualche rappresentazione musicale durante lo sbarco degli americani a partire dal Luglio 1943. Negli anni settanta il comune decise di affidarne a privati la gestione a patto che, costoro si occupassero dell'opera di restauro senza sconvolgerne l'impianto originario, funzionò per alcuni anni come cinema comunale, poi scaduto il contratto il teatro ritornò al Comune. Gli affittuari invece di restaurare modificarono completamente l'assetto decorativo e l'arredo della platea. A questo punto il comune inizierà alcuni lavori di restauro e riaprirà il teatro alle proiezioni cinematografiche fino agli anni ottanta. Nel Dicembre 1987 il Teatro Comunale viene chiuso definitivamente al pubblico perchè versa in precarie condizioni igienico – sanitarie, a causa del mancato restauro e del logorio di varie parti ed elementi della fabbrica.

L'opera di restauro inizierà il 4 giugno 1997 a dieci anni di distanza dalla chiusura del Teatro. I lavori di restauro possono descriversi in due fasi: la prima riguarderà lavori di consolidamento e rifacimento di tutti i servizi e la seconda invece riguarderà il restauro conservativo ed il recupero dell'apparato artistico e pittorico, furono completati nell'anno 2003.

Il Teatro Comunale Re Grillo sorge nel palazzo in cui anticamente si trovava il Palazzo di Città, oggi gli uffici del comune occupano i piani superiori.

L'entrata del teatro è caratterizzata da una cancellata massiccia in ferro battuto con motivi ornamentali caratteristici dello stile liberty. Un piccolo androne d'ingresso caratterizzato da una porta tagliafuoco, permette l'accesso al foyer, il quale sul tetto ligneo presenta affreschi raffiguranti decorazioni geometriche e musicisti dell'epoca. Ai lati le scale, permettono l'accesso ai livelli successivi, ai palchetti e ai camerini.

Centralmente è posta l'entrata principale alla platea e lateralmente altre due piccole entrate ai corridoi che portano ai palchetti laterali. A sinistra è posta l'entrata originale progettata da Filippo Re Grillo che conduce nella stradina attigua chiamata Via del Teatro oggi via Vincenzo Bruscia.

La platea contiene circa 108 posti divisi in undici file di poltrone in velluto rosso. Dalle scale laterali è possibile accedere ai palchetti superiori dove al centro è posizionato il palco d'onore.

La struttura di copertura è in legno lamellare, composta da una grossa trave principale posta nel senso longitudinale alla sala e da arcarecci e puntoni trasversali alla trave principale; in sala il tutto è celato da un controsoffitto piano. Invece la struttura dei palchi è costituita da pilastri in acciaio e cemento armato terminanti all'altezza del loggione che

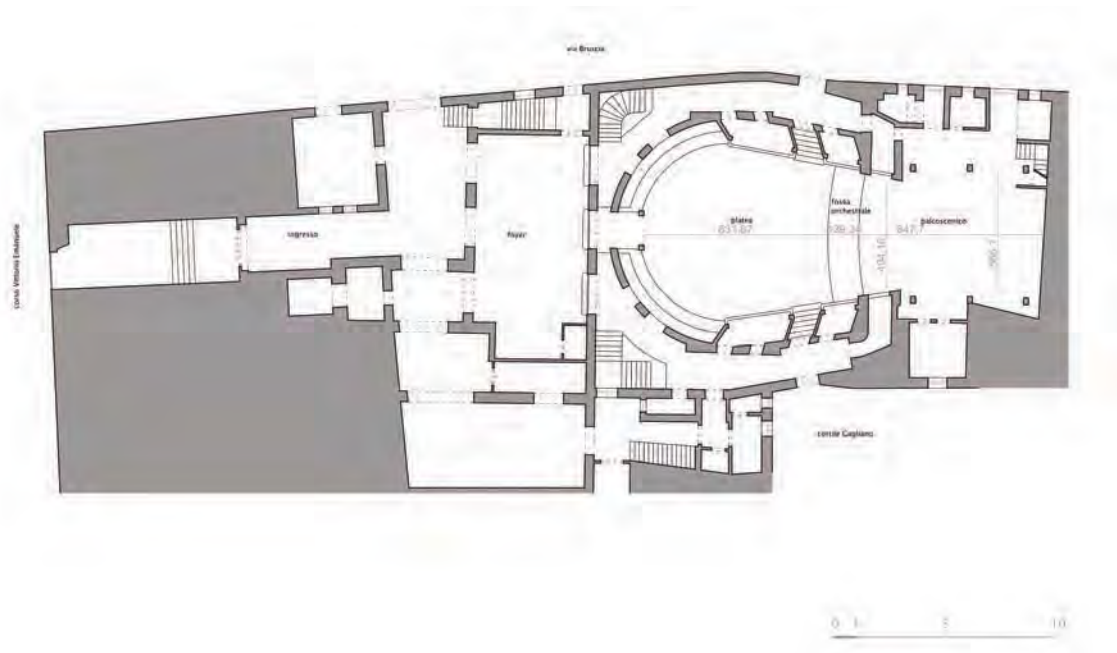
sostengono la struttura dei palchi in cemento con i parapetti in legno per i palchi e in ferro per il loggione. Non possiamo comunque parlare di palchetti veri e propri in quanto lo spazio centrale risulta unico, manca infatti la presenza di tramezzature interne.

### Bibliografia

CARISOTTO, S. (2004). *Le opere di Filippo Re Grillo a Licata*. Edizioni La Vedetta, Licata.

CARITÀ, C. (1985). *Licata tra 800 e 900. Sviluppo urbanistico, risanamento, architetture Liberty*. Edizioni La Vedetta, Licata.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI LICATA.



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



1



2



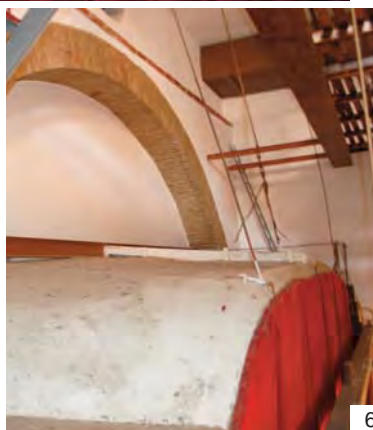
3



4



5



6



7



8

- Foto 1 - Prospetto principale.
- Foto 2 - Interno della sala.
- Foto 3 - Palcoscenico.
- Foto 4 - Vestibolo d'ingresso.
- Foto 5 - Interno della sala.
- Foto 6 - Estradosso dell'arco armonico.
- Foto 7 - Estradosso del graticcio.
- Foto 8 - Interno della sala.

©Lo Sardo, P.





## TEATRO ELIODORO SOLLIMA

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Marsala                             |  |
| UBICAZIONE              | Via Teatro                          |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1807                                |  |
| PROGETTISTA             | -                                   |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPENZA                 | 300 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 38                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La storia del teatro inizia l'11 maggio 1807 quando Leopoldo Fedele, uomo di fiducia della famiglia Nuccio, con un dispaccio reale ottenne da Ferdinando I il permesso di edificare un teatro stabile: *“Essendo benignato il Re in vista di quanto fu da V. S. rappresentato in data del due del corrente di accordare a Don Leopoldo Fedele degente nella città di Marsala; l'implorato permesso di poter costruire in detta città un teatro stabile di fabbrica in un luogo decente ben visto dal Capitano, dal Senato e dal Sindaco colla privativa di non potersi da altri fabricare altro teatro [...], onde portervisi rappresentare a commedie, tragedie ed opere in musica [...], questa Real Segreteria di Stato [...] ne dispone l'adempimento”*<sup>1</sup>. Il Fedele però non ottenne il dispaccio per sè ma per conto di Don Giovanni Nuccio, che in quel momento era degente e sotto tutela; perciò con un atto notarile si impegnò a cedere tutti i diritti al suddetto Nuccio.

Il nobile Nuccio edificò a proprie spese il Teatro che chiamò San Francesco, in quella che era la via Quartarari denominata in seguito via Teatro. Il 15 Dicembre 1824 egli da tempo ammalato, decise di fare testamento e in presenza di sei testimoni nominò il fratello Andrea erede universale con la clausola che dopo un anno della sua morte egli doveva adibire ad altro uso il Teatro di sua proprietà oppure demolirlo. A questa clausola si ribellarono subito i nobili dell'epoca e dopo una serie di trattative, il teatro fu acquistato dal Comune ai sensi dell'articolo 470 del codice civile, che decise di destinarlo alla pubblica utilità e Andrea Nuccio ottenne per sé e per i suoi eredi in perpetuo *"il primo palchetto della prima fila a man sinistra di fronte a quello che suole usare il Signor Sindaco"* insieme ad una rendita devolutagli dal Comune su censi che esso doveva incamerare.

Per quanto riguarda la struttura e l'arredamento del Teatro San Francesco durante la gestione del Nuccio non c'è pervenuta alcuna notizia. Soltanto dal 1840 in poi quando il Comune ne divenne proprietario sappiamo che furono eseguiti numerosi lavori di restauro e di ristrutturazione che ne cambiarono l'aspetto.

Dal 1845 al 1850 vennero eseguiti dei lavori riguardanti sia le scene, vista la presenza di un pittore scenico e di un perito macchinista, sia l'indoratura eseguita dall'indoratore Gioacchino Genco, oltre a lavori di pittura eseguiti da G. Titone.

In seguito nel 1860 il Comune decise di modificare l'intera struttura del Teatro vagliando i progetti di alcuni architetti, furono presentati due progetti: il primo elaborato dall'Ing. Ottavio Tiby il quale aveva presentato una relazione dettagliata circa le opere in muratura, in legno, in ferro e in pittura da potersi realizzare; il secondo invece prevedeva l'occupazione di alcune case vicine al Teatro, ed era stato redatto dall'Arch. Leonardo Previti. Nessuno dei due progetti ebbe l'approvazione del Comune.

Nel 1865 Mastro Giuseppe Maggio si aggiudicò l'appalto per le seguenti lavorazioni: *"1. Una porta che conduce sul palcoscenico; 2. Un portello da farsi per sapere il coverticcio del palcoscenico che da a ponenti; 3. Più per acconciare i picchetti di ferro nei sportelli del palcoscenico; 4. Più un armadio per conservare i lumi e bicchieri; 5. Una scala a forbicia abbisognevole nel palcoscenico di legno castagno; 6. Due sportelli a madalena sopra la galleria; 7. Uno sportello nuovo per il bigliettiere; 8. Lucchetti di ferro nella galleria; 9. Chiomazzare le bracciali di palchi di pelle; 10. Chiomazzare il palco del Sindaco di damasco rosso e laccetto di lana"*<sup>2</sup>.

Sempre nello stesso anno la deputazione del teatro chiese al Comune di Marsala di acquistare 82 lumi a gasolio da sistemarsi nei vari settori del teatro (maschera, orchestra, biglietteria, quinte, camerini, corridoi, porta); la Giunta deliberava l'acquisto dei lumi, mettendo a disposizione la somma di £. 1000 occorrenti sia per l'acquisto dei detti lumi sia per il trasporto.

I lavori di abbellimento del teatro continuarono negli anni successivi e negli atti degli archivi il 7 settembre 1868 si trova una relazione riguardante le spese e le modifiche da effettuare: *"[...] un teatro che angusto in riguardo al numero degli spettatori desiderosi è privo di ogni eleganza e proprietà di forme adatta a tal genere di edificizi. Infatti dal livello della strada*

*si passa quasi immediatamente alla platea del teatro, senza un vestibolo conveniente e necessario in tali luoghi angusti corridoi impediscono di comodamente circolare gli spettatori all'esterno dei palchetti, una maschera stretta e mal collocata unica scaletta comunica con le file superiori, piccoli e bassi sono i palchi per l'enorme abuso che si è fatto della costruzione murale, ed infine la muratura interna del teatro priva di quella regolarità di forme che l'architettura insegna manca ancora di una decente decorazione. Incaricato di un restauro del teatro sopradescritto non ho potuto nel mio progetto estendermi oltre la pianta salvo che per alcuni stabili acquistati dal comune alla parte posteriore del teatro esistente. Di ciò di cui mi son giovato per procurare maggiore lunghezza al palcoscenico formare un vestibolo proporzionato ad un adatto giro di scale per le varie file. Non restringendo la platea attuale, adattando solamente il legname per le pareti dei palchetti è potuto dare ai corridoi una larghezza se non qual si dovea tale almeno da non impedire (come attualmente) la circolazione in sensi opposti, dippiù non permette la larghezza dell'edificio. [...] Aumentato il numero dei palchetti con altri quattro piazzati tra i pilastri del nuovo arco armonico vien sopperito in certo modo al bisogno di maggior locale, che non si può altrimenti conseguire. Per aumentare gli introiti dello spettacolo si potrà ancora destinare a palchetti un certo spazio della terza fila lasciando ad uso di galleria comune la parte che offre men favorevole la vista della scena. Lo ammontare della spesa bisognevole per le ideate riforme è di ducati 4616 [...]” e ancora continuando “[...] aggiungendo all'attuale fabbricato del Teatro un magazzino del Signor Nuccio, onde ho stabilito una sala d'aspetto, la scala, due camerini dietro i palchi dei prima e seconda fila vicino al palcoscenico ed i cessi; avanti la platea che combinato una benché piccola sala d'aspetto di forma ellittica con due altre salette sussidiarie di forma circolare che la mettono in comunicazione colla scala grande d'aspetto ed ho allargato i corridoi dietro i palchetti per quanto il locale angusto lo ha permesso, ho pure allungato di metri 3,20 il palcoscenico oltre all'arco-armonico costruendovi dei camerini per gli attori tappezzando le pareti dei palchi e dipingendo ad olio la maschera e la soffitta e tutti ciò per la spesa di lire 11000,00”. Passa quindi a dare il dettaglio ed estimativo delle suddette opere diviso in due paragrafi, “il 1° per le innovazioni e il 2° per le riparazioni annettendo al presente una pianta dell'attuale fabbricato e delle modificazioni a farsi e la sezione a tramezzo dell'arco-armonico in alzato”<sup>3</sup>.*

Il 25 maggio 1869 l'architetto Anselmi viene incaricato dal delegato della Pubblica Sicurezza di effettuare un sopralluogo per accertare le condizioni della galleria, dei palchi e dei pavimenti della galleria del Teatro Comunale. Nello stesso anno una nota da parte della Prefettura del Regno d'Italia inviata al Comune di Marsala a compilare l'elenco relativo al censimento che il Ministero stava effettuando sui teatri italiani: “Nonostante questo teatro trovasi attualmente chiuso per subire delle riforme [...] pur tuttavia conviene che si compili lo elenco relativo da inviarsi al Governo per avvertire la esistenza del Teatro suddetto”<sup>4</sup>.

Il 26 febbraio 1871 l'architetto comunale Anselmi redige la perizia richiestagli: “Il sottoscritto avendo per di Lei incarico comunicatogli a bocca di esaminare la galleria del teatro Comunale a causa delle travature che caddero in platea. Lo scribente [...] portane subito

*alla conoscenza della S. V. che la galleria del Teatro si trova in buono stato, il sottoscritto consiglia di mantenere quattro guardia onde impedire l'aggravamento della popolazione sopra il fregio*"<sup>5</sup>.

In realtà l'architetto effettuerà due sopralluoghi: nel primo si limiterà a dire che tanto la galleria quanto i palchi e i pavimenti erano in buono stato, mentre nel secondo sopralluogo inizialmente ritornerà a confermare il parere precedente, successivamente *"compreso da panico timore per tutto ciò che lo potrebbe riguardare legalmente ove potesse derivarne [...] credendo di salvaguardare la sua responsabilità raccomanda alla S. V. purchè venissero isposte quattro guardie affinché impedissero lo aggravamento"*<sup>6</sup>.

A seguito della sopra riportata perizia la Delegazione mandamentale di sicurezza pubblica replica affermando: *"lo credo che il giudizio di un perito debba essere chiaro preciso e senza equivoco: o la galleria egli la crede in buono stato di stabilità apur no [...]"*.

Nel 1870 l'Ingegnere Tumbarello renderà noto al Sindaco le modifiche da apportare al Teatro mediante il capitolato d'appalto<sup>7</sup>.

Bisognerà attendere il 1877 per potere dare inizio ai lavori di ristrutturazione, che dureranno fino al 1880, anno in cui venne approvato il progetto dell'Ingegnere Antonio Tumbarello e vennero presentati gli avvisi d'aste e resi noti i lavori da eseguire.

E ancora il 18 febbraio del 1880 troviamo in archivio atti riguardanti il confezionamento dei quattro capitelli per l'arco armonico: *"Il sottoscritto certifica che il maestro Natale Greco ha eseguito con buon successo i quattro capitelli esistenti nell'arco armonico dietro aver ricevuto il disegno, lavoro d'intaglio in legname che non si comprende nell'appalto generale dei lavori di costruzione del teatro di Marsala [...] lire duecentoquaranta in ragione e lire sessanta per ogni capitello compreso il materiale, la maestria ed il collocamento"*<sup>8</sup>.

I lavori si conclusero intorno al marzo del 1880 quando l'ingegnere Antonio Tumbarello, direttore dei lavori di restauro nel teatro comunale, comunica alla giunta municipale che i lavori di decorazione eseguiti ed ultimati dall'artista fiorentino Tito Cavani, sono nella sala d'aspetto e nell'atrio in stile raffaellesco anziché in stile pompeiano come precedentemente deciso ed il soffitto della galleria è pitturato perché impossibile trovare una carta simile al colore dei soffitti dei palchi.<sup>9</sup> Alla fine il Teatro risultò ingrandito con sessantesei posti di platea, tre ordini di palchi e ottanta posti di galleria; questo assetto finale conferirà all'edificio una tipologia architettonica Neoclassica tipica dei teatri dell'Ottocento.

Ma i lavori di manutenzione continuarono anche negli anni successivi nel 1887 *"in occasione dell'apertura di questo teatro comunale per la corrente stagione e durante il corso della stagione stessa si resero necessarie spese diverse per adattamento addobbi e riparazioni per l'ammontare complessivo di lire trecentonovantanove e centesimi 78 le quali spese furono pagate da quest'economista municipale Sig. Paolo Pugliesi ed hanno riscontro nel suo registro d'ufficio ed allegati relativi"*<sup>10</sup>. Nello stesso anno il tetto della galleria si lesionò in diversi punti tale da essere attraversato dall'acqua piovana. Furono fatti i saggi per esaminare la stabilità del pavimento della galleria: *"La parte centrale dov'è sovrapposta la cavea è appoggiata con grosse travi sui muri di telaio e presenta quindi sufficiente stabilità da potere*

*permettere tutto quel numero di persone che ne' sedili potranno capire. La parte perimetrale fuori dalla cavea appoggia sopra un soffitto formato da tavole e travetti di sostegno che impostano sopra gli architravi in legno che coronano i palchetti. Tale impalcatura deve ritenersi poco stabile essendo i detti architravi non abbastanza forti e non sostenuti da muratura. Considerando tutta quella corona di spazio che dal davanti della cavea s'estende sino all'arco armonico e ritenendola suddivisa in tante parti uguali quanti palchetti vi stanno al di sotto, ognuna di queste parti non può sopportare più di cinque individui, ciò che forma in tutto n. 65 individui”<sup>11</sup>.*

Sono questi gli anni in cui vengono emanate nuove leggi sulla sicurezza all'interno dei locali di pubblico spettacolo in cui l'assicurazione contro incendi diventa obbligatoria. Generalmente l'assicurazione si stipulava per un massimo di 50 recite l'anno, se il teatro decideva di ampliare la propria stagione teatrale era costretto a stipulare un'ulteriore assicurazione.

Tra i lavori eseguiti nel corso degli anni nel Teatro San Francesco un posto di rilievo occupa l'impianto dei tubi per l'illuminazione a gas, eseguito tra il 1894 e il 1895 sotto la direzione dell'Ingegnere Gaetano Brigaglia. In archivio si ritrova la relazione e lo schizzo planimetrico dell'ingegnere comunale per l'illuminazione a gas del teatro, in cui si propone, poiché il teatro è costruito in legno, l'alternativa di un tubo in ferro battuto munito di 40 fiammelle che *“non abbia contatto con il legno”*, collocato per tutta la curva della platea tra il pavimento della galleria e il tetto della seconda fila di palchi.<sup>12</sup>

Il 4 febbraio 1895 con un telegramma, il Prefetto di Trapani concederà finalmente al Sindaco di Marsala l'autorizzazione ad aprire i rubinetti del gas per illuminare il Teatro.<sup>13</sup>

Tra gli architetti e ingegneri che lavorarono al teatro di Marsala, Eliana Mauro ed Ettore Sessa in *“Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Sett'anni di architetture. I disegni restaurati della dotazione Basile 1859-1929.”* scrivono che nel 1882 Giovan Battista Filippo Basile redige il progetto di restauro del teatro comunale di Marsala e Petronilla Maria Adelaide Russo in *“Marsala: il teatro, ieri ed oggi.”* scrive che tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo Damiani Arlmeyda venne incaricato di redigere un progetto per il teatro di Marsala.

Alla fine della Prima Guerra Mondiale e all'avvento del fascismo, sappiamo dai documenti ritrovati che il Teatro era in cattive condizioni. Nel 1928 fu dichiarato inagibile e chiuso dopo una perizia tecnica eseguita da un'apposita commissione provinciale e nel 1930 venne presentata una richiesta di *“demolizione delle attuali strutture in legno costituenti i palchi le cui condizioni come rilevatisi dai vari verbali della commissione tecnica provinciale per gli spettacoli pubblici sono quelle che hanno avuto maggiormente peso nella decisione di chiusura del teatro.[...] Una volta eseguita la demolizione potranno essere meglio esaminate le condizioni del fabbricato e potrà quindi provvedersi anche in linea economica allo adottamento del locale a sala per proiezioni cinematografiche e varietà: intendendo che il palcoscenico non verrà demolito ma rafforzato ed opportunamente adattato. D'altra parte poi il lavoro sopravvenuto, qualunque sia la risoluzione da pigliare poi il teatro è sempre il primo ad essere*

*eseguito anche quando venga a decidersi la completa demolizione dello stabile e pertanto il sottoscritto soprattutto in considerazione del fatto che una volta demolito tale impalcatura potrà ben studiarsi una qualsiasi utilizzazione del locale in atto abbandonato propone che venga fatta la demolizione sudetta stanziando la somma di £. 2000 fu l'esecuzione in economia del lavoro [...]”<sup>14</sup>. Nel 1932 viene presentato un progetto di restauro: “Il sottoscritto è dell'avviso che ove perduri ancora lo stato di abbandono attuale la perdita del teatro è da prevedersi inevitabile con danno da parte del patrimonio comunale di cui il teatro rappresenta una non trascurabile parte. La polvere che vi si deposita sparsa su tutte le strutture favorisce il deterioramento dei legnami, la mancata manutenzione fa sì che le fabbriche cominciano a soffrire e gli infissi malfermi e fradici favoriscono l'entrata dei monelli che completano l'opera di devastazione. In tali condizioni si impone una definitiva decisione sul da farsi. Il sottoscritto è del parere anche in vista che di nuovo teatro oggi in Marsala non è il caso di pensare, di provvedere al riattamento del vecchio Teatro venendosi ad ottenere così il duplice vantaggio di evitare una perdita per il patrimonio del Comune e di ridare alla cittadinanza il mezzo più adatto per la ricreazione ed educazione dello spirito. [...] I lavori per rendere agibile il teatro L. 78.446 fatta esclusione dell'impianto delle bocche d'incendio e della distribuzione dell'acqua ai cessi e ai lavandini, impianto che sarà a parte liquidato all'impresa che gestisce il civico acquedotto. I lavori contemplati nel progetto riguardano principalmente:*

- 1) La centinatura in ferro del grande arco in muratura compromesso; spesa per la tavolatura che dovette farsi nuova per tutti i palchi. Vennero rifatte le decorazioni, in confronto alla nuova decorazione il sipario apparve logoro, stonato dovette così procedere all'allestimento del nuovo sipario in velluto rosso. Le vecchie sedie in legno furono sostituite perché logore e in contrasto con il Piano di Sicurezza;*
- 2) Ricostruzione con sostituzione del tavolato e rivestimento dei pannelli di compensato per tutti gli ordini di palchi compresa la galleria;*
- 3) Costruzione di n. 2 scale in muratura e n. 4 mobili in legno;*
- 4) Costruzione di un nuovo corpo di fabbrica;*
- 5) Smonto e ricostruzione del palcoscenico con sostituzione della grossa armatura portante e di metà della tavola tura di rivestimento;*
- 6) Costruzione di n. 2 scale in cemento armato compresa ringhiera in ferro per l'accesso al 2°ordine dei camerini degli artisti ed alla graticciata;*
- 7) Costruzione di scala in muratura rivestita di cemento per la comunicazione tra il palcoscenico e il sottopalco;*
- 8) Centinatura in ferro del grande arco posto in corrispondenza del boccascena;*
- 9) Costruzione di scala in cemento armato per la galleria compresa demolizione e spostamento dei muri interessati;*
- 10) Riparazione di tutti gli infissi e sostituzione a nuovo di parecchi;*
- 11) Costruzione di n. 2 scale in marmo per le uscite di sicurezza della platea;*
- 12) Costruzione dell'orchestra sotto il palcoscenico con casse armoniche;*
- 13) Consolidamenti vari al prospetto gravemente lesionato;*
- 14) Impianto elettrico, impianto delle bocche antincendio, distribuzione dell'acqua,*

*impianto di aspiratore elettrico;*

15) *Tinteggiatura e decorazione della sala;*

16) *Costruzione nuova uscita di sicurezza con scala esterna smontabile in via Diaz;*

*Il tipo della nuova orchestra è quella del "golfo mistico" ideato per la prima volta da Wagner per il Real Teatro di Baireut e poi eseguito nella maggior parte dei teatri germanici, e in alcuni dei teatri italiani. Occorre aggiungere che sono state disposte opportune comunicazioni tra orchestra, sottopalco, palcoscenico e suggeritori e sono stati installati apposti campanelli.*

*Per quanto riguarda il completamento del servizio scenico occorre provvedere all'acquisto di adeguate resistenze per il graduale cambiamento di luce nonché di due proiettori per l'illuminazione dei fondali [...]”<sup>15</sup>.*

Nel novembre di quello stesso anno l'Ingegnere G. Rizza chiede al Sig. Podestà dell'Ufficio Tecnico di Marsala delucidazioni sulle disastrose condizioni del teatro, da molti anni in stato di abbandono e sulla possibile demolizione dei vecchi palchi in legno allo scopo di adibire il locale a sala per proiezioni cinematografiche e varietà<sup>16</sup>.

Da questo momento iniziano i lavori di ristrutturazione sotto la direzione dell'Ing. G. Rizza, il quale presenterà diversi progetti destinati a cambiare l'aspetto dell'edificio per adattarlo appunto a cinematografo, ma ciò non avvenne mai. Vennero sostituiti vari elementi come: il velario, le poltroncine e le ringhiere a testimonianza di ciò la lettera della ditta Mosè Way che fornì i materiali: *"Egregio Signore, [...] La nostra Ditta, antichissima nel suo genere, si è specializzata per la confezione dei velari e panneggi in velluto a chiusura della bocca d'opera, avanti che sia iniziata la rappresentazione e durante gli intervalli; non solo, ma a raggiungimento di più perfetti effetti scenici. [...] I velari, confezionati con speciali sistemi di rinforzatura interna, verticale e trasversale; la manovra effettuata a mezzo della cosiddetta "strada": meccanica di legno e ferro, con pattini e rotelle a scorrimento a sfere, azionata elettricamente, tutto scrupolosamente eseguito e controllato, danno affidamento anche della durata. Garanzie del lavoro: basterà consultare l'elenco a fianco riportato, dei teatri muniti di nostri velari, sia in Italia che all'Estero. Noi proponiamo la dotazione, anche per vostro teatro, di simile addobbo, a completamento della signorilità del vostro locale, certi che il prestigio ed il vostro orgoglio ritroveranno delle superbe soddisfazioni. Nel mentre vi proponiamo ciò ci permettiamo offrirvi tutti gli articoli che possiamo fornirvi direttamente o a mezzo di nostre rappresentate [...]”<sup>17</sup>.*

Dopo di allora, si presuppone, che il Teatro riprese la sua attività fino agli inizi degli anni Quaranta, quando sarà dato in gestione dal Comune alle imprese teatrali<sup>18</sup>.

In seguito al bombardamento avvenuto a Marsala l'11 Maggio 1943, il teatro subì gravi danni agli infissi sia esterni che interni e alla copertura del tetto. I lavori di sistemazione, iniziarono nel 1945 e furono di breve durata poiché nel Maggio del 1946 il teatro fu dichiarato inagibile.

Non c'è pervenuta alcuna notizia, purtroppo, circa i lavori di ristrutturazione eseguiti presso il Teatro Comunale subito dopo la Seconda Guerra Mondiale; ma sappiamo che negli anni Cinquanta esso fu riaperto, nonostante venissero eseguiti continuamente dei ri-

tocchi alla struttura, finchè nei primi anni Settanta fu definitivamente chiuso per inagibilità. Nel 1959 fu adibito dall'amministrazione comunale a Liceo Musicale, ma il terremoto del 1968 aggravò la già precaria situazione del teatro e lo rese in parte inagibile, nel 1970 fu decisa la sua chiusura. Dopo quasi vent'anni, nel 1989, iniziarono i lavori di ristrutturazione sotto la direzione degli architetti Girolamo Palmizi e Salvatore Santangelo i quali operarono una ricostruzione parziale all'interno rifacendo nuovamente sia la struttura, questa volta non solo in legno ma anche in ferro e cemento sia l'arredamento, adoperando per i tendaggi e per la tappezzeria delle poltrone di platea velluto rosso ignifugo mentre per i palchi sedie di vimini. Per quanto riguarda le decorazioni, sono state rifatte sotto la direzione del Prof. Felice Parrinello. Per l'illuminazione sono state installate bocce di vetro bianco in stile moderno e la passamaneria è stata realizzata in rame tubolare. Infine per quanto riguarda le norme di sicurezza e di agibilità attinenti i locali pubblici, sono state installate, porte tagliafuoco, estintori e due serbatoi d'acqua collocati uno all'interno in alto dietro il palcoscenico ed uno all'esterno nel cortile del Teatro. La struttura di copertura del palcoscenico costituita da un sistema di capriate in legno Palladiane le cui testate in "piche pine" poggiano sulla muratura perimetrale. Sostengono contemporaneamente le coperture e le strutture di scena. Sulla catena e sulla controcattena poggiano due graticciati lignei, sui quali sono sistemate le attrezzature sceniche, mentre la struttura di copertura della sala è costituita da un sistema di capriate in legno Palladiane, le cui testate in "piche pine" poggiano sulla muratura perimetrale e sostengono tramite tiranti metallici il controsoffitto della sala costituito da un tavolato chiodato alle coppie di centine L'arco armonico poggia sui muri laterali e risulta costituito da tavole lignee unite fra loro mediante centine poste all'estradosso dell'arco. Per quanto concerne gli elementi di finitura le superfici dipinte più estese ed articolate sono quelle ubicate nel soffitto del foyer e sul soffitto della platea. Il foyer è un disimpegno che si trova tra l'ingresso principale del teatro e la sala della platea. Esso consente l'accesso, dalle scale laterali, ai due palchi e alla platea, da un'apertura centrale. Tale soffitto consta di una cornice perimetrale e da un centro dipinto con motivi floreali e geometrici in stile pompeiano.

Il soffitto della platea è stato abbellito da una decorazione circolare che dà l'idea di una copertura a volta. Da un medaglione centrale color pastello, si dipartono a raggiera otto motivi floreali, che dividono semplici decorazioni riempitive. Li delimita una grande fascia circolare in cui si susseguono, tra rami di alloro, i volti di sette grandi personaggi dello spettacolo e della musica: Guglielmo Shakespeare, Giuseppe Verdi, Vittorio Alfieri, Gioacchino Rossini, Giacomo M. F. Yerbcer, Gaetano Donizzetti, Petrella.

Sulla parte centrale dell'arco armonico tra i dipinti e stucchi è stato riprodotto lo stemma della città di Marsala: Apollo con la lira.

Tutti i frontali dei palchi sono decorati con dei fondi in finto stucco, delimitati da profili dorati con medaglioni centrali che identificano il numero del palco per il primo piano, con rappresentazioni di maschere alternate a decori per il secondo piano e con soli decori per il soffitto.

Il teatro fu riaperto nel 1994.



Nel 2009 si iniziarono i lavori di manutenzione straordinaria della fabbrica per il restauro delle decorazioni pittoriche. A tutt'oggi il teatro risulta non rispondente alla normativa vigente in materia di sicurezza nei locali di pubblico spettacolo.

## Note

1) Archivio storico comunale di Marsala.

2) *Ibidem*.

3) 4) 5) *Ibidem*.

6) "1) E primo necessita [...] coperticcio della platea [...] e ciò per impedire l'umidità potrà immettersi sulla soffitta a causa delle imminenti piogge e devastarsi come in diversi punti se n'è rinvenuto il vestigio dell'umidità di sua misura fra canne cinquanta e palmi due [...]; 2) Supplimento di tegole per quelle rinvenute rotte e mancanti ne abbisognano duecento; 3) Il coperticcio sopra il palcoscenico bisogna voltarsi come quello di sopra e per la causa di poter devastare con l'umido [...]; 4) Più dello scudo del coperticcio della platea è d'uopo farsi una canalata di tegole con gattoni di palme ricci ciò per impedire il getto delle acque del coperticcio superiore la sua misura canne otto che per tegole mattoni calce e maestria si valutò la spesa di tarì quattro la canna, suo importo onza una e tarì due; 5) La "scarsonata" alla porta della strada nuova e quella di prospetto ov'è il coperticcio di esso Teatro trovasi macerata a segno, che le acque piovane vanno ad introdursi nelle fabbriche interne avendo rinvenute le teste del legname che vi poggiavano infradicate per cui abbisogna primo farsi una filata di cantoni con mattonarsi nel lato ove scorrono le acque concemento di calce e pozzolana [...]; 6) Per secondo siccome dissi di sopra che le teste della legname trovasi fracide e quindi non possono più poggiare nella fabbrica a riparare ciò è d'uopo dietro che sarà verificata la fabrica anzidetta della "scarso nata mettervi di sostegno a detti legnami smanna n. tre pezzi di quattro a tratto [...]; 7) Nella stanza de' commedianti necessita voltarsi anche il coperticcio filata per filata e farvi le corrispondenti liste e colmi con supplirvi canne due du cannara nuova di misura in tutto fa canne sette si valutò per attratto e maestria considerato l'un per l'altro a tarì sei la canna sui importo onza una e tarì dodeci; 8) Nelle murature del palcoscenico trovasi delle facciature di misura lineare canne quattro dovendosi pria scassare e murarsi con puro gesso e scardoni di pietra ed imbianchirsi che per attratto e maestria [...]; 9) Più per impedire la comunicazione che dal coperticcio del magazzino del Sig. Nuccio si passa per mezzo di un portello nel passetto della galleria che trovasi parallelo con detto coperticcio abbisogna farvi una crata di ferro larga palmi 3 ed once sei e palmi due ed once sei alta di unità alle afferraglie [...]; 10) Più nella scala di salita addetta galleria trovasi numero dieci gradini senza mattoni lungo ogni uno palmi tre, che per mattonarsi di mattonazzi così detti di Palermo [...]; 11) Più nei parapetti di detta galleria bisognano rinforzarsi numero sei tiranti che per cantoni, gesso calce e maestria si valutò la spesa di tarì quattro la canna suo importo tarì ventiquattro; 12) Più nei diversi punti del perimetro di detta galleria necessitano canne tre di mattonato di palme ricci che per mattoni, calce e manodopera si valutò la spesa di tarì dieci la canna suo importare onza una; 13) Più trovandosi la scala di salita alla galleria nella entrada stessa ove si fa l'esigenza di biglietti ove passera deve la gente che dovrà andare nei palchi di prima e seconda fila, la bassa gente che tende allo risparmio affollandosi per andare nella galleria porta confusione e qualche volta dei sconcerati ad impedire ciò è cosa giusta aprirsi una porta al di fuori che corrisponda nel piede della scala di detta galleria e colla fabrica vi si farà come infra lo esattore di detta galleria se ne sta al coperto nell'angolo di detta salita e così tanto al salire che al di scendere non porta

*verun disguida la porta di aprirsi sarà alta palmi sette e larga palmi due [...].*

*Segue la perizia del falegname: 1\_ [...] porta con ossatura e tavolato di legno castagno alta palmi sette e larga palmi due [...]; 2\_ Più nella stanza del bollettini ere abbisogna una crata di ferro palmi due in quadro, che col telaro majstro di legno castagno per attratto e maestria posta a suo luogo si valutò la spesa tarì dieci; 3\_ Più per cautelare la porta corrispondente nella strada nuova abbisogna un catenaccio a gomito [...]; 4\_ Più nella porterina di tutti li palchi abbisognano numero ventuno toppe [...]; 5\_ Più di dette porterine ve ne sono dieci mancanti di corridori di ferro a ciò all'oggetto di chiudersi al di dentro le famiglie avranno in fitto il rispettivo palco si considerò questa spesa tarì dieci [...].*

8) Archivio storico comunale di Marsala.

9) “[...] In primo luogo esistere una prima variazione nella sala d’aspetto e nell’atrio riguardo allo stile del lavoro e ciò d’accordo al sottoscritto poiché invece di adoperare lo stile Pompeiano che richiedeva maggiore spesa per l’addobbo dei vani medesimi onde corrispondere alla decorazione si è invece pensato ad accogliere lo stile Raffaellesco che essendo vario nei colori non pregiudica l’andamento di tutto il resto dei lavori. [...] Osservando in seguito la seconda relazione trova una modifica riguardo al soffitto della galleria, la quale dovendosi eseguire con carta e invece trovasi pitturata e ciò perché fu impossibile trovare della carta simile al colore dei soffitti dei palchi delle tre file [...]”.

10) Archivio storico comunale di Marsala.

11) *Ibidem.*

12) “Essendo il teatro comunale costruito in legno l’illuminazione a gas riesce di difficile attuazione. A contentare il desiderio del pubblico si potrà fare nel seguente modo, cioè collocando per tutta la curva della platea e precisamente tra il pavimento della galleria e il tetto della 2° fila di palchi, a distanza dalla tavola tura un tubo di ferro battuto con 40 fiammelle munite di chiusura per ogni beccuccio. La presa del gas dovrà farsi dalla tubolatura di ghisa collocata in via Teatro con una diramazione (tubo di ferro battuto) che dal vano a sinistra dell’ingresso, percorrendo l’esterno passa pel misuratore e poi, sempre dall’esterno penetra nel coperto e comincia perpendicolarmente col tubo ricurvo collocato nel vano della platea. In tal guisa la tubolatura del gas non ha nessun contatto col legno. Infine si propongono due rubinetti di sicurezza e si raccomanda la massima cura nell’accendere e la scrupolosa sorveglianza di un fitter durante lo spettacolo. Dall’accluso preventivo fornito dall’amministrazione del gas risulta una spesa di £. 564.05 [...]”.

13) Nei primi anni del Novecento si provvede per mezzo del gas e non più del petrolio “all’illuminazione della ribalta e delle catinelle del teatro stesso onde ottenere con minore spesa una maggiore luce ed avere un apparecchio più adatto alla difettosa attuale disposizione di becchi di gas collocati nella sala del teatro in guisa che non riesca d’incomodo agli spettatori e precisamente com’è indicato nella pianta schematica annessa alla medesima pianta. Illuminare il teatro nel modo indicato [...] 1. per la sala del teatro con globi ad incandescenza; 2. per la ribalta con becchi Argana e fiamma rovesciata; 3. per le catinelle con becchi ad incandescenza in numero di due per quinta con la necessaria rete metallica e custodia per isolamento delle fiamme. Saranno posti in opera due contatori distinti l’uno per la illuminazione della sala, l’altro per quella del palcoscenico, in modo che riesca possibile di fargli funzionare sia dall’interno che dall’esterno del teatro [...]”.

14) Archivio storico comunale di Marsala.

15) *Ibidem.*

16) Descrizione dei lavori: “1) Smonto dell’ultima fina di posti in galleria e demolizione dei muretti di estremità;

2) Provvista e posa in opera di fasce in ferro altezza 10cm spesse 1cm ancorati al muro perimetrali con bulloni a vite e piastre di ferro; 3) Costruzione di tramezzi di mattoni forati, murati in malta cementizia, poggiati sopra ferri a doppio T da cm 8 e provvisti di piccoli architravi per formazione di piccole aperture d'ingresso ai cessi, compreso l'intonaco; 4) Provvista e posa in opera di porterine di abete compresa verniciatura; 5) Muratura in conci di tufo e malta semiidraulica compresa la muratura ad arco per la copertura del nuovo pozzo nero; 6) Demolizione del soffitto dell'ambiente soprastante all'ingresso principale; 7) Fornitura di poltrone per la sala del teatro, ossatura di ferro, sedile e schienale in velluto, sedile ribaltabile; 8) Fornitura per la platea in ferro con sedile ribaltabile; 9) Fornitura di sedie tipo "vienna" per i palchi; 10) Provvista e posa in opera di velario in velluto rosso pesante con frangia e tutto quanto occorre per darlo in stato di perfetto funzionamento; 11) Costruzione di bocche da incendio del palcoscenico; 12) Ignifugazione del boccascena e del velario; 13) Lavori di decorazione dell'interno[...].

17) Archivio storico comunale di Marsala.

18) "Il comune mi cederà il Teatro Comunale gratuitamente in piena efficienza di funzionamento come io ho controllato e costatato. La durata della gratuita cessione viene limitata esclusivamente al periodo per cui si fermerà questa compagnia che inizierà per l'inaugurazione a giorni, un breve turno di spettacoli lirici. Tutto il materiale esistente al Teatro mobile e immobile viene preso dal sottoscritto in consegna e sarà integralmente riconsegnato al Comune in perfettissimo stato di conservazione così come in atto si trova. [...] In conseguenza resta a mio carico, rischio o pericolo qualsiasi manomissione deturpamento e comunque ammanco di efficienza di tutto il materiale sia fisso che mobile. Mi impegno ed obbligo a dare spettacoli di natura unicamente lirica, sottoponendo alla S. V. III.ma non solo il cartello e l'elenco artistico ma anche la tariffa dei prezzi sia per gli abbonamenti che i volandieri. Restano a mio esclusivo carico tutte le spese di gestione, personale...non dovendo il Comune in nulla e per nulla concorrere né la via diretta che indiretta. Essendo il Teatro stato dichiarato agibile, resta a mio carico ogni rischio e pericolo per danni alle persone ed alle cose per qualsiasi eventualità. [...] Alla fine delle recite e precisamente il giorno successivo alla ultima rappresentazione consegnerò al Comune il teatro allo stato in cui lo ricevo sottomettendomi ad una penale di L. 100 al giorno per caso di ritardo nella consegna imputabile a mia colpa. La presente dichiarazione è per me impegnativa e senza alcun recesso mentre per la S. V. III.ma potrà revocare la concessione a discrezione qualora venissero notate manchevolezze negli adempimenti da parte mia, beninteso che la S. V. III.ma può attuare la revoca senza bisogno di alcun atto giudiziario, ma su semplice invito raccomandato senza che da parte mia possano essere avanzate eccezioni pretese, risarcimenti ecc. rinunciando ciò espressamente sin da ora".

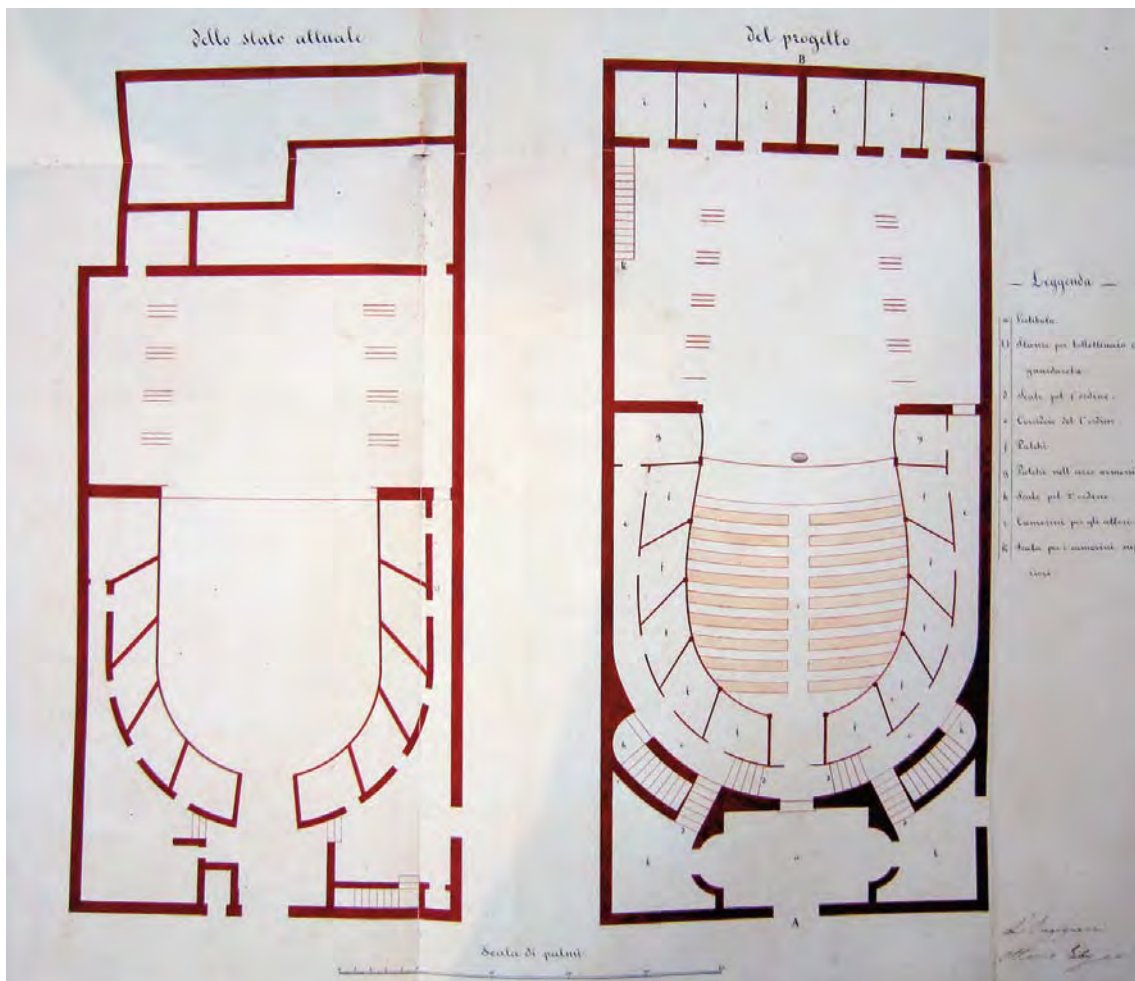
## Bibliografia

GIACALONE, G. (1994-1995). *Il teatro comunale di Marsala*. Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo.

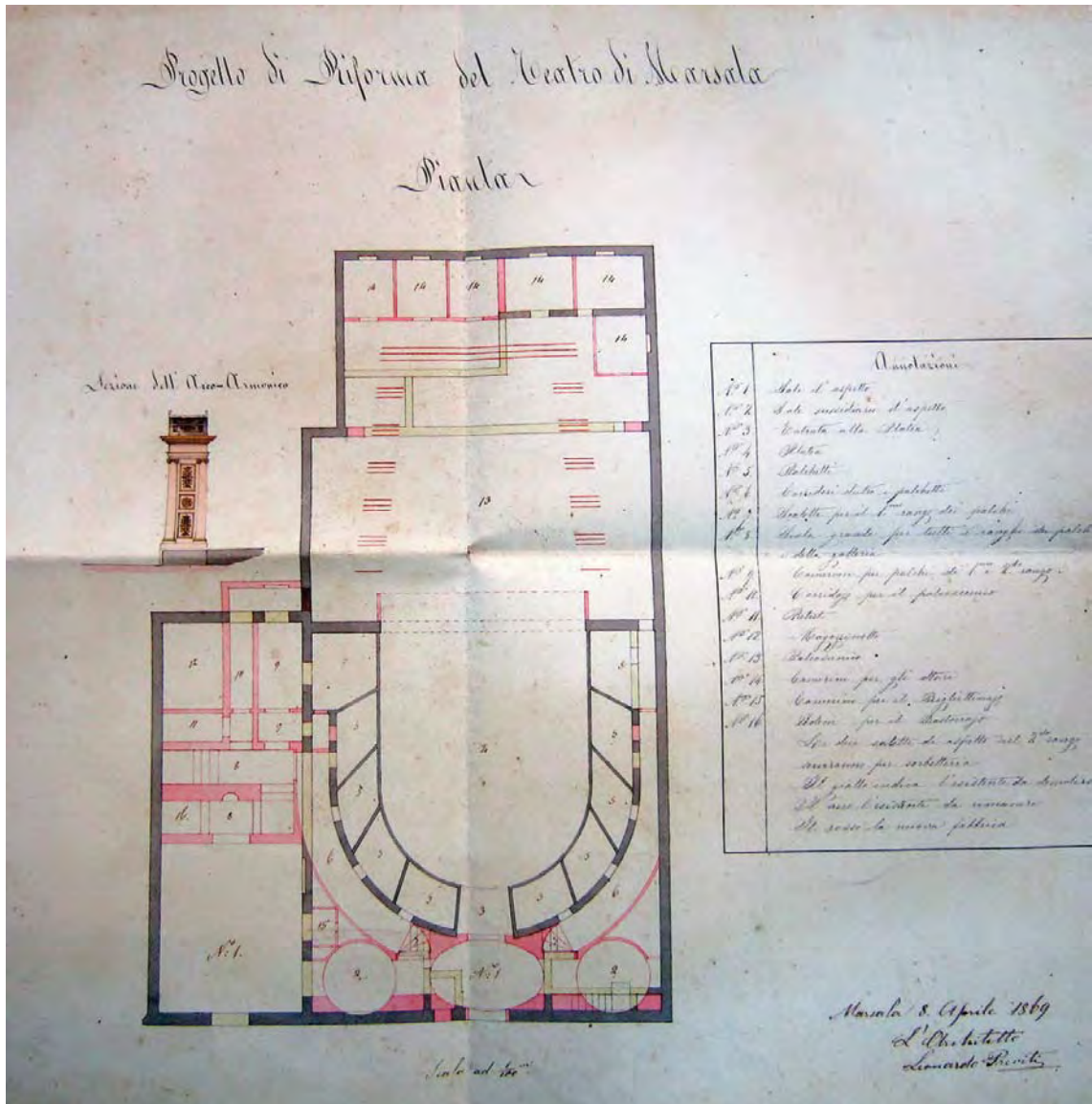
PETRONILLA, M. RUSSO, A. (2000). *Marsala. Il teatro, ieri e oggi*. Pubblicula Editrice, Marsala.

ALAGNA, G. (1998). *Marsala. La città, le testimonianze*. Pietro Vittorietti Edizioni, Marsala.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI MARSALA.



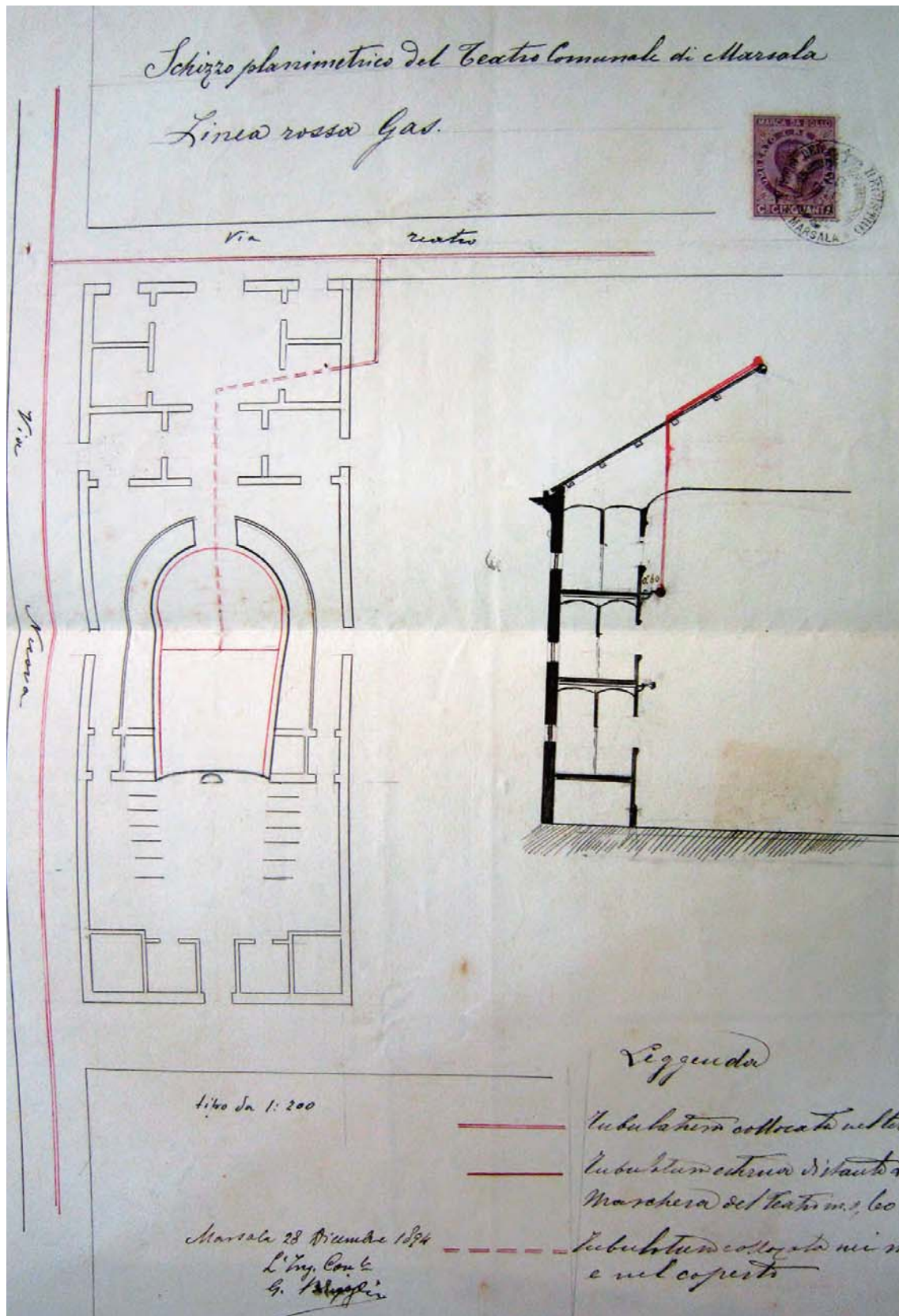
Piante e sezioni del progetto dell'Ing. Ottavio Tiby. ©Archivio Storico Comunale di Marsala.



Pianta del progetto dell'Arch. Leonardo Previti. ©Archivio Storico Comunale di Marsala.



Aredi e dispositivi per il teatro. ©Archivio Storico Comunale di Marsala.



Linea del gas per il teatro. ©Archivio Storico Comunale di Marsala.

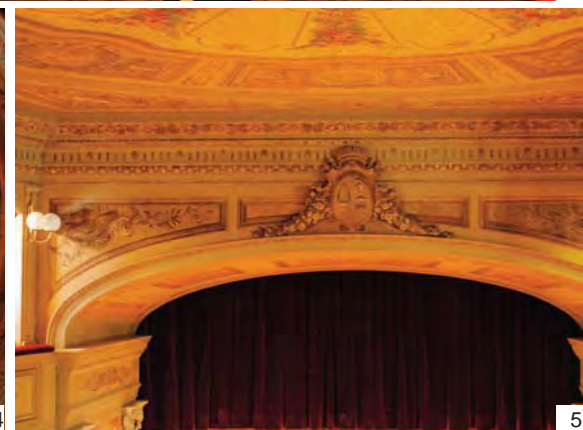
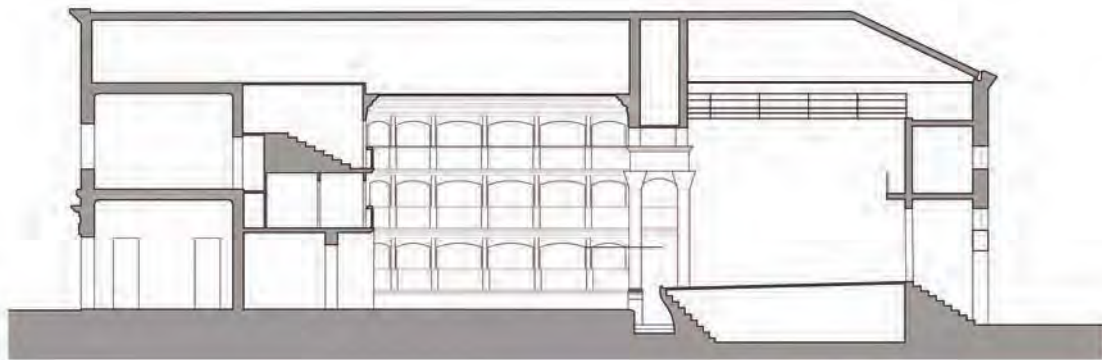
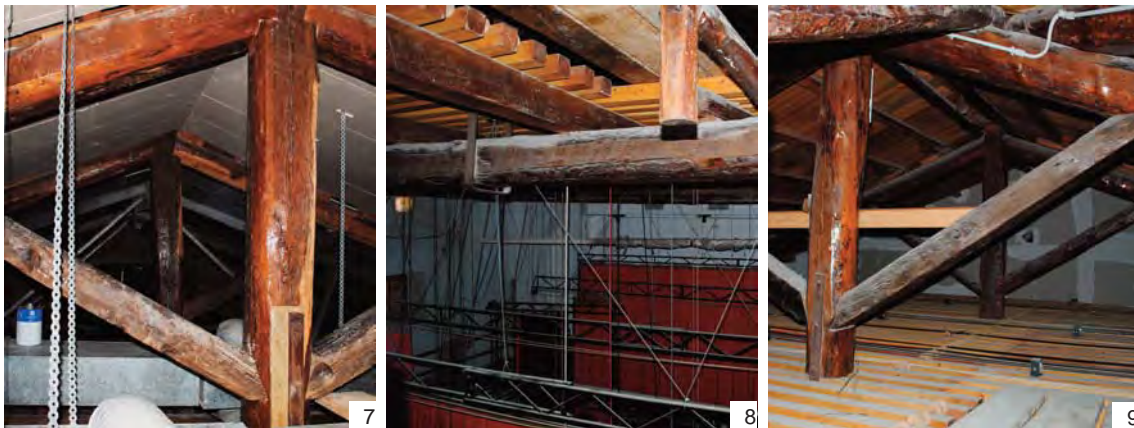
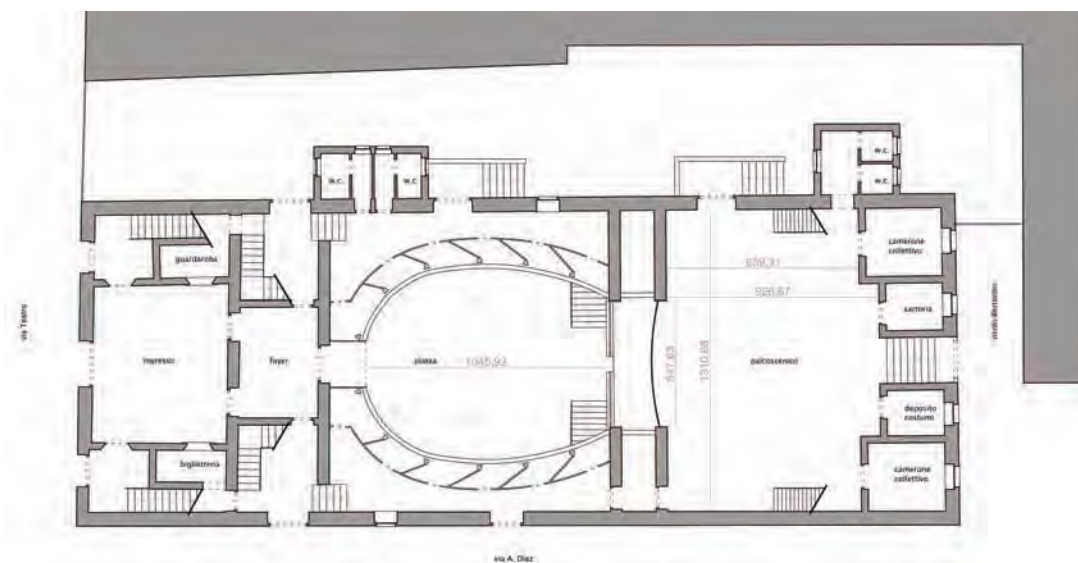


Foto 1 - Ingresso al teatro.  
 Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.  
 Foto 3 - Interno della sala.  
 Foto 4 - Intradosso del controsoffitto della sala.  
 Foto 5 - Arco armonico.  
 Foto 6 - Particolare della decorazione originaria.  
 Foto 7 - Copertura della.  
 Foto 8 - Intradosso del graticcio.  
 Foto 9 - Estradosso del graticcio e copertura del palcoscenico.

©Lo Sardo, P.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).





## TEATRO GARIBALDI

|                         |                                  |  |
|-------------------------|----------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Mazara del Vallo                 |  |
| UBICAZIONE              | Via Carmine                      |  |
| LOCALIZZAZIONE          | interno ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                           |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1848                             |  |
| PROGETTISTA             | Gaspere Viviani                  |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                         |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                |  |
| CAPIENZA                | 100 posti                        |  |
| NUMERO PALCHI           | 21                               |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                           |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                         |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il primo teatro di Mazara era sito nella via dei Molini al n. 50 e probabilmente era in origine un magazzino nel quale le compagnie dei filodrammatici si avvicendavano, malgrado il malcontento per il locale che li rendeva desiderosi di un vero teatro; ambizione questa realizzata nel 1825, quando il Decurionato assegnò duecento ducati per la trasformazione del magazzino in teatro comunale. Vari ballottaggi fra gli amministratori favorevoli e contrari non si concretizzarono in una decisione definitiva, ma costituirono semplicemente un dibattito dicotomico fatto di proposte sostenitrici da un lato e demolitrici dall'altro che ebbero vita ancora per un decennio.

Il teatro comunale visse fino al 1848, anno in cui, approfittando dei cambiamenti della vita politica, si concretizzò la volontà di realizzare un teatro più grande e decoroso. Così nel mese di aprile dello stesso anno, fu incaricato per il progetto l'architetto don Gaspere

Viviani, canonico di Castelvetro. La decisione fu presa da un'apposita commissione costituita da Salvatore De Curtis, Giuseppe Lombardo e Michele Norrito, filodrammatici, che acquistarono il locale in enfiteusi con canone annuo di trentasei ducati. I lavori, ben presto, furono affidati a maestri artigiani della stessa Mazara. Trascorsero appena tre mesi e con una spesa di 2.355 ducati era stato edificato quello che un filodrammatico-barbiere in seguito chiamerà "un figlio bellissimo". In considerazione della non florida condizione economica della città in uno dei periodi più tumultuosi della storia, quella spesa non si rivelava certo irrisoria. L'ondata liberale costrinse i Borbone a battere in ritirata; testimone del processo rivoluzionario fu il "Teatro del Popolo" così chiamato fino al 1862, inaugurato nei giorni 12-14 gennaio 1849, per l'anniversario della rivoluzione. Nella seduta decurionale del 15 dicembre del 1848, oltre a stabilire i giorni dell'inaugurazione, venne deliberata anche l'assegnazione di ventiquattro onze per le opere di pittura di Don Rocco Lentini di cui quattro da conferire al "machinista" Carlo Mazziotti prelevate dalla cassa a tre chiavi depositata in San Michele che probabilmente è la stessa contenente l'ormai esiguo lascito di Monsignor Scalabrini. Ben presto, il Governo Borbonico tornò a ricoprire le cariche abbandonate e il sentimento di rivalse dei Borboni esplose con un repentino cambiamento di tutto ciò che era stato espressione di liberalità; tra cui il teatro, simbolo della volontà popolare che venne privato del nome e del denaro e dell'effigie della Trinacria posta sull'arco all'ingresso del teatro. Fu proprio la ritorsione contro l'edificio teatrale, che accese nel popolo un sentimento di protesta che suscitò ulteriore sfiducia nella restaurazione borbonica.

Con delibera del 5 marzo 1862 il teatro cambiò nome e da *Teatro del Popolo* fu intitolato *Teatro Garibaldi*; strutturalmente rimase pressoché identico, anche se numerosi furono gli interventi mirati a mantenere in buono stato l'edificio e a garantirne così l'attività.

Intorno al 1930, quando nuove misure per i pubblici locali richiesero provvedimenti cautelativi per l'incolumità degli spettatori, gli amministratori del tempo probabilmente temporeggiarono un po' troppo per trascurare definitivamente l'edificio teatrale che fu trasformato in deposito, mentre il palcoscenico fu sfruttato occasionalmente da un gruppo di appassionati dilettanti e dal Corpo Bandistico Municipale come sede per le prove.

Nonostante ciò il teatro oggetto di continui lavori di manutenzione mantiene ancora oggi il carattere quasi provvisorio, i materiali e l'aspetto originario. La struttura dei palchi e del controsoffitto è visibile in tutte le sue parti totalmente separata dalla scatola muraria perimetrale.

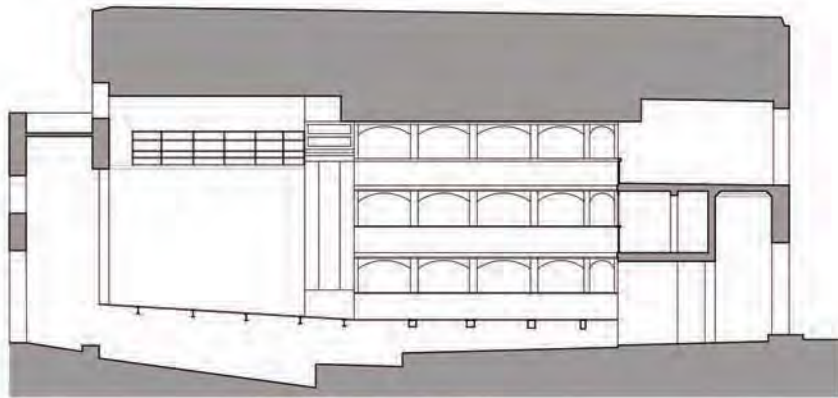
## Bibliografia

RAMETTA, G. (2007-2008). *Il teatro Garibaldi di Mazara del Vallo: il rilievo per la conoscenza*. Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo

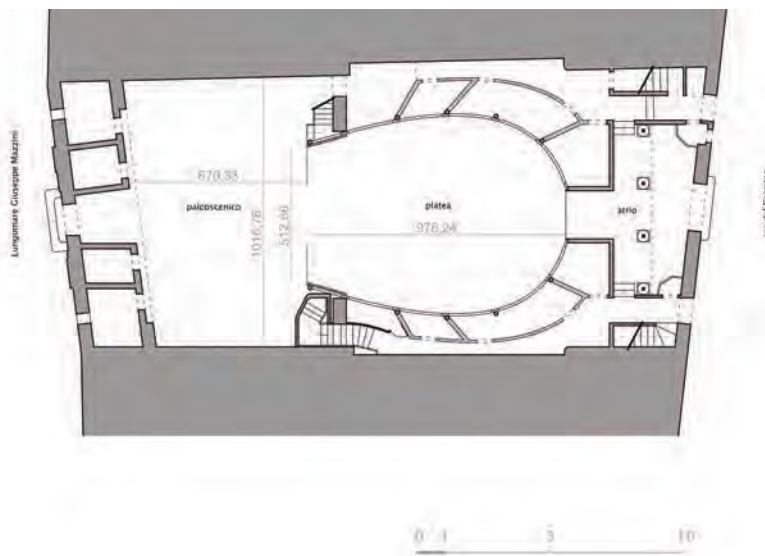
Russo, V. M. (2001). *Il teatro Garibaldi di Mazara del Vallo*. Edizione Libridine, Mazara del Vallo.

ARCHIVIO DI STATO DI TRAPANI.

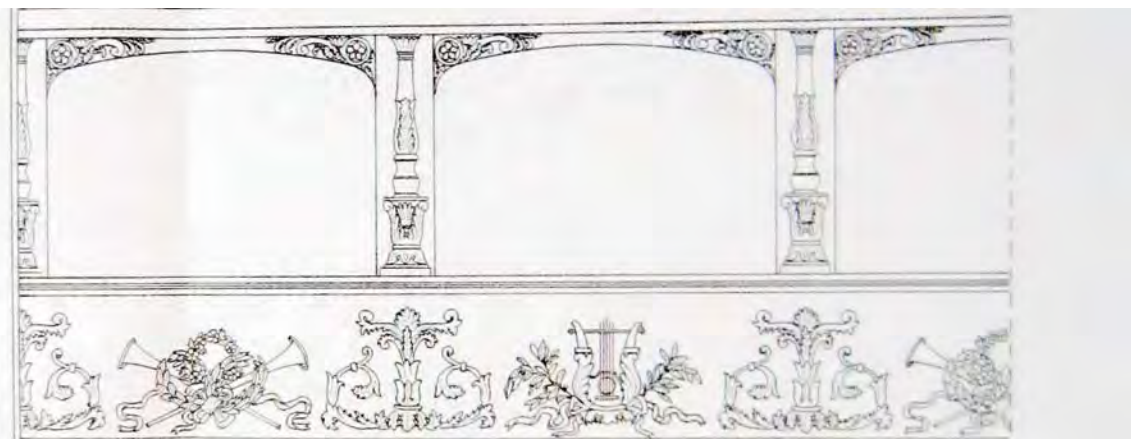
ARCHIVIO COMUNALE DI MAZARA DEL VALLO.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Particolare della decorazione della sala. ©Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Trapani.



- Foto 1 - Prospetto principale.
- Foto 2 - Interno della sala.
- Foto 3 - Loggione e controsoffitto della sala.
- Foto 4 - Palcoscenico.
- Foto 5 - Arco armonico.
- Foto 6 - Struttura di copertura della sala.
- Foto 7 - Particolare della decorazione.



## TEATRO VITTORIO EMANUELE

|                         |                  |  |
|-------------------------|------------------|--|
| CITTÀ                   | Messina          |  |
| UBICAZIONE              | Via Garibaldi    |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio isolato |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro           |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1842             |  |
| PROGETTISTA             | P. Valente       |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico         |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                |  |
| CAPENZA                 | -                |  |
| NUMERO PALCHI           | -                |  |
| USO ATTUALE             | Teatro           |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale         |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nel 1394, sotto il pontificato di Benedetto XI, i frati Carmelitani, che provenienti dalla Terra Santa erano giunti a Messina nel XII secolo, ottennero il trasferimento della loro sede dal convento di S. Francesco di Paola in una zona più centrale della città: si installarono, così, nel vecchio tempio di S. Cataldo, in contrada Pozzo Leone, dove fondarono il Convento e la Chiesa, detta appunto del Carmine.

Il terremoto che il 5 febbraio 1783 sconvolse Messina, provocò anche la distruzione della Chiesa del Carmine e, sui suoi ruderi, venne edificata la "*Prigione della Provincia*".

Nel corso della prima metà del XIX secolo, i rapporti tra Messina ed i Borbone non erano certamente facili; fermenti rivoluzionari e progressisti cominciavano a farsi strada tra gli esponenti dell'intelligentia messinese mentre Messina continuava a costituire, per la sua posizione strategica, un punto fondamentale nella politica militare dei Borbone. In questo

clima di aspirazioni liberali e di risveglio culturale della città, il vecchio Teatro “*La Munizione*”, “*bellissimo*” durante il vicereame del Marchese di Laviefeuille, ma ormai offeso dagli anni risultava inadeguato architettonicamente ed acusticamente.

Il 2 ottobre 1838, il cavalier Don Nicolò Santangelo, reggente il ministero degli Affari Interni, comunicava all'Intendente della Provincia di Messina, don Giuseppe De Liguoro, l'ordinanza di Ferdinando II, re delle Due Sicilie, con cui “[...] *desiderando veder soddisfatto il voto unanime della città di Messina per la pronta costruzione di un Teatro, e volendo ad un tempo che questa nuova opera contribuisca in particolare modo ad accrescere il decoro ed il lustro di sì bella città, e che soddisfi ancora al bisogno della sua numerosa popolazione è [...] S. M. ha risoluto che il Teatro della città di Messina sia costruito nell'edificio che attualmente è addetto ad uso di prigione centrale di codesta provincia [...]*”<sup>1</sup>. Il 20 dicembre dello stesso anno, i detenuti vennero così trasferiti nell'antico castello di Roccagueltona, detto anche di Mata-Grifone mentre venivano immediatamente iniziati i lavori di demolizione del vecchio carcere, col concorso entusiastico della cittadinanza.

Alla gara d'appalto, indetta nell'ambito del Regno, per la costruzione del nuovo teatro e presieduta dall'architetto toscano Niccolini parteciparono, tra gli altri, i messinesi Giuseppe Mallandrino Brigandì, Letterio Subba e Carlo Falconieri, il progetto vincitore fu quello presentato dall'architetto napoletano Pietro Valente. I lavori vennero appaltati alla Ditta Antonio Manganaro e diretti dallo stesso progettista Valente, con la collaborazione del Falconieri. Il 23 aprile 1842 venne posta la prima pietra. Nel 1846 il rustico venne terminato e l'8 giugno dello stesso anno veniva indetto il concorso per la pittura del sipario aggiudicato al messinese Michele Panebianco, solo nel 1850. Sull'area ricavata dalla demolizione della Prigione della Provincia venne così edificato il nuovo teatro, che aveva una larghezza di 37,40 metri ed una lunghezza, all'origine, di 67 metri. All'interno la platea conteneva 20 poltrone, le prime tre file riservate a 74 posti distinti, e 248 posti di platea; i posti erano divisi da tre corridoi, uno longitudinale centrale e gli altri due laterali seguenti l'andamento della sala. Le file dei palchi erano cinque, l'ultima delle quali aveva, nella parte centrale, la galleria. La prima fila conteneva 20 palchi, la seconda 22, oltre al palco Reale, la terza e la quarta 23, mentre la quinta solo 12. I palchi, che avevano una superficie di circa 4 mq, erano forniti di balaustrine in legno di tiglio intagliato e preziosamente decorato, mentre i rivestimenti ed i panneggi erano di velluto rosso. La capienza complessiva del teatro era di oltre novecento spettatori, suddivisi tra i 342 posti della platea e i 600 dei palchi. La scena aveva una lunghezza di 22 metri ed una profondità centrale di 14, 60 metri. La sala ed il palcoscenico avevano i pavimenti e le orditure di sostegno in legno, i pavimenti dei locali di rappresentanza e del foyer erano in marmo bianco di Carrara e bardiglio, quelli dei locali secondari in pietra di Malta verniciata. Le pareti ed i soffitti dei corridoi erano a stucco lucido, imitazione marmo giallo di Segesta; quelle dei locali di rappresentanza avevano decorazioni e fregi in stucco, opera di Placido di Bella, le pareti della sala erano decorate di ornati scolpiti in legno e verniciati di smalto ed oro zecchino; mentre la pittura del soffitto, in scomparti a forma di trapezio, venne dipinta da Giacomo Conti. L'illuminazione era a gas con braccia a tre becchi

nella sala. Il telone del sipario, terminato da Michele Panebianco nel 1857, rappresentava il momento in cui, dopo la battaglia di Imera del 480 a.C. “*Gerone ordina ai vinti Cartaginesi di cessare dei sacrifici umani*”. La facciata principale del Teatro, prospiciente la via Ferdinanda era ornata da due bassorilievi, con 28 figure che rappresentano “*Ercole tra il vizio e la virtù*” l'uno, ed “*Ercole incoronato*” l'altro, da otto medaglioni che raffigurano, a coppie, maestri della musica e del teatro italiano, e, sulla parte centrale dell'attico, da un gruppo di tre statue che rappresenta “*Il Tempo che scopre la Verità*”; tutte opere in marmo eseguite dallo scultore messinese Saro Zagari.

Dieci anni dopo la posa della prima pietra, il giorno 12 gennaio 1852 venne sontuosamente inaugurato il nuovo edificio col nome di “Teatro di Santa Elisabetta”, in omaggio alla Regina Elisabetta d'Aragona. L'anno 1860, il 13 settembre, il Civico Consesso sull'onda degli avvenimenti nel frattempo prodottisi, deliberò che il Teatro Santa Elisabetta si chiamasse, da quel momento in poi, “*Teatro Vittorio Emanuele*”.

Così strutturato e decorato il teatro cominciò ad ospitare compagnie liriche e drammatiche, finché l'introduzione dei balli nell'aprile del 1855 non evidenziò l'assoluta necessità di un ampliamento del palcoscenico. Questo aveva una profondità di scena di appena 10 metri e un'ampiezza del boccascena di 11,20 metri. Nel 1971 tale necessità di ingrandimento era sentita profondamente da tutta la cittadinanza come testimoniato dall'architetto Giacomo Fiore del Comune: “*Si addivene dal municipio e da tutto il paese, che pel nostro massimo Teatro è impreteribilmente necessario l'ingrandimento del palcoscenico, come anco il restauro e l'indoratura delle logge, e il regolare nel miglior modo l'illuminazione; cose tutte che àn dato ormai negli occhi di ognuno, e venghino qui a dire in primo dello ingrandimento del palcoscenico, e quindi dei restauri, e dell'illuminazione. Lo ingrandimento del palcoscenico è stato desiderato sin dalla sua costruzione, e se ne palesò lo assoluto bisogno indi nel 1855, quando furono introdotti in esso teatro i balli. [...] Lo sfondo dev'essere più che la larghezza della bocca d'opera; e che prende la giusta dovuta proporzione soltanto, allorchè sorpassa di metà quella larghezza, cioè con essere lo sfondo del palcoscenico una volta e mezzo dell'ampiezza della bocca d'opera, ovvero dell'ampiezza dell'arco scenico. Or all'uopo onde ottenersi esso ingrandimento si viene a proporre, ed è l'idea predominante, di prendere il dietro vico o largo e le case palazzate dei Signori Miceli, Micali, Gatto ed ingrandire così i palcoscenico, rifabbricando il fronte di quel lato con la ricchezza di un portico colonnato e statue. Tale ingrandimento del palcoscenico darà nello stesso tempo nei lati del dietro scena, un largo per N. 8 altri camerini cotanto reclamati e necessari, sarà per portare con sé, quanto mai si è desiderato per la gran sala, cioè vedere regolarizzato rientrando al debito punto il proscenio e l'orchestra; il che farà meglio armonizzare esso proscenio col l'interno della sala, amplierà la platea offrendosi in tal guisa come regolarizzare l'ingresso pei posti distinti, senza inceppare od occupare i corridoi, con aggiungere posti per 100 e più spettatori, tra i quali n.56 posti numerati. Le logge della lettera prenderanno quel nobile grado, che hanno in ogni teatro, i quadri finali meglio chiuderanno la scena, e sarà tolto di mezzo quel grave inconveniente di vedere gli attori in costume turco, greco, o altro, confusi cogli*

*spettatori, che sono colà nelle logge della lettera. Sarà allora anco facile nelle feste dei Veglioni del Carnevale aggiungere sul palcoscenico altre n.18 teatri, cose tutte, che mentre daranno la debita armonia Architettonica tra la platea e la scena”<sup>2</sup>.*

Di tutte le proposte di Fiore e degli altri cittadini nulla si fece di veramente sostanziale, finché il terremoto del 28 dicembre 1908 non mise fine alla tradizione del teatro, non tanto per i danni che l'edificio subì, quanto perché da allora la città fu impegnata nel risolvere ben più gravi problemi di ricostruzione. Soltanto nel 1921 si pensò di intervenire per la riparazione dei danni prodotti dal terremoto al teatro, ma a causa di una serie di vicissitudini burocratiche i lavori non furono mai portati a termine. Se l'edificio era scampato alle rovine causate dal tremendo terremoto del 1908, purtroppo non fu così fortunato durante le incursioni aeree e i bombardamenti dell'ultima guerra. Esso rimase gravemente danneggiato sia nel corpo della sala che in altre parti. I tentativi fatti per il restauro e la riattivazione dello splendido teatro nei trent'anni seguiti al disastro sismico furono così vanificati. Bisognava ricominciare. Al termine della guerra il Genio Civile fece redigere un progetto per la riparazione dei danni bellici, si dovette aspettare il 1970 per veder definitivamente approvato un progetto per il recupero del teatro. I tre progettisti incaricati, l'arch. Roberto Calandra e gli ingg. Antonino Barone e Santi Rubero a seguito di una serie di verifiche di agibilità, di stabilità, di fattibilità e di convenienze espressero *“un giudizio conclusivo del tutto negativo per quanto riguarda la statica, la funzionalità e la coerenza architettonica della maggior parte delle opere esistenti”*. Pertanto il teatro pur mantenendo la scatola muraria esterna venne totalmente ricostruito internamente.

## Note

1) Archivio storico comunale di Messina.

2) *Ibidem*.

## Bibliografia

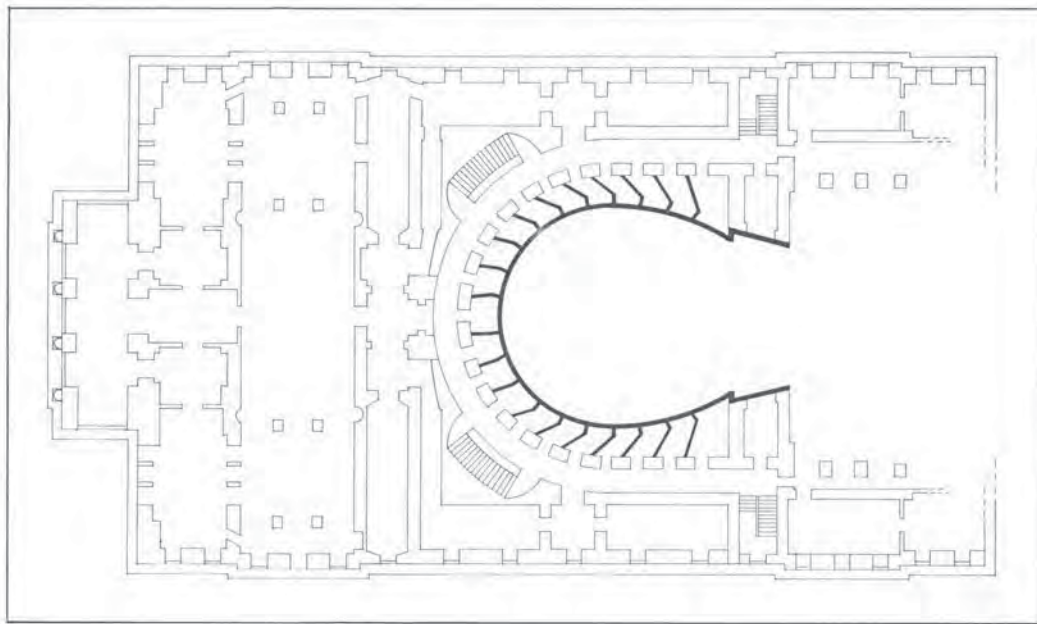
DONATO, G. (1979). *Il Teatro Vittorio Emanuele di Messina \_ storia e vita musicale \_ raccolta di materiali per servire alla storia del teatro musicale di Messina*. La grafica, Messina.

ARCHIVIO DI STATO DI MESSINA.

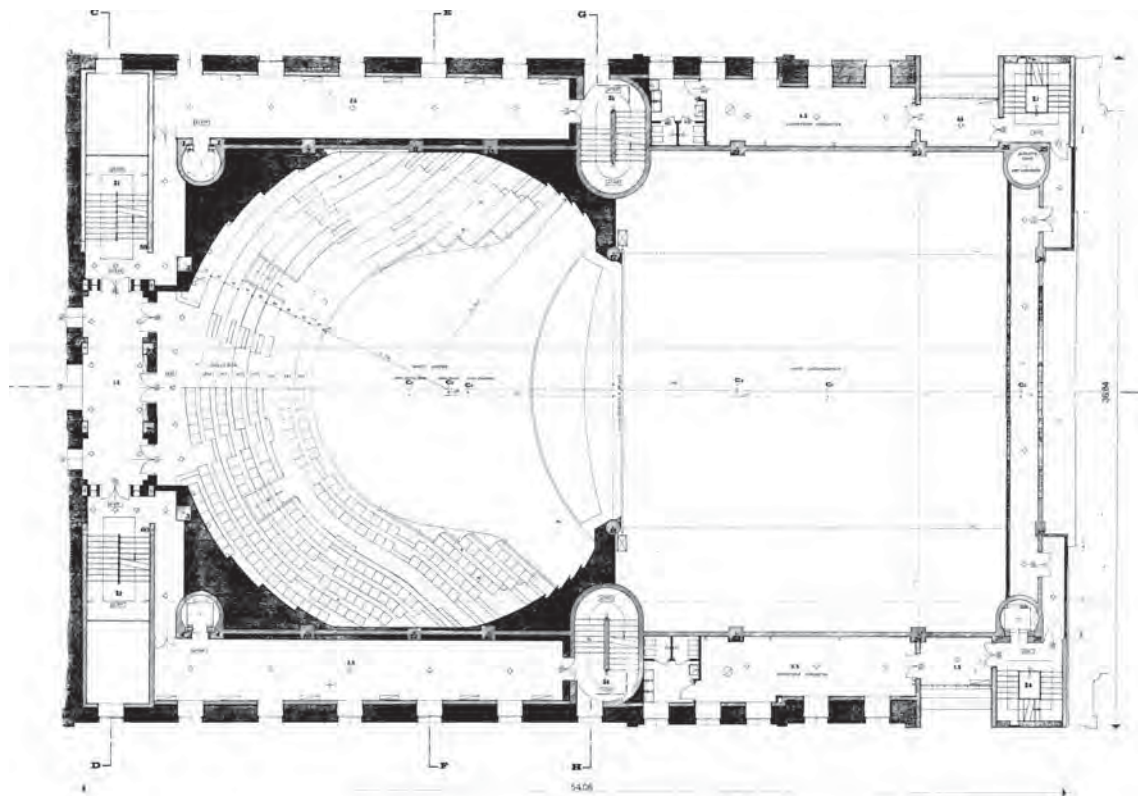
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI MESSINA.







Pianta della conformazione originaria del teatro. ©Teatro di Messina.



Pianta attuale del teatro. ©Teatro di Messina.



Interno della sala (primi anni del XX sec). ©Archivio storico comunale di Messina.



Intradosso dell'arco armonico e controsoffitto della sala. (primi anni del XX sec). ©Archivio storico comunale di Messina.

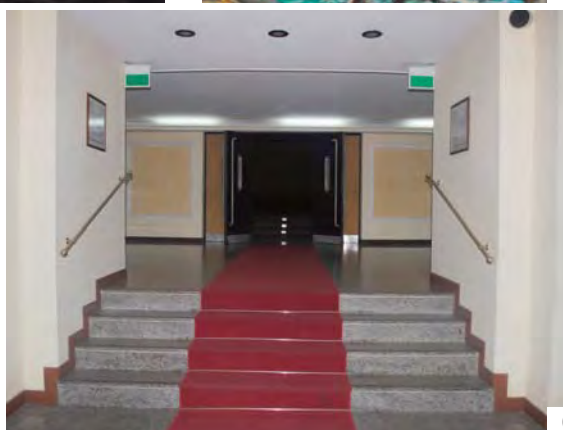


Foto 1 - Esterno del teatro.

Foto 2 - Interno della sala.

Foto 3 - Interno della sala.

Foto 4 - Intradosso del controsoffitto della sala.

Foto 5 - Il teatro durante i lavori di recupero.

Foto 6 - Ingresso alla sala.



## TEATRO TRIFILETTI

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Milazzo                             |  |
| UBICAZIONE              | Via Cumbo Borgia                    |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1910                                |  |
| PROGETTISTA             | L. Savoja                           |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPIENZA                | 350 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 48                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Venne edificato nel 1910-11 per iniziativa di Stefano Trifiletti, operatore economico milazzese, che, nel 1895 ne aveva acquistato il terreno dal Comune per L. 5.273.

Il Trifiletti, nato a Palermo nel 1861, era uno degli imprenditori più importanti della Sicilia. Quando pensò ad un teatro di sua proprietà, a Milazzo esisteva già un teatro comunale, costruito nel 1773 su iniziativa del Civico Senato, ma con il determinante contributo dei cittadini; di questo teatro si sa solo che aveva una sala ellittica e tre ordini di 17 palchi ciascuno.

La concorrenza vincente del Nuovo Teatro Trifiletti, pose in ombra la pur positiva e coraggiosa attività del vecchio Comunale, che nel 1933 venne chiuso definitivamente e 4 anni dopo demolito per consentire la costruzione dell'attuale Duomo. Progettista del Teatro Trifiletti fu l'ing. Letterio Savoja, messinese, che operò a lungo a Milazzo. Questi progettò il

teatro secondo una visione di servizio polivalente pretesa dal Trifiletti; tra i requisiti moderni il teatro annoverava una sfarzosa illuminazione elettrica autonoma a mezzo di un gruppo elettrogeno con generatore a carbone che funzionò ininterrottamente sino al 1913, anno in cui a Milazzo entrò in attività la normale rete di distribuzione dell'energia.

Nel corpo dell'edificio, al primo piano, in un articolato insieme di locali, vengono ubicati camerini, ambienti per una scuola di danza, sala concerti, sala di prova artistica e locali per sartoria. L'inaugurazione ebbe luogo sabato 8 giugno 1912.

Nel 1935 si hanno le proiezioni cinematografiche con regolari trisettimanali, nel 1939 quelle giornaliere. Nell'estate 1957 subisce lavori interni di trasformazione da parte del Dr Andrea Pirri da Patti la cui gestione termina nel 1962. In quell'anno Attilio Liga (che aveva gestito il teatro per molto tempo) ne acquista la proprietà alla quale accompagna la gestione sino alla sua morte (1973). Viene acquistato dal Comune nel 1986.

Non è stato possibile trovare documentazione, che permettesse di risalire esattamente a quello che era il teatro Trifiletti originariamente; sappiamo che era costituito da una sala ellittica con 3 ordini di palchi; ad eccezione del primo ordine che conteneva 14 palchi, i restanti erano costituiti da 17 palchi ciascuno, la cui altezza era pari a quelle delle attuali gallerie; l'accesso a questi palchi avveniva tramite le scale che attualmente conducono alle gallerie. Probabilmente, fu durante i lavori del 1957 che vennero eliminati i 3 ordini di palchi e rialzata la platea. Le finiture originali della sala erano costituite da stucchi in stile ed affreschi, probabilmente tracce di queste finiture permangono all'intradosso della volta, sotto il materiale fonoassorbente, collocato per migliorare l'acustica della sala.

Il teatro Trifiletti è ubicato in un'area centrale di Milazzo, all'incrocio fra la via Cumbo Borgia e l'omonima via. L'edificio, che ha una superficie coperta di circa 1038 mq con un volume di circa 8410 mc, risulta isolato da altri edifici su tre lati. L'ingresso principale è sulla via Cumbo Borgia, mentre lateralmente si trovano le uscite di sicurezza e gli accessi agli ambienti secondari del teatro. Lo spazio antistante il teatro è delimitato da una bassa recinzione con 3 aperture.

La struttura verticale portante, è costituita da muratura di mattoni pieni dello spessore di 65 cm, fanno eccezione i muri che delimitano il palcoscenico, e quello di testata, che essendo di spessore maggiore, per motivi economici, vennero realizzati con muratura di pietrame e ricorsi orizzontali di mattoni pieni. Tutti i solai, ad eccezione di quelli delle gallerie, sono in gran parte in cemento armato, l'assenza di un cordolo in calcestruzzo continuo e per tutto lo spessore della muratura, ci fa supporre che originariamente i solai non fossero in cemento armato, come avviene per quelli delle gallerie, dove la struttura portante è in ferro.

La copertura della sala è realizzata con centinature in legno sulle quali poggia uno strato di piccole lastre di cemento amianto, mentre il controsoffitto inferiore è realizzato con rete metallica intonacata, e lastre di materiale fonoassorbente. In totale vi sono 6 centine disposte secondo la direzione trasversale ed altre 6 disposte radialmente che servono a coprire la parte di sala opposta al palcoscenico. Queste strutture sono appoggiate sui pilastri di

mattoni che delimitano la sala e collegate fra di loro in direzione longitudinale sia nella parte superiore che in quella inferiore. Ciò che si ottiene è una struttura spaziale in cui l'azione portante è svolta dalle centine, mentre gli elementi di collegamento hanno lo scopo di irrigidire l'intera struttura e di sostenere sia il manto di copertura che il controsoffitto. Il punto più alto della sala si ha in corrispondenza del centro della volta, ed è di m. 10,60. Qui troviamo anche un foro circolare che serviva per i movimenti verticali del lampadario. Ogni centina è una vera e propria struttura reticolare, costituita da una serie di elementi indipendenti fra di loro, collegati mediante chiodatura. Sia la parte superiore che quella inferiore della centina hanno lo spessore di 15 cm e sono costituiti da 2 elementi esterni identici collegati tramite un terzo elemento centrale sfalsato rispetto ai primi 2, la parte superiore e quella inferiore della centina sono poi collegate tramite elementi verticali e diagonali.

Su questa struttura portante si vanno ad inserire gli elementi disposti secondo la direzione ortogonale a quella delle centine, questi elementi hanno duplice funzione: servono ad irrigidire l'intera struttura e nello stesso tempo costituiscono l'elemento portante per il manto di copertura e per il controsoffitto.

Molto interessante è il modo in cui un tempo si provvedeva al condizionamento estivo della sala. Dall'interno del Teatro si notano, all'imposta della volta inferiore, una serie di aperture oggi rettangolari, ma un tempo circolari, queste sono in comunicazione con l'esterno tramite degli infissi apribili dalla terrazza di copertura delle gallerie. La restante copertura è soprattutto piana, anche se a livelli diversi, ad eccezione di quella del palcoscenico che è a falde.

Per quanto riguarda il palcoscenico, questi ha un pavimento in legno leggermente inclinato verso la sala, la sua pendenza è del 3,3% quindi compresa fra il 2,5% e il 5%, che è la pendenza del palcoscenico dei teatri italiani secondo quanto sostiene Bruno Mello nel suo trattato di scenotecnica. Al di sotto si trova il sottopalco a cui si accede tramite una scala posta nella zona dei camerini. Tramite un'altra scala posta direttamente nel palcoscenico si accede all'unico ballatoio di manovra posto a circa 4,60 m dal piano del palcoscenico, da questo ballatoio si accede poi direttamente alla graticcia, posta a circa 7,20 m dal piano del palcoscenico. Questa è realizzata con travi in legno, come del resto l'intera copertura del palcoscenico; queste travi, disposte secondo la direzione trasversale del palcoscenico, poggiano su altre disposte ortogonalmente e a loro volta quest'ultime sono sostenute da travi che servono da catene nelle capriate di sostegno della copertura. Di queste capriate ne esistono 3 appoggiate in parte sulla muratura perimetrale e in parte su pilastri in mattoni costruiti in epoca successiva rispetto alla muratura perimetrale. Il manto di copertura è realizzato in tegole marsigliesi.

## Bibliografia

PANTANO, G. (1992-1993). *Progetto di recupero del teatro Trifiletti di Milazzo*. Tesi di laurea non pubblicata, Relatore Prof. G. Fatta, Università di Palermo.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI MILAZZO.







Prospetto principale. ©Lo Sardo, P.



Interno della sala. ©Lo Sardo, P.



1



2



3



4



5



6



7

Foto 1 - Esterno del teatro negli anni '20.  
Foto 2 - Vestibolo principale.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Estradosso della copertura della sala.  
Foto 5 - Intradosso della copertura del palcoscenico.  
Foto 6 - Interno della sala.  
Foto 7 - Interno della sala negli anni '20.

©Lo Sardo, P. ©Comune di Milazzo



## TEATRO GARIBALDI

|                         |                                  |  |
|-------------------------|----------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Modica                           |  |
| UBICAZIONE              | Corso Umberto I                  |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interno ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                           |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1820                             |  |
| PROGETTISTA             | S. Riga                          |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                         |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                |  |
| CAPIENZA                | 320 posti                        |  |
| NUMERO PALCHI           | 42                               |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                           |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                         |  |

### Cenni Storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La storiografia ci tramanda notizie disomogenee. La storia del teatro inizia circa nel 1820 quando venne costruito un teatro sul sito ove sorgeva un magazzino del Sig. Carlo Rizzone e la casa della famiglia Linguanti. Questo teatro era piccolo, con due fili di palchi chiamati gradetti, in cui si entrava dalla platea per mezzo di gradini e questi palchi erano in tutto venti.

Nel 1833 l'amministrazione pensò di ampliare e di modificare il teatro, cosa che fu fatta in quattro anni, spendendo in tutto 5.102 ducati. Nei documenti trovati nell'archivio di stato in data 12 dicembre 1834 si legge: *"acconci da farsi: [...] il tetto che cuopre la platea lungo il vuoto di esso tette palmi 48 e largo palmi 32 il quale sta per cadere, ove bisognano quattro legno o siano travi della lunghezza di palmi 25 che sono di due a tratto [...] per costruirsi una finestra nuova da aprirsi sul palcoscenico onde pigliar lume il teatro, per la di cui man-*

*canza cagiona detrimento a tutti gli interni li che infradiciscono altra detta finestra palmi tre e larga palmi cinque”<sup>1</sup>.*

Nel 1857 il teatro Comunale, divenuto più grande, con tre file di palchi, il loggione ed una platea larga 70 palmi, veniva inaugurato. Più tardi nel 1888, vennero sostituiti i ceri con i lumi a petrolio, le cui vortuose spirali fumogene non impedirono agli spettatori di ammirare le bellissime scene dipinte dal ragusano don Mario Scribano, il grandioso sipario dove il ragusano don Giuseppe Di Stefano aveva disegnato e dipinto la vittoria dell'Italia sulle potenze straniere, le decorazioni del non meno egregio don Corrado Malfa e il magnifico “arco tonante” del palermitano don Calcedonio Li Greci. Fatto il Regno d'Italia, il teatro assunse, con unanime delibera comunale, il fatidico nome di Teatro Garibaldi.

Nel 1946 i tempi mutarono, il teatro è divenuto piccolo, angusto, insufficiente.

L'amministrazione Comunale dell'epoca accetta l'iniziativa di privati, i quali rammodernano tutto il plesso. Il teatro restaurato e riammodernato ha guadagnato più posti in platea e in tribuna; il palcoscenico ingrandito, la cavea orchestrale sottoscenica, che prima non c'era, il ridotto più elegante e il bar più accogliente.

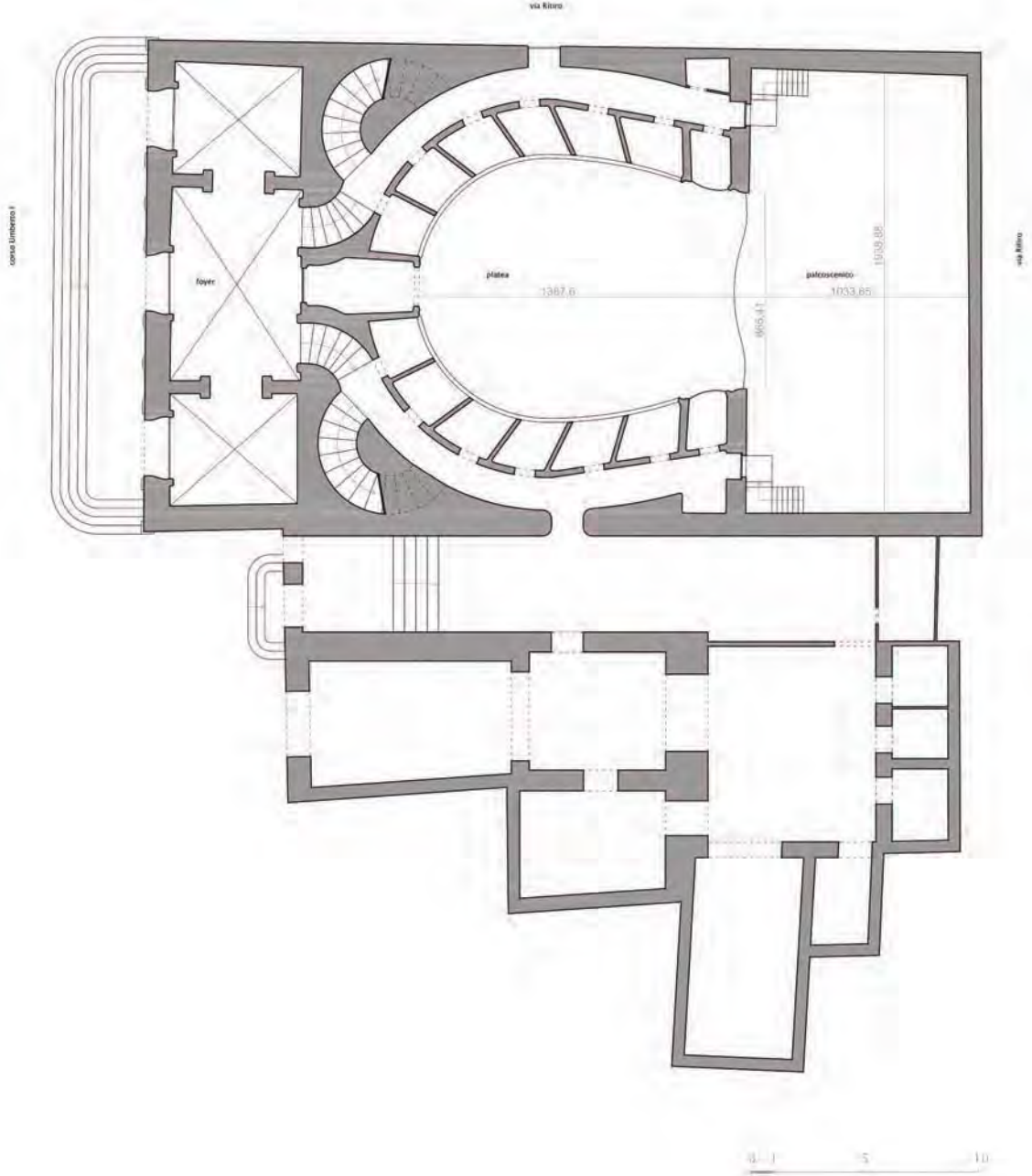
## Note

1) Archivio di stato di Ragusa - sezione di Modica.

## Bibliografia

GRANA SCOLARI, R. (1893). *Cenni storici sulla città di Modica*. Tipografia Gulì, Modica.

ARCHIVIO DI STATO DI RAGUSA - SEZIONE DI MODICA



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).

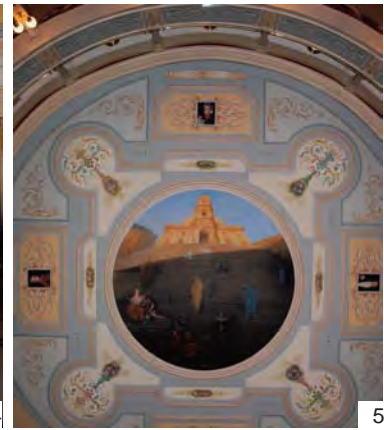


Foto 1 - Prospetto principale.

Foto 2 - Interno della sala.

Foto 3 - Arco armonico.

Foto 4 - Vestibolo d'ingresso.

Foto 5 - Intradosso del controsoffitto della sala.

Foto 6 - Interno della sala.

Foto 7 - Interno della sala.

Foto 8 - Interno della sala.



## TEATRO ALFIERI

|                         |                  |  |
|-------------------------|------------------|--|
| CITTÀ                   | Naso             |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Garibaldi |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio isolato |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Antiche carceri  |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1886             |  |
| PROGETTISTA             | L. Maddem        |  |
| COMMITTENTE             | Privato          |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                |  |
| CAPIENZA                | 1200 posti       |  |
| NUMERO PALCHI           | 38               |  |
| USO ATTUALE             | Teatro           |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale         |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Si tratta di un edificio neoclassico, articolato esternamente in due ordini sovrapposti, costruito all'ingresso principale della città, in parziale sovrapposizione ai ruderi dell'antico castello medievale.

Più articolato e tipicamente neoclassico è il primo dei due ordini che scandiscono la facciata, caratterizzati da elementi in pietra artificiale, dove quattro colonne incorniciano il portale principale, posto lungo l'asse centrale, e sorreggono una trabeazione aggettante. Completamente intonato è invece il secondo ordine, scandito da tre finestre equidistanti, poste in asse con le aperture del primo livello. Le vicende legate alla sua formazione sono singolari e complesse.

L'atto notarile del 12 febbraio 1853 sancisce l'iniziativa di alcuni illustri cittadini nasitani i quali *"hanno dichiarato che di accordo si sono determinati costruire un teatro nel loro par-*

*ticolare interesse proprietà previa approvazione del signor Intendente”<sup>1</sup>.*

Il primo progetto, citato nell'atto del 1853 e probabilmente commissionato dal gruppo di cittadini promotori dell'iniziativa popolare, viene menzionato da gran parte della storiografia e spesso erroneamente attribuito all'architetto catanese "Maddam". In realtà, da quanto emerso dalla documentazione archivistica, il nome del progettista, indicato per la prima volta da Carlo Incudine, può essere corretto in Lorenzo Maddem, ingegnere siciliano nato ad Acireale nel 1801 e morto a Catania nel 1891.

Il progetto dell'ingegner Maddem, andato probabilmente perduto, doveva essere molto ambizioso, come si può presumere da una breve descrizione fatta da Francesco Paolo Milio in una lettera inviata a Giuseppe Buttà, nella quale lo scrivente fa riferimento ad una struttura "a quattro ordini di palchi" che doveva sorgere "nei locali ove erano le antiche carceri baronali".

Una dettagliata descrizione del primo progetto, che contrasta parzialmente con quanto riferito da Francesco Paolo Milio, almeno per quanto riguarda il numero di ordini di palchi, e le regole di gestione del nuovo teatro, sono riportate nell'atto notarile citato in precedenza: "Avuto quindi sotto l'occhio la pianta per tale teatro fatta eseguire a un architetto si è venuto a rilevare che i palchi che vi entrano ascendono al numero di trentadue, cioè dieci nella prima fila, undici nella seconda e undici nella terza, che nella prima fila deve lasciare senza prezzo un palco che sarà destinato per le autorità che per legge han diritto d'intervenire nei teatri privati e che la terza fila tre palchi, che sono dirimpetto alla lumiera restano di conto esclusivo del teatro dacchè con tale lumiera si viene dai detti palchi a perdere in gran parte la visuale del palcoscenico, così non restano a distribuire che soli palchi ventotto, cioè numero nove della prima fila, undici della seconda e numero otto nella terza fila"<sup>2</sup>.

Secondo quanto si evince da questo documento tutto sembra correttamente delineato: il progetto risulta redatto, i palchi sono quasi completamente assegnati e le modalità di pagamento sono stabilite. Non si hanno notizie sull'inizio dei lavori, fatta eccezione per lo smantellamento dei ruderi del castello eseguito nel 1856, come riferisce Gioacchino di Marzo. Infatti, dopo "l'approvazione del Regio Governo", la prima fase dei lavori venne riservata alla creazione dello "spiazzo degli antichi edifici", necessario all'allestimento del cantiere e al deposito dei materiali da costruzione; è però evidente una nuova interruzione. Da questo momento, fino all'inizio dei lavori, trascorrono circa vent'anni: il progetto di iniziativa popolare viene abbandonato completamente, così come i lavori per l'allestimento del cantiere. Si torna a parlare del teatro Alfieri solamente nel 1872 quando, alla ripresa dei lavori dopo gli "stenti" della metà del secolo, il progetto dell'ingegnere catanese Maddem è ripreso, riesaminato e probabilmente profondamente modificato dall'ingegnere messinese Sebastiano Grasso. Si giunge così alla redazione di un contratto, tra il sindaco Antonino Milio e Carmelo Tomasello di Sant'Agata, per la costruzione "in conformità al progetto vistato dall'ingegner Sig. Sebastiano Grasso" e per la demolizione dell'antico castello baronale, fino al limite stabilito dal progetto. Il costruttore è obbligato in fase al reimpiego nella nuova costruzione di "tutto il materiale ricavato dalla demolizione del detto Castello". Completati i



documenti necessari, con una solenne cerimonia per la posa della prima pietra, alla quale partecipano il Sindaco e la Giunta accompagnati dalla banda musicale, messa agli atti dalla Giunta Municipale il 18 dicembre, i lavori prendono avvio nel dicembre 1872 e il teatro viene dedicato al letterato Vittorio Alfieri.

Nell'agosto del 1881 ultimate le perizie e i disegni dell'ingegnere Grasso, direttore del cantiere del teatro, il consiglio comunale decide di stendere il capitolato d'appalto indicando il termine dei lavori per la realizzazione della platea, del palcoscenico e dei palchi in diciotto mesi.

L'esecuzione delle opere viene concessa in un primo momento in appalto ad Agostino Adamo di Patti il quale, come affermato dallo stesso ingegnere nella relazione redatta durante la visita preventiva al collaudo finale, per il mancato rispetto delle prescrizioni del progetto e del capitolato si rende necessaria la demolizione delle opere interne completate e, successivamente, un nuovo affidamento dei lavori, che viene espletato con il metodo della candela vergine<sup>3</sup>. Il cantiere è affidato alla ditta di Lenzo Pasquale per il prezzo di lire 9290.

I lavori giungono in pochi anni a conclusione e nel 1885 Grasso esegue il collaudo dell'opera. Il teatro, un impianto all'italiana organizzato in trentotto palchi di legno, disposti a ferro di cavallo, parzialmente decorati, distribuiti su tre ordini sovrapposti e una platea capace di ospitare cento spettatori, è quindi ultimato e pronto per essere inaugurato.

Con la chiusura del cantiere e la compilazione dei regolamenti di utilizzo, dal 1886, prende avvio l'attività teatrale. Una nuova interruzione è però presto causata dagli effetti del violento terremoto calabro-messinese del 28 dicembre 1908. Il teatro Alfieri come conferma una perizia dell'ing. Pietro Colonna redatta su incarico del Commissario Prefettizio del Comune di Naso alcuni anni dopo, *"ha riportato lesioni tali da doversi considerare distrutto"*<sup>3</sup>.

A causa degli effetti di questo tragico evento, l'amministrazione comunale, nel 1910, incarica l'ing. Eliodoro Drago della redazione di un progetto di ristrutturazione e di una perizia estimativa dei lavori, per impedire *"la completa rovina di un edificio che, or non è molto, costò tanti sacrifici alla cittadinanza e per ricostruirsi occorrerebbero somme non lievi"*; sulla base di questi elaborati viene avanzata richiesta al prefetto di patti di una deroga per l'assegnazione dei lavori di restauro. Il Consiglio Comunale, nel novembre dello stesso anno, approva il progetto, per la cui compilazione vengono stanziati fondi nel bilancio preventivo, e autorizza i lavori di riparazione che rimangono a totale carico dello Stato in riferimento a quanto stabilito dalla legge n. 12 del 12 gennaio 1909. Nell'agosto del 1911 è approvato il capitolato d'oneri, che stabilisce l'affidamento dei lavori per mezzo di trattativa privata e le tecniche da adottare per la perfetta esecuzione degli stessi, la gara di appalto è vinta il 28 novembre dall'impresa Francesco Sanfilippo.

Le opere di riparazione *"occorrenti per la stabilità del teatro Alfieri"* si concludono dopo circa due anni; il 29 agosto 1912 Eliodoro Drago certifica la conclusione, la corretta esecuzione e invita l'amministrazione comunale a procedere al pagamento dell'ultima rata a saldo. Il teatro, ristrutturato e nuovamente agibile, non sembra però utilizzato con regolarità e nel 1920 il commissario concede l'autorizzazione a istituirci un cinematografo, con l'ob-

bligo di non arrecare danni e all'occorrenza di renderlo disponibile al Comune.

Alcuni anni dopo, nel 1931, viene redatto un nuovo progetto di riparazione, completamento e adeguamento alle nuove normative del teatro ad opera degli ingegneri Vincenzo e Guido Baratta di Messina. Nella relazione allegata si fa riferimento alle strutture "*recentemente consolidate*", alle "*recenti riparazioni*" e viene riportata una breve descrizione dello stato attuale del teatro definito "del tipo a palchetti sovrapposti, con sala a ferro di cavallo. I muri perimetrali ed il muro divisorio fra la scena e la sala sono in muratura di pietrame e malta ordinaria; il tetto è in legno con copertura a tegole e canale; le strutture dei palchetti e dei corridoi, le scale di accesso ed il soffitto ricoprente la sala, sono in legno di abete". Viene inoltre riferito che "*ad eccezione delle murature, le altre strutture non godono di buona salute*", che il "*solaio di legno del palcoscenico è del tutto cadente, i solai dei palchetti sono in condizioni piuttosto cattive, mentre completamente in isfacelo sono i pavimenti dei corridoi, in mattonelle di terra cotta, e le stuoie che ricoprono i solai dei palchetti*". Gli intonaci e le varie tinteggiature risultano molto degradati e devono essere rifatti. Per l'adeguamento alla nuova normativa il progetto prevedere anche la realizzazione di nuovi impianti, tra i quali quello elettrico progettato per l'utilizzo di 300 lampadine.

Nel progetto la decorazione è improntata alla massima semplicità. È previsto l'uso armonico di tinte unite diverse e motivi a stampigliatura. E' prevista inoltre la realizzazione di un servizio igienico nel palcoscenico al quale si accede da una delle due porte di comunicazione, fra il corridoio della prima fila di palchi e la scena.

Il deflusso degli spettatori in caso d'incendio verso le uscite di emergenza poste sul palcoscenico è assicurato da quattro piccole scale in metallo di nuova realizzazione così come il palcoscenico, per il quale è previsto un solaio scomponibile di tavoloni di abete montati su travature in castagno dove sono ricavati i tagli per dieci quinte.

Nel 1943, si registra un progetto per la trasformazione del teatro in sala cinematografica redatto dall'architetto Giuseppe Corpo di Messina e trasmesso al Comune. Questo progetto prevede la demolizione totale di tutta l'impalcatura dei tre ordini di palchi e della muratura così da realizzare una platea e una "*tribuna soprastante*".

E' previsto, inoltre, l'allargamento del boccascena attraverso la parziale demolizione delle murature che limitano il palcoscenico, "*onde permettere la collocazione dello schermo ad una distanza tale da consentire la perfetta visibilità*".

Dal 1947 il teatro Alfieri non agibile, viene ad assumere un ruolo marginale all'interno delle iniziative culturali di Naso e progressivamente abbandonato. La completa assenza di manutenzione ordinaria e straordinaria provocano numerose lesioni e un avanzato stato di degrado che, dopo il terremoto del 1978, raggiunge livelli molto gravi. Solamente negli ultimi anni, le proposte di riqualificazione avanzate negli anni ottanta hanno superato le difficoltà incontrate e hanno trovato applicazione in un cantiere di restauro.

## Note

1) Archivio storico comunale di Naso.

2) *Ibidem*.

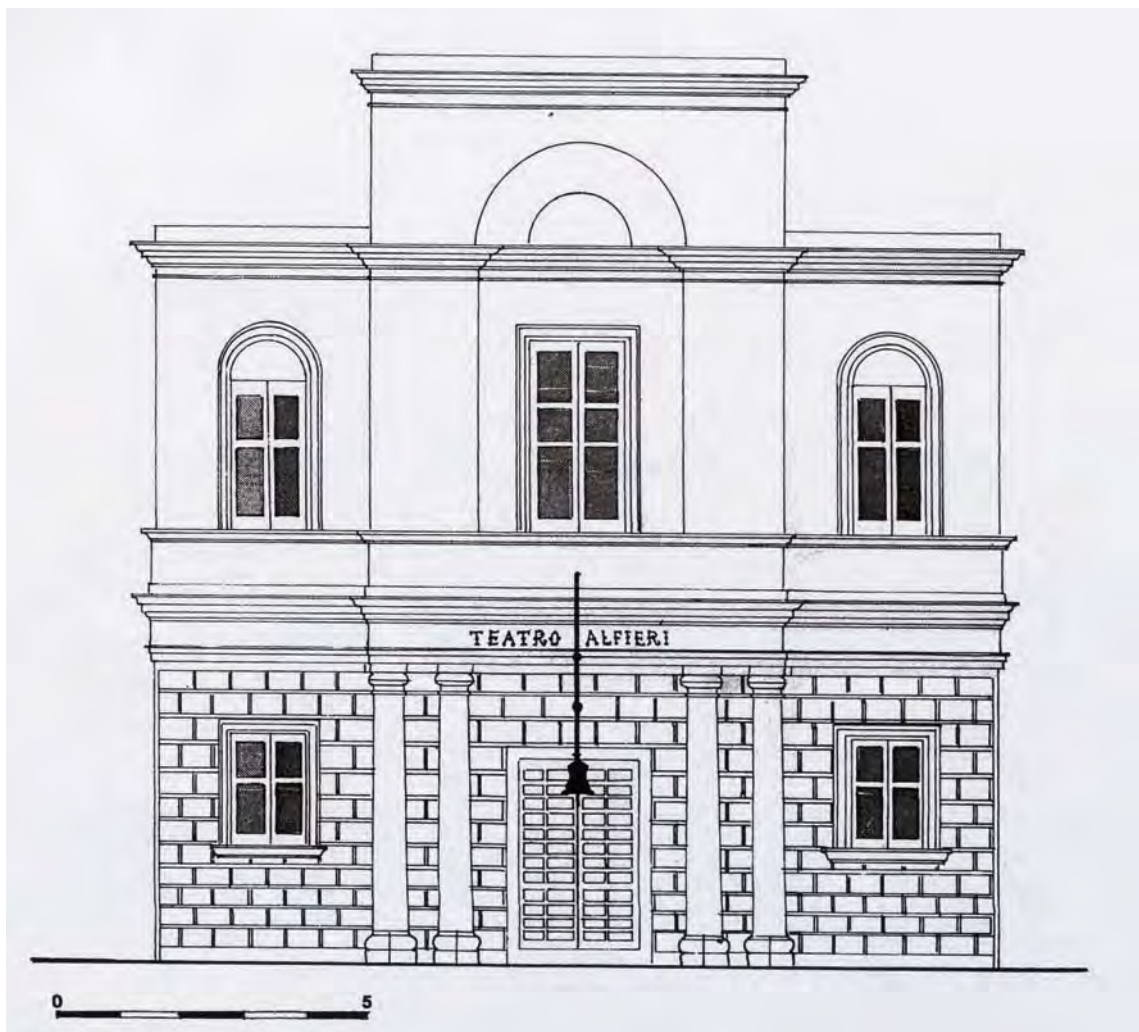
3) Nell'“*incanto a candela vergine*” l'intervallo di tempo tra l'offerta e l'aggiudicazione è regolato sulla durata che vi è tra l'accensione e lo spegnimento di un certo numero di candele.

## Bibliografia

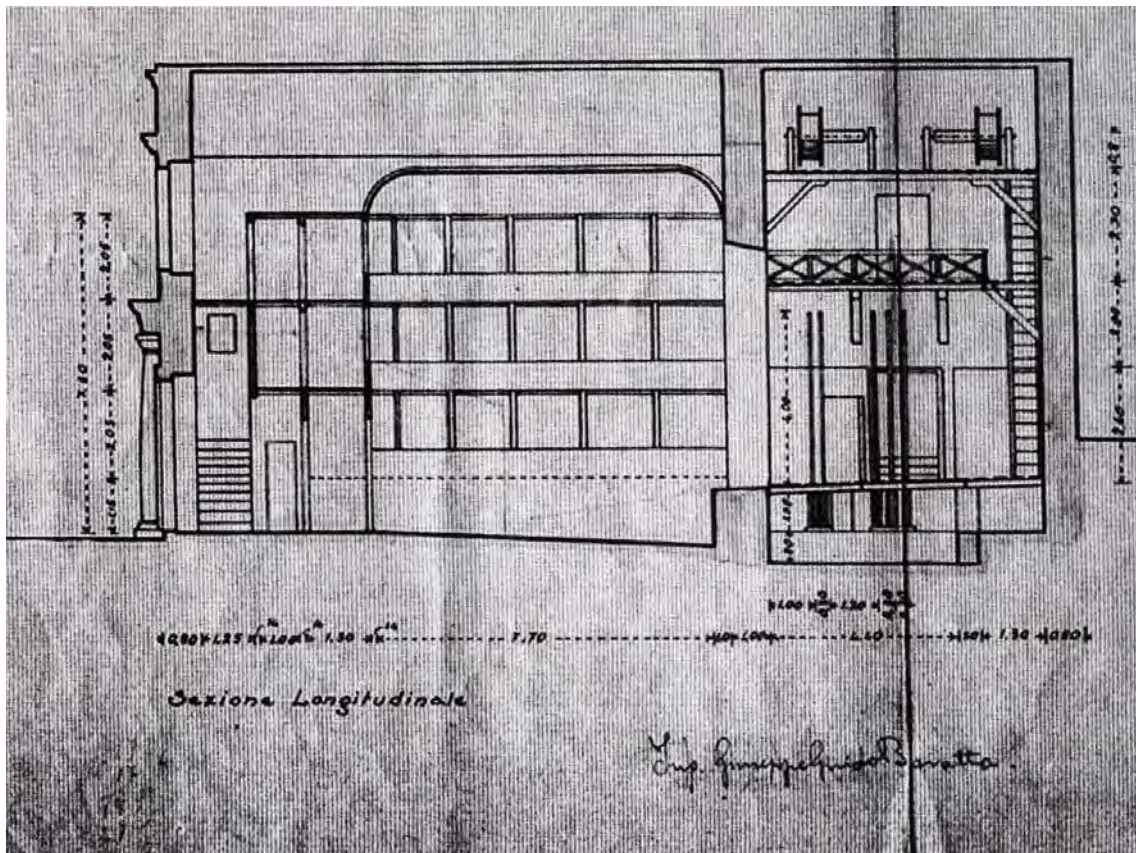
FARNETI, F.; ROMBY G. C. (2006). *Naso: Tre secoli di storia. Architettura, arte e terremoti*. Alinea Editrice, Firenze.

FARNETI, F. (2009). *Naso. Guida alla visita della Città*. Alinea Editrice, Firenze

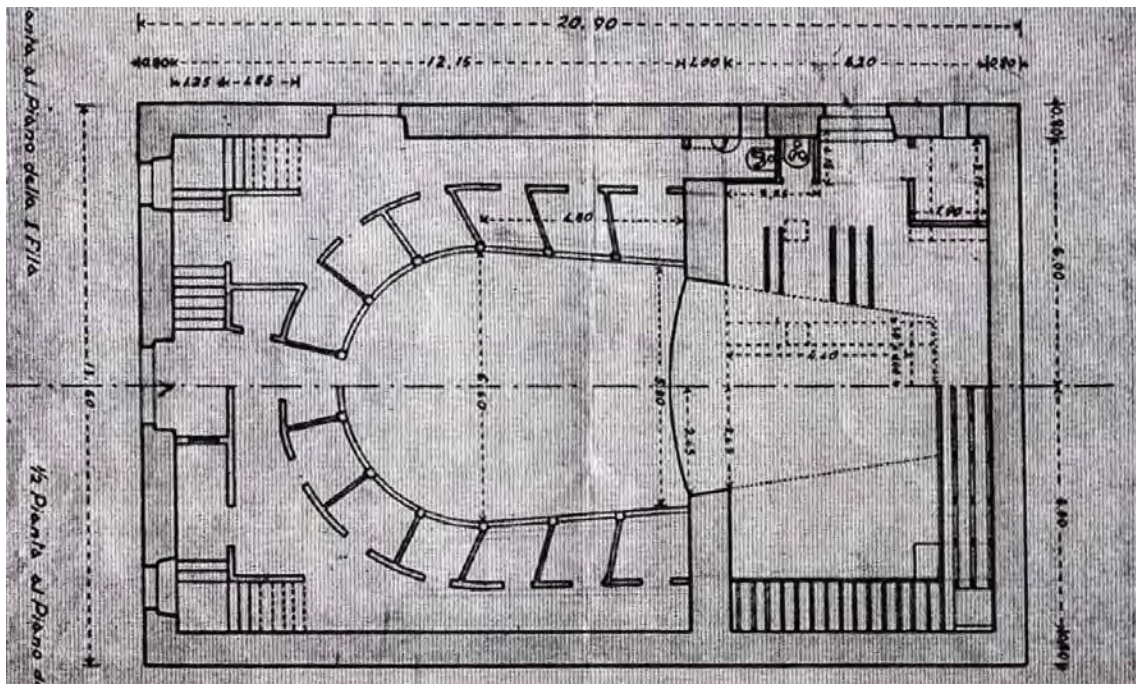
LO CASTRO, N. (1998). *NASO. Abitato, difese, architettura e materiali*. Edizione pro loco città di Naso, stampa arti grafiche Zuccarello, S. Agata Militello.



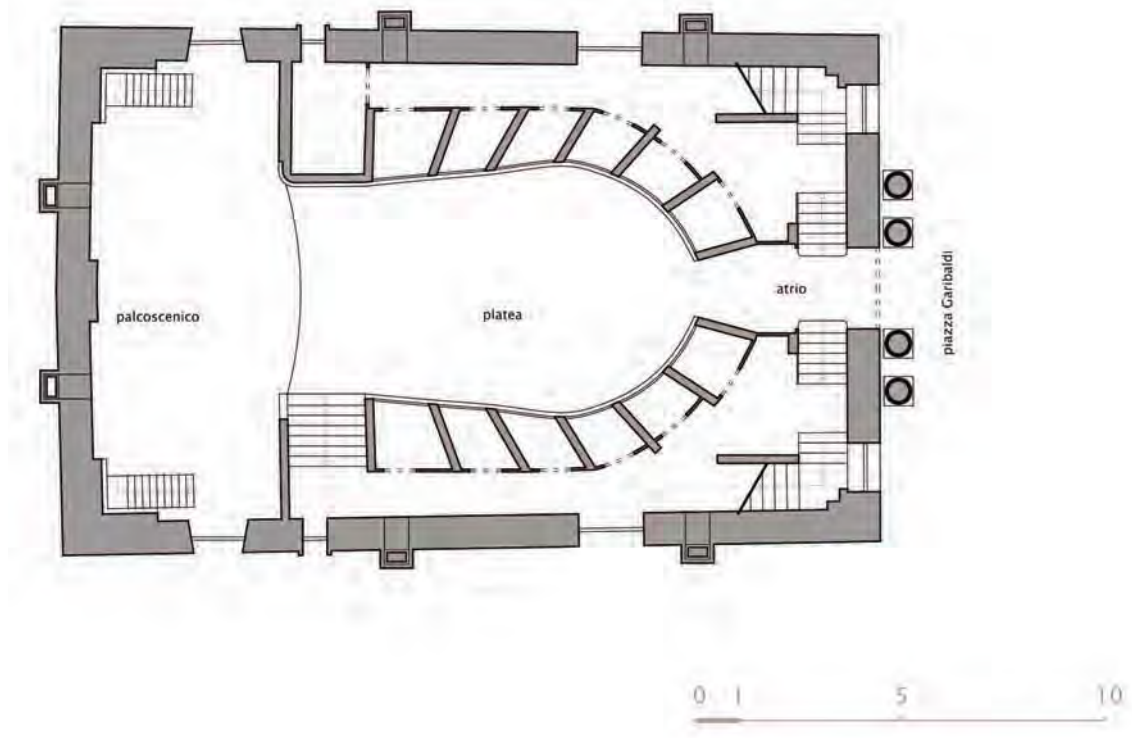
Disegno del prospetto principale. ©Archivio storico comunale di Naso.



Sezione Longitudinale, progetto di Vincenzo e Guido Baratta (1931). ©Archivio storico comunale di Naso.



Pianta del teatro, progetto di Vincenzo e Guido Baratta (1931). ©Archivio storico comunale di Naso.



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Prospetto principale. ©Lo Sardo, P.



Foto 1 - Prosepto principale.  
Foto 2 - Palcoscenico.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Particolare della decorazione orginaria.  
Foto 5 - Palcoscenico.  
Foto 6 - Palcoscenico.  
Foto 7 - Intradosso del graticcio.  
Foto 7 - Estradosso del graticcio.



## TEATRO VITTORIO EMANUELE II

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Noto                                |  |
| UBICAZIONE              | Piazza XVI maggio                   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1853                                |  |
| PROGETTISTA             | F. Sortino/F. Cassone               |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 4                                   |  |
| CAPIENZA                | 650 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 57                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La prima proposta per la costruzione di un teatro nella nuova città di Noto risale al 1882, per iniziativa di Don Ottavio Nicolaci, Principe di Villadorata, che offre un "sito vacuo circondato da mura" nelle adiacenze del suo palazzo, per erigerne uno sul modello dei teatri francesi che in quell'epoca si affermavano in vari Ducati e Regni della penisola. Ma la generosa offerta del nobile netino fu allora vanificata dalla tenace opposizione dei Padri Crociferi, a fianco del cui convento e della vicina Chiesa di San Camillo il teatro avrebbe dovuto sorgere. Nel 1836 una prima sala per spettacoli teatrali viene provvisoriamente sistemata nei locali dell'edificio municipale, Palazzo Ducezio. Bisogna arrivare alla seduta consiliare dell'11 Maggio del 1851, in cui l'Intendente Salvatore La Rosa promuove l'acquisto di una casa da demolire al fine di edificare il nuovo teatro, nell'attuale sito, per trovare il primo passo concreto per la realizzazione di quello che è il "Vittorio Emanuele" di Noto.

Del progetto il La Rosa (che resta il primo e il più importante fautore dell'opera) incarica l'ingegnere architetto Francesco Sortino, di Noto, cui si deve il disegno originale del Teatro.

Per far fronte alla spesa di costruzione viene fatta una pubblica sottoscrizione sostenuta da un comitato di oblatori di cui fanno parte i principali nobili e notabili della città. Una parte dei fondi viene reperita dalla vendita e dal riuso dei materiali da costruzione ricavati dal diroccamento della casa sul cui sito doveva sorgere il teatro.

Nel primo appalto dei lavori, affidati al Signor Vincenzo Ruiz di Siracusa, si prevede che *“le fabbriche”* siano eseguite in *“pietra tabacco, a strati orizzontali non più alti di quattro palmi, con intonachi di calce, arena di fiume e gesso. I pavimenti esterni in pietra bianca con lastre quadrate della migliore qualità, e, nel caso di impiego di mattoni di terra cotta di Catania, i migliori. I pavimenti interni in pietra nera di Ragusa, quelli in pietra forte in pietra vulcanica o calcaro-forte; volte in pietra e gesso dello spessore di 8/10 di palmo, ecc”*<sup>1</sup>.

La costruzione del nuovo teatro nella zona occidentale della città fu iniziata alla fine del 1853. In una relazione della Commissione nominata dal Decurionato del marzo 1859 si legge che il teatro è costituito da un *“edificio rettangolare di palmi 76 per palmi 170 (compreso il portico), è realizzato già fino al terzo livello di ordine dei palchi, ed ha una fondazione profonda palmi 12, nella parte inferiore, e palmi 4 nella parte superiore”*<sup>2</sup>. Completo è il colonnato del portico composto da 18 colonne: 8 di pietra nera sul fronte esterno, 6 di pietra bianca nella parte interna, 4 di pietra arenaria nel fondo della scala (da rivestire in stucco).

Di lì a qualche anno il Sortino viene trasferito ad Agrigento dove muore nel 1863. Del proseguimento della direzione dei lavori viene incaricato l'Ingegnere Francesco Cassone.

Per quasi due anni i lavori sono sospesi. Riprendono nel 1862 per impulso del regio delegato straordinario Don Corrado Boscarino, ma vengono sospesi nuovamente *“per inadempienza nei riguardi dell'Impresa”*. Finalmente nel 1864, il Comune assume direttamente l'impegno di continuare l'opera iniziata dalla deputazione con i soldi ricavati dalla pubblica sottoscrizione e ordina, con nota del 23 novembre, all'Arch. Cassone *“lo scandaglio generale di tutti i lavori eseguiti”*. Il Cassone lo redige e lo presenta al Sindaco il 21 marzo 1865. I lavori eseguiti fino a quella data *“sono costati 26.644 lire”*.

Si riprende a lavorare e si continua fino al completamento dell'opera, riprogettata e diretta da Cassone, che avviene solo nel 1868, anno in cui vengono appaltati i lavori di decorazione al pittore Santi Ferrara da Messina.

Ma questi lavori non iniziarono che nel febbraio 1870 per il necessario completamento delle altre finiture interne (imposte, intonacature, latrine, ringhiere, ecc). Del progetto delle opere meccaniche di scena viene incaricato l'ingegnere Fortunato Querian, di Messina. Gli ultimi lavori di finitura prima dell'inaugurazione ufficiale del teatro riguardano le decorazioni del vestibolo, i lumi per la platea, per la ribalta, per i camerini, per i corridoi e due fanali esterni; quattro fanali per l'ingresso e uno per la galleria; gli stessi camerini, per i corridoi e due fanali esterni; quattro fanali per l'ingresso e uno per la galleria; gli stessi camerini, l'orologio della sala, le placche di porcellana per i numeri dei palchi, gli attaccapanni, sedie, tavolini e specchi, una portantina, la ringhiera per il golfo mistico, nonché per il migliora-



mento della Piazza San Domenico.

Il Teatro Comunale Vittorio Emanuele sarà inaugurato la sera del 4 dicembre 1870.

Il 2 Novembre 1871, il Consiglio discute ed approva il Regolamento del teatro. Esso si legge per esteso negli Atti del Consiglio dal 12 marzo 1870 al 5 maggio 1873 e consta di 25 articoli.

La direzione, nominata in virtù di esso, aveva, tra l'altro, il dovere di sorvegliare "*sul vestiario, scenario, attrezzi, a secondo i figurini presentati dall'impresario*", la decenza degli spettacoli. Ad essa viene assegnato il palco di prima fila sulla sinistra degli spettatori e che è in comunicazione col palcoscenico.

Oltre alla direzione vengono nominati due ispettori con l'incarico di sorvegliare "*sulle opere tutte del teatro, particolarmente scene, decorazioni, orologio, lumi, ecc. e di vigilare sulla pulizia del teatro*". Si nomina una consulta medica nella persona del medico comunale, un architetto, che assicuri la solidità del teatro, l'andamento delle macchine, del cordame ecc. Un direttore del palcoscenico, un custode e tre macchinisti.

La costruzione dell'avancorpo che forma il passo carrabile semiesterno e consente di ampliare il salone al piano superiore e le annesse stanze laterali, sarà iniziata solo nel 1877.

Del 1885 sono la statua centrale ed i trofei laterali posti sul fronte principale del Teatro, opera dello scultore Giuseppe Giuliano, di Palazzolo Acreide. La prima illuminazione elettrica della scena teatrale sarà realizzata solo nel 1897.

La destinazione d'uso a teatro dell'edificio è rimasta inalterata negli anni, con maggiore o minore continuità determinata tanto dal ritmo dell'attività culturale in sede locale quanto da periodiche esigenze di manutenzione straordinaria o di adeguamento impiantistico e funzionale dell'immobile. Alcune variazioni si sono verificate per la sala al primo piano dell'avancorpo, originariamente destinata al ballo e al ricevimento e le stanze annesse, di recente (1950) utilizzate per ospitare uffici e depositi comunali.

Un primo cospicuo intervento di riparazione e rinforzo viene fatto nel 1921; nel settembre l'ufficio tecnico, nella sua relazione scrive: "*Il terrazzo annesso ai locali della "Dante Alighieri" e soprastante ai camerini del Teatro Comunale minaccia rovina essendo crollata parte della volta di sostegno col materiale di riempimento dei rinfianchi, prove queste delle necessarie contro volte che avrebbero dovuto ridurre l'eccessivo sovraccarico e la spinta ai muri di spalla. La volta in canne e gesso del salone della "Dante Alighieri" (Foyer del Teatro) è spezzata nella sua parte culminante e presenta screpolature nell'intonaco con una zona considerevole impregnata di umido, ciò che fa prevedere la caduta di qualche arcareccio sull'estradosso della soffitta e la conseguente penetrazione d'acqua piovana nel chiodo della volta. La seconda capriata del tetto coprente il palcoscenico, composto di puntoni e catene con cordoni di legno, di considerevoli dimensioni e relativo rilevante peso, poggia sui muri perimetrali esterni in corrispondenza degli stipiti delle finestre che per lo eccessivo carico non corrispondente alla resistenza del materiale che li costituisce sono fortemente lesionati, presentando tutti i caratteri dello schiacciamento, con serio pregiudizio della stabilità dell'edificio". La Giunta comunale il 7 ottobre delibera "con la massima urgenza i lavori di ri-*

*parazione del Teatro Vittorio Emanuele, adottando tutte quelle provvidenze atte alla conservazione del fabbricato stesso e ad evitare maggiori spese che deriverebbero immancabilmente se non si intervenisse con l'urgenza che il caso richiede"*<sup>3</sup>.

A questi lavori di consolidamento della fabbrica se ne aggiunsero altri come il rifacimento totale della struttura intera del Teatro di cui furono modificate la ribalta e la cassa tonante, scavato il posto per l'orchestra e migliorate le condizioni dei palchi e dei corridoi ad essi relativi, nonché ricostruiti ed ampliati i camerini degli artisti che erano stati pressoché distrutti dal crollo della volta sottostante alla terrazza. Con l'occasione, si provvide pure ad una migliore decorazione dello interno della sala, nonché a restaurare il macchinario e lo scenario, La decorazione dei palchi e dell'interno del Teatro fu affidata al Prof. Matteo Santocoro, mentre al pittore Sebastiano Failla fu commessa la pitturazione delle colonne del portico esterno e dell'androne, nonché della zoccolatura dell'androne stesso e dei pilastri delle scale. L'impianto elettrico quasi del tutto inesistente venne eseguito sotto la direzione del Capo officina Comunale. Il 31 marzo 1923 venne riaperto. Nel periodo che va dal 1923 al 1960 parte del teatro, il foyer, il ridottino e qualche altro locale furono adibiti a sede della "Dante Alighieri" prima, poi del Fascio e dell'U.N.U.C.I. (Unione Nazionale Ufficiali in Congedo d'Italia). Altri interventi di riparazione sono stati eseguiti nel 1974.

I locali di cui consta il complesso del Teatro Comunale di Noto sono contenuti in un unico corpo di forma rettangolare, comprendente la zona platea-palchi-palcoscenico e relativi spazi di comunicazione e di servizio, cui sono annessi un avancorpo su Piazza XVI Maggio, destinato ad ospitare l'androne d'ingresso semi-esterno al piano terra, ed un corpo longitudinale prospiciente via La Rosa, la cui presenza altera la asimmetria assiale dell'edificio.

La comunicazione verticale, dal foyer ai palchi, avviene attraverso due scale laterali situate nelle adiacenze dell'ingresso alla platea. Due uscite di servizio e di sicurezza danno su Vico Salonia. Ai locali del primo piano, fra cui la grande aula da ricevimento nota come "sala Dante", si accede attraverso un corpo scale, il cui andamento è stato più volte modificato per esigenze distributive al piano terra, alloggiato nel vano a sinistra rispetto all'androne. Di recente, ai fini dell'adeguamento dell'edificio alle norme antincendio, al disotto del piano di calpestio del vano sottostante il palcoscenico, è stata realizzata una cisterna di riserva idrica. Un sistema di capriate copre il vano principale della platea. Il piano di calpestio del palcoscenico è stato trasformato in impalcato mobile per mezzi di macchine idrauliche di sollevamento automatiche che consentano un assetto variabile del piano stesso in base alle varie esigenze di allestimento scenografico.

La facciata poggiante su un severo colonnato è caratterizzata da toni neoclassiceggianti, appena vivacizzati dalle decorazioni a rilievo e dai capitelli. Per la realizzazione della facciata principale il progettista aveva previsto l'impiego della pietra da taglio bianca, e della pietra nera di Ragusa (pietra pece) per la realizzazione del colonnato principale e del basamento delle sei colonne del corpo arretrato, così come citato dallo stesso progettista nel verbale di consegna delle opere da eseguire al Capomastro Vincenzo Ruiz datato 31 marzo 1859.

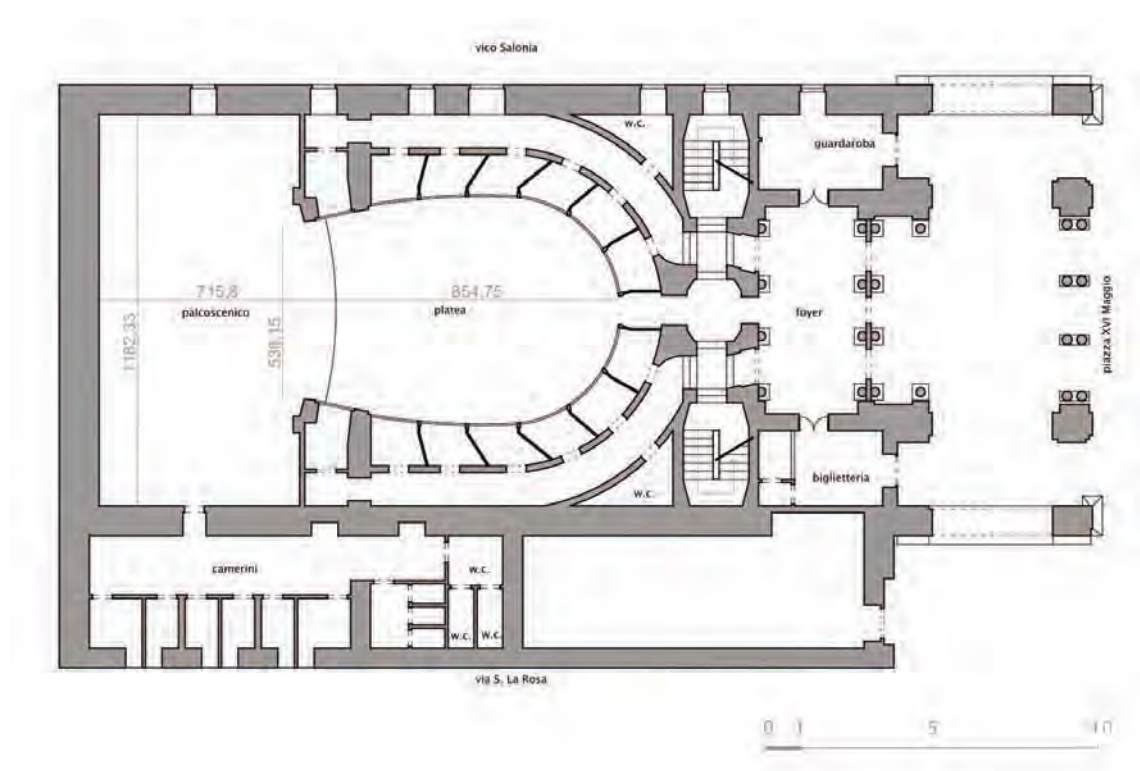
## Note

- 1) Archivio comunale di Noto.
- 2) *Ibidem*.
- 3) *Ibidem*.

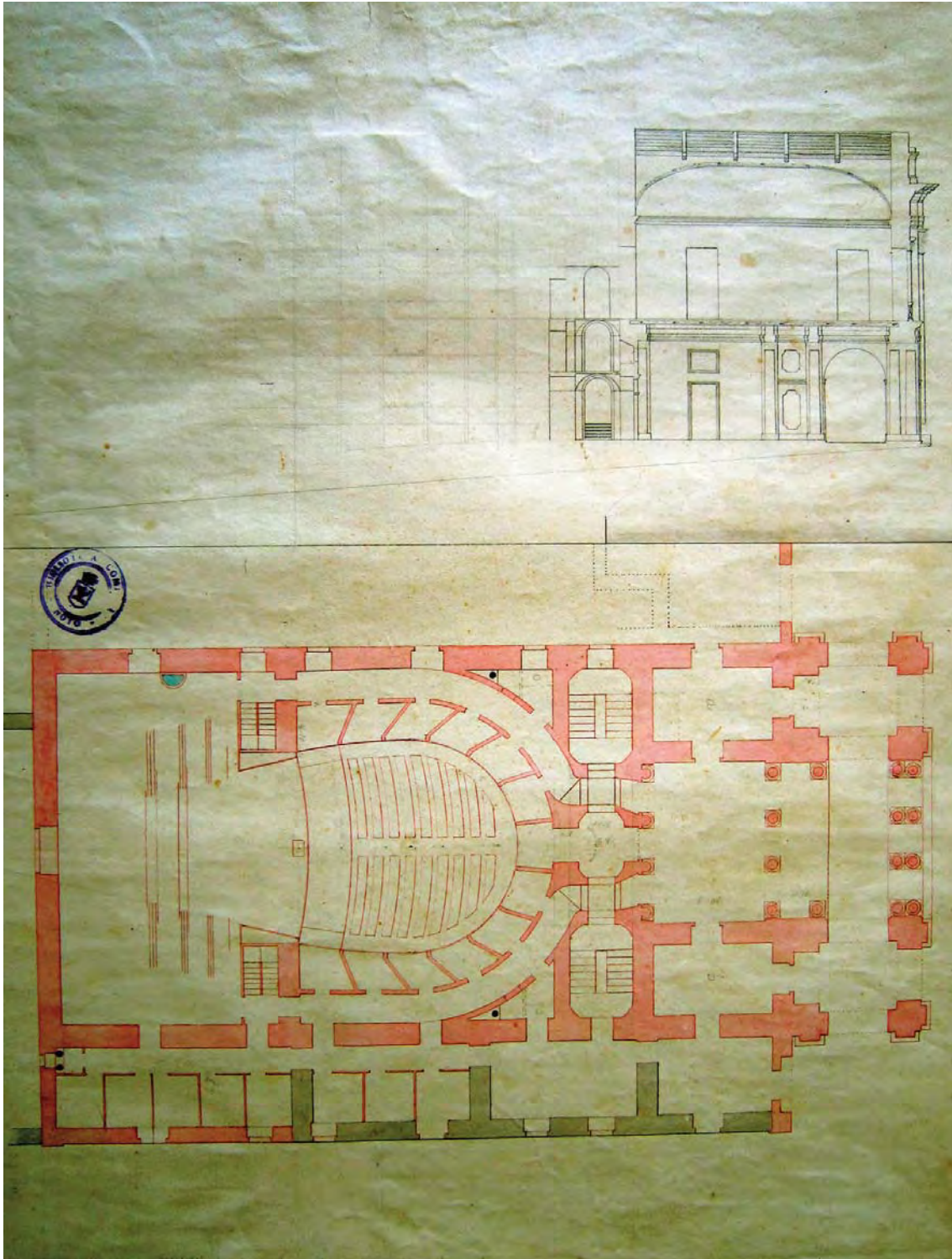
## Bibliografia

SGROI, C. (1925). *Il teatro Comunale "Vittorio Emanuele"*, Tip. "Popolare", Noto.

ARCHIVIO COMUNALE DI NOTO.

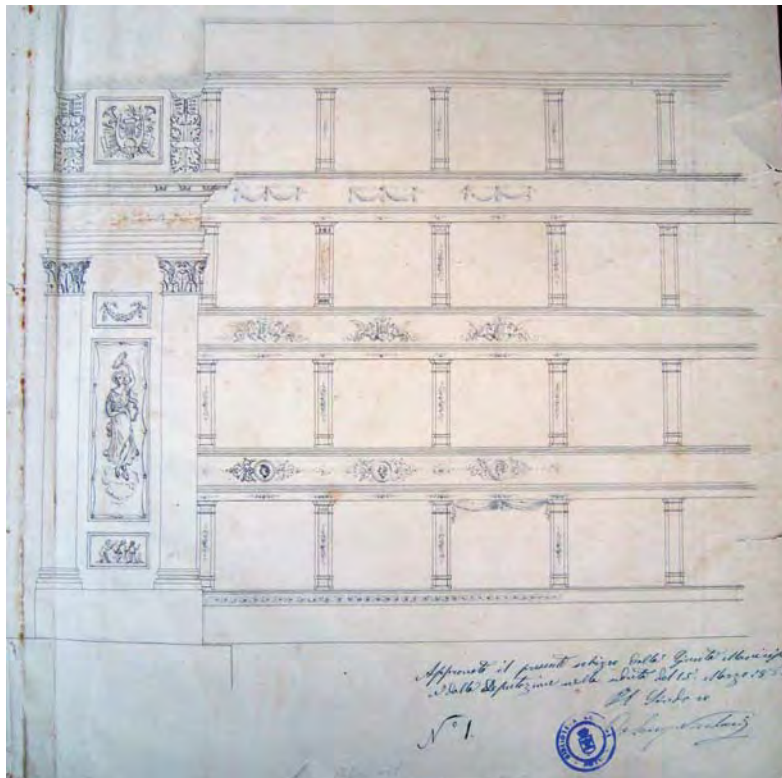


Pianta del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Disegni del progetto originario. ©Archivio storico comunale di Noto.





Disegni del progetto originario. ©Archivio storico comunale di Noto.



Disegni del progetto originario. ©Archivio storico comunale di Noto.



Prospetto principale del teatro. ©Lo Sardo, P.



Interno della sala. ©Lo Sardo, P.



Foto 1 - Portico esterno.  
Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.  
Foto 3 - Palcoscenico.  
Foto 4 - Controsoffitto della sala.  
Foto 5 - Interno della sala.





## TEATRO BELLINI

|                         |                                  |  |
|-------------------------|----------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                          |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Bellini                   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | interna ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Residenza                        |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1726                             |  |
| PROGETTISTA             | -                                |  |
| COMMITTENTE             | Privato                          |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 4                                |  |
| CAPIENZA                | 270 posti                        |  |
| NUMERO PALCHI           | 75                               |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                           |  |
| PROPRIETÀ               | Associazione Teatro Biondo       |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Nel suo primo assetto la fabbrica occupava lo spazio compreso tra il piano della Martorana e il vicolo di Santa Caterina. La platea, dall'aspetto raccolto e aggraziato, era concepita secondo la consuetudine delle sale all'italiana e presentava 4 ordini sovrapposti di 15 palchi ciascuno.

L'ingresso in sala avveniva da una grande porta posta al centro; al di sopra della stessa, in seconda fila, l'ottavo palco, chiamato "*palchettone*" per la sua maggiore grandezza, accoglieva i reali. Alla corte erano destinati i primi tre palchetti di seconda fila, mentre i Santa Lucia si riservavano il primo palco di terza fila contiguo alla loro casa, quello di seconda fila "*appresso i palchetti della corte*" e quello che viene indicato come "*mezzo palchetto sulle scena*", si tratta forse di un piccolo palco con vista diretta sulla scena da cui avrebbero preso forma i palchi di proscenio.

Alle donne, racconta il Pitrè non era consentito occupare i posti in platea, ma solo quelli nei palchi, chiusi *“come le finestre dei conventi”*, da graticci di legno dietro ai quali si nascondevano.

Le fonti ci indicano per la platea una capienza di circa 250 persone e di altrettante divise per le file di palchi: in totale circa 500 spettatori. Il Santa Lucia era costruito interamente in legno e poco garantiva contro gli incendi che si sarebbero potuti sviluppare molto facilmente durante i veglioni quando si servivano cene nei palchi e vi si scaldavano le vivande.

Nel 1799 i francesi invadendo il Regno di Napoli costringevano il Re Ferdinando IV di Borbone e la moglie Maria Carolina d’Austria a rifugiarsi a Palermo. La città venne prontamente rinnovata e la marchesa di Valguarnera coglieva l’occasione per ingrandire il suo teatro, affidando nel 1807 il progetto e l’esecuzione dei lavori al Regio Architetto Camerale Don Nicolò Puglia *“eletto per dirigere la fabbrica”*.

L’assetto del Santa Lucia risentiva fortemente della sua originaria concezione di sala di spettacolo annessa alla *“Casa Grande”* dei nobili proprietari. Nella realizzazione del nuovo teatro i Valguarnera dovettero sacrificare molte parti della loro casa: *“al teatro da ingrandirsi”* furono aggregate *“la Sala e Prima Anticamera della loro casa ed ancora la Cucina esistente a mezza scala, Porzione di Cavallerizza e Piano del Cortile”*.

La ristrettezza del precedente impianto penalizzava soprattutto l’area destinata ad accogliere le scena; per questo motivo i Valguarnera tra il 1807 ed il 1808 ottenevano in cessione, ad eccezione del piano terreno – *“quarto inferiore”* – utilizzato da diversi affittuari, *“la casetta del Marchese Ballaroto ove attualmente attacca il palcoscenico di detto teatro per potersi aggregare la stessa al teatro, e ridurlo maggiormente atto a qualunque sorta di spettacolo”*. Alla nuova fabbrica veniva annessa ancora un’antica rimessa appartenente al Venerabile Ospedale di S. Bartolomeo, esistente sul piano della Martorana accanto l’entrata della casa Valguarnera *“nella quale si è fatto l’ingresso nuovo di detto teatro...”*. L’area della platea non doveva risultare del tutto inadeguata poiché al momento della riedificazione si ebbe l’esigenza di aggiungere solo due palchi per ogni fila, portando il numero da 15 a 17, e in alzato una quinta fila di palchetti. In aggiunta alle anguste dimensioni, nota negativa del teatro di Santa Lucia, era la mancanza di adeguate garanzie di sicurezza in caso di incendio, per via della costruzione interamente in legno dell’edificio. Per questi motivi, unitamente ad una reale minaccia di crollo della proprietà Valguarnera, si arrivava nel 1808 alla *“demolizione”* che avveniva nell’arco di 20 giorni; 18 erano state le notti pagate alle due guardie preposte al controllo notturno del cantiere.

Non si trattò di demolizione e ricostruzione dell’intera fabbrica. I documenti rinvenuti consentono di chiarire quali parti dell’originario complesso casa-teatro siano state conservate e quali demolite. L’abitazione Valguarnera, almeno nel suo piano nobile, non subì rilevanti modifiche, mentre incisivi risultarono gli interventi nel corpo del teatro. Si legge di lavori di *“riedificazione e riforma”* rivolti alla costruzione di un nuovo teatro *“atto a servire per andarvi in scena qualunque Compagnia sia di Musica, sia di Prosa e Balli e di potervi anco fare le feste di Ballo o siano Ridotti”*. I lavori iniziati probabilmente tra i mesi di luglio e agosto del

1808, si prolungarono almeno fino al maggio 1809. Il 12 gennaio 1809 con una serata di gala il teatro riapriva i battenti ribattezzato, in onore della regina, Teatro Carolino e fregiato inoltre dal titolo di Reale; tuttavia esso appariva *“tutto che non interamente perfezionato”*. Mancavano infatti gran parte dei lavori di finitura e nel palcoscenico non si erano ancora intrapresi i lavori *“posticci e temporanei, occorrenti per convertirlo in sala da ballo”* ed è certo che, fino al 31 maggio 1809, venivano erogate ancora somme *“per perfezionare lo stesso teatro di tutto ciò che vi abbisognava”*. Da una nota redatta nel dicembre del 1808 dallo stesso Puglia apprendiamo quali fossero le dimensioni del nuovo teatro: la platea era lunga 53 palmi, larga in media 47; la *“Sala parapettata”* – così era indicata l’area della scena quando, durante i ridotti, veniva utilizzata come sala da ballo, e pertanto recintata da un parapetto necessario per la forte differenza di quota rispetto alla platea – era lunga 62 palmi e larga 32; il *“Supplemento di sala”* – ambiente che precedeva l’ingresso in platea, anche detto *“salotta”* – era lungo 32 palmi e largo 16.

Il rinnovato teatro Santa Lucia acquisiva un’estensione maggiore rispetto al rivale teatro Santa Cecilia, accresciutosi inoltre di un quinto ordine di palchetti, mancante al teatro Santa Cecilia, possedeva 84 palchi, la platea era capace di contenere 302 posti a sedere disposti su 14 file di palche; in totale riusciva a contenere circa 700 spettatori. I palchetti della corte, coperti da volte finte, intonacati e tappezzati *“con tela del parato”* decorata, formavano un’unica galleria messa in comunicazione con le stanze interne del retrostante appartamento, il cosiddetto *“quartino aggregato ai palchetti della Corte”*; a questo, appositamente realizzato per trovarvi il *“commodo di cenare, e di godere le feste”*, si accedeva direttamente dallo *“scalone nobile”* della Casa Valguarnera attraverso un vano aperto sulla *“destra del primo tavoliero”*. Il palco di proscenio del primo ordine, vicino alle uscite di sicurezza e contrassegnato con il numero 1, era riservato alla polizia, quello di fronte era, invece, destinato alla sovrintendenza. Al nuovo impianto è ascrivibile la realizzazione di una nuova scala detta *“scala parziaria”* di accesso ai palchi e la risistemazione dei collegamenti tra il teatro e la casa della Marchesa, attraverso lo scalone nobile del palazzo. I gradini di quest’ultimo venivano realizzati con *“pietra di Castell’ammare”* e *“assetati con fabbrica in calce”*; al di sopra si costruiva una volta a botte realizzata con *“spangalori e chiappette...intagliate, murate con calce e arena”*. I documenti ci indicano anche il tipo di pietra utilizzata nella riparazione dei muri d’ambito dello scalone nobile: *“balatoni dell’Aspra misti con alquanti delle nostre cave”*. Nella *“soffitta”* della platea era dipinto *“sopra tela con colori a colla”* il Carro del sole, opera realizzata, su idea del Puglia, dal pittore Don Francesco Ognibene.

L’assetto della fabbrica non può ritenersi ancora concluso. Altri lavori di manutenzione e decorazione furono eseguiti *“con celerità straordinaria”* al Carolino, ex Santa Lucia, nel 1819 quando l’allora amministratore dell’impresa teatrale Giovanni Tedeschi si occupò di abbellire il teatro e di renderlo decoroso *“avendolo trovato in uno stato sommamente decaduto”*. In soli 20 giorni il Carolino fu *“rinnovellato sotto una forma molto elegante e con una ampli azione al palcoscenico”* – che ne portò presumibilmente le dimensioni a quelle attuali. Fra le altre opere, l’impresario Tedeschi faceva realizzare gli otto palchetti di proscenio

nio e, al di sopra, il nuovo arco armonico.

Nel 1819 il Real Teatro Carolino acquisiva il suo assetto completo con un totale di 92 palchi. Negli anni successivi i Santa Lucia affittavano la loro casa ad un circolo di conversazione e di svago che, chiamato dapprima Casino di Dame e Cavalieri, prese dopo il 1864 il nome di Circolo Bellini. Con l'andare del tempo, poiché i diciassette palchi della quinta fila non venivano utilizzati dai nobili per la loro scarsa visibilità, ne vennero abbattuti i tramezzi e si formò una lunetta con capienza di circa duecento posti. Era il primo passo per l'ingresso del popolo a teatro. Continue migliorie vennero apportate al sempre attivo teatro Carolino anche dopo il 1819; alcuni lavori si svolsero tra il 1830 e il 1836; altri nel 1842 furono eseguiti dall'architetto Pietro Griffo. Numerose opere nel biennio 1845-46, in occasione della visita a Palermo dell'imperatore Nicolò I di Russia che comportò la presenza in città di Ferdinando II, dei principi di Savoia e di altre case reali europee. Altri interventi venivano effettuati durante la stagione 1848-1849 e nel 1851-1852 dagli architetti della Real Soprintendenza Rosario Torregrossa e Filippo Lauria, e dall'architetto dell'Amministrazione Arcangelo Lauria ed ancora nell'estate del 1855 dall'architetto Filippo Lauria e Lomeo. Si trattava comunque di piccole opere che si limitarono a completare, abbellire e conservare la fabbrica teatrale che già nel 1819 aveva assunto la sua connotazione definitiva. Il prospetto dell'impianto originario del Real Teatro Carolino lasciava intendere la sua origine familiare. Intonacato "...a mezzo stucco gialletto", era provvisto di una zoccolatura alta 2,2 palmi. L'accesso al corpo del teatro avveniva dal fornice sinistro attraverso un vano, largo 10,5 palmi, coronato da un'architrave di "tavola veneta" che formava la "tabella" di supporto per le 18 lettere "di tiglio scolpite": Real Teatro Carolino.

L'entrata della casa dei Santa Lucia doveva presumibilmente trovarsi in corrispondenza del portone centrale, mentre l'ultimo fornice doveva immettere nella "caratteria" della casa. Nel 1846, quando si selciava tutta la piazza della Martorana, al prospetto fu apposta una "pennata in lannone" ossia una tettoia in lamiera di ferro che doveva servire da riparo per le carrozze. Il tendale, che copriva solo i primi due fornici, era provvisto di "mergolatura", ossia di merli che dentellavano i bordi della lamiera di copertura, ed era sostenuto da tre colonnette in legno della sezione di 1,5 palmi, alte 6 con una "radice al di sotto di palmi 2". Ai lati del tendale due "mensole di ferro rabescate" sostenevano i grandi fanali per l'illuminazione serale.

L'ingresso a teatro, dal primo portone di sinistra guardando il prospetto, immetteva direttamente nei due corpi del vestibolo. I due ambienti, coperti da volte a crociera, erano pavimentati con "mattoni bardiglio", una varietà di marmo di colore verde cinereo. Le pareti e le volte erano dipinte "color giallo... con plintatura bigia e cornicetta ad imitazione di stucco al piede retto"; geroglifici ed emblemi sulle pareti rappresentavano la musica, il canto e la danza. Nel primo ambiente stavano appesi a "chiodi con teste di rame" i cartelli delle rappresentazioni; nel secondo, subito dopo i gradini, era previsto lo "scagno del bollettinaio", ossia il banco del venditore dei biglietti.

Precedevano la platea la cosidetta "salotta" ed il contiguo "tocchetto della platea". Nella

prima trovava posto oltre ad un “*decente sorbettiere*” anche il venditore di biscotti ed il “*bastonaro*”; un locale ad essa attiguo sulla destra ospitava invece il “*posto dei cuscini*”. Nella seconda era collocata la “*cassa dei biglietti*”. Entrambi gli ambienti presentavano un soffitto piano dipinto sopra tela “*color celeste con adorni a stampa*”.

In sala i parapetti dei palchi, con struttura lignea, erano dipinti su un rivestimento di tela applicato ad un supporto di tavola di abete; lo stesso ne fasciava anche i pilastri di legno. Attenta era la preparazione delle superfici da dipingere, effettuata con tecniche artigianali; una prima “*velata di gesso di presa*”, una “*fodera di stucco*” e cinque velate di gesso levigate con la pomice fino a rendere perfettamente liscia la superficie; poi, dopo tre “*spalmate di bianco di plaita a temprà*”, si procedeva a realizzare la pittura di adorno a chiaroscuro “*imitando lo stucco a bassorilievo*”.

Nella parte superiore delle finestre dei palchi, modanature di abete realizzavano un ordine continuo di ornamenti ovoidali in rilievo; una cornice superiore li coronava con foglie di acanto in carta pesta. Accurate le tecniche di doratura: “*due velate di gesso di presa, dieci spalmate di gesso nostrale, due pannelle di argento* – ossia sottili sfoglie di argento – e *dieci velate di mistura d'oro*”.

I braccioli delle panche erano rivestiti con drappo di lana rosso “*ben cuscinati con crine*”. Il palchettone reale era adornato da una cortina di velluto rosso con frangia dorata e dalla Corona Reale “*di legno di tiglio perfettamente scolpita*”; altri addobbi venivano apposti in occasioni particolari per arricchirne l'aspetto: così nel 1851 furono aggiunti i gigli, ossia gli emblemi di Casa Borbone, e strisce di carta dorata e nel 1855 due candelabri di carta pesta dorati.

L'interno dei palchi fu trattato negli anni con differenti finiture. All'inizio dell'Ottocento il palco della Soprintendenza si trovava, a differenza di tutti gli altri, coperto da una volta finta ed era rivestito con carta e dipinto “*color celestre a colla con adorni a stampa*”. Nel 1842 l'interno dei palchi veniva dipinto “*color celestre a colla forte, con cornice in piede della soffitta a chiaro-scuro*”: nel 1851 i palchetti venivano invece tappezzati tanto nelle pareti che nei soffitti “*con carta di parato e fregi dorati*”; ancora nel 1855, in occasione di altri lavori di abbellimento, venivano rivestiti “*di carta di parato francese color rosso campeggiata con rabeschi a rilievo a damasco e fondo lucido*”. L'arco armonico, o almeno quello che venne realizzato nel 1855, presentava riquadrature a cassettoni con rosoni di carta pesta dorati e “*con adorni verticali nelle pilastrature*”; al centro era raffigurato il blasone reale.

Il soffitto piano della sala era rivestito con una tela dipinta “*custodita al di sopra con tessuto di canna*” appeso ad una doppia orditura, di travi lignee e listoni di abete, sostenuta da sette incavallature dalla fattura alquanto artigianale. La tela andava incontro a frequenti degradi, pertanto, nel 1846 si sostituì quella vecchia e sdrucita con un'altra; il risultato non dovette riscontrare il favore della committenza cosicché nel 1855 la tela, trasportata dentro il convento di S. Maria degli Angeli, venne ridipinta ancora. Per la realizzazione dell'opera fu incaricato il pittore Giuseppe Lentini che eseguì un bozzetto del soffitto del teatro, affidando poi il lavoro a Giuseppe Cavallaro il quale rispettò lo scomparto della decorazione,

ma la elaborò come si conveniva, *“trattandosi di grande stesura”*.

La maschera teatrale era poi completata da un artistico sipario dipinto e da panneggi rossi nella *“bocca d’opera”*. Il primo fu realizzato dallo scenografo Luigi Tasca e raffigurava *“I giuochi del Circo Massimo”*. Nel 1846 il sipario venne sostituito da un nuovo, eseguito dal pittore Bagnasco che riportava immagini paesaggistiche con alberi, cascate d’acqua ed emblemi animali; ed ancora nel 1848, quando il teatro accoglieva i primi fermenti rivoluzionari, veniva dotato di un sipario dei pittori Lajosa e Viola *“a colori della stessa italica costituzione”*.

La sala veniva illuminata da 68 *“confaloni”* a cinque braccia di ferro fuso con *“fogliame e brindoli”*, la cosiddetta *“quintuplici illuminazione”*. Ogni candelabro portava, infatti, *“cinque candelotti di cera bianca all’uso di Trieste”*; dall’alto scendeva un magnifico lampadario ad olio munito di 54 candele ricco di *“foglie di rame ... brindoli e pendenti di pietra”*. L’illuminazione dello spazio della scena era ottenuta mediante alcuni lumi ad olio posti sulla ribalta ed altri pendenti da travi sospese sul boccascena.

La struttura lignea dei solai delle varie file di palchi e dei relativi corridoi era realizzata con una doppia orditura di *“pezzotti di castagno”* e di *“listonato veneto”* sotto cui veniva chiodato il tessuto di canna successivamente *“rinzaffato, ricciato e biancheggiato”*; all’estradosso, invece, tavolato, tercisato e pavimentazione vera e propria. Il piano di calpestio della platea era realizzato con tavole di abete; quello dei corridoi e dei palchi in *“mattoni qua drittoni doppi della foglia di Napoli”* (22x22 cm), veniva sostituito nel 1851 con mattoni quadrati verniciati a disegno a seguito di numerosi interventi effettuati dagli architetti Rosario Torregrossa, Filippo Lauria e Arcangelo Lauria.

Le pareti e i soffitti piani dei corridoi erano intonacati e rifiniti con latte di calce misto a polvere di marmo. Anche le pareti e la volta della *“scala parziaria”* erano intonacate e sembra che nel suo sviluppo, in corrispondenza dei ballatoi, fossero predisposte delle nicchie nello spessore del muro, *“intonacate nella superficie interna e nell’orlo con gesso e calce”* che accoglievano i punti luce.

Molti gli interventi nell’area dell’orchestra nel 1851 per migliorarne la fruizione da parte dei musicisti; furono disposte numerose *“predelle amovibili per i virtuosi”* e 24 lumi per l’illuminazione. Nel 1854 la zona per l’orchestra fu rivestita con del parato rosso *“fregiato in oro”*; tutta la sua struttura era in legno di castagno foderata con tavole di abete.

Nonostante i ridotti spazi a disposizione, la scena ospitava ben due cieli forati ai quali si accedeva per mezzo di due scalette in ferro, ancora oggi esistenti, poste ai lati del palcoscenico. Le graticciate, con struttura interamente lignea, erano composte da 20 travi poste a sostegno della tavolatura *“veneta”* e dovevano essere di notevole impaccio. Nel 1844, l’architetto della Soprintendenza Pietro Griffo ne lamentava la disposizione dicendo: *“Nella soffitta del Palcoscenico li filari di costanoni, che formano la graticola, non sono messi in perfetta linea retta, e li teloni nell’alzarsi vi urtano e non possono francamente passare”*. Oltre al praticabile di trattenuta e di manovra della scena, ne esisteva uno al di sopra dell’arco armonico da cui si maneggiava l’argano del lampadario e il mulino del sipario. Per particolari esigenze di spettacolo le diverse graticciate comunicavano tra loro e con alcuni

ambienti del teatro.

Attraverso i cieli forati si muovevano, grazie ad un "*cilindro per il saliscende*", sedici teloni. Le funi di trattenuta, in filo di canapa, erano custodite in una cassa con ossatura di castagno posta sul praticabile e, sotto il palcoscenico, era invece risposta la "*cassa del peso del sipario*".

La messa in scena degli spettacoli doveva tuttavia essere organizzata soprattutto dal basso, sfruttando un ricco sistema di quinte che si muovevano direttamente sul piano del palcoscenico. Se ne contavano almeno 23 ed erano realizzate con tele dipinte montate su telai di legno di abete, rinforzati con squadre e listoni di legno, e forniti di rotelle in frassino. I documenti ricordano ben 22 camerini, distinti per i diversi artisti, questi ambienti si trovavano sul lato destro del palcoscenico ed erano serviti da una scala a rampe rettilinee, detta "*scarpata del palcoscenico*", che giungeva direttamente al vicolo. Da un punto di vista costruttivo presentavano solai con struttura lignea a sostegno di tavolato di abete, su murature di "*balatoni dell'Aspra*". Al di sotto del palcoscenico un ampio deposito conservava tele e attrezzi da spettacolo. Il suo pavimento faceva da copertura ad un antico magazzino di sedie "*pieno zeppo di legname*"; non a caso l'architetto Filippo Lauria e Lomeo, nel 1853, manifestava al marchese Rudinì, Soprintendente Generale dei Teatri e Spettacoli, la sua preoccupazione per la presenza di locali suscettibili di un facile incendio sotto il piano di calpestio del palcoscenico.

Il palcoscenico era piccolo, asimmetrico e asimmetricamente disposto rispetto alla sala, dunque non adatto ai grandi spettacoli. Su di esso si aprivano le finestre delle case adiacenti e sotto di esso correva il vicoletto, tutt'oggi esistente, utilizzato prevalentemente come "*pubblico orinatoio*". Il teatro mancava inoltre di vestibolo, ridotto, sale di prova, magazzini. Nel 1837 i Santa Lucia navigando in cattive acque per le ingenti somme impiegate nella riforma del loro teatro, avevano ceduto in enfiteusi il teatro a Don Gaetano Bignone, un ricco possidente del tempo, dopo di lui, il teatro passava al figlio. Quest'ultimo fu amministratore senza scrupoli, volto sempre a "*cavar quattrini dalla sua proprietà*". Tutte queste difficoltà, unite all'angustia del fabbricato, fecero sorgere a Palermo il desiderio di un teatro di pubblica proprietà che sopperisse alle carenze del Carolino e che non dovesse sottostare ad amministratori privi di scrupoli come Bignone e che fosse grande abbastanza per accogliere una popolazione in via di accrescimento. Prima della fine del secolo due nuovi grandi teatri verranno edificati.

Nel Real Teatro Carolino si ebbero anche manifestazioni di carattere patriottico. Durante i giorni più accesi della rivoluzione del 1848 il teatro restò chiuso, ed all'atto della riapertura il Parlamento Siciliano, con delibera del 26 maggio 1848, decideva di consacrare il Real Teatro Carolino alla memoria di Vincenzo Bellini. Nel 1849 le truppe borboniche rientrarono a Palermo e i teatri vennero chiusi e la loro ripresa fu lentissima. Alla fine del 1860 venne introdotta l'illuminazione a gas, rivelatasi negativa per il cattivo odore e per la scarsa luce, ed era stata causa di molte lamentele. Ne 1874 venne introdotta l'illuminazione elettrica ma ciò non frenò il processo di decadenza verso il quale il teatro si era ormai avviato. Il 1914 il

teatro fu chiuso, restaurato, abbellito e con un nuovo prospetto il teatro riaprì nel 1923 dopo dieci anni di rigoroso silenzio. Nel 1925 divenne sede dell'accademia Vincenzo Bellini e per una trentina d'anni la fortuna gli arrise in modo episodico. Fu adibito a cinematografo. Dopo la parentesi bellica il Bellini imboccò la strada della decadenza fino a diventare un modesto locale cinematografico dove si esibirono le ultime malinconiche compagnie di quell'avanspettacolo che scompariva. Nel 1963 vi fu l'ennesima ristrutturazione, venne rifatto quasi tutto dal pavimento dell'ingresso e della sala, alla decorazione dei palchi, dai velluti ai tendaggi, alla revisione dei tetti. I lavori vennero diretti dall'ingegnere Drago, le decorazioni vennero effettuate dal pittore Ciofalo, le imprese Saccomanni e Gulotta lavorarono quasi a prezzo di costo. Il fuoco, che per secoli si era temuto, distrusse il Bellini la sera del 16 marzo 1964. Il giorno successivo all'incendio i tecnici giungevano sul posto per stimare l'entità dei danni: il soffitto era completamente scomparso, il palcoscenico lo si intuiva appena, le strutture delle coperture apparivano pericolosamente in bilico sulle macerie. I primi lavori, dettati dalla necessità ed impellenza della ricostruzione in un periplo in cui non era ancora matura la cultura del recupero degli edifici di valore storico, si conclusero nel 1967. La copertura della sala venne ricostruita, lo stesso accadeva per il palcoscenico, cui venne dato un nuovo assetto volumetrico sopraelevandolo di circa quattro metri. Mancavano tutte le opere di falegnameria, le finiture, gli arredi, le porte, le finestre, quando il teatro Bellini per mancanza di fondi o chissà per quale altra ragione, venne abbandonato. Negli anni settanta la fondazione Biondo si faceva avanti per salvare il teatro, utilizzando i fondi che la legge regionale sul turismo, prevedeva a favore delle strutture culturali. Con il decreto n. 2647 del 21-04-1982 il teatro Vincenzo Bellini venne dichiarato di interesse storico-artistico ai sensi degli articoli 1, 2, 3 della legge n. 1089 del 1/6/1939. Negli anni '90 il teatro Biondo ne faceva un deposito scene ed una sala prove coprendo, per meglio adattarla alla nuova funzione, la fossa orchestrale e cancellando l'originaria pendenza della sala. Il 27 maggio 1997 l'assessore al centro storico di Palermo, Emilio Arcuri, dichiarava di volere espropriare l'immobile per pubblica utilità.

Il complesso teatrale ancora chiaramente leggibile nei suoi connotati morfologico-distributivo-funzionali, occupa, racchiuso tra edifici monumentali, tutto il lato orientale di piazza Bellini, articolandosi su quattro corpi di fabbrica: uno anteriore, che ospitava i vestiboli, oggi in parte snaturato, uno centrale principale, che si identifica con la sala, i palchi, e i servizi annessi e due posteriori corrispondenti alla scena propriamente detta e ai servizi ad essa pertinenti.

L'antica unità del Bellini si trova stravolta dal momento che, oltre all'utilizzazione dell'antico foyer come locale pizzeria, l'ex residenza dei Valguarnera che prospetta sulla piazza con i suoi ambienti di rappresentanza è stata riprogettata per accogliere uffici del Comune.

Le strutture murarie per lo più realizzate in conci di calcarenite, sono, in linea di massima, ben conservate, lo stesso accade per le strutture portanti verticali in cemento armato di più recente realizzazione. Tutte le pavimentazioni sono state dismesse e sostituite da battuto di cemento. Inesistente ogni finitura. Inadeguato il sistema degli impianti.



Del prospetto principale non si conosce la data della sua realizzazione, né il nome del progettista, ma si sa di certo che venne sovrapposto alla fabbrica originaria per dar decoro a quello che era stato definito “*un teatro privo di prospetto*”. Il linguaggio formale è quello eclettico: i frontoni triangolari laterali e quello curvilineo centrale, i decori del cornicione e dell’attico, hanno chiaro riferimento al barocco, mentre il ritmo degli elementi si compone con una misura tipicamente neoclassica. Volute sulle colonne, mensole decorate sotto il balcone e sul frontone, festoni, lire, vasetti e foglie d’alloro fanno da contorno al ritratto di Bellini che colma il frontone centrale. La platea e il sistema di palchi, che si sviluppano lungo il suo perimetro dal pavimento alla copertura, sebbene spogliati di ogni ornamento, appaiono ancora perfettamente leggibili in forma e dimensione; l’incendio del 1964 oltre a distruggere completamente il sistema della copertura di sala e palcoscenico, ha danneggiato parte delle decorazioni e quelle rimaste sono state sottratte negli anni successivi.

Il sistema di copertura della sala, riprogettato nel 1966 dopo il rovinoso incendio, è costituito da quattro travature reticolari in acciaio, che sostengono un manto ondulato in fibrocemento, e sono isolate dalla sala sottostate per mezzo di una soletta tagliafuoco in cemento armato. In corrispondenza del proscenio è stata realizzata una trave-parete in cemento armato, con il duplice scopo di lasciare le strutture metalliche isolate in un vano proprio e di consentire l’appoggio della copertura del palcoscenico ad una quota nettamente più alta rispetto a quella della sala, secondo le prescrizioni in materia di prevenzione incendi.

### **Bibliografia**

PANDOLFO, P.; RINALDO, V. (2000). *Il Real teatro Bellini di Palermo. Un teatro da riscoprire*. PALERMO.

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO.

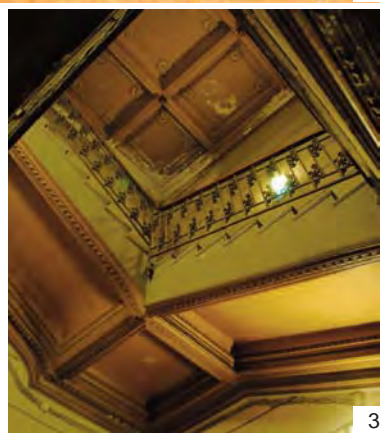
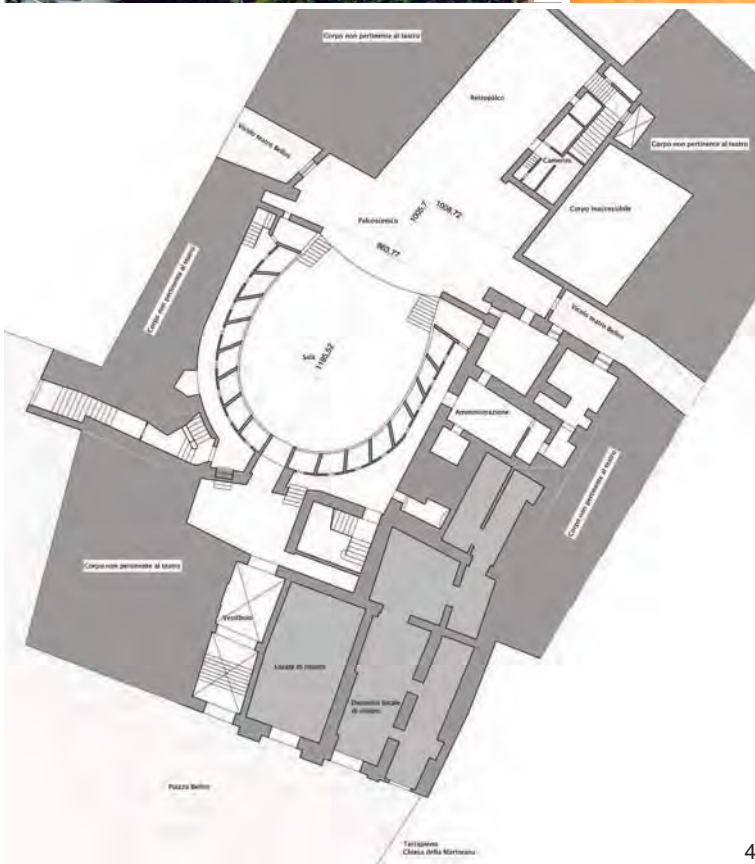


Foto 1 - Esterno del teatro.  
 Foto 2 - Acquerello del 1799.  
 Foto 3 - Particolare decorazione originaria.  
 Foto 4 - Pianta a quota del primo ordine dei palchi.  
 (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).  
 Foto 5 - Palcoscenico.  
 Foto 6 - Interno della sala.

©Lo Sardo, P. ©PANDOLFO, P.; RINALDO, V.



## TEATRO BIONDO

|                         |                            |  |
|-------------------------|----------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                    |  |
| UBICAZIONE              | Via Roma                   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | In un aggregato edilizio   |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                     |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1902                       |  |
| PROGETTISTA             | N. Mineo                   |  |
| COMMITTENTE             | Privato                    |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 2                          |  |
| CAPIENZA                | 950 posti                  |  |
| NUMERO PALCHI           | 54                         |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                     |  |
| PROPRIETÀ               | Associazione teatro Biondo |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La costruzione del complesso edilizio del teatro Biondo è strettamente legato al piano regolatore di risanamento della città del 1885 redatto dall'ingegnere Felice Giarrusso che prevedeva la realizzazione di un nuovo asse viario, la via Roma. Il teatro, realizzato su progetto commissionato dai Fratelli Biondo all'ing. Nicolò Mineo, costruito nel 1902 e inaugurato il 15 ottobre 1903, prospetta, appunto sulla via Roma.

Le opere murarie furono realizzate dall'impresa del cavalier Ferdinando Baronia; la ditta Li Vigni eseguì le stuccature esterne e le decorazioni interne. L'ingegnere Nicolai curò la realizzazione dei parapetti a traforo del prospetto, delle zoccolature e dei pavimenti in gettata "alla veneziana", inserendo nella costruzione delle significative presenze di sperimentazioni proto industriali di materiali e finiture. La grande sala degli spettacoli fu realizzata "a ferro di cavallo", con doppio ordine di palchi e ampio loggione, le cui poltroncine erano

della ditta Dotti.

La fonderia Oretea realizzò le parti strutturali più importanti: le travi a traliccio del tetto del palcoscenico, le impalcature per la copertura della sala, l'ossatura in ferro dei palchi con le artistiche colonnine. Il palcoscenico e l'intera macchina teatrale furono opera del celebre artigiano Agozzino. Per le pitture e i decori fu incaricato Salvatore Gregoriotti.

A piano terra troviamo il bar e il rettangolare foyer con due colonne di marmo rosso che introduce alla sala del teatro, impreziosita dalle decorazioni nei palchi di Salvatore Gregoriotti, così descritte nell'articolo di Enrico Scala: *"Tali decorazioni hanno una ricchezza di fantasie orientali su sfondi chiari, tutte a intrecci deliziosi, fatte di foglie e di frutti, a toni squisiti, i quali si svolgono in ornati graziosi, di una tale semplicità ed eleganza da rimanere, dinanzi ad essi, immersi in un'ammirazione che finisce col turbare"*. Il grande "cielo" della sala del teatro – anch'esso di Gregoriotti – è scomparso, e sotto la scialbatura non è emerso nulla. Di questo "cielo", ci resta solo la descrizione di Scala-Enrico: *"La grandiosa allegoria che quel genialissimo artista vi ha dipinta è un'opera splendida e ardita; il Gregoriotti vi ha trasfusa tutta la poesia del suo pennello e il fervore più ricco del suo ingegno...Non è una scena, è una visione che passa, un sogno che si svolge; un passaggio di fantasmi lievi, di ombre fatte di luce le quali si seguono a gruppi – le Muse, le Arti, le Chimere – fra uno stuolo di puttini, su sentieri aerei, fatti di sottili vapori"*<sup>1</sup>.

La facciata ha schema classico ottocentesco simmetrico anche se la costruzione insiste su un lotto di terreno irregolare. I giornali dell'epoca sul teatro Biondo scrivono: *"Il teatro ha uno scopo altamente civile, che mira a dare alla nostra città quello che le è mancato finora: la sede imponente delle migliori feste del pensiero e dell'arte, il ritrovo più elegante per le famiglie più distinte; il centro insomma, invano desiderato finora, nel quale potrà inaugurarsi quel fecondo risveglio intellettuale, che è nei desideri di tutti e nei bisogni dei tempi. Perché non è detto che il teatro Biondo debba servire soltanto per gli spettacoli teatrali; vi è appunto il gran salone, il quale deve servire per conferenze, per concerti, per riunioni, per grandiose feste da ballo, mentre tutte le altre sale – fornite di salottini per toletta – nei quali staranno dei parrucchieri e delle sarte - serviranno alle riunioni più brillanti e più eleganti, ai convegni più eletti delle nostre signore e delle nostre famiglie, a stabilire, cioè, quelle continue correnti di simpatie, quello scambio continuo di idee e di conoscenze, quel fervore di pensiero e di moto, infine, che è così necessario al decoro ed alla vita d'una città come la nostra"*<sup>2</sup>.

Nel 1971 il Teatro Biondo era giunto ai limiti dell'agibilità. I danni derivanti dagli eventi bellici, le lesioni provocate dal sisma del giugno 1968, la mancanza di regolare manutenzione avevano profondamente inciso sulle strutture dell'edificio e persino sulle condizioni statiche. Dal novembre '71, data di inizio della nuova gestione della Fondazione Teatro Biondo, si è andato sviluppando un lavoro che ha ripristinato integralmente la statica dell'edificio, ha ridato dignità alla facciata del monumento, ha rimesso a nuovo i servizi essenziali (impianto elettrico, idrico e di smaltimento delle acque piovane) ed ha eliminato le infiltrazioni d'acqua, attraverso la revisione totale del tetto e degli infissi.

L'impianto strutturale è in muratura portante costituita generalmente da blocchi di calcaren-

ite e, nella parte bassa, da pietrame calcareo informe. La struttura di copertura della sala è costituita da capirate lignee con catene metalliche, invece la copertura del palcoscenico è stata costruita con travature reticolari in acciaio chiodate, costruite dalla Fonderia Oretea, parallele all'asse longitudinale del teatro, disposte a quota variabile per definire le due falde; sulle travi originariamente poggiavano i travicelli in legno della copertura. Da queste travi in acciaio scendono una serie di tondi in acciaio sui quali sono sospese le strutture del cielo forato e dei due ballatoi. Le travature in acciaio del solaio del palcoscenico sono state mantenute ma, al posto del solaio in legno, oggi troviamo un solaio in laterocemento. La volta lignea, realizzata in incannucciato, è collegata tramite tiranti d'acciaio ad un sistema di capirate in legno con catena d'acciaio, mentre l'arco armonico è costituito da muratura portante in mattoni pieni.

Per quanto concerne gli elementi di finitura il teatro risente chiaramente del clima art nouveau dell'epoca in cui nacque, leggibile soprattutto nei decori e in particolare nei disegni floreali dei fascioni dei palchi e nell'arco di proscenio, opera di Salvatore Gregorietti e riportati alla luce nel 1966 dalla pittura giallina che li aveva occultati per decenni dopo un accurato lavoro di restauro.

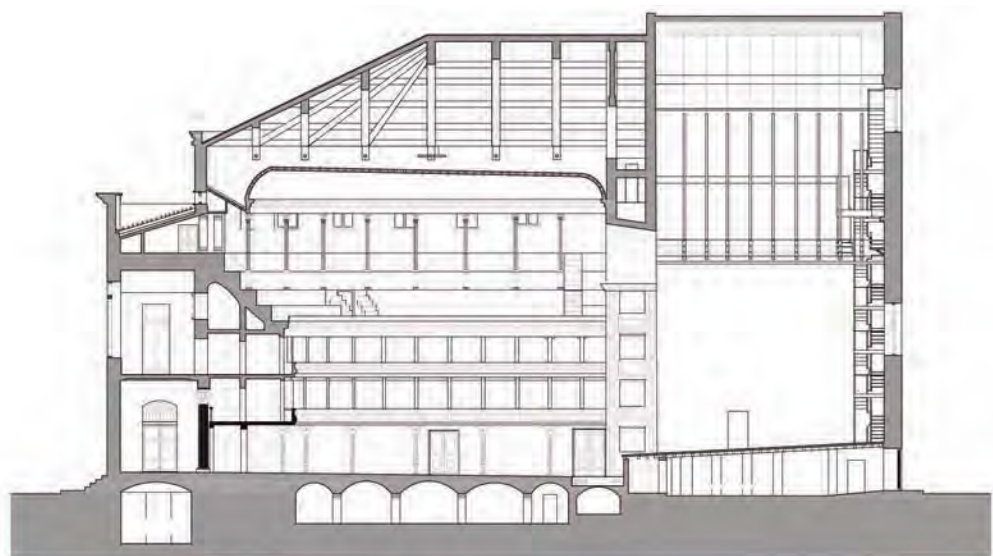
## Note

1) Fondazione Teatro Biondo.

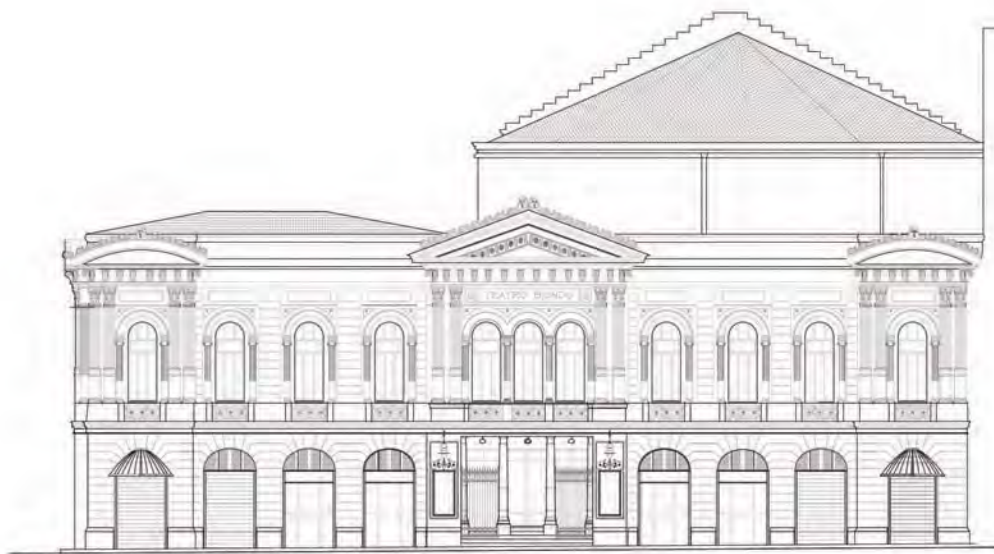
2) *Ibidem*.

## Bibliografia

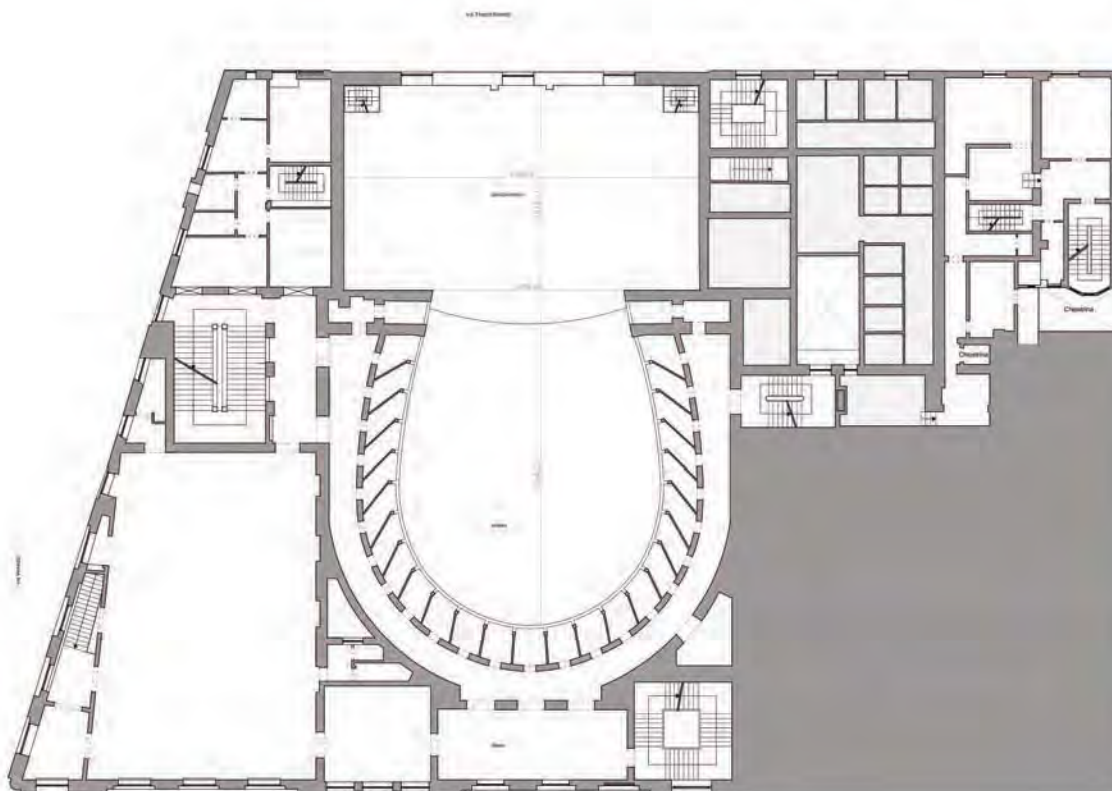
FONDAZIONE TEATRO BIONDO.



Sezione longitudinale. ©Teatro Biondo.



Fronte principale. ©Teatro Biondo.



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Teatro Biondo.



Esterno del teatro. ©Lo Sardo, P.



Interno della sala. ©Lo Sardo, P.

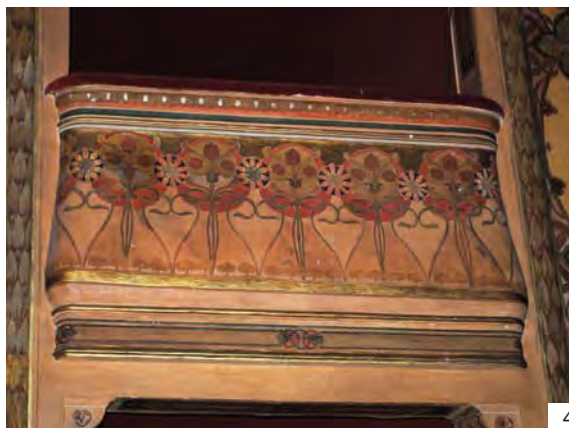


Foto 1 - Interno della sala.

Foto 2 - Vestibolo.

Foto 3 - Palcoscenico.

Foto 4 - Particolare della decorazione dei palchi.

Foto 5 - Estradosso del graticcio.





## TEATRO GARIBALDI

|                         |                                  |  |
|-------------------------|----------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                          |  |
| UBICAZIONE              | Via Castrofilippo                |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                           |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1861                             |  |
| PROGETTISTA             | -                                |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                         |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 2                                |  |
| CAPIENZA                | 500 posti                        |  |
| NUMERO PALCHI           | 49                               |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                           |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                         |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il teatro Garibaldi venne edificato nel 1861 nei giardini del Palazzo Ajutamicristo, per iniziativa del musicista e compositore Pietro Cutrera, già direttore del Bellini. Esso nasce come edificio effimero, con un carattere quasi provvisorio, tant'è che il primo contratto di affitto del terreno aveva una durata di appena cinque anni: in questo contratto il teatro da costruirsi viene descritto come un "*teatro diurno in legname*" con alla base "*un muro all'altezza di non più di 20 palmi*".

Globalmente l'impianto originario è ancora leggibile poiché le trasformazioni subite non hanno intaccato la distribuzione planimetrica del teatro, ma si sono risolte in un progressivo ampliamento con l'aggiunta di corpi interposti tra la fabbrica principale e l'attuale via Teatro Garibaldi.

Il teatro venne inaugurato il 15 agosto 1861, forse non era ancora ultimata la copertura

e di decorazioni, ma già il 19 settembre del 1861 presentava la copertura. Le decorazioni furono ultimate nell'ottobre del 1861: *“la volta della sala era pitturata “a cielo” e nelle lunette delle dodici finestre era dipinto un motivo ornamentale ripetuto nei pannelli sul davanti della seconda e terza fila. Al centro dei pannelli della seconda fila erano dipinti, con squisita fattura, motivi di strumenti musicali mentre sulla terza fila figuravano maschere da commedia o tragedia. Il prospetto della prima fila era dipinto di “verde vagone” con al centro scudi bordati di due colori, giallo e cremisi, nei quali era segnato il numero d'ordine del palco [...] internamente i palchi erano pitturati in rosso sangue”*<sup>1</sup>.

Il teatro era illuminato con un impianto a gas liquido. L'accesso ai camerini avveniva attraverso un'apertura posta sulla parete di fondo del retropalco in posizione assiale. Questo vano di accesso è attualmente murato ed è aperto alla sua sinistra un nuovo passaggio. I camerini sono disposti su due file poste ortogonalmente all'asse longitudinale della sala e divise da un corridoio con accessi a destra e a sinistra. La fila contigua al muro di fondo del retropalco risulta così priva di illuminazione e di affacci verso l'esterno. La seconda fila di camerini prospetta invece all'esterno su uno spazio a cielo aperto.

Nel 1880 per facilitare l'accesso al primo e al secondo ordine di palchi, vennero costruite, in corrispondenza delle uscite laterali della sala, delle scale con struttura in legno racchiuse all'interno di un corpo in muratura. L'accesso ai due ordini superiori avveniva mediante due rampe distinte.

La struttura in legno delle scale è stata sostituita alla fine degli anni '60 con una struttura in cemento armato. Nel 1883 viene costruito il muro *“dello spessore di centimetri 25 e dell'altezza di non meno di metri quattro”* che attualmente prospetta sulla via Teatri Garibaldi, muro sul quale vengono aperti i tre archi che permettevano l'accesso al teatro dalla detta via e che attualmente sono murati.

La più antica documentazione grafica risale al maggio del 1893, firmata da Pietro Gulì, anno in cui il teatro diventa proprietà dell'imprenditore Giovanni Carini, l'impegno dei nuovi proprietari riuscì a risollevarne le sorti del teatro. La famiglia Carini si adoperò realizzando le modifiche dettate dalle norme per la *“tutela della pubblica incolumità nei teatri”*. L'istituzione della *“commissione di vigilanza pei teatri”*, insediata presso la Prefettura e dipendente dal Genio Civile, aveva reso i controlli sempre più rigidi e assidui e, poiché molto spesso i teatri non venivano trovati in regola, erano costretti a chiudere fino alla realizzazione delle opere richieste dalla Commissione.

Tra il 1905 e il 1906, grazie all'impegno di Gaetano e Antonio Carini, il teatro viene accuratamente restaurato. Gli interventi riguardano soprattutto la sala e le sue decorazioni. L'aspetto del teatro doveva essere comunque molto vicino a quello rappresentato nella pianta dell'ingegnere Pietro Gulì del 1893, questa tavola, eseguita subito dopo l'acquisto del teatro da parte dei Carini, faceva parte di un progetto di restauro che poté attuarsi solo alcuni anni più tardi.

Nel 1951 il teatro fu ceduto in affitto alla famiglia Bellomare che lo trasformò in cinema, sono proprio gli interventi attuati per la definitiva trasformazione in cinema che porteranno

allo stravolgimento dell'originario aspetto dell'edificio.

Nel 1966 la famiglia Carini cedette in affitto il teatro per nove anni al Maestro Angelo Musco, in pochi mesi l'edificio venne ripulito e riaperto. L'intervento più importante eseguito in questa occasione è la costruzione dei due pilastri in cemento armato in corrispondenza dell'arco armonico, la copertura della scena, originariamente in legno, viene sostituita con una copertura in latero cemento. Viene asportato il materiale al di sotto del palco, creando così il sotto palcoscenico e la fossa per l'orchestra. Per quanto riguarda le finiture vengono ripristinate le decorazioni dei palchi, rivestite le pareti del vestibolo e montato un sipario color verde scuro. All'epoca più che un vero e proprio restauro delle superfici murarie si eseguì un semplice rivestimento che potesse dare al teatro un aspetto decoroso.

Nel giugno del '67 la Commissione di controllo sui locali di pubblico spettacolo dei Vigili del fuoco nega l'agibilità, indicando le opere necessarie per adeguare il teatro alla normativa allora vigente: innalzamento dei soffitti dei corridoi che avevano una luce netta di 2 metri, rettificazione delle scale che dai locali posti lateralmente al vestibolo accedevano ai palchi del secondo ordine. A questi lavori se ne aggiungeranno in seguito altri divenuti indispensabili dopo gli eventi sismici del gennaio del '68.

I lavori iniziati nei primi anni settanta non vennero mai ultimati, vennero realizzati solo gli interventi considerati inderogabili per la sicurezza statica. La struttura di copertura del palcoscenico, originariamente in legno è stata sostituita alla fine del 1968 con una copertura a due falde in latero cemento che poggia da una parte sulla parete in muratura nella quale si apre il grande arco a sesto acuto, dall'altra, su travi inclinate in cemento armato sorrette dai due pilastri posti in corrispondenza delle pareti dei palchi di proscenio mentre la struttura di copertura della sala è costituita da un sistema di capriate in legno Palladiane che poggiano su pilastri in legno posti in corrispondenza dei divisori dei palchi ed occultati mediante un rivestimento in tavole di legno. I pilastri hanno sezione quadrata di dimensioni variabili. Il controsoffitto della sala è realizzato da un tavolato chiodato alle coppie di centine sorrette dalle capriate. Le centine vengono chiodate alla catena della capriata e nei punti in cui si discostano da queste, vengono sorrette mediante legature con fil di ferro, invece l'arco armonico è costituito da conci di arenaria calcarea montati a secco.

Per quanto concerne la struttura dei palchi essa è realizzata impiegando legno per le strutture orizzontali, i rivestimenti ed i parapetti e muratura per i setti divisori tra i palchi e la parete di fondo. I solai dei palchi sono realizzati con mezzi ginelli di castagno sostenuti da travi in legno. Nel teatro i rivestimenti in legno, un tempo presenti nei palchi, il controsoffitto, gli elementi di finitura dei pavimenti e gli intonaci sono nella quasi totalità mancanti quindi non è possibile leggere la distribuzione e la decorazione originaria del teatro.

Nel 1967 il Teatro Garibaldi viene dichiarato monumento nazionale. Nel 1970 viene chiuso definitivamente, privo di manutenzione ed esposto all'azione degli agenti atmosferici, subisce ripetuti saccheggi che lo privano degli arredi mobili e fissi. Nel 1983 il Comune di Palermo ha acquistato il teatro dalla famiglia Carini.

## Note

1) PAGANO G. (1972). *I teatri di Palermo dal XVI al XIX secolo*. Palermo.

## Bibliografia

LA DUCA, R. (1985). *Il Teatro Garibaldi*. In: "Giornale di Sicilia", 7 luglio 1985.

LA DUCA, R. (1985). *Il "Garibaldi" restaurato*. In: "Giornale di Sicilia", 31 luglio 1985.

MARAINI, D. (1993). *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio Editore, 1993, PALERMO.

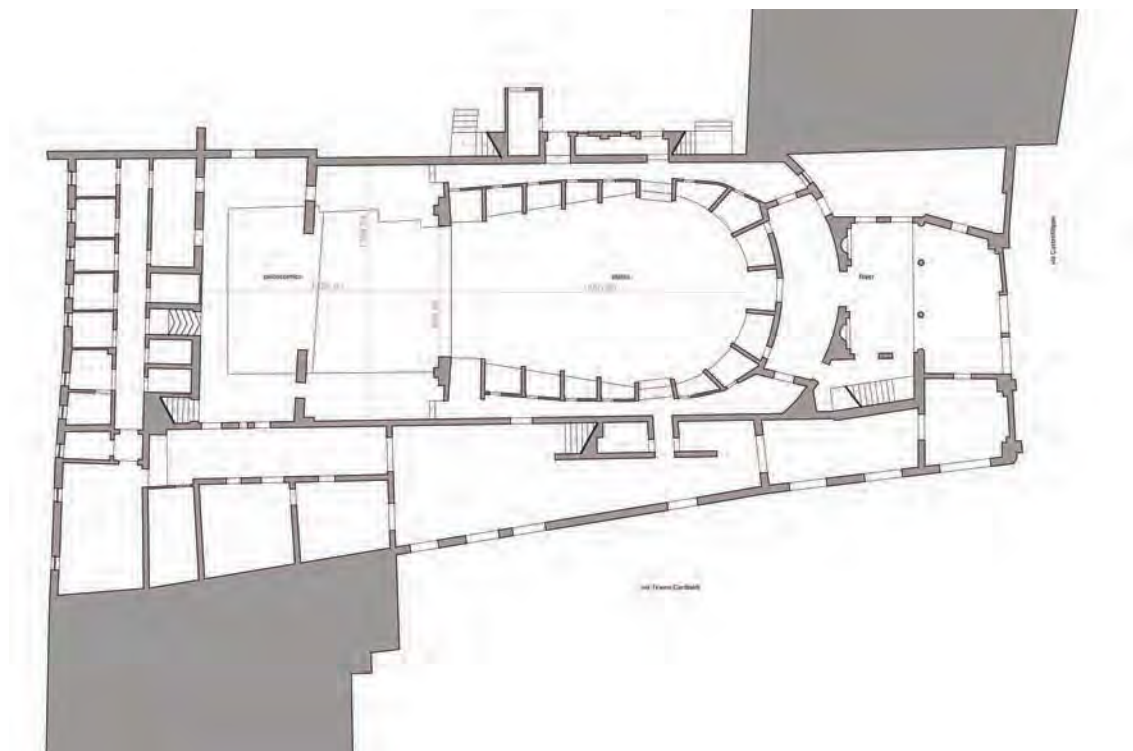
PAGANO, G. (1971). *I teatri di Palermo: dal XVI al XIX secolo*. Il segnalatore, Palermo.

VINCI, C. (2013). *Il Teatro Garibaldi a Palermo e la costruzione dei teatri storici minori*. Edizioni Fotograf, Palermo.

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PALERMO





Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Foto 1 - Esterno del teatro.

Foto 2 - Interno della sala.

Foto 3 - Interno della sala.



## TEATRO MASSIMO VITTORIO EMANUELE

|                         |                         |  |
|-------------------------|-------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                 |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Giuseppe Verdi   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio Isolato        |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                  |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1874                    |  |
| PROGETTISTA             | G.B.F. Basile/E. Basile |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 5                       |  |
| CAPIENZA                | 1300 posti              |  |
| NUMERO PALCHI           | 134                     |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                  |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il Vicerè Caracciolo promosse una serie di riforme che andavano dal rinnovamento al miglioramento di Palermo sia sul piano politico che urbanistico. Grazie al Caracciolo ci si rese conto che i Teatri Santa Cecilia e Santa Lucia erano piuttosto piccoli e obsoleti per le nuove esigenze della società nobiliare. Egli non richiedeva, nel suo programma di risanamento solo grandezza e fasto, ma una rinascita culturale che potesse coinvolgere la massa.

L'esigenza di un nuovo teatro persevera nel tempo, seguendo l'evoluzione politica, l'emancipazione mercantile della città e l'ascesa dell'alta borghesia.

Dopo l'Unità d'Italia venne redatto un piano "*grandioso*" di ammodernamento della città che prevedeva tra l'altro un teatro per la lirica. Dopo lungo dibattito il luogo definitivo dove porre il teatro Massimo venne scelto in parte sulle antiche mura ed in parte demolendo il monastero delle Stimate e della chiesa di S. Giuliano, in modo da creare la continuità fra

la città antica e la città nuova. Nel settembre del 1864 il Municipio di Palermo indice un bando di concorso per la progettazione del nuovo teatro, invitando a partecipare anche tecnici stranieri. Tra le richieste descritte dal bando vi erano la solidità, lo sgombro veloce e facile, la sicurezza in caso d'incendio e il costo massimo di lire 2.500.000. Nello stesso anno della pubblicazione del bando a Palermo vi fu un'epidemia di colera che fece andare a rilento la svolta del concorso, solo dopo alcune sollecitazioni venne nominata la Commissione, che riunitasi a Palermo il 16 agosto del 1868 diede il massimo dei voti al progetto di Giovan Battista Filippo Basile.

Il 15 dicembre 1874 fu stipulato il contratto di appalto con l'impresa Rutelli e Machì. La direzione e la condotta dei lavori rimarranno al Basile che disporrà l'esecuzione dei modelli e i dettagli della costruzione e delle decorazioni. Il 12 gennaio del 1875 venne posta la prima pietra nel corso di una solenne cerimonia ampiamente descritta e commentata sulla stampa. Dopo il solenne inizio, i lavori procedettero speditamente e già alla fine del 1875 la mole del teatro cominciava ad innalzarsi, ma l'iter costruttivo si dimostrò lungo e travagliato, i continui aumenti di spesa diffusero un generale malcontento verso il Basile e il teatro, e l'11 gennaio 1882 la Giunta deliberava la sospensione dei lavori e revocava al Basile il mandato di dirigere i lavori. Dopo una serie di accese polemiche e lunghe vicissitudini, il 10 aprile 1885 la giunta comunale deliberava di affidare ad Alessandro Antonelli l'incarico di redigere un preventivo delle spese occorrenti per il completamento del teatro modificando a suo piacimento il progetto Basile e di dirigere i lavori. Appena si ebbe notizia della deliberazione della Giunta un coro di proteste si sollevò da ogni parte e si fece palese che l'unica soluzione per completare l'opera era quella di completare i lavori secondo il progetto e sotto la direzione del Basile, al quale venne riaffidato l'incarico della direzione dei lavori il 15 settembre 1889. Mentre ancora la ripresa dei lavori era in fase preliminare, il 16 giugno 1891 G.B.F. Basile cessava di vivere. Senza contrasti la direzione delle opere fu affidata al figlio, Ernesto, il quale si occupò del completamento e delle decorazioni e curò l'impianto di illuminazione sia interno che esterno.

L'inaugurazione avvenne il 16 maggio 1897.

Si trattava di un'opera colossale, il teatro più grande al mondo insieme all'Opera di Parigi e al teatro di Vienna.

Il complesso architettonico, utilizzò la migliore pietra locale, in considerazione delle esigenze derivanti dalle differenti condizioni di carico, unite alle condizioni di economia e di aspetto esterno venne realizzato con otto diversi tipi di muratura in pietra naturale e altri cinque in mattoni, per ognuno dei quali venivano fornite indicazioni esecutive. I materiali impiegati, oltre alla pietra da taglio delle cave di Solanto di colore giallo dorato e a quella bianca di Cinisi per l'esterno, sono la pietra dell'Aspra, il tufo di Niscemi, il calcare compatto di Billiemi, i mattoni, il ferro e il bronzo.

Per favorire l'adesione della malta, era prescritto che le pietre fossero abbondantemente lavate con acqua e, contro i rischi del ritiro, si dovevano inserire schegge lapidee tra i giunti più grossi. Le prescrizioni riguardavano i materiali da utilizzare e le tecniche di applicazione:



la calce doveva essere tratta dalla cottura dei calcari delle contrade Gallo e Boccadifalco, riguardo alla sabbia si preferiva che fosse silicea di cava.

L'uso diffuso della pietra da taglio nella costruzione del teatro, dettato anche dalla volontà di seguire criteri classici dell'apparecchiatura muraria, generava il problema della formazione delle maestranze in grado di eseguire lavorazioni stereotomiche anche per conci complessi; a questo scopo Basile addestrò personalmente in corsi serali un folto gruppo di operai specializzati.

Per quanto riguarda le volte e i solai gli elementi portanti, in origine previsti in ferro forgiato, con traverse ed arcarecci in ferro pieno di modeste sezioni a formare quadrilateri, vennero poi realizzati in massima parte con profilati metallici da riempire con vasetti laterizi.

La cupola in acciaio, costituita da sedici arconi radiali e cinque anelli poligonali, è rivestita in lamiera di rame e sulla base d'imposta si aprono dei lucernari, per areare e illuminare la sala prove da ballo. Come scrive lo stesso autore, *"il soffitto della sala, in lamiera dello spessore di mm 15, con ossatura di ferri a T e a doppio T disposti radialmente e ad anelli, poggia verso il perimetro sulle colonne in ghisa che rispondono ai tramezzi dei palchi, mentre nella parte centrale è sospeso per via dei tiranti alle travi armate e composte che formano sostegno principale del solarone della scenografia. Questo solarone ha anch'esso struttura incombustibile con ferri a doppio T e voltine in mattoni. L'ossatura del tetto della scena è costituita da otto grandi centine a traliccio in ferro, della luce di 28m, che poggiano su muri d'ambito longitudinali e su 16 colonne metalliche interne. A queste catene sono sospesi i tre solai a giorno e i ponti volanti del soprascena. La copertura delle falde del tetto è fatta con lamiera in ferro galvanizzato"*.

Il teatro Massimo rappresenta la tipica composizione del teatro *"all'italiana"*, costituito da una tripartizione funzionale: ambienti di rappresentazione, sala, palcoscenico. Questa tripartizione viene esplicitata sia a livello planimetrico, sia a livello altimetrico; soprattutto con la modulazione ed articolazione dei volumi. Gli ambienti di ingresso o di rappresentanza si sviluppano bassi, rispetto alla sala e al palcoscenico.

In sala i vari palchi presentano un'anticamera che può essere comunicante con gli altri e con il vasto corridoio. Dall'ultimo ordine, costituito dalla galleria con quattro gradonate lignee, si intravedono le grosse travature a doppio T in acciaio che sostengono il tetto a voltine della sala prove di ballo, mai ultimata. Questo solaio è sostenuto da travature a doppio T irrigidite e rafforzate da travi inclinate, per ridurre la luce d'inflessione; su queste travature principali a doppio T in acciaio poggiano altre travi a doppia T di sezione più piccola su cui s'impostano le voltine in mattoni rossi che vengono sull'estradosso livellati con malta. Nella parte centrale di questo soffitto, sulle travature principali sono collegati con fazzoletti bullonati nove travi a doppia T di sezione più ridotta delle principali usati per sostenere tramite tiranti il controsoffitto della sala in lamiera decorata collegato ai tiranti tramite costolanature di travi a doppio T. Inoltre questo controsoffitto in lamiera della sala presenta dei setti mobili, progettati da Basile come ricambio d'aria naturale durante lo spettacolo, prima azionati manualmente tramite un sistema di tiranti connessi a carrucole, adesso automatiz-

zati. Il controsoffitto presenta una decorazione di un cielo azzurro con angeli, puttini in musica e festanti; l'elemento centrale circolare e i setti vengono evidenziati da una struttura su fondo dorato con decorazioni di fiori.

G.B.F. Basile dispone l'orchestra sotto l'arco armonico, terminando il sottopalcoscenico e il palcoscenico in linea con la bocca d'opera. L'arco armonico presenta una decorazione in legno di tiglio a cassettoni con fiori dipinti e leggeri bassorilievi laccati in oro. L'oro prevale in tutta la sala come segno di aulicità e monumentalità. Il piano della sala è realizzato da voltine a crociera in curatura, che s'impostano sui setti murari dal piano terra alla quota dell'ampio passaggio per le carrozze.

La torre del palcoscenico risulta individuata da un ambiente quasi quadrato con un vasto e profondo sottopalco di 18 metri, ospitante quattro carrelli mobili con sistemi oleodinamici, che permettono il veloce cambio di scenografie e di movimentare la scena. Il sottopalco giunge fino alle fondazioni della sala, ed è formato da conci di pietra calcarea di Aspra e pietra grigia di Billiemi. La colossale macchina del palcoscenico venne collegata e irrigidita in parte nella struttura portante delle otto colonnine in ghisa per lato tramite staffoni imbullonati, adesso rivestite da pannelli in calcestruzzo per il rispetto delle norme antincendio in vigore, supportata anche da nuove strutture portanti in acciaio. Il piano strutturale in legno del palcoscenico presenta diversi binari per permettere l'articolazione del carrello a movimento orizzontale, posto nel locale di fondo palco. Per tutta la torre di palcoscenico fino alla quota dell'arco armonico troviamo pietrame informe legato con malta intervallata da mattoni rossi. A circa 40 metri troviamo il primo piano dei cieli forati. In tutto vi sono quattro piani di graticcio, sorretti da travature in acciaio a doppio T bullonati tramite fazzoletti e piastre con gli arconi-puntoni che sostengono la copertura della torre. Inoltre su questi arconi-puntoni e sulle travi a sostegno dell'originario cielo s'impostano, tramite fazzoletti tiranti che sostengono travature in acciaio a doppi T che sono a supporto di altri cieli forati. Il singolo arcone insieme ad una trave in acciaio a doppio T funzione staticamente da puntone per le travi principali a traliccio, impostandosi e scaricando sui grossi muri perimetrali nord-sud, irrigidito da saette diagonali imbullonate. Le travi principali sono tralici che coprono la luce minore della torre, su cui poggiano travi reticolare a doppio T dove a sua volta vengono imbullonate altre travi a doppio T sempre in acciaio. Su queste ultime si sviluppano le voltine in mattone legati con malta del tetto alla "*parigina*", livellati nell'intradosso con mattoni in terracotta, all'estradosso da malte ed infine coperto da un manto impermeabilizzante in lamiera di rama. Alla genialità del Basile, si deve ricordare anche l'eccellente perizia tecnica della fonderia Oretea. La torre del palcoscenico esternamente si erge imperiosa nella composizione del teatro, creando un'ascensione gerarchica del sistema.

Numerosi sono gli interventi di manutenzione e restauro che subisce la fabbrica dai primi anni del XX secolo in poi: verrà modificata e ampliata la fossa orchestrale e in parte ricostruito nella torre del palcoscenico a seguito dei danni subiti dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Il 20 dicembre 1935 con decreto dell'allora ministro per la cultura popolare veniva istituito

l'Ente Teatrale Autonomo cui veniva affidata la gestione del Teatro Massimo.

Il 25 giugno 1973 la Commissione di vigilanza per i locali di pubblico spettacolo prescriveva l'esecuzione nel teatro di alcuni lavori diretti a potenziare la difesa in caso di incendi e limitava l'agibilità della sala; solo nel 1997 inizieranno le opere di collaudo dei lavori eseguiti e il 12 maggio 1997 verrà finalmente re-inaugurato.

### **Bibliografia**

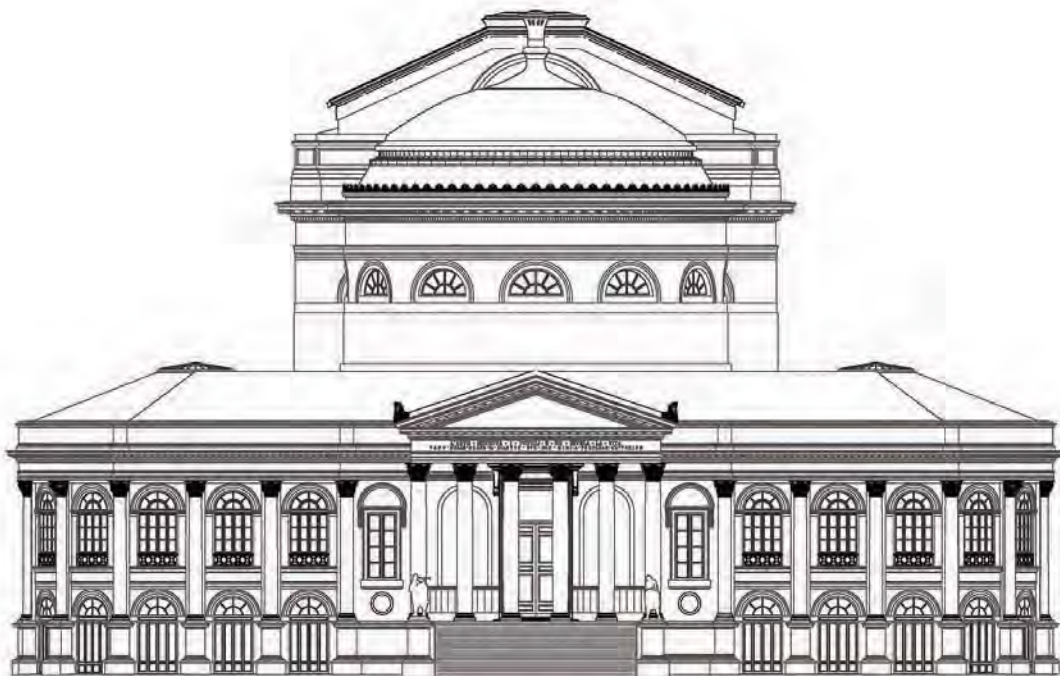
BASILE, G. B. F. (1876). *Calcolo di stabilità della cupola del Teatro Massimo*. Lao, Palermo.

CALANDRA, E. (1997). *Il Teatro Massimo cento e più anni fa: fonti storico-documentarie*. Ila Palma, Palermo.

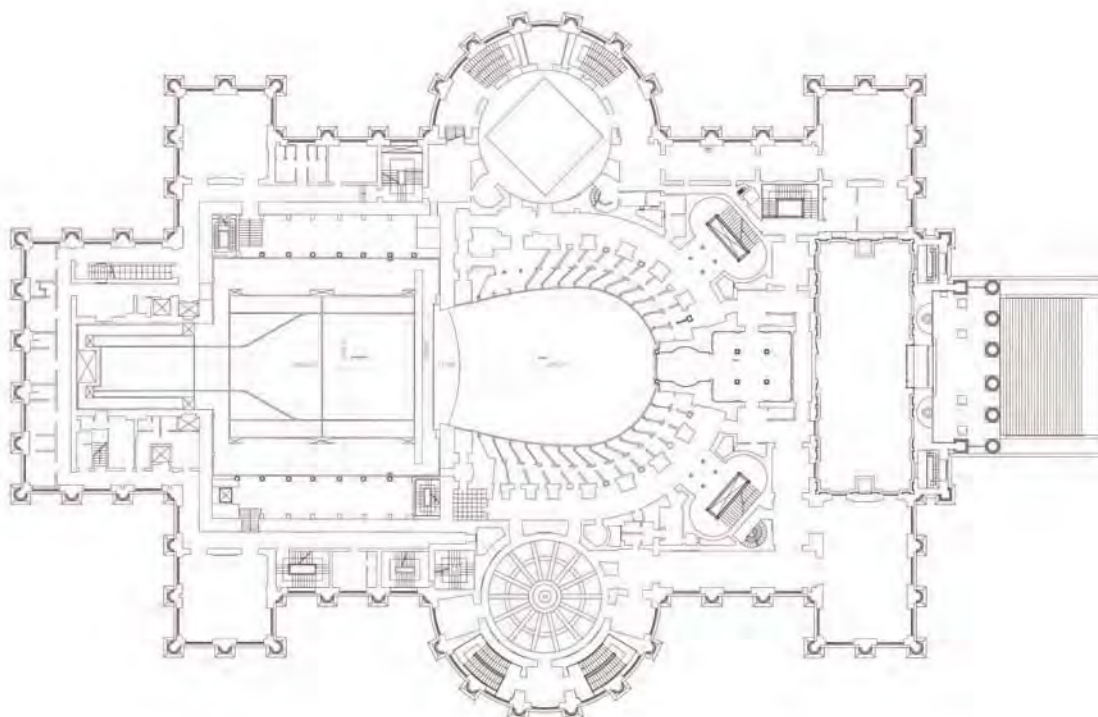
FATTA, G. (2009). *Architettura e tecnica nella costruzione del teatro Massimo V. E. di Palermo*. Meccanica delle strutture, Palermo.

FATTA, G; RUGGIERI TRICOLI, M. C. (1983). *Palermo nell' "età del ferro". Architettura – Tecnica – Rinnovamento*. Edizioni Giada, Palermo.

FATTA G.(1993). *Il ferro nelle tecniche costruttive del Teatro Massimo di Palermo*. Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Palermo. Numero 1. Palermo, 1993.



Prospetto principale. ©Comune di Palermo.



Pianta a quota della platea. ©Comune di Palermo.



Prospetto principale. ©Lo Sardo, P.



Interno della sala. ©Lo Sardo, P.

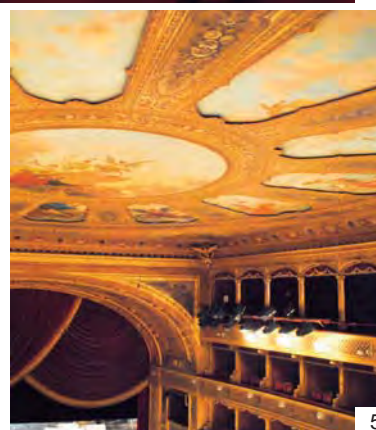
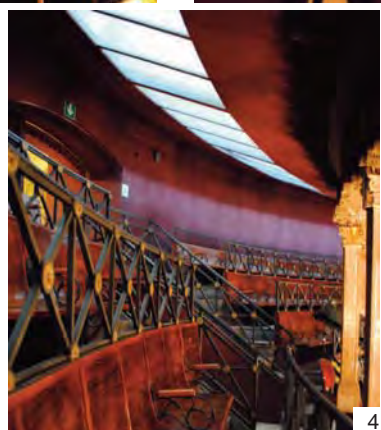
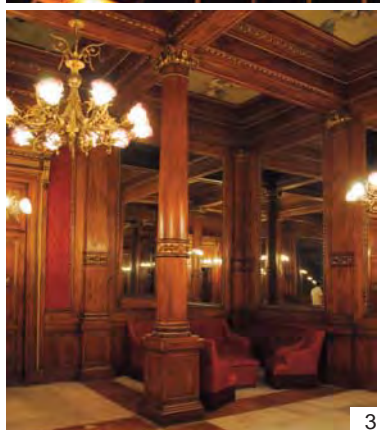
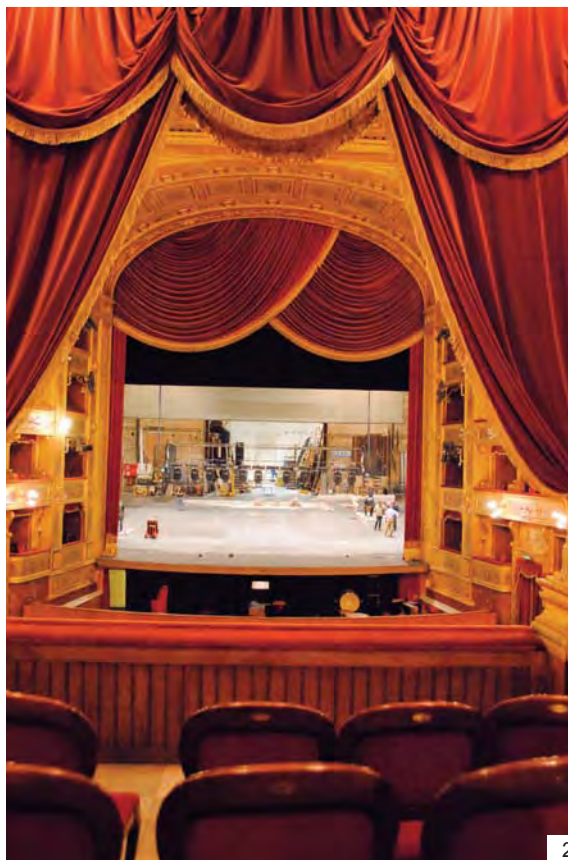


Foto 1 - Interno della sala.

Foto 2 - Controsoffitto della sala.

Foto 2 - -Foyer.

Foto 4 - Loggione.

Foto 5 - Interno della sala.

Foto 6 - Palcoscenico.



Foto 7 - Palcoscenico.  
Foto 8 - Palcoscenico.  
Foto 9 - Graticcio.  
Foto 10 - Graticcio.  
Foto 11 - intradotto del graticcio.  
Foto 12 - intradotto del graticcio.  
Foto 13 - intradotto del graticcio.

©Lo Sardo, P.



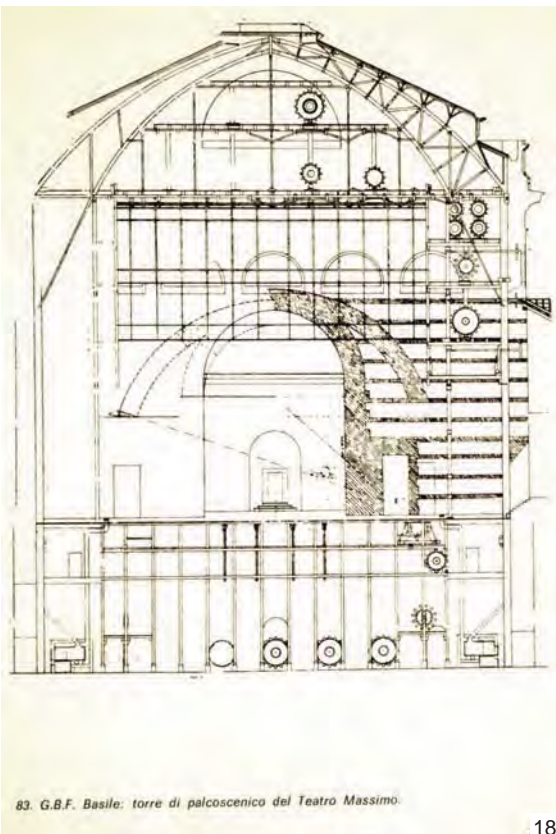
Foto 14 - Intradosso della cupola.

Foto 15 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 16 - Intradosso della cupola.

Foto 17 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 18 - Sezione della torre del palcoscenico.







## POLITEAMA GARIBALDI

|                         |                        |  |
|-------------------------|------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Ruggero Settimo |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio Isolato       |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                 |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1867                   |  |
| PROGETTISTA             | G. Damiani Almeyda     |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico               |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 2                      |  |
| CAPIENZA                | 950 posti              |  |
| NUMERO PALCHI           | 134                    |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                 |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale               |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Dopo l'Unità il nuovo corso politico contemplò la necessità di costruire sia un "teatro diurno" che un "circo olimpico". Nel 1865 il sindaco Antonio Starrabba di Rudinì incaricò l'architetto Giuseppe Damiani Almeyda, vincitore del concorso, di progettare il nuovo teatro. Lo stesso anno venne stipulato il contratto con l'impresa Galland, stabilendo un periodo di tre anni per il completamento dei lavori, ma per le innumerevoli critiche e polemiche mosse dalla stampa cittadina, riguardanti il tipo di progetto redatto e il costo dell'opera ammontante ad oltre due milioni di lire, i lavori per la costruzione del grandioso edificio cominciarono in ritardo. Al 1867 risale l'archetipo del teatro che ne riproduceva la conformazione in maniera semplificata, realizzato dall'ebanista Antonino Bivona.

Criteri di stretta economia ispirarono e vincolarono la costruzione, dalle prime opere murarie alle decorazioni completate dopo un quarto di secolo. Se in fondazione venne per la

prima volta sperimentato in città il calcestruzzo con pietrame delle nostre montagne, la pietra da taglio si limitò alle zone fuori terra ove era richiesta la massima resistenza, con un diffuso utilizzo del laterizio (mattoni di Livorno o della fabbrica Puleo) per le porzioni strutturali più complesse quali archi, volte, murature speciali; in terracotta vennero poi modellati alcuni complementi decorativi come, fra i tanti, le 14 teste di Medusa agli spigoli del teatro in sommità, poggianti su basi di calcarenite accartocciate (modellate) e poi intonacate.

In funzione dei carichi di esercizio e di altre considerazioni costruttive veniva mutato il tipo di pietra: ad esempio la cornice ionica venne realizzata nella più economica pietra di Niscemi, anziché in quella di Santa Flavia impiegata per la cornice dorica. In corso d'opera il progetto venne più volte modificato per risolvere i problemi funzionali ed estetici che si andavano presentando: le prime piante indicavano una conformazione dell'arena a ferro di cavallo molto vasta e allungata, poi ridotta per problemi distributivi e di fruizione. Venne ridefinita la curvatura dell'arena, introdotti l'atrio rotabile e il Gran Caffé, nonché le scuderie per gli spettacoli equestri.

Quasi otto anni dopo l'inizio dei lavori, prima che venissero ultimate le opere d'arte, le decorazioni e le pitture esterne, il Politeama venne inaugurato la sera del 7 giugno 1874, privo della copertura.

In accordo con la tradizione policroma siciliana dell'epoca e con la monumentalità di stampo pompeiano, il rivestimento dell'intero involucro esterno venne previsto con fondi a campiture geometriche e insieme scene pittoriche desunte dalla classicità greca e siciliana.

Le maggiori opere in scultura vennero appaltate ai maestri Mario Rutelli, Benedetto Civiletti e Giuseppe Nicolini, tenuti a presentare cartoni e bozzetti delle parti da eseguire sopra temi assegnati appositamente da una commissione nominata dalla Giunta municipale che ne avrebbe esaminato la parte *concettiva* di ogni composizione. Nei decori interni non di rado gli artigiani si servirono dell'uso di materiali poveri quali le tele e i cartoni dipinti da applicare semplicemente alle pareti.

Il grande velario della sala di spettacolo con raffigurazione delle feste eleuterie venne eseguito sul soffitto in legno preparato con tela ben incollata al supporto e uno strato esterno in gesso (intelatura e ingessatura); quest'ultimo e il sipario che rappresenta Eschilo alla corte di Siracusa, furono decorati dal pittore napoletano Gustavo Mancinelli.

Sull'arco armonico, decorazioni pittoriche e in stucco raffiguravano le carte olimpiche delle bighe e dei genietti. Il gusto coloristico, così evidente nelle decorazioni pittoriche, governava l'intera costruzione.

Il portico della tribuna sovrastante l'arco armonico si arricchì di ori nei bassorilievi e nella finitura del busto bronzeo di Garibaldi e così pure le mensole e le maschere dei palchi, ma le cromie più vivaci si stesero su ogni complemento d'arredo, anche secondario (le fasce basamentali degli ambienti di servizio, le mostre delle finestre, l'arancione per le porte dei camerini o per alcuni telai di vetrate).

Subito dopo l'inaugurazione si avvertì l'esigenza di utilizzare il teatro anche per spettacoli serali, dunque si decise di dare incarico a Giuseppe Damiani Almeyda di progettare una

copertura metallica a traliccio, mentre per l'immediata utilizzazione "serale e invernale" del grandioso teatro, si coprì il vasto ambiente dell'edificio con un enorme tendone da circo equestre, il quale, però, mal si prestava a proteggere il pubblico dall'acqua piovana. Il Damiani nel 1869 progettò la copertura del grande teatro.

Soltanto nel 1877, dopo che una speciale commissione di controllo ebbe approvato i calcoli, venne data in appalto alla Fonderia Oretea, che la ultimò e la mise in opera nello stesso anno. Affermava il Damiani: "*voglio una cupola all'interno lunettata, lucida, armoniosa e leggera che possa essere coperta da un tegumento zincato, la cui sagoma si armonizzi con l'architettura esterna e la completi*", precisando che il suo progetto prevedeva la costruzione di due volte, "*l'una sull'altra, la prima molto salda e costituita dalle gru, la seconda molto leggera e costituita dagli arconi*", affermando che una diversa realizzazione avrebbe determinato una forte pressione in chiave e che una tettoia costruita con un materiale diverso del ferro non avrebbe potuto offrire questi requisiti di forma, illuminazione, acustica e di leggerezza voluti.

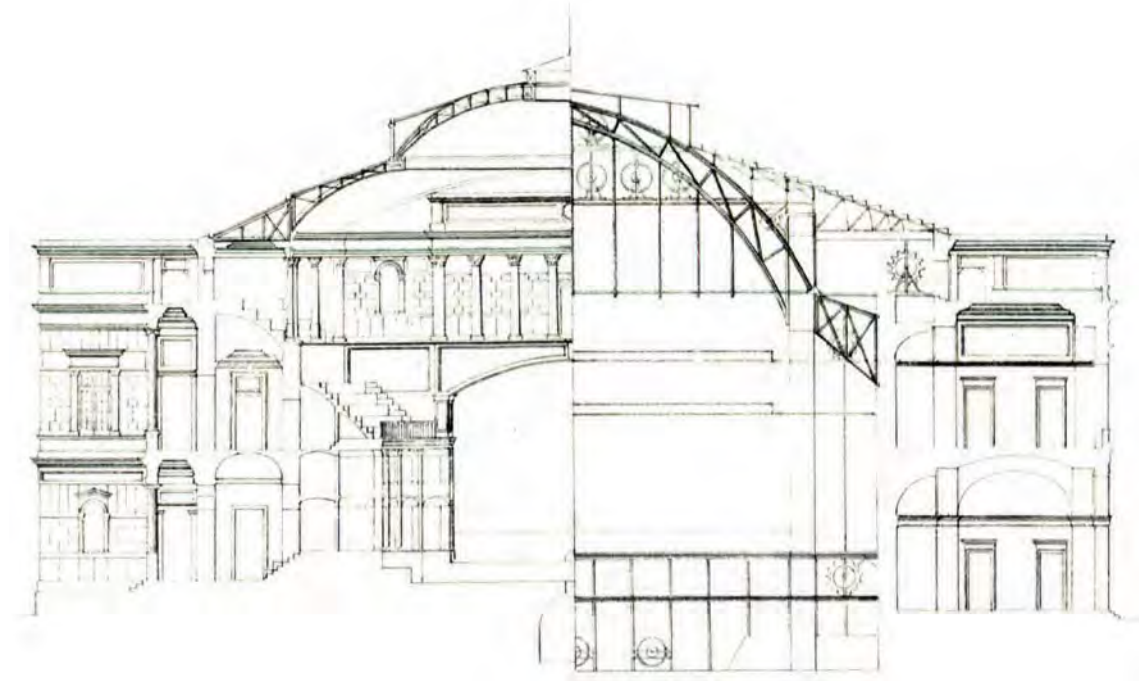
Nel 1891, vennero definitivamente completate le decorazioni e le pitture esterne e la denominazione di "*Politeama Municipale*" venne modificata con quella di "*Politeama Garibaldi*", in memoria di Giuseppe Garibaldi.

Considerato per importanza e grandezza il secondo teatro di Palermo, dopo il teatro Massimo, il Politeama Garibaldi si ispira, nelle linee e nelle strutture, alle classiche architettura greche di Solunto, Siracusa e Agrigento, mentre per quanto riguarda le decorazioni interne ed esterne, realizzate da Enea, Lentini, Cavallari, Padovano e Giarrizzo, riflette i motivi ornamentali a stucco policromo degli edifici di Pompei e di Ercolano.

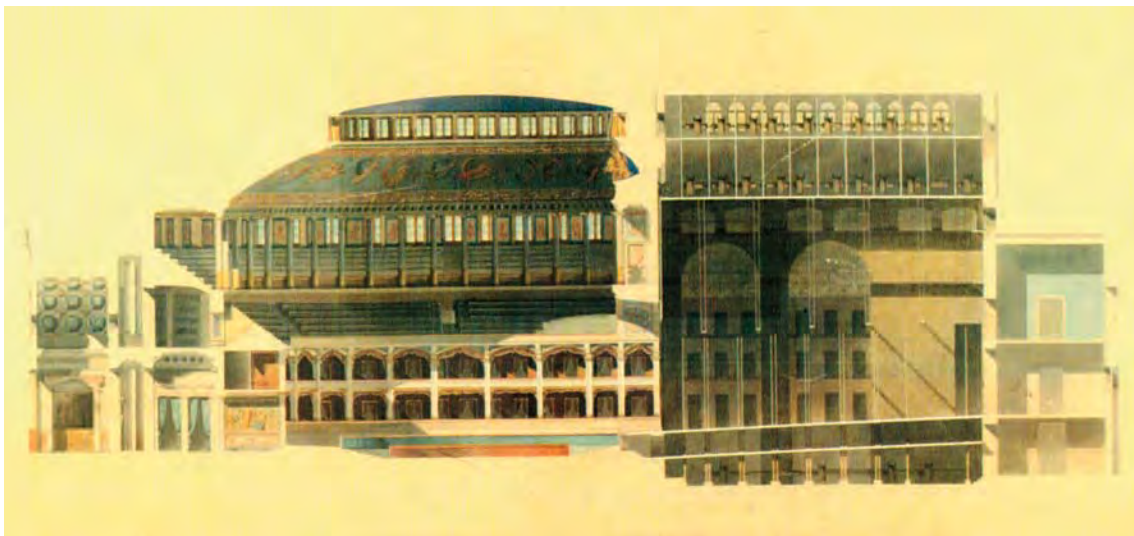
Sull'arco di trionfo che prospetta sulla piazza R. Settimo è collocata una bellissima quadriga in bronzo che, scolpita da Mario Rutelli e guidata da Apollo ed Euterpe viene completato d'ambo i lati dai cavalli modellati dallo scultore Benedetto Civiletti e rappresentanti i Giochi Olimpici.

## Bibliografia

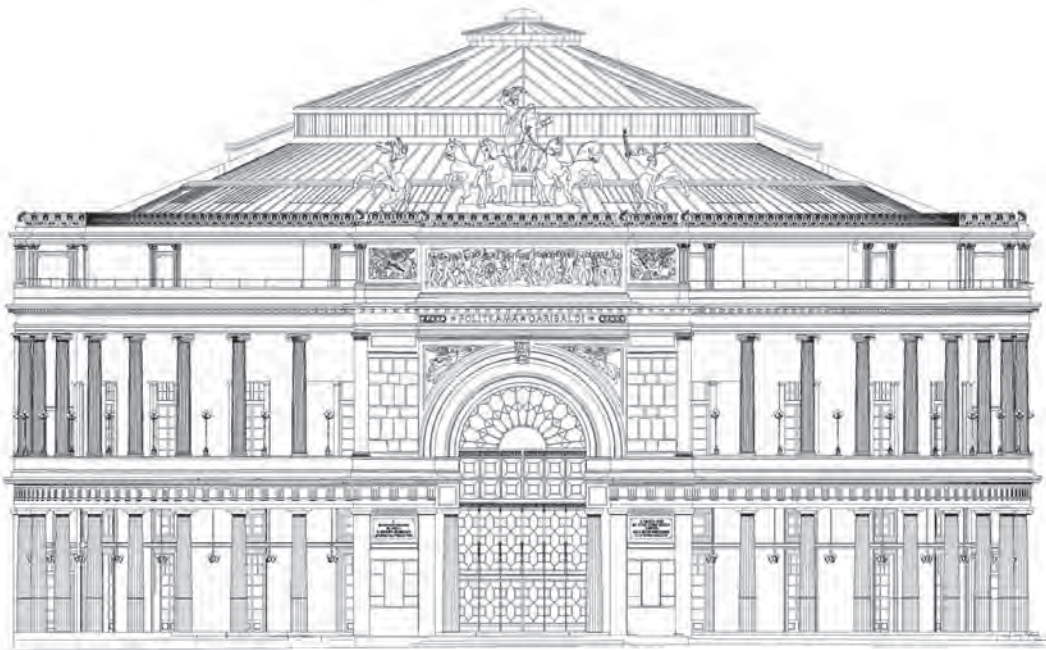
- BARBERA, P. (2000). *Giuseppe Damiani Almeyda, artista architetto ingegnere*. Promolibri Edizioni, Palermo.
- BLANDI, G. (1991). *Il Teatro Politeama Garibaldi di Palermo*. Edizioni Axon, Palermo.
- FATTA, G.; CAMPISI, T.; VINCI C. (2003). *Il Politeama Garibaldi di Palermo. Tradizione ed innovazione nelle coperture metalliche*. In: *Involucri quali messaggi di architettura*. Napoli, 9-11 ottobre 2003. Luciano Editore, Napoli, 2003.
- FUNDARÒ, A.M. (1974). *Palermo 1860/1880: Una analisi urbana attraverso progetti ed architetture di Giuseppe Damiani Almeyda*. Palermo.
- GALLO, L. (1997). *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*. Epos, Palermo.



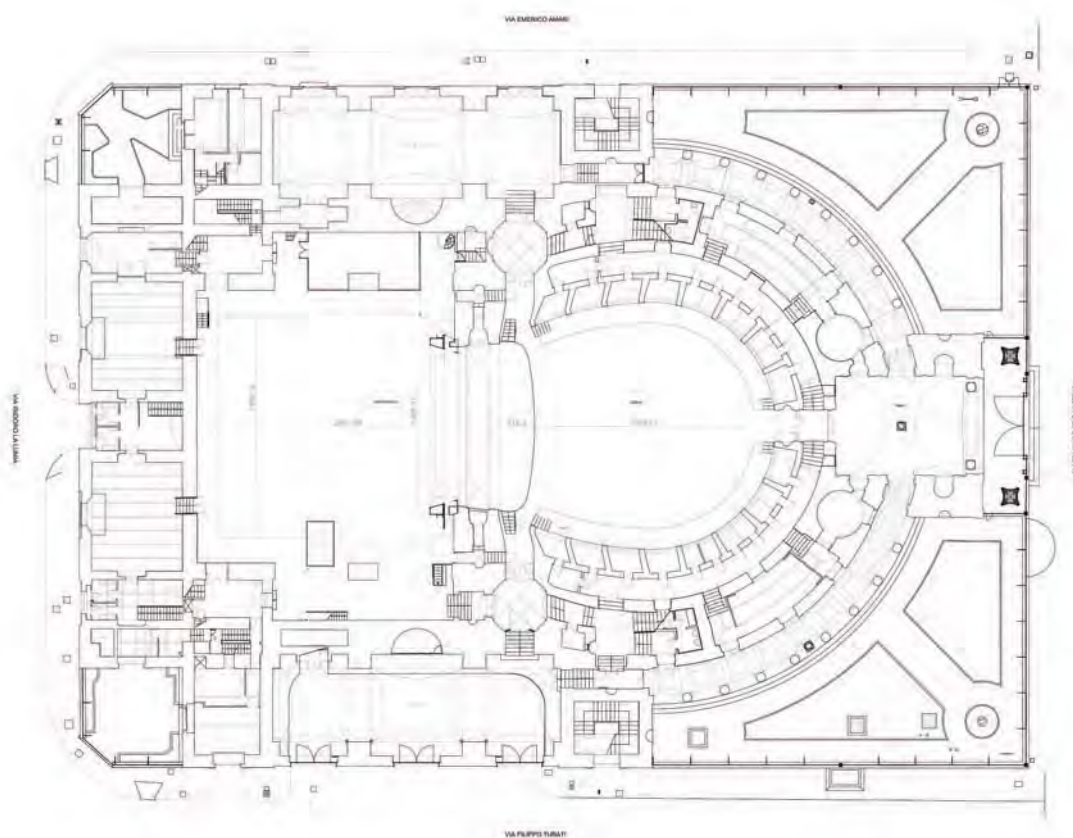
Struttura della copertura del Politeama. ©FUNDARÒ, A.M.



Sezione longitudinale, 1866. ©BARBERA, P.



Prospetto principale. ©Comune di Palermo.



Pianta a quota della platea. ©Comune di Palermo.



Foto 1 - Esterno del teatro.  
Foto 2 - Palcoscenico.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Interno della sala.  
Foto 5 - Interno della sala.  
Foto 6 - Controsoffitto della sala (1950 ca.).  
Foto 7 - Interno della sala.

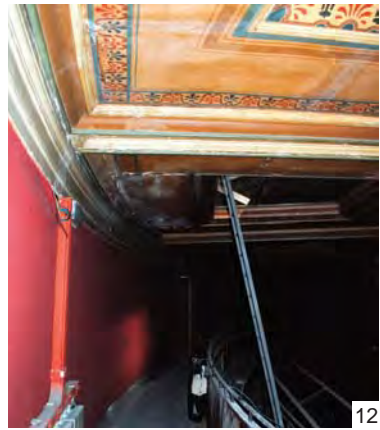


Foto 8 - Interno della sala.

Foto 9 - Foyer.

Foto 10 - Interno della sala.

Foto 11 - Particolare controsoffitto intradosso della sala.

Foto 12 - Botola per l'ispezione della copertura.

Foto 13 - Estradosso del velario della sala.

Foto 14 - Estradosso della copertura della sala.

Foto 15 - Intradosso della copertura della sala.

©Lo Sardo, P.



16



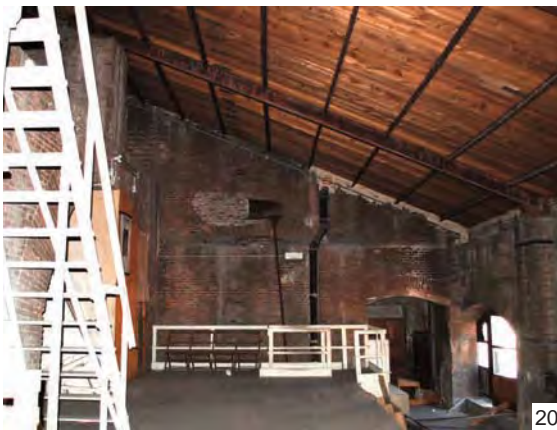
17



18



19



20



21



22

Foto 16 - Terrazza del teatro.

Foto 17 - Torre scenica.

Foto 18 - Torre scenica.

Foto 19 - Intradosso del graticcio.

Foto 20 - Torre scenica.

Foto 21 - Estradosso del graticcio.

Foto 22 - Interno della sala.





## TEATRO SANTA CECILIA

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Palermo                             |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Teatro Santa Cecilia         |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1693                                |  |
| PROGETTISTA             | G. Musso/G. Di Bartolo Morselli     |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                                   |  |
| CAPENZA                 | -                                   |  |
| NUMERO PALCHI           | -                                   |  |
| USO ATTUALE             | Locale concerti                     |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La storia della costruzione del Teatro Santa Cecilia è nota sulle linee fondamentali nel Diario del Mongitore, il quale riporta che nell'anno 1692 *"si cominciò in Palermo il nuovo teatro della Unione dei Musici, ad effetto di rappresentare le loro opere musicali"* che fino a quel momento erano state eseguite in un magazzino sito nella Discesa dei Giudici o nel vecchio teatro dello Spasimo costruito nel 1582. Aggiunge inoltre il Mongitore che *"risolutisi di fabbricarne uno nuovo, cominciarono vicino la Fiera Vecchia, di nobile architettura e ottima capacità, concorrendo alle spese necessarie non solo li medesimi musici, ma anche molti signori e il vicerè duca d'Uzeda"*. Grazie anche al finanziamento del Conte Montalbano fu possibile la realizzazione in un solo anno del Teatro Santa Cecilia sul terreno su cui sorgeva l'omonima chiesetta dedicata appunto alla patrona dell'unione dei Musici.

Il 28 ottobre 1963 fu così inaugurato il teatro.

L'edificio, pur cambiando nei secoli la sua fisionomia mantenne inalterate alcune caratteristiche, come la struttura a parallelepipedo, indotta probabilmente dalla forma lunga e stretta dell'area occupata dal teatro, una forma che difficilmente si sarebbe potuta modificare data la densità abitativa della zona.

Il teatro non aveva il carattere monumentale, né negli atti si parla di particolari decorazioni della facciata principale. Ancora nel 1789 Johann Heinrich Bartels, uno dei tanti viaggiatori stranieri che attraversarono l'isola, si lamentava dell'aspetto miserando della sala: *"Il teatro dell'opera è una costruzione miserabile che non ci si aspetterebbe certo di trovare in una città grande, popolosa, splendida [...] L'illuminazione fa pensare ad un crepuscolo"*<sup>1</sup>.

Il prospetto principale sulla piazza presentava una porta centrale ornata da *"novi colonnetti di pietra di munte Pellegrino posti attorno"*, sette *"finestre di tavole di cropani"* e una *finestrella*. Nella facciata trovavano posto anche *"dui gradi di ferro lavorati a mustazzola"*. Altre due porte in legno di pioppo si aprivano nei lati lunghi del parallelepipedo, una per lato, dando accesso ai palchi. Dalla porta principale si accedeva invece alla platea. Questa era capace di 242 *"assetiti"* (cioè posti), e consisteva di 26 *"vanchi"*, (panche di legno).

Dalla stessa porta si accedeva anche alla stanza *"delli bollittinari"*, coloro che vendevano i biglietti d'ingresso sera per sera, i cosiddetti *"bollettini"*.<sup>2</sup>

I periti Giuseppe Musso e Francesco Patinella compilarono tre diversi elenchi: quello delle fabbriche vere e proprie, cioè gli elementi in muratura, quello delle spese per il legname, che comprende oltre gli infissi tutto l'arredamento e le strutture interne, e infine quello, per così dire, delle spese varie. Con cura minuziosa e quasi ossessiva vengono indicate le spese per ogni parte della costruzione a cominciare dalle fondamenta: *"E prima la fabrica dello pedamento della facciata nella vanella dove è dipinta la figura di S. Francesco di Paula, incominciando dalla cantonera ad incognare con lo muro vecchio sotto li archi in detta vanella [...]"*<sup>3</sup>. E' questo il lato settentrionale del teatro, quello che più ha subito mutamenti nel suo assetto per l'apertura della via Cantavespri. L'edicola dedicata al santo non esiste più, e così il palazzo in collegamento col quale l'antico muro formava *"gli archi della vanella"*.

Il documento passa in seguito a descrivere la costruzione dei palchi. E' questa la definitiva conferma che il Teatro Santa Cecilia fosse un vero teatro all'italiana, costruito cioè con più ordini di palchi e una platea. L'atto dice che i palchi dovevano essere allora trenta, divisi in tre file. Ognuno di essi era sormontato da un *"archetto"* e si affacciava sulla sala con un parapetto di legno dipinto, dotato di *"lo poso delli brazza di tavoli di cropani"*. Ai palchi si accedeva da due diverse entrate, poste l'una nel vicolo di S. Francesco di Paola, l'altra in quello di S. Cecilia, e da due scale *"a babalucio"* cioè a chiocciola, composte ognuna da *"33 scaloni e tre tavolieri"* intagliati in pietra di Castellammare. In un teatro costruito per l'impegno preso dal povero Gonzales con il vicerè Uzeda non poteva mancare il palco vice-reale, più ampio, rispetto agli altri occupava lo spazio di tre palchi normali in altezza e in larghezza ed era situato, come di regola al centro. Dalla parte del corridoio era preceduto da una *"luggetta"*, col tetto a volta, sorretta da due pilastri ornati da finti capitelli che formavano tre archetti. La relazione nomina inoltre altri tre palchi: quelli della marchesa di Geraci,

del Capitano della Guardia e del Capitano della Città. A tutti i palchi corrispondevano al piano inferiore altrettanti “*dammusi reali*” (con volte reali). Il maggiore di questi, corrispondente al palco del vicerè, sovrastava l'ingresso principale che introduceva alla platea, probabilmente una semplice spianata di terreno, l'atto dice infatti che “*per aver spianato il solo dove sono li banchi per dui giorni e menza*” vengono spesi 25 tarì. Non vengono date informazioni relative lo spazio della rappresentazione vera e propria.

Sappiamo che esisteva un ampio palcoscenico in legno, vuoto al di sotto per ottenere una migliore acustica. La scena occupava un'area di 64 canne (250m<sup>2</sup> circa) ed era composta di 325 tavole. All'ampio sottoscena, diviso in settori e usato forse da ripostiglio, si accedeva da due scale di sei gradini l'una.

Il teatro era dotato di “*numero sei fornelli, seu focolai per comodità delli cavalieri per farci la cioccolata*”, e di una “*stantia delli biscotti nari*”, si suppone un bar.

L'illuminazione, che al visitatore straniero era apparsa così scarsa, si basava oltre che sul lampadario centrale, su torce sparse, per le quali vengono predisposti 50 “*ingasti*” (porta torce).

La “*Relatione*” contiene infine un'ultima preziosa notizia, il nome del probabile progettista: si dice infatti che all'architetto Giuseppe Musso, uno dei due periti collegialmente eletti, vengono corrisposte 55 onze “*per avere fatto il modello del detto Theatro e personalmente assistito sopra le fabbriche di quello*”.

L'edificio continuò a subire grandi e piccole modifiche nel corso del tempo. La prima grande ristrutturazione la subì dopo il terremoto del 1726; rimase chiuso per quasi un decennio. Nel 1733 riaprì “*abbellito di nuove pitture e scene*”. Nel 1746 una società di nobili assunse l'impresa del teatro con l'obbligo di restaurarlo. Ancora nel 1787 il Santa Cecilia subiva dei grandi mutamenti.

L'aspra rivalità con il Santa Lucia obbligava gli impresari di ambedue ad una cura particolare nella scelta degli spettacoli e nella relativa messa in scena. “*Si cominciò anzitutto col rendere più vasti e più belli i due teatri. L'unione dei Musicisti, [...] non potendo apprestare l'intera spesa, ottenne il concorso pecuniario del Vicerè Principe di Caramanico, che, provenendo da Napoli, avvertiva lo stato di eccessiva inferiorità in cui si trovava il maggior teatro palermitano in confronto al glorioso San Carlo. [...] il Vicerè Caramanico contribuì alla spesa con le centinaia di onze che aveva introitato dalle regalie sui ridotti pubblici del carnevale e gli impresari, d'accordo col Capitano Giustiziere Duca di Cannizzaro, raccolti tremila scudi prolungarono il palcoscenico per dare maggiore sfondo alla scena, aumentarono la platea di quattro file di palchi, tolsero le “gradette” dai palchi per aprirli all'uso moderno, e decorarono tutta la sala di buone pitture su fondo bianco. Così ampliato ed adornato, il teatro venne riaperto, la sera del 2 giugno 1787 [...]”<sup>4</sup>.*

Di questi ultimi ampliamenti, abbellimenti e rifacimenti non ci è pervenuta alcuna traccia visiva. Il periodo di esilio forzato di Ferdinando IV di Napoli (1799/1802) coincise con l'età d'oro del Santa Cecilia, che nel 1798 aveva ottenuto il titolo di “*Real Teatro*” con l'apposizione dei gigli borbonici sull'arcoscenico e sul palco reale.

Ma la trasformazione che suscitò più scalpore fu la creazione, all'incirca nel 1813, di un meccanismo che permetteva di abbassare il palcoscenico a livello della platea per trasformare il teatro in una gigantesca sala da ballo. Era quello infatti il periodo dei "ridotti" ovvero dei grandi balli nei teatri pubblici durante il Carnevale. In una descrizione successiva al 1813, contenuta nella Guida di Gaspare Palermo si legge: "Contiene egli 67 palchi divisi in quattro ordini, ed una platea capace di 298 persone circa a sedere, composta di 32 fila di panche divise in due lati, cioè sedici a destra, e sedici a sinistra. La lunghezza della platea è palmi 64, la larghezza palmi 42, l'altezza palmi 60. La lunghezza del proscenio è palmi 80, la larghezza dell'imboccatura dello stesso è palmi 40. [...] La sua figura è in forma ellittica, e la sua architettura è semplice"<sup>5</sup>.

Ormai i soli ad essere rappresentati al Real Teatro Santa Cecilia erano balli e spettacoli leggeri finchè, nel 1853, con un ennesimo ed ultimo sforzo Francesco Paolo Starrabba marchese di Rudinì, sovrintendente all'Unione dei Musicisti, fece istanza al Comune di Palermo allo scopo di conseguire un mutuo ottenendo in concessione 19.577 ducati per opere di rifacimento delle quali fu incaricato l'architetto Giuseppe Di Bartolo; egli, oltre ad occuparsi del rinnovamento della sala, realizzò il nuovo prospetto del tutto ispirato ad uno stile neorinascimentale in perfetta sintonia con i tempi. Il prospetto realizzato è quello ancora esistente ed è composto da un ordine dorico con colonne binate in basso e da un ordine corinzio-romano anch'esso binato nella zona superiore il tutto sormontato da un gruppo di stucco modellato dallo scultore Quattrocchi, oggi non più esistente. Nonostante tali costose opere, la vita artistica del Teatro Santa Cecilia non ebbe un'effettiva ripresa sempre contrastata da quella del Real Teatro Carolino e lo stesso marchese di Rudinì, divenuto sindaco di Palermo, nel 1865, dopo l'Unità d'Italia, impiantò nel teatro il primo "Cafè Chantant" della città nel vano tentativo di richiamare il pubblico al fine di mantenere agibile lo spazio teatrale. La nuova destinazione non ebbe però molta fortuna e quindi nel 1875 l'edificio fu adattato a Museo delle Cere. Nel 1876 la "Filodrammatica del Buon Pastore" prese in affitto il teatro per rappresentare lavori di Goldoni, Ferrari, Gherardi, Testa, Giocosa e Gicconi.

L'ultima rappresentazione teatrale ebbe luogo la sera del 20 marzo 1887 e fu uno spettacolo di beneficenza. Il 29 aprile 1888, dopo quasi duecento anni di vita, il Real Teatro Santa Cecilia finiva definitivamente di essere utilizzato come luogo di rappresentazione teatrale.

Lasciato nel più completo abbandono dopo le lunghe vicende giudiziarie, iniziate alla fine dell'Ottocento, tra il Comune di Palermo e l'Unione dei Musicisti a causa del debito contratto a suo tempo dal marchese di Rudinì e mai soddisfatto, lo stabile teatrale, il 31 marzo 1896, divenne proprietà dell'Ospedale Civico. Dopo una perizia eseguita dall'ingegnere Giuseppe Spadaro nel 1906, l'ex teatro fu venduto all'asta per 30.250 lire alla società "Ferri e Metalli" che nel 1907 affidò all'impresa Caronia la demolizione dell'intero teatro ad esclusione delle murature perimetrali. La ditta Ferri e Metalli (oggi Sidercomit Carini) riuscì a rifarsi della spesa sostenuta per l'acquisto del teatro attraverso la vendita dei materiali rimossi dalla ditta Caronia. Furono vendute le scale, le colonne e la pavimentazione di marmo rosso,

la macchina mobile del palcoscenico e tutti gli elementi architettonici e decorativi compresi gli arredi teatrali. Dopo aver ridotto l'ex teatro in un enorme parallelepipedo sventrato, la "Ferri e Metallì" diede l'incarico di progettare una struttura destinata a magazzino e ad uffici amministrativi, all'architetto Giuseppe Caronia. Quello che era stato il Real Teatro Santa Cecilia venne trasformato in un nudo contenitore con una soletta in cemento armato che taglia in parte il volume interno. Intorno agli anni '20 inizia la realizzazione dell'ultimo tronco della via Roma, come dal Piano Giarrusso. Ciò comporta il cambiamento dei rapporti piano volumetrici esistenti nel quartiere; scompare ad esempio, lo stretto vicolo del Forno alla Fieravecchia, con il caratteristico sovrappassaggio settecentesco che separava il teatro da un vicino palazzo anch'esso demolito in occasione dell'apertura dell'attuale via Cantavespri. L'annullamento del vicolo coperto che costeggiava il lato più lungo del teatro, generò la necessità di costruire un nuovo prospetto che venne realizzato ripetendo l'impianto ottocentesco del prospetto principale. Nel 1954 l'ex teatro viene ceduto dalla società Ferri e Metallì al signor Guayana. Dalle notizie da lui comunicate, risulta che solo alcuni anni prima dell'ultima guerra furono ripristinati i prospetti con intonaci del tipo "Li Vigni".

Le vicissitudini del Real Teatro Santa Cecilia e la sua effimera rinascita conducono, alla fine degli anni '80, all'acquisto da parte della Regione per destinarlo a teatro universitario.

Nel 2009 è iniziato il restauro del teatro con fondi comunitari. Il 9 settembre 2010, l'allora assessore regionale per i Beni Culturali insieme al Presidente della Fondazione The Brass Group, ha firmato la convenzione per l'affidamento del teatro alla stessa Fondazione.

## Note

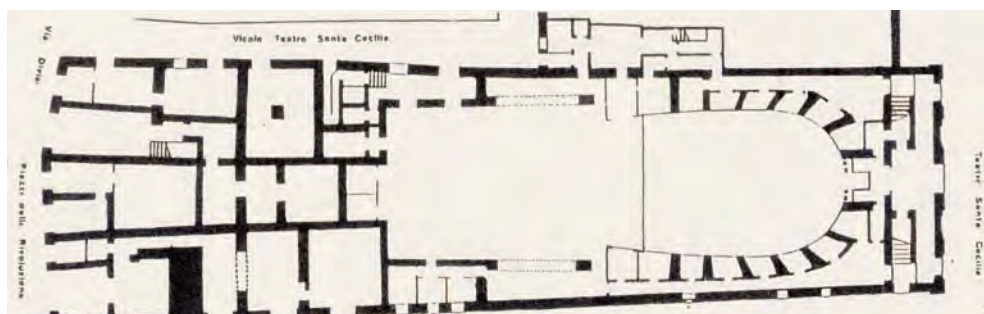
- 1) TEDESCO, A. (1992). *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*. S.F. Flaccovio, Palermo.
- 2) 3) 4) 5) *Ibidem*.

## Bibliografia

- TEDESCO, A. (1992). *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*. S.F. Flaccovio, Palermo.
- DI MARZO FERRO, G. (1859). *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*. Stamperia di Pietro Pensante, Palermo.

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PALERMO.



Pianta del teatro del XIX secolo. ©TEDESCO, A.

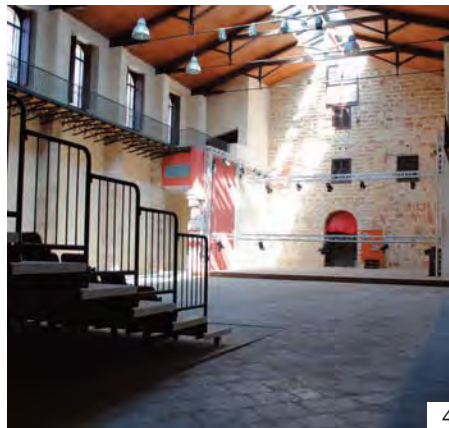


Foto 1 - Esterno del teatro.  
 Foto 2 - Disegno della fronte principale del teatro.  
 Foto 3 - Sala principale.  
 Foto 4 - Sala principale.  
 Foto 5 - Sala principale.  
 Foto 5 - Vestibolo d'ingresso.

©TEDESCO, A. ©Lo Sardo, P.



## TEATRO GARIBALDI

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Piazza Armerina                     |  |
| UBICAZIONE              | Piazza Umberto I                    |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | -                                   |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | prima del 1820                      |  |
| PROGETTISTA             | G. Di Bartolo Morselli              |  |
| COMMITTENTE             | -                                   |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPIENZA                | 320 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 38                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Essendo andati distrutti gli archivi comunali precedenti l'Unità d'Italia non è possibile avere notizie da fonti storiche; si possono avere notizie riguardanti il teatro facendo riferimento agli storici locali. Si parla di un teatro pubblico detto di S. Maria capace di accogliere numerosa gente sia in platea che nei suoi palchi; con grande probabilità nel 1820 furono eseguiti dei grandi lavori di ristrutturazione e tra il 1844/47 altri importanti lavori furono realizzati dal sottintendente Tommaso Amato Barcellona che fece riformare l'organizzazione dei palchi, riducendo gli ordini a tre e facendo realizzare la galleria.

Nel 1852, a causa dei lavori di livellamento del piano prospiciente il teatro, l'adiacente muro di cinta medievale crollò trascinando con sé il portico della vecchia facciata del teatro.

Nel 1902 il geometra Pastorelli ebbe l'incarico di realizzare il nuovo prospetto del teatro, che venne spostato in avanti di m. 6,20 rispetto al preesistente, tanto da poterne ricavare

un vestibolo d'ingresso, la biglietteria, la stanza del custode ed il caffè.<sup>1</sup>

Il nome Garibaldi compare per la prima volta nel 1888; in quell'anno, essendo il teatro chiuso per inagibilità, in consiglio comunale si discusse della sostituzione delle strutture lignee con altre in muratura, ma la proposta certamente non venne accettata per mancanza di fondi. Un anno e mezzo dopo, alla presentazione del bilancio di previsione per il 1890, all'art. 91 *"Manitenzione e custodia del teatro"* si dice: *"Il teatro Comunale è costruito di legname, meno la gabbia esterna del fabbricato che è in muratura. Il bisogno della manutenzione si rende sempre crescente perchè d'anno in anno il legname va cedendo all'edacità del tempo. Pure il municipio s'è limitato alle riparazioni indispensabili per la sicurezza di un edificio che ha il pregio di essere tra i primi che sorsero nella Sicilia"*<sup>2</sup>.

L'allora podestà di Gela, dott. Antonio Vacirca, invitò l'ing. Gaetano Di Bartolo, con lettera datata 16 gennaio 1929, a compilare una dettagliata relazione sulla stabilità del Teatro Garibaldi; era nei programmi dell'amministrazione comunale l'ampliamento dell'edificio. L'ing. Di Bartolo, dopo un accurato sopralluogo, inviò una relazione al podestà, affermando tra l'altro: *"I muri perimetrali del Teatro Garibaldi per la loro vetustà sono in condizioni tali da non potere utilmente essere usufruiti qualunque siano i lavori di sistemazione che si volessero effettuare. Le pareti nord e sud sono in scarso equilibrio e appaiono lesionate in più punti. La fabbrica è costituita di pietrame vario a due fodere ed è indipendente da antichi restauri in gesso. Anche a voler ricorrere a lavori di innesto, con spese non indifferenti, non si raggiungerebbe l'effetto desiderato, perché difficilmente si potrebbe arrivare ad irrobustire le condizioni precarie del nucleo interno"*<sup>3</sup>. L'ing. Di Bartolo descrisse pure come pessime le condizioni del piano terrano, della travatura in legno completamente tarlata, dei palchetti interni disastriati, dei corridoi difficilmente aerabili, delle uscite di sicurezza, ecc. La conclusione della relazione fu ovviamente negativa e l'ingegnere Di Bartolo suggeriva che il vecchio teatro fosse demolito, per dare posto ad uno stabile nuovo e più spazioso.

Attraverso questa relazione del 1929, sappiamo inoltre che il vecchio teatro ottocentesco, illuminato internamente con lumi a petrolio, venne dotato di illuminazione a lampade elettriche nel 1908.

L'ing. Di Bartolo, dopo aver presentato la sua relazione al Comune, ricevette il 22 febbraio dello stesso anno dal podestà Vacirca la delibera con la quale venne incaricato di redigere il progetto per la costruzione di un nuovo teatro, nello stesso posto dove era sorto quello vecchio: *"Ritenuto che questa amministrazione comunale ha già redatto gli atti con i quali si accettano le istanze di molti enfiteusi dell'ex feudo Nobile tendenti ad affrancare il rispettivo canone; ritenuto che l'attuale teatro, la cui costruzione rimonta a un secolo addietro non corrisponde più alle esigenze dell'accresciuta popolazione e alle condizioni attuali richieste dalla tecnica e dalla sicurezza, di guisacchè si rende necessario costruirne uno ex novo; visto che il fondo stanziato in bilancio art. 92 "Paga al personale" presenta margine disponibile, delibera di incaricare l'ing. Di Bartolo di Fortunato di redigere il progetto per il costruendo nuovo teatro comunale. L'incarico suddetto avrà la durata di un anno, senza obbligo di orario di ufficio e con lo stipendio di lire cinquecento nette mensili"*<sup>4</sup>.



Il progetto non troverà attuazione, ma il Teatro continuò tra lunghi periodi di chiusura per inagibilità e brevi periodi di attività, fino al 1970 in cui venne definitivamente chiuso con ordinanza del Genio Civile. Dopo una ventennale chiusura il teatro restaurato riaprì, presentando la stessa struttura d'inizio secolo, eccetto le modifiche riguardanti le attrezzature a servizio del palcoscenico, i camerini (ricavati nelle abitazioni addossate al teatro posteriormente) e l'adeguamento alle nuove norme di sicurezza.

### Note

- 1) Archivio storico comunale di Piazza Armerina.
- 2) 3) 4) *Ibidem*.

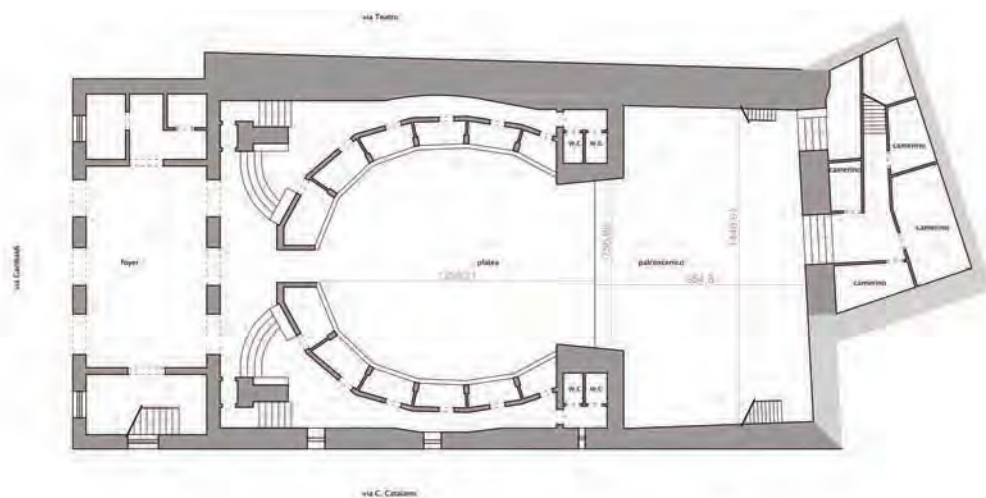
### Bibliografia

NIGRELLI, F. C. (1989). *La borghesia siciliana dell'800 e il teatro*. In "Civiltà Mediterranea", novembre-dicembre 1989, A. XII - n.s.15, Edizioni Ila Palma, Palermo.

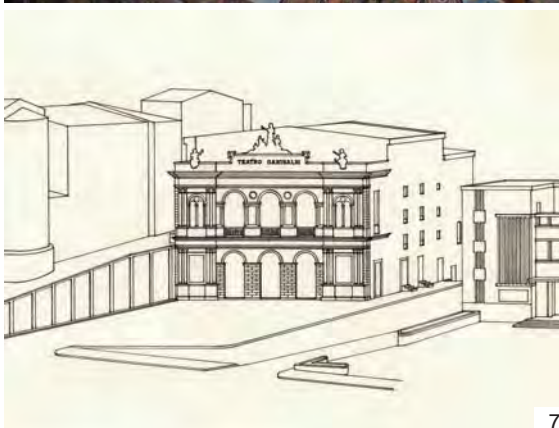
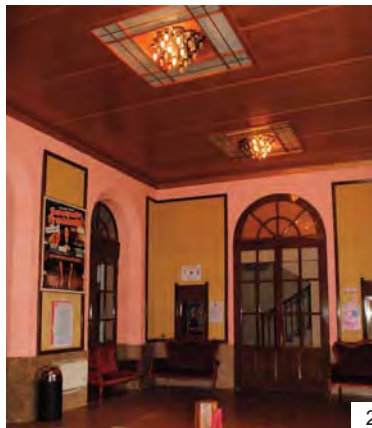
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PIAZZA ARMERINA.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



- Foto 1 - Prospetto principale.
- Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.
- Foto 3 - Interno della sala.
- Foto 4 - Loggione.
- Foto 5 - Intradosso del controsoffitto della sala.
- Foto 6 - Palcoscenico.
- Foto 7 - Assonometria del teatro.

©Lo Sardo, P. ©Comune di Piazza Armerina



## TEATRO COMUNALE

|                         |                       |  |
|-------------------------|-----------------------|--|
| CITTÀ                   | Poggioreale           |  |
| UBICAZIONE              | Ruderi di Poggioreale |  |
| LOCALIZZAZIONE          | -                     |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1869                  |  |
| PROGETTISTA             | -                     |  |
| COMMITTENTE             | -                     |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                     |  |
| CAPIENZA                | -                     |  |
| NUMERO PALCHI           | -                     |  |
| USO ATTUALE             | Rudere                |  |
| PROPRIETÀ               | -                     |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il Teatro Comunale fu costruito dal 1869 al 1873 in sostituzione di un magazzino terrano. Testimonianze orali tramandano che veniva utilizzato anche come sala da ballo per feste di carnevale e veglioni, presentava 250 posti e nei primi del Novecento venne utilizzato anche come cinematografo.

L'ingresso principale era posto lateralmente, si scendeva ad una quota inferiore rispetto al piano stradale (20 gradini). La struttura della sala era a ferro di cavallo con 3 ordini di palchi in muratura gesso e laterizi; la volta era in incannucciato e gesso e la copertura in travi e coppi siciliani. Nulla si sa riguardo le finiture, ma i ruderi ancora esistenti fanno pensare ad un teatro semplice sia nei materiali che nelle finiture, privo dunque di decorazioni.

Con il terremoto del 1968 il paese di Poggioreale rimase totalmente compromesso e si trasferì più a valle rinunciando ad una totale ricostruzione dell'abitato.

La sorte di questo teatro è comune a molti altri edifici della valle del Belice; stessa sorte la ebbero i teatri di Gibellina, Salaparuta e Menfi di cui non rimane traccia né fisica né storico-archivistica.



Foto 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - Interno del teatro.

Foto 6 - Esterno del teatro.

Foto 7 - Interno del teatro.



## TEATRO REGINA MARGHERITA

|                         |                             |  |
|-------------------------|-----------------------------|--|
| CITTÀ                   | Racalmuto                   |  |
| UBICAZIONE              | Via Vittorio Emanuele       |  |
| LOCALIZZAZIONE          | In un complesso conventuale |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                      |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1870                        |  |
| PROGETTISTA             | D. Sciascia                 |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                    |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                           |  |
| CAPIENZA                | 300 posti                   |  |
| NUMERO PALCHI           | 29                          |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                      |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                    |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il Consiglio Comunale di Racalmuto, per deliberazione del 19 dicembre 1870, annoverava fra le spese di opere pubbliche la somma di £ 100.000 per l'appalto di trasformazione dell'ex monastero di Santa Chiara in Palazzo di Città e per la costruzione del teatro comunale nel giardino del medesimo monastero. In esecuzione di tale programma si era già fatto redigere il progetto preventivo all'ingegnere Dionisio Sciascia il 13 agosto 1870.

La realizzazione delle opere murarie fu aggiudicata ai capomastri Raffaele Franco, Calogero Grisafi, Carmelo Romani e Ignazio Romano.<sup>1</sup>

Il 22 maggio 1877 la giunta municipale stabiliva le condizioni d'appalto per la costruzione del meccanismo del teatro secondo il progetto presentato dall'ingegnere Fortunato Queriau. Per coprire i parapetti dei palchi del teatro, al fine di evitare che i dipinti fossero guastati dalla polvere, la giunta municipale il 13 marzo 1878 prelevava dall'art. 37 del bilancio la

somma di £ 137,25 per l'acquisto di 210 metri di "mussola e relativa cucitura". I lavori ormai si avviavano al loro definitivo compimento e la giunta rivolse la propria attenzione all'esterno del teatro, perché si potesse permettere, mediante uno spiazzo adeguato, la visione del prospetto. Il 17 giugno 1878 la Giunta chiese al prefetto della provincia l'autorizzazione alla riunione straordinaria del Consiglio Comunale per l'espropriazione delle case di fronte al teatro. Dalla deliberazione della giunta municipale del 26 ottobre 1878, relativa al prelievo di somme dal bilancio del 1878 per le spese sostenute da giugno a settembre di quell'anno, si apprende che furono spese £ 1,20 per un foglio bollato da servire per il verbale di consegna delle scene e £ 14,45 per trasportare il sipario da Caldare a Racalmuto.

Quest'ultima spesa è interessante perché rivela che il sipario era stato dipinto da Giuseppe Carta da Palermo, poi trasportato per ferrovia fino a Caldare e da lì era stato portato a Racalmuto con un carro trainato da un animale, dato che non era stata ancora ultimata la ferrovia per Canicattì; questa tratta, infatti, entrò in esercizio il 3 novembre 1880, sei giorni prima dell'inaugurazione del teatro, che avverrà il 9 novembre 1880.

Nella stessa data la giunta municipale, esaminando il Conto Amministrativo e Morale dichiarava che *"il Teatro Comunale è pressoché ultimato, provvedendolo di quasi tutti gli accessori, meno della mobilia per la quale trovasi in corso di contrattazione e spera quindi nella stagione di carnevale 1879 aprirlo al pubblico trattenimento"*<sup>2</sup>.

Alla fine del 1878 la giunta approvava a favore del Sig. Vincenzo Agozzino, al quale sarà fatta in seguito la nomina di custode e manutentore del teatro e che alcuni anni dopo realizzerà la macchina del Teatro Massimo di Palermo, e poi quella del Teatro Biondo della stessa città, la somma di £ 30 per piazzare tutta la serie delle scene nel meccanismo del teatro ed al sig. Luigi Fantauzzo la somma di £ 26 per il consumo di olio nell'illuminazione del teatro per la prova delle scene e del sipario.

Il 16 giugno 1879, in sede di giunta municipale, il sindaco rammentava ai signori assessori che *"il Consiglio Comunale, nella seduta del 31 maggio scorso, deliberava che il collaudo delle opere murarie del Teatro, presentato dall'architetto sig. Dionisio Sciascia, fosse rimandato alla Giunta affinché lo potesse esaminare ed analizzare e occorrendo dare il suo parere se meritevole o no di approvazione"*<sup>3</sup>.

La Giunta municipale, esaminata favorevolmente in tutte le sue parti la relazione di collaudo redatta dall'Ingegnere Sciascia, proponeva di passarla al consiglio *"per l'approvazione e la liquidazione a favore degli assuntori Sigg. Franco Raffaele e Grisafi Calogero della somma di £ 99.007,44, nella quale non vanno compresi i lavori fatti eseguire dalla Giunta ai singoli impresari ed artisti, quali il palcoscenico e meccanismo, la serie di dodici scene, la dipintura della volta e dei parapetti dei palchi, il sipario, la mobilia ed altro, il cui valore complessivo venne pagato dall'Azienda Comunale ai singoli assuntori dal fondo medesimo stanziato in bilancio per la costruzione del Teatro comunale; beninteso che tutti gli atti, contratti o collaudi di queste opere faranno parte e saranno uniti al collaudo delle opere murarie, onde possa conoscersi a quanto ascenda il totale generale di tutte le costruzioni ed opere relative di questo Teatro"*<sup>4</sup>.

Alla fine della seduta, quindi, la giunta deliberava di chiedere al prefetto di Girgenti la riunione straordinaria del Consiglio comunale per trattare i seguenti oggetti: dichiarazione di pubblica utilità dell'espropriazione forzosa delle case innanzi al teatro; approvazione del collaudo dell'opera di costruzione del teatro; voto di lode ed encomio all'architetto sig. Dionisio Sciascia direttore dell'opere pubbliche di Racalmuto.

Nella seduta del 18 settembre 1879, con viva soddisfazione il sindaco riferiva che *"il teatro era stato ultimato in tutte le sue parti"*<sup>5</sup>.

L'anno seguente si registrarono ancora interventi tra le spese, £ 418 corrisposte a Bartolomeo Cosentino per il nuovo contratto di assicurazione dello stesso teatro contro l'incendio per l'anno 1879. Assicurato l'edificio, si poneva il problema della custodia e manutenzione: *"La nuova opera del Teatro Comunale, per la sua importanza e gli attrezzi ha bisogno di custodia, onde far sì che l'intero locale si conservi sempre in uno stato di perfetto servizio. Ma la nomina del custode non basta a che detto locale sia sempre mantenuto in perfetto stato. Occorre anche appaltare la manutenzione tanto del fabbricato quanto degli infissi, mobilia ed attrezzi diversi ivi esistenti"*<sup>6</sup>.

Il sindaco nella seduta dell'8 febbraio 1880 stabiliva le condizioni e i patti per la custodia del Teatro comunale e relativa manutenzione. Il disciplinare di accordo si componeva di sei articoli e prevedeva per il custode l'obbligo di *"verificare, garantire e custodire l'intero edificio, sia interno che esterno; mantenere costantemente pulito tutto il locale del teatro, palcoscenico, meccanismo, lumi e mobilia; assumerà anche la manutenzione del locale, nel senso di rimettere nell'integrità di perfetto servizio e buono stato di guasti all'intonaco del fabbricato, ammattonato, ai bassi rilievi, agli adorni in genere, agli infissi ed aperture, al palcoscenico, al meccanismo e scenario, ai mobili di platea, ai palchi, ai lumi, alle tappezzerie e tendine, nulla escluso di tutti gli altri oggetti esistenti in Teatro, salvo casi fortuiti"*<sup>7</sup>.

Il 10 settembre 1880 la giunta municipale riporta nella relazione del Conto Amministrativo e Morale del 1879 che lavori del Teatro sono definitivamente completati, che sono stati fatti i pagamenti *"a chi di ragione"*, e che rimangono da saldare le ultime due rate all'impresario della mobilia.

Il Teatro Comunale di Racalmuto fu inaugurato il 9 novembre 1880. Giuseppe Picone, in un articolo de *"L'Indipendente"*, l'indomani scrisse: *"È splendido, con ornamenti dorati parcammente distribuiti, con i pilastri non dritti, non perpendicolari, ma formati ad s e ricurvi un po' all'indietro verso la base per lasciare vedere etiamdio a chi sederà vicino ad essi. Dopo due file di palchi c'è un grande parterre, che si estende libero e spazioso, lungo per quanto si estende la curva. [...] La volta sembra una cupola, è posata leggerissimamente alle mura esterne del Teatro: è istoriata dal Tempo e dalle principali scene della vita ideale; che si succedono nelle sante ore della giornata. [...] Dopo l'inaugurazione echeggiò la classica musica del Verdi"*<sup>8</sup>.

Per l'inaugurazione del teatro, dunque, si era voluto aspettare l'entrata in esercizio della ferrovia allo scopo di dare la possibilità agli abitanti dei paesi vicini di venire ad ammirare il teatro che era l'orgoglio dell'amministrazione e di tutta la cittadinanza di Racalmuto. Gli anni

'80 dell'XIX secolo si aprirono così con questi due meravigliosi avvenimenti: la ferrovia ed il teatro, che conferivano decoro e gloria al paese.

La struttura, nel complesso, ha conservato la sua integrità fino alla chiusura avvenuta alla fine degli anni '50 del XX secolo. Il prospetto si affaccia sul *piano dell'Abbazia* e termina con un frontone triangolare sormontato da una scultura che rappresenta allegoricamente le tre muse: Talia, della commedia, Calliope, del canto e Tersicore, della danza.

L'entrata principale, da un portone di ferro, sormontato da un arco circoscritto a grandi lettere cubitali "*Teatro Comunale*", opera della fonderia Oretea di Palermo, immette in una sala con otto colonne. A destra, una stanza con uscita di sicurezza sulla strada ed un'altra che conduce alla scala che sale al loggione. A sinistra, tre stanze, due per il custode ed una per il guardaroba. Ai lati, le scale che portano ai corridoi di accesso ai palchi di prima e seconda fila e, di fronte, oltre una vetrata a colori, la platea. Questa consta di 128 poltroncine di ferro battuto con sedili e schienali rivestiti da lamina di ottone dipinta con vernice copale e imbottita di crine e fodere in pelle rossa.

I palchi, disposti in due file, sono 24 oltre quello centrale per le autorità e i quattro di proscenio, due a destra e due a sinistra. Il Teatro ha la forma di ferro di cavallo con l'asse longitudinale in direzione est-ovest. Sopra i palchetti, il loggione è costituito da una balconata capace di ottanta posti nello scranno, con sedili a tre ordini e corrispondenti spalliere e poggiatesta, formato da assi di abete squadrati.

Il teatro fu attrezzato di lumi a petrolio che l'ingegnere Sciascia aveva previsto in sede di progetto, per illuminare la sala furono collocati ventiquattro lumi con congegno alla prussiana di prima forza e tubo a forma di tulipano, sostenuti da grandi bracci di ottone dorato con globo di cristallo doppio. Da ogni braccio grande sporgevano altri tre bracci più piccoli, pure di ottone dorato, per le candele steariche; vi erano altre luci e precisamente: sette bracci di bronzo dorato per le steariche sulla bocca d'opera; quattro per il loggione ad una fiamma di prima forza fissati alle pareti; diciassette di seconda forza per i corridoi e le scale; tre per i cessi due per il corpo di guardia, cinquantadue per la ribalta; le quinte e i camerini tutti di prima forza. Un lampadario per la scala d'aspetto a vari bracci. La fornitura della mobilia, tappezzeria, lumi ed altro fu fatta dalla ditta SOLEI-HER-BERT e C. di Palermo.

Al principio degli anni '20 il teatro dovette chiudere perché a causa di atti vandalici commessi dagli stessi spettatori rimase gravemente danneggiato: "*rotti tutti gli specchi e le sedie dei palchi, strappati i velluti dei passamano, distrutte le imbottiture delle poltroncine della platea*".

Il teatro venne riaperto dopo un radicale restauro e utilizzato anche come cinematografo. Poi una nuova ricaduta, negli anni che seguirono l'ultimo conflitto mondiale ed infine la chiusura verso la fine degli anni '50, quando il teatro fu dichiarato inagibile. Per interessamento di Leonardo Sciascia, all'inizio degli anni '80 fu commissionato un progetto di restauro allo studio di architettura del professore Antonio Foscari di Venezia, che rifece parte delle strutture murarie ed eseguì il consolidamento delle fondazioni, soprattutto nella zona del palcoscenico. Poi i lavori si fermarono per diversi anni fino a quando con un nuovo,



modesto, finanziamento del 1998 si completò la copertura e si rifece tutto l'intonaco esterno dei muri.

Le strutture di copertura del palcoscenico e della sala sono costituite da un sistema di capriate in legno con duplice funzione di supporto alla copertura e alle strutture di scena e del velario del teatro, realizzato in incannucciato. L'arco armonico poggia sui muri laterali e risulta costituito da tavole lignee unite fra loro mediante centine poste all'estradosso dell'arco. Per quanto riguarda gli elementi di finitura nella volta del teatro è espressa l'Apoteosi di Apollo divinità trionfale cui è preposto il governo delle stagioni del ciclico ripetersi dei mesi, anno dopo anno, secondo un percorso di vita e rigenerazione. I mesi sono presentati come figure femminili, accompagnate da putti che partecipano attivamente alla scena. Al centro, sopra l'arco scenico, in bassorilievo, lo stemma di Racalmuto in stucco e, a fianco, entro cornici rotonde, le immagini di Carlo Goldoni a sinistra e di Vittorio Alfieri a destra. Tutt'intorno, nella cornice che chiude la volta ed in senso antiorario, altri cerchi di adorno con figure di autori teatrali: Alberto Nota, Pietro Metastasio, Paolo Ferrari, Shakespeare, Paolo Giacometti, Ugo Foscolo, Silvio Pellico, Vincenzo Monti, G.B. Nicolini.

Disseminate poi in tutto il teatro, sui parapetti dei palchi e sull'arco scenico, vi sono riproduzioni di strumenti musicali e serti intrecciati, ma soprattutto putti che recano segni riconducibili alle caratteristiche delle altre muse, alle arti, alle virtù e alle qualità morali come la giustizia, la poesia, l'astronomia, la musica, le lettere, la pittura, la scultura, l'architettura, l'agricoltura, la pesca, non manca il tema della libertà, sviluppato in tre scene con al centro il noto verso dantesco "libertà va cercando ch'è sì cara. Infine il sipario raffigurante lo scoppio della rivolta dei Vespri Siciliani, copre il boccascena e, come i dipinti della volta e dei parapetti è opera del pittore palermitano Giuseppe Carta.

Dopo quaranta anni di chiusura ed un restauro durato vent'anni il Teatro Comunale, visitato l'11 febbraio 2003 in forma privata dal Capo dello Stato, Carlo Azeglio Ciampi, accompagnato dalle autorità locali, è stato riaperto al pubblico il 14 febbraio 2003.

## Note

1) Archivio storico comunale di Racalmuto.

2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) *Ibidem*.

## Bibliografia

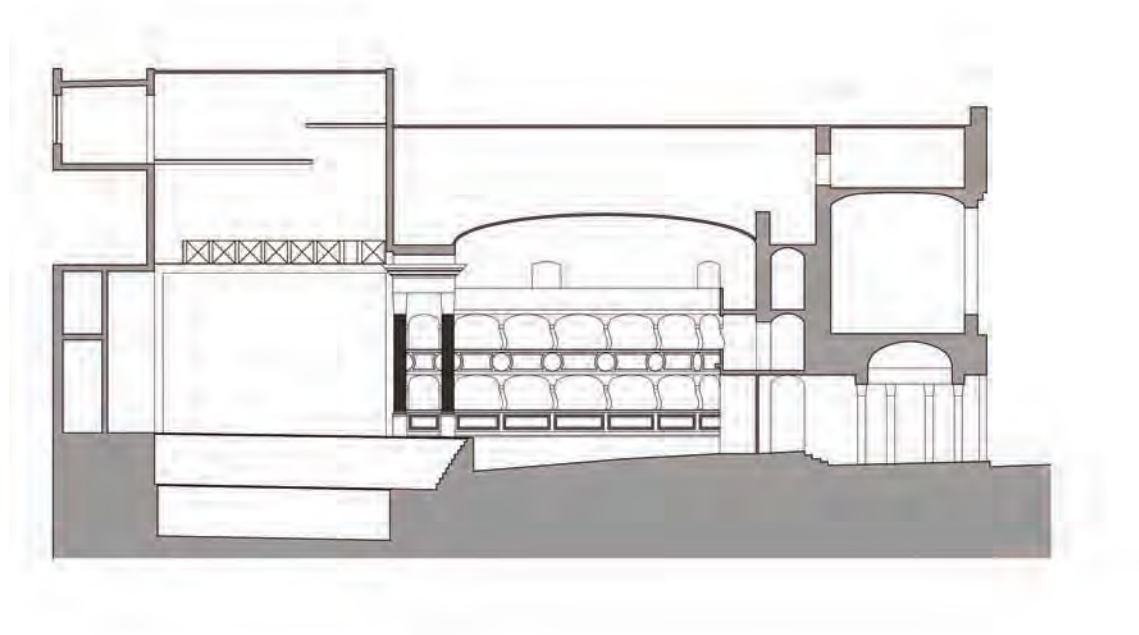
DI FALCO, G. (2009). *Il teatro Regina Margherita di Racalmuto*. Kalos, Palermo.

PARISI, A. (2000). *Racalmuto. Il paese di Leonardo Sciascia*. Tipolitografia Paruzzo, Caltanissetta.

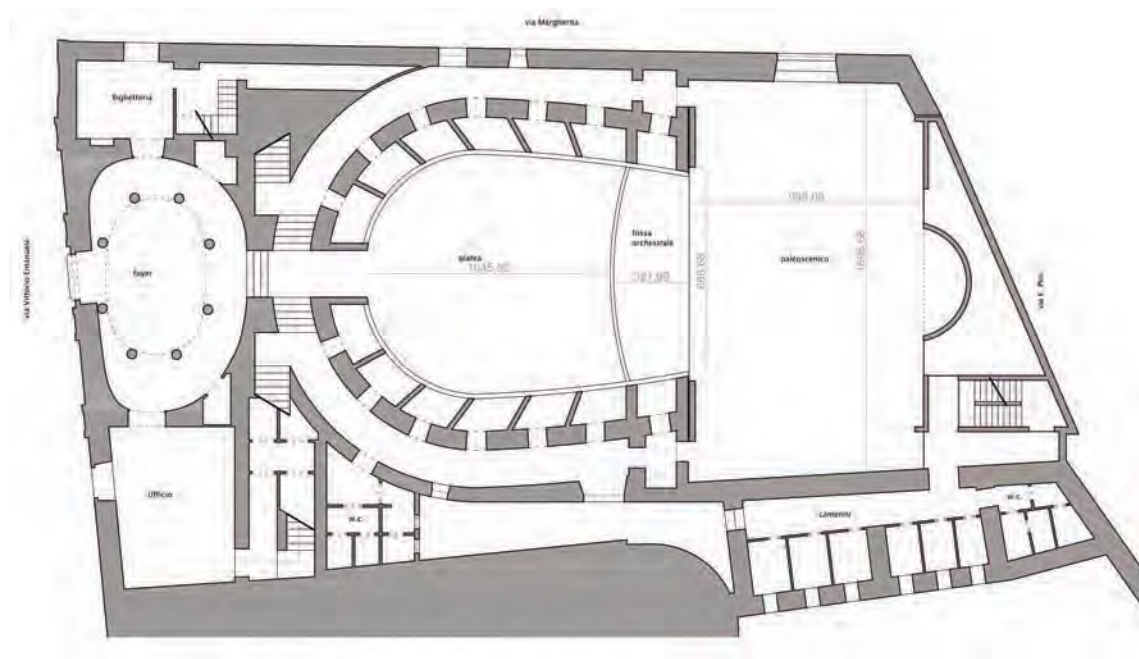
REGIONE SICILIANA. *Sguardi su Racalmuto*.

ARCHIVIO DI STATO DI AGRIGENTO.

ARCHIVIO COMUNALE DI RACALMUTO.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).

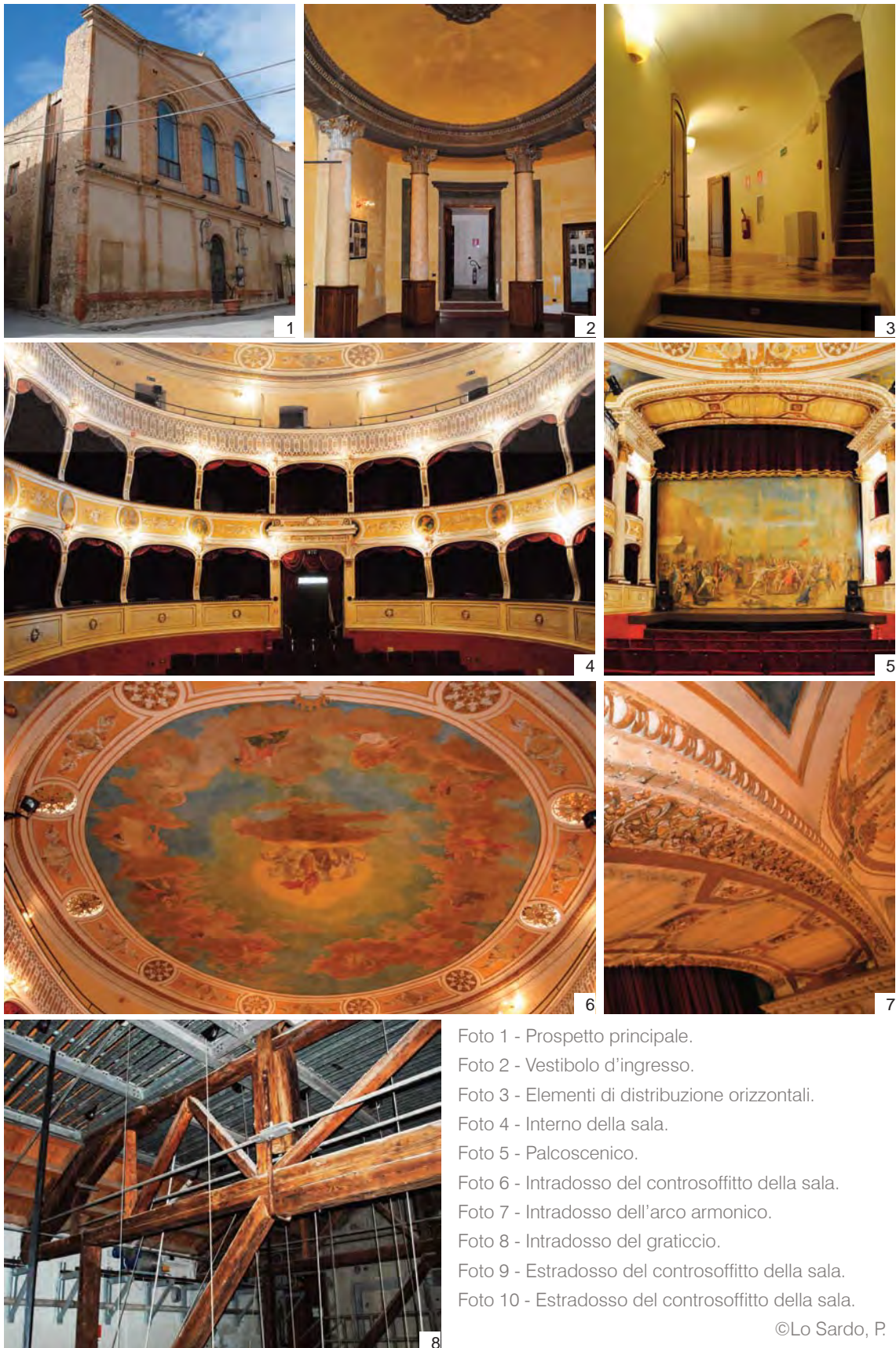
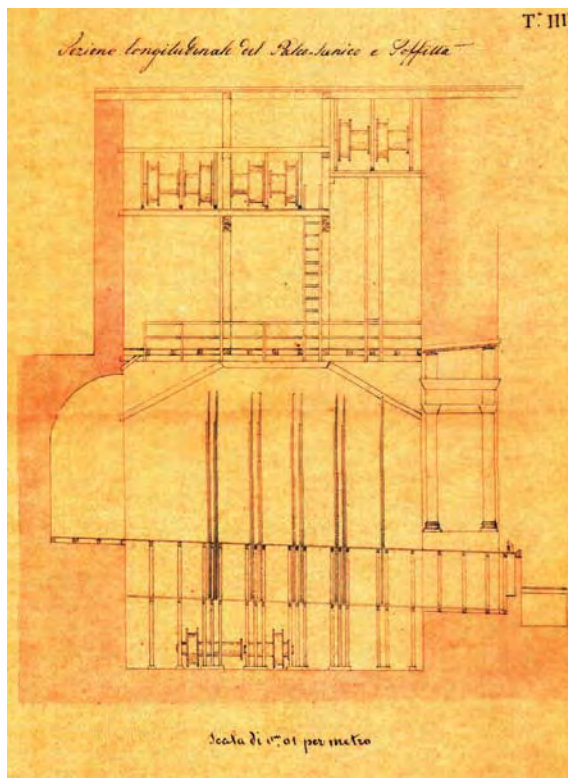
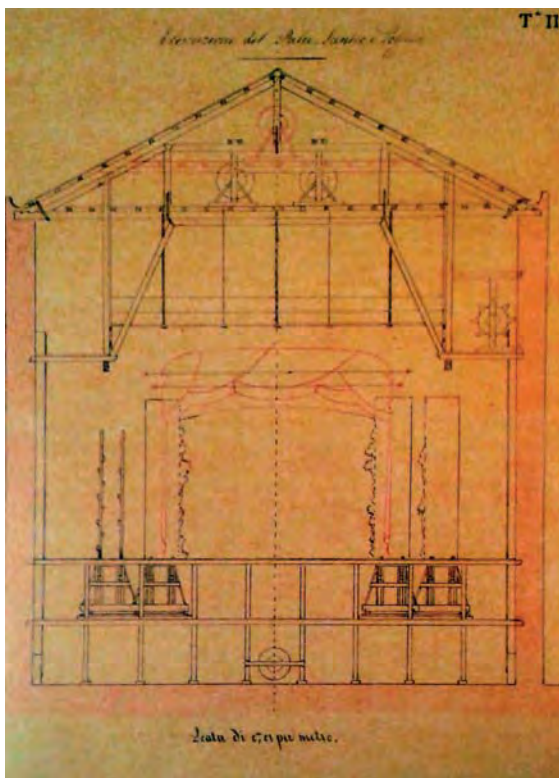


Foto 1 - Prospetto principale.  
 Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.  
 Foto 3 - Elementi di distribuzione orizzontali.  
 Foto 4 - Interno della sala.  
 Foto 5 - Palcoscenico.  
 Foto 6 - Intradosso del controsoffitto della sala.  
 Foto 7 - Intradosso dell'arco armonico.  
 Foto 8 - Intradosso del graticcio.  
 Foto 9 - Estradosso del controsoffitto della sala.  
 Foto 10 - Estradosso del controsoffitto della sala.

©Lo Sardo, P.



Sezione trasversale e longitudinale del palcoscenico. ©Archivio storico comunale di Racalmuto.



## TEATRO CONCORDIA

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Ragusa                              |  |
| UBICAZIONE              | Via Ecce Homo                       |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1853                                |  |
| PROGETTISTA             | F. Nicita                           |  |
| COMMITTENTE             | -                                   |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                                   |  |
| CAPIENZA                | -                                   |  |
| NUMERO PALCHI           | -                                   |  |
| USO ATTUALE             | Inutilizzato                        |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La nascita del Teatro Concordia fu espressione del riscatto della società intellettuale della nuova Ragusa, sorta dalle rovine del terremoto del 1693.

Il 23 Giugno 1840 il Sottintendente del Distretto di Modica dava notizia al Sindaco di Ragusa che il Ministero degli affari Interni aveva approvato le condizioni stabilite “*nello strumento formato fra vari particolari del Comune di Ragusa*”, cioè nell’atto pubblico stipulato tra vari privati ragusani “*per costruire un teatro a loro proprie spese*”.

Il 15 gennaio 1841, il Sottintendente di Modica scriveva al Sindaco Capodicasa pregandolo di fargli conoscere “*a quale stato trovasi la costruzione del teatro che si stabilì formarsi a proprie spese di diversi particolari di codesto Comune*” Di riscontro, dopo pochi giorni, il sindaco informava che “*la fabbrica di rustico è quasi in fine*”; ancora il 9 settembre dello stesso anno, sempre su sollecitazione dell’Intendente di Noto, comunicava che “*lo stato di*

*costruzione di questo teatro che si sta costruendo a spese di questi comunisti si è che le mura son portati al suo termine e che tra non guari saran convertatati di tetti perché le travi si sono trasportati da mare in questa; le canne, e tecole sono anche pronti”<sup>1</sup>.*

L'intendente, dopo il sopraluogo, attraverso comunicazione del Sottintendente La Rosa dell'11 febbraio 1842, esprimeva il desiderio che le due loggette collaterali al palcoscenico fossero riservate una per la Polizia e l'altra per il Sindaco. Segnalava, inoltre, che sebbene la spesa dell'intera opera fosse stata assunta da privati, gli sembrava giusto che *“per alcune cose generali contribuisca almeno in parte il Comune”*; sicché pregava il Sindaco di interessarsene con opportuna proposta. Conseguentemente, il 16 febbraio 1842, il decurionato adottò la seguente delibera: *“Visto l'atto di società approvato dal Governo, dal quale risulta, che alcuni buoni cittadini, spinti di sentimento di civilizzazione, assunsero a loro peso la costruzione di un teatro in questo Comune, e fra le altre convennero di prelevarsi due palchi per le autorità giudiziaria ed amministrativa. Il Decurionato. Considerato di essere ben giusto che li proprietari di detto teatro fossero indennizzati della spesa necessaria per li due palchi addetti alle suaccennate autorità, e di darsi un pegno di gradimento, per un opera che fa tanto onore a questo Comune; a voti unanimi delibera di versarsi prontamente presso il cassiere dei proprietari di questo teatro ducati 400”<sup>2</sup>.*

Per quanto si dica essere stata votata *“all'unanimità”*, non piacque al Sindaco G. Capodicasa, ibleo, il quale sentì il bisogno, nel trasmetterla al Sottintendente La Rosa, il 17 febbraio 1842, di annotare al margine di esso: *“Sulla collaterale deliberazione fò osservare che la somma di Ducati 400 votata dal Decurionato è di troppo eccessiva”<sup>3</sup>.*

Nel maggio 1843 la costruzione del nuovo Teatro era prossima al compimento: ciò risulta da un'istanza rivolta il 13 di quel mese al Sindaco. Con essa si faceva notare che, tolti i palchi assegnati a ciascuna famiglia associata, restava a beneficio del pubblico ragusano il terz'ordine dei palchi e a platea, sicché si chiedeva al Comune un contributo di almeno 300 ducati per la pavimentazione della platea e per l'acquisto dei banchi. Il Decurionato riunito in seduta straordinaria il 14 Maggio 1843 adottò una deliberazione favorevole alla concessione chiesta. Tuttavia il Sindaco G. Capodicasa tentò ancora la carta dell'ostruzionismo e il 23 maggio 1843 inviò un estratto della delibera al Sottintendente di Modica, accompagnandolo con le seguenti osservazioni: *“La Decuria senza consideranza delle circostanze i cui trovasi la Comune di soddisfare i debiti che ha con vari particolari i quali giustamente ne reclamano il pagamento; di rivalere ducati 1505 e rotti al fondo della strada a ruota da Ragusa allo Scaro di Mazzarelli per avere invertito il fruttato dal dazio sulla carne e sul pesce, per cui varie disposizioni sono state emesse dal Sig. Intendente: ha voluto accordare al teatro un secondo sussidio di ducati 300. Di un teatro trattasi che vari particolari si obbligarono costruire a proprie spese e senza interessare la Comune, e sotto questa condizione ne fu autorizzata la costruzione con venerata Ministeriale di S.E.”<sup>4</sup>.*

Per fortuna degli interessi della città, il Sottintendente La Rosa era uomo di larga apertura e schierato col progresso sicché rispose alle osservazioni del Capodicasa il 29 maggio seguente: *“L'opera onora il Comune, ed è di grande utilità su rapporto della cultura e del*

*progresso. A mio avviso quindi la deliberazione merita qualche considerazione. Uniformandomi intanto al parere del Sig. Sottintendente vengo ad accordare all'opera del Teatro un ultimo sussidio sugli arretrati di ducati 300. Con questa occasione permetto che detto Teatro si dia il nome di Concordia potendo apporselo sulla parte d'ingresso la relativa iscrizione”<sup>5</sup>.*

In una relazione di stima del Teatro, redatta dal Comune nei primi mesi del 1880, a firma dell'Assessore Anziano G. Morana, si legge che la forma e disposizione non era conforme a quanto una corretta architettura avrebbe dettato, in quanto erano irregolari sia la disposizione dei palchi, sia la forma della curva, sia la pendenza del palcoscenico, sia infine, la platea. Inoltre l'ingresso non era in asse con la sala e col palcoscenico.

Il Teatro della Concordia venne inaugurato il 15 Agosto del 1844.

L'Archivio Storico Comunale manca di ogni documentazione relativa agli anni 1854-1878, sicchè nulla possiamo dire sulle trattative di vendita intercorse tra i privati proprietari e il Comune di Ragusa, sulle modalità e sul prezzo della compravendita.

Il primo documento in merito è del 24 settembre 1879: si tratta del verbale di consegna del Teatro al Comune di Ragusa; apprendiamo da questo documento che la cessione al Comune del teatro della Concordia da parte dei proprietari privati venne fatta con scrittura privata del 5 giugno 1879. Furono consegnati i seguenti oggetti: ventidue sedie, delle quali sei di colore azzurro, *“il resto verdi e senza pittura”*; venti lumi a petrolio con *“palla”*, fissi alle pareti; dodici lumi alla prussiana per il palcoscenico; altri otto lumi alla prussiana *“per servire dietro le scene”*; una sedia a braccioli: due panche a due tavolini; ventiquattro quinte mobili; dieci quinte fisse; *“tre porte a Casino”*; tredici teloni, compresi tra essi il sipario vecchio e quello nuovo; panche secondo la pianta che si dice annessa alla scrittura privata.

Con decreto del 9 maggio 1880 a firma di Re Umberto I veniva autorizzato l'acquisto del Teatro *“per impedire il deperimento”*.

Secondo la stima, il Teatro, che era stato tenuto nei suoi primi anni con singolare *“decadenza e pulitezza”*, venne col passare del tempo a deteriorarsi. All'epoca della stima (1880), non v'era più traccia di decorazioni e ornamenti né nei palchi né nella volta a causa delle infiltrazioni delle acque piovane, che avevano deteriorato tutto l'insieme e in particolare gli scenari in tela. Le fabbriche erano in buono stato, non così gli intonaci. La pavimentazione in lastre di pietra asfaltica, di epoca posteriore alla costruzione del teatro, si conservava in buono stato, mentre quella in lastre di calcare bianco era bisognosa di riparazione. Il valore del teatro venne stimato in un importo totale di L. 23.000,48.

Con deliberazione del 6 febbraio 1881, il Consiglio Comunale autorizzava l'esecuzione del progetto di massima relativo ai lavori di rifacimento del Teatro Comunale, mediante appalto a trattativa con lo scenografo Sig. Mario Scribano che aveva redatto il progetto per l'appalto dei lavori di decorazione, meccanismo, scenografia, illuminazione e tappezzeria del Teatro Concordia. La solenne inaugurazione del Teatro avvenne il 28 marzo 1883.

Alla data del 24 ottobre 1885, troviamo in Archivio Storico Comunale un progetto della sala firmato dall'Ing. Filippo Nicita e relativo al pian terreno e al primo piano elevato.

All'illustrazione dei disegni presentati, l'Ing. Nicita accompagnava un'analitica descrizione

del suo intervento, *“Modifiche richieste dal Consiglio Comunale con deliberazione del dì 22 settembre 1883 [...] il seguente nuovo progetto [...] non differisce dal primo che nella sola distribuzione dei corpi del pianterreno. Lo scopo che mi son prefisso nella disposizione della pianta è stato quello di dar maggior simmetria alla sala d’aspetto, occultando così la deformità proveniente dalla non coincidenza dell’asse teatrale con l’asse nel mezzo della sala, e lateralmente ho posto le due entrate ai palchi. A sinistra ho fatto il caffè con due entrate una esterna e l’altra interna; a destra ho posto la distribuzione dei biglietti poste con due entrate. A sinistra del prospetto vi è la scala che conduce alla galleria, la quale perciò resta separata dal resto del Teatro. A sinistra della sala d’aspetto si parte la scala che fa salire alla scala delle Accademie: la quale resta in posizione e dimensioni identica a quella che era nel progetto primitivo”*<sup>6</sup>. Un’altro disegno del progetto è datato al 10 gennaio 1886; mentre il prospetto nel disegno dell’ottobre 1885 è molto più lineare e semplice, quest’ultimo, pur riprendendo di massima il medesimo modulo architettonico, lo appesantisce con tre mezzi busti di musicisti e due statue al primo piano elevato, con l’emblema della città e trofei musicali in alto sul frontone. L’appalto dei lavori e del rifacimento del tetto fu aggiudicato ad incanto il 9 maggio 1887 in via provvisoria alla ditta Salvatore Bocchieri di Giovanni, col ribasso del 5% sul prezzo di perizia in L. 11.452,13 e il prospetto realizzato su progetto dell’ingegnere Filippo Nicita. Il Consiglio Comunale con delibera n. 89 del 20 agosto 1889 approvò il collaudo definitivo dei lavori redatto il 15 giugno 1892 dall’Ing. Giuseppe Scaccianoce.

Il cinema fa la sua apparizione nel Teatro della Concordia nel 1912. Nell’aprile del 1913 la Giunta deliberò di non concedere il Teatro né per le rappresentazioni liriche né per comizi, né per feste da ballo e ciò fino a quando il palcoscenico non sarebbe stato riparato e reso solido. L’attività venne ripresa nel novembre del 1913.

Non troviamo nulla in archivio relativamente agli anni della Grande Guerra e del dopoguerra. Il primo documento successivo a tale periodo è del 18 dicembre 1925. In questo periodo continua la consuetudine di adibire il Teatro a feste di ballo private. Dal giugno 1928 al novembre dello stesso anno il teatro rimase chiuso, per restauri e riparazioni e per i lavori di apertura di ulteriori porte di sicurezza.

Con istanza del 16 febbraio 1938, il Sig. Ippolito Marino, appaltatore, chiese al Comune la concessione in enfiteusi perpetua del Teatro Comunale e di alcuni immobili adiacenti allo scopo di trasformarli in cine-teatro, secondo un progetto del 20 dicembre 1937 dell’arch. Carmelo Antosi; il Comune con delibera n. 243 del medesimo 24 marzo 1938 accolse l’istanza del Marino. I lavori di trasformazione dell’antico e glorioso Teatro Concordia in cinema di stile littorio, come ben si comprende, più che di trasformazione furono di demolizione e ricostruzione, con relativa cancellazione dell’impianto architettonico (palchi, loggione).

Unico elemento del progetti originario è la facciata che non venne mai modificata. Il teatro Concordia, divenuto cinema si degradò sempre più, sino a divenire uno squallido locale a luci rosse; qualche anno fa venne definitivamente chiuso e a tutt’oggi versa in uno stato di abbandono.



## Note

1) Archivio Storico comunale di Ragusa.

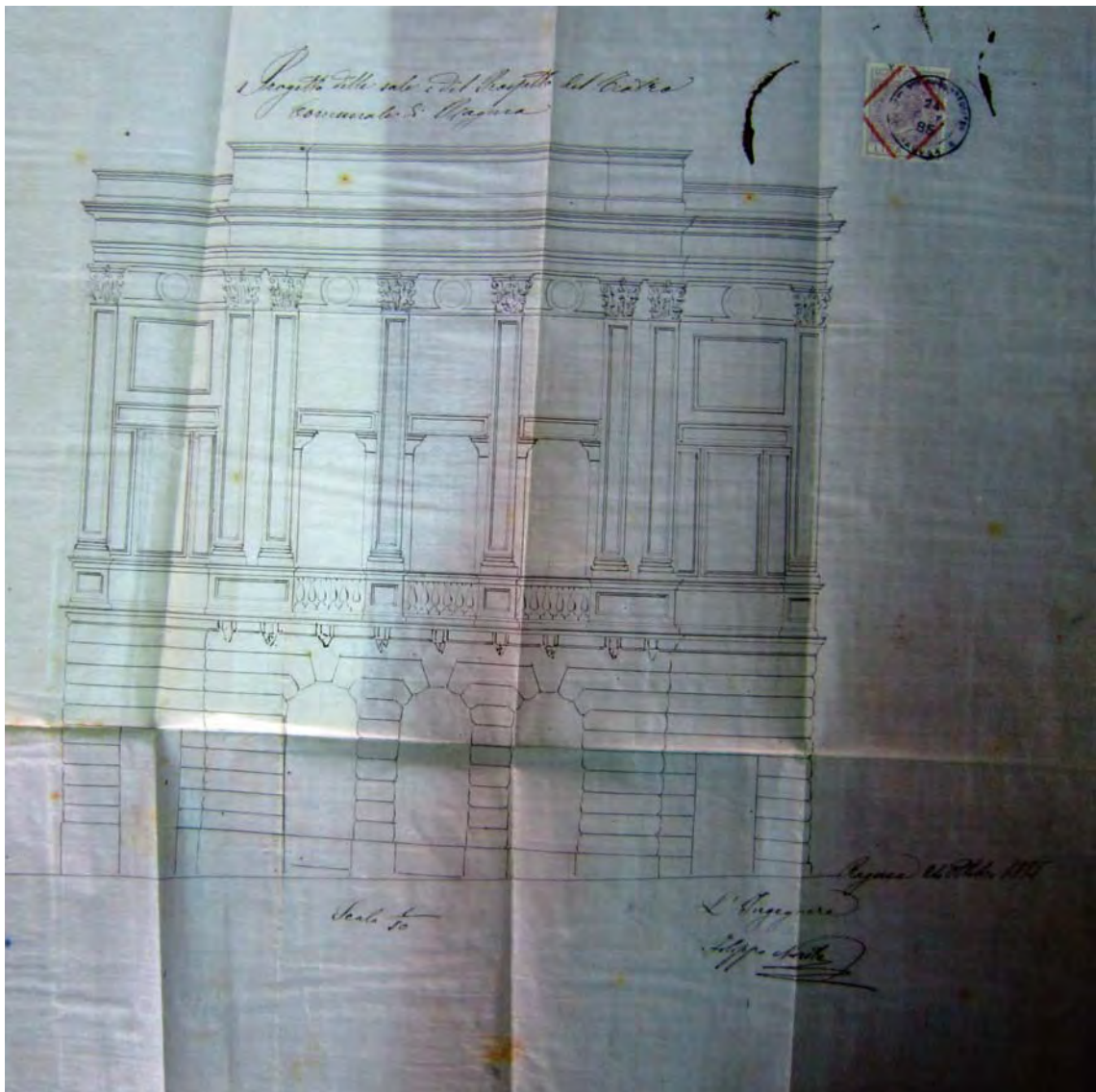
2) 3) 4) 5) 6) *Ibidem*.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI RAGUSA.

## Bibliografia

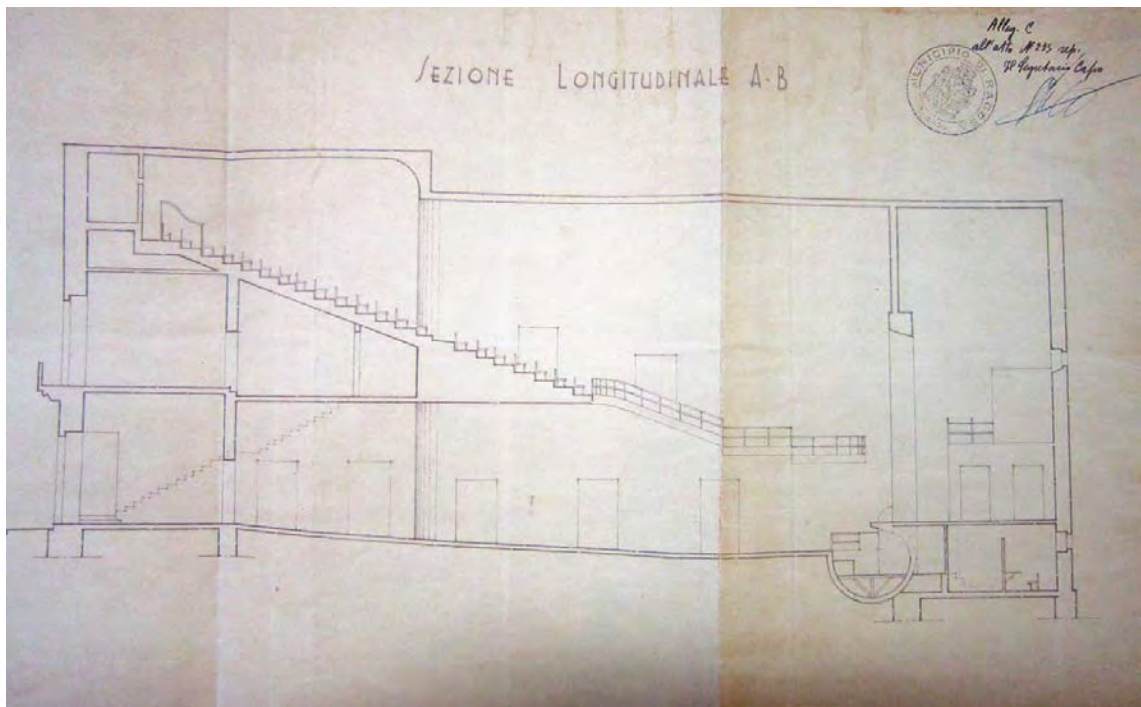
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI RAGUSA.

ARCHIVIO DI STATO DI RAGUSA.

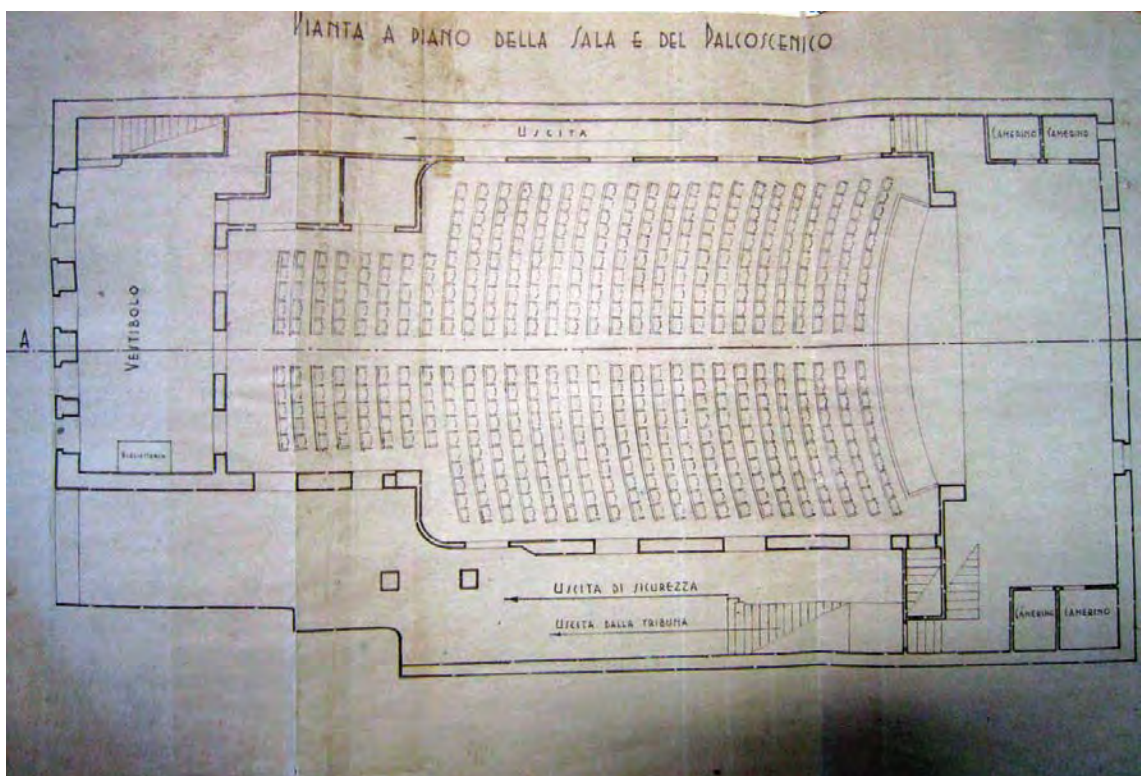


Disegni dell'Ing. Filippo Nicita del progetto originario. ©Archivio storico comunale di Ragusa.





Sezione attuale del teatro. ©Archivio storico comunale di Ragusa.



Pianta attuale del teatro. ©Archivio storico comunale di Ragusa.



Foto 1 - Esterno del teatro.

Foto 2 - Interno del teatro.

Foto 3 - Interno del teatro.

Foto 4 - Interno del teatro.

Foto 5 - Interno del teatro.

Foto 6 - Interno del teatro.



## TEATRO L'IDEA

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Sambuca                             |  |
| UBICAZIONE              | Corso Umberto I                     |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1849                                |  |
| PROGETTISTA             | D. Giacone                          |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPENZA                 | 300 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 42                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il Teatro fu edificato tra il 1849 e il 1851 a cura di un esiguo gruppo di facoltosi cittadini, aperti agli influssi artistico-letterari. Come scrive Michele Vaccaro: *“Denominato inizialmente “L’Idea” poteva contare su una capienza di 164 posti, 42 palchetti e una sala di 52 mq. Gioiello dell’artigianato locale, presentava una forma classica a ferro di cavallo con una grande volta della platea, in gesso, a cupola schiacciata con un magnifico arco armonico, tre ordini di palchi, la platea, un ampio palcoscenico, una varia scenografia consistente in una splendida galleria, una reggia, un bel bosco. Lo sviluppo dell’altezza complessiva era di 10,50 m, in tre piani. Lungo le tre file di palchi si ammirava una decorazione pittorica con fregi e rosoni in posizione allegorica e puttini a finto stucco”*<sup>1</sup>. Il progettista e direttore dei lavori fu Domenico Giacone, un tecnico amante delle scene e autodidatta che si serviva di modelli già realizzati nell’Isola, l’arco armonico fu opera dell’artista Girolamo Salvato.

Uno dei primi intellettuali a occuparsi del Teatro zabuteo fu l'abate Gioacchino di Marzo, che lo descrisse quando ancora l'edificio non era stato completato: *“Indice finalmente del progresso civile di Sambuca si è un teatro, costruito di pianta accanto alla porta di S. Maria; si ha tre ordini di palchi ed un gran palcoscenico, le decorazioni interne non ne sono ancora compiute, ma si vien perfezionando a spese di affettuosi cittadini”*<sup>2</sup>.

Lo storico Giuseppe Giacone scrisse: *“In questo teatro sono degni di nota: la grande volta della platea costruita in gesso ed il magnifico arco armonico, opera del valente capo d'arte M. ro Girolamo Salvato di grata memoria, naturale di Sambuca. E' pure ammirabile il sipario e la viva scenografia consistente in una bella galleria, una reggia, un bel salotto, una camera con porta nel centro, un sotterraneo ed un bosco, in meritata lode del Carini, il quale, sebbene nativo di Palermo, fu per molti anni ospite gradito del Sambucesi. Per la pianta e per tutte le opere di costruzione del teatro ne fu direttore il Giacone, il quale aveva da tanto amore alle scene a cui sacrificò la sua vita”*<sup>3</sup>.

Il teatro di Sambuca nei suoi primi anni di vita, fu sede anche di manifestazioni patriottiche che coinvolgevano pure quella parte di popolazione poco aperta ai rinnovamenti socio-politico-culturale che gradualmente andavano imponendosi. Le ridotte dimensioni del Teatro furono ampiamente riscattate dall'ambizioso programma culturale imposto nel periodo e dal successo che gli spettacoli incontrarono nella popolazione. I fondatori, non si riservarono i benefici delle varie iniziative, ma trasformarono quello che era un desiderio condiviso tra pochi in un'attività a carattere imprenditoriale, vendendo e affittando i palchi e allargando il bacino di utenza.

Nonostante l'intraprendente iniziativa, trascorsi appena trent'anni dalla fondazione del Teatro, cominciarono a spegnersi le luci del successo e della gloria e all'orizzonte si profilava addirittura la chiusura. I fondatori non riuscivano più a far fronte alle nuove esigenze di manutenzione che lo stabile richiedeva, forse anche per il trasferimento di una parte della classe emergente locale nel capoluogo siciliano e un'altra parte impegnata in prima persona all'acquisto dei beni sottratti alla Chiesa. Gli anni che precedettero la cessione al Comune furono così anni di abbandono e di incuria. Le condizioni statiche erano precarie e l'apparato decorativo a corredo della struttura versava in pessime condizioni, né migliori si presentavano le condizioni delle scenografie dipinte da Placido Carini; le sei scenografie a corredo del palcoscenico, rappresentanti una galleria, un salotto, una reggia, una camera, un sotterraneo e un bosco, erano, se non distrutte, ridotte in pessime condizioni. Con il mutare dei tempi e delle condizioni economiche delle famiglie che ne sostenevano il peso e ne curavano la manutenzione, il Teatro fu trascurato al punto che le sue strutture cominciarono a deteriorarsi.

Intervenire allora il Comune che il 2 febbraio 1886 con contratto notarile ne divenne il proprietario. *“Il fabbricato – annotò Giuseppe Giacone – senza manutenzione, si rendeva cadente, il tavolato del palcoscenico, infradito, si reggeva appena, le panche della platea anch'esse distrutte ed alcuni muri esterni d'imminente rovina, e nessun degli eredi dei primi padroni, l'un per l'altro, si dava la pena di porre rimedio a tanta distruzione. Era un vero delitto*

*morale far perdere una opera di così alto ornamento del paese, frutto di premurose cure e considerevole spesa fatta dai fondatori*"<sup>4</sup>. I discendenti dei proprietari nell'intendimento di veder conservata e migliorata la fabbrica decisero di venderla al Comune. Fu stabilito, "*come condizione della vendita*", che i palchi di proprietà dovessero restare di preferenza, l'edificio venne acquistato "*mediante il valore di lire tremila di netto delle passività della rendita imponibile, pagabili ai venditori ed a ciascuno per la rata rispettiva, giusta le qualità, rappresentanze e proporzione che vi hanno al 31 agosto del successivo anno 1800 ottantasei con i frutti [...] alla ragione del sette per cento, qui in Sambuca, senza eccezione veruna*"<sup>4</sup>. Gli amministratori del tempo non tardarono a iniziare opportune opere di restauro: con riparazioni ai muri esterni; con riparazioni ai tetti quasi tutti scoperti, che vennero chiusi con tegole e, per l'occasione, con un lucernario costruito in mezzo alla volta per dare luce e aria alla platea; con una motivo decorativo che correva per l'intero perimetro del parapetto dei palchetti del secondo ordine, incorniciando, alternandoli, maschere, rosoni, scene campestri di muse intente a suonare la cetra, con snelle cariatidi che corrispondevano al terzo ordine di palchi e che, poste in asse con i muri di spina, sembrano reggerli. L'arco, invece ospitava all'interno di una ricca cornice tre muse danzanti e due putti che suonano la tromba. Nacque una fervida collaborazione tra falegnami ed ebanisti per i lavori in legno dell'edificio. Assai meritevole si dimostrò il pittore Domenico Ferraro, i cui lavori ricorrenti soprattutto nella decorazione delle volte delle case patrizie locali, si rivelarono assai eleganti: egli volle decorare il Teatro senza alcun compenso, meno che per le spese inerenti ai colori e al materiale occorrente. Il secolo stava per chiudersi, ma il "*Comunale*" conservava tutto il suo fascino e la sua attrattiva.

Gli anni Trenta furono segnati dal consolidamento del fascismo; Mussolini si rese conto ben presto di quanto fosse importante il cinema, ripetendo lo slogan: "*Il cinema è l'arma più forte*". E il regime s'impegnò per sviluppare non solo una cinematografia nazionale, ma anche un'intensa attività radiofonica e teatrale. Sono questi gli anni in cui anche il teatro di Sambuca viene adibito a sala cinematografica, ma la manutenzione cominciò ad essere trascurata e le strutture tornarono a degradarsi. Terminato il secondo conflitto mondiale la gente avvertiva il desiderio di una vita più serena e spensierata e il teatro offriva occasioni di distrazioni. Nel 1956 il teatro fu definitivamente chiuso. Ad allontanare i Sambucesi dal Teatro fu anche la scoperta della televisione che ufficialmente nacque in Italia il 3 gennaio 1954. Dopo varie pressioni dei cittadini nel 1966 il Comune deliberava la previsione della spesa per l'esecuzione delle opere da prevedere nel Teatro Comunale. Ma le difficoltà per trovare i finanziamenti per le indispensabili opere di "*riattamento*" si presentarono insormontabili. Mentre si discuteva e si cercavano i finanziamenti, il terremoto del gennaio 1968 assestò colpi terribili alle malandate strutture della fabbrica. Da più parti se ne sentenziava la demolizione, fino a quando il teatro venne inserito fra le opere e i monumenti da salvare e finanziare. Da una delibera del Consiglio Comunale si evince che l'Ispettorato Generale per le Zone Terremotate finanziò la ricostruzione del Comunale con decreto del 15 novembre 1971.

In seguito ad un accurato sopralluogo si diede all'ingegnere Ignazio Giacone il placet per redigere il relativo progetto, per la paziente e delicata opera di rifacimento con il vincolo di conservare integralmente il numero dei palchi e il vecchio prospetto. In sede di un secondo sopralluogo fu raggiunto un accordo circa i modi di esecuzione del progetto di ricostruzione: il Teatro sarebbe dovuto restare inalterato nel suo involucro interno e nel prospetto, mentre nei muri perimetrali si sarebbero dovuti incorporare delle strutture in cemento armato, altre difficoltà furono incontrate per rendere agibile l'edificio in osservanza alla vigenti disposizioni di legge. Il "Comunale" era sprovvisto di uscite di sicurezza e di tutti gli altri impianti necessari. Il progetto fu interessato da un iter burocratico lungo e tortuoso.

Il primo agosto 1972 s'inaugurarono i lavori, furono successivamente interrotti per mancanza di fondi, ma agli inizi del 1983 il Teatro era pronto per l'inaugurazione, se non fosse per l'emanazione di nuove leggi, in seguito al drammatico incendio di un cinema di Torino, per tutelare la sicurezza nei luoghi di pubblico spettacolo. Si doveva ricominciare: il teatro doveva adeguarsi alle recentissime disposizioni: i lavori riguardarono gli impianti di alimentazione e antincendio, il gruppo elettrogeno, le opere di adattamento e le uscite di sicurezza.

Le strutture di copertura vennero realizzate in latero-cemento.

Il teatro presenta decorazioni molto semplici, nel primo ordine di palchi, forte è il richiamo alla geometria cui si alternano musicisti e fiori, mentre superiormente abbandonati i motivi geometrici si abbracciano maggiormente quelli floreali con medaglioni e donne danzanti. L'arco armonico presenta una ricca cornice con 3 muse danzanti al centro e due putti che suonano ai lati un violino e una tromba. La volta della sala presenta una greca lungo il perimetro e un rosone centrale. Nei palchetti di proscenio troviamo rappresentata una medusa.

Il 20 dicembre 1992 il Teatro venne riaperto al pubblico.

## Note

- 1) VACCARO, M. (1991). *Il teatro di Sambuca*. In "Civiltà", aprile, anno I, n. 1.
- 2) AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.
- 3) GIACONE, G. (1932). *Zabut. Notizie storiche del Castello di Zabut e suo contiguo casale oggi*. La Voce editrice, Sciacca.
- 4) GIACONE, G. (1932). *Ivi*.

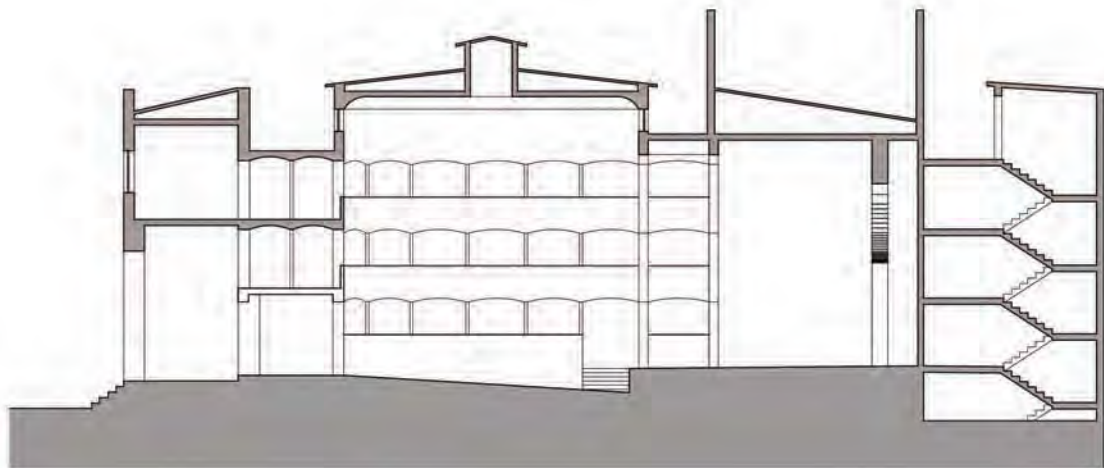
## Bibliografia

- AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.
- CACIOPPO, G. (2003). *Quell'idea che tanto diletta i sambucesi. Fermenti culturali ed economie locali nella costruzione del teatro "L'idea" di Sambuca*. In "Aa. Qaudrimestre dell'ordine degli architetti", giugno-ottobre 2003, anno VII.
- GIACONE, G. (1932). *Zabut. Notizie storiche del Castello di Zabut e suo contiguo casale oggi*. La Voce editrice, Sciacca.
- RUCCERI, M. A. (2002-2003). *Il teatro "Idea" di Sambuca di Sicilia fra tradizione territoriale e funzione formativa*.

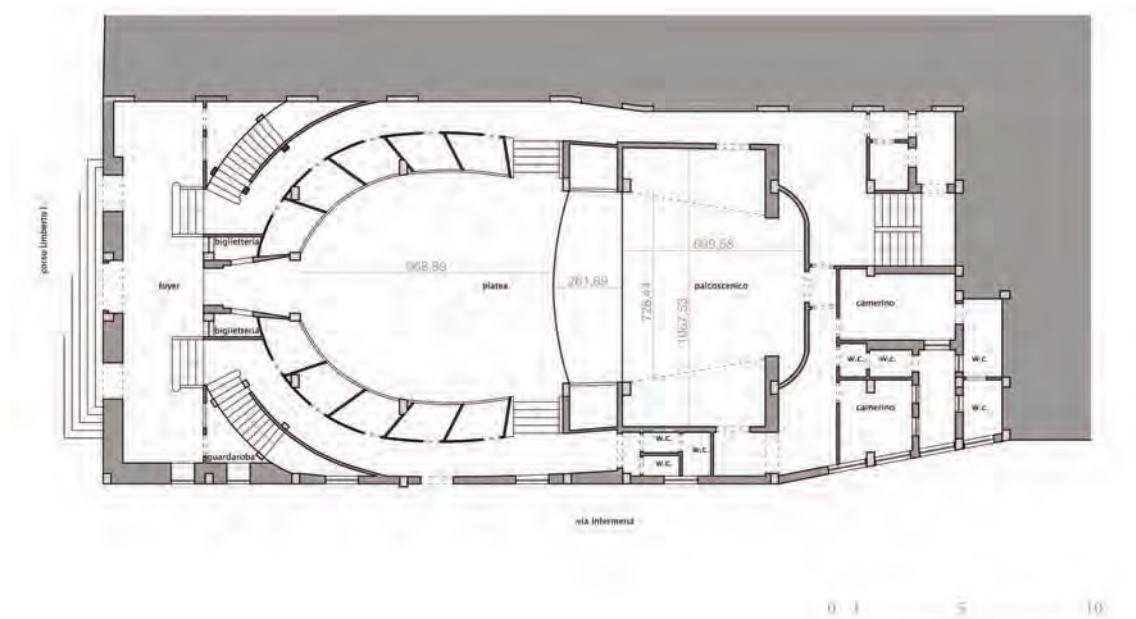


Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo.

VACCARO, M. (1991). *Il teatro di Sambuca*. In "Civiltà", aprile 1991, anno I, n.1.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota della platea. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



- Foto 1 - Prospetto principale.
- Foto 2 - Pensilina dell'ingresso al teatro.
- Foto 3 - Vestibolo d'ingresso.
- Foto 4 - Interno della sala.
- Foto 5 - Palcoscenico
- Foto 6 - Palchi di proscenico.
- Foto 7 - Uscite di sicurezza in platea.



## TEATRO COMUNALE

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Siracusa - Ortigia                  |  |
| UBICAZIONE              | Via del Teatro                      |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Magazzini                           |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1872                                |  |
| PROGETTISTA             | A.Breda/G.D.Almeyda/G.B.F.Basile    |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPIENZA                | 500 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 51                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

L'idea della costruzione di un Teatro fu del Marchese Tommaso Gargallo. Respinta da re Ferdinando IV la prima ipotesi; il 23 novembre 1796, tramite la mediazione del Gargallo, primo fautore della proposta, il Senato ottenne in donazione il palazzo contiguo alla Chiesa e al monastero dell'Annunziata di proprietà di Francesco Antonio Bonanno.

Questi, nell'atto di donazione stipulato a Napoli, dichiarava che, *"per far principalmente cosa grata al predetto sig. Cavaliere Gargallo, suo parente e diletissimo amico, come pure per mostrare la sua benevolenza ad una città tanto illustre, che riguarda come sua amatissima patria è divenuto spontaneamente e diviene a cedere gratuitamente l'anzidetto palazzo, come giace e nello stato in cui si trova, al Senato e alla nobiltà siracusana per formarvi un teatro. Il principe aggiungeva che per questo egli non era tenuto a cosa alcuna, all'incontro dichiarava di non volere esigere o pretendere prezzo o censo o altra ricognizione di sorte alcuna; ma*

*solamente che s'apponesse sulla fronte di esso una lapide nella quale debba essere incisa un'iscrizione, non per ostentazione o per fasto, ma a solo oggetto di registrar visi una memoria di questo suo atto gratuito che manifesti alla posterità ed alla città tutto il suo sincero attaccamento verso la antica sua patria [...] Però nello stesso tempo egli pretendeva che il Senato e i suoi direttissimi concittadini accordassero un palchetto a' suoi [...]”<sup>1</sup>. Il teatro non venne edificato e secondo una clausola inserita nell'atto di donazione, lo stabile divenne di proprietà del marchese Gargallo.*

Intorno al 1859 fu di nuovo avanzata la proposta di edificazione del nuovo Teatro al posto dei magazzini che il marchese Gargallo aveva innalzato sulle rovine del palazzo dei principi della Cattolica. Un certo scetticismo sulla fattibilità del progetto venne immediatamente avanzato da alcuni intellettuali, fra questi Alessandro Rizza.

Fu solo il 14 marzo 1872 che fu posta la prima pietra del nuovo teatro: *“il locale del Monastero dell'Annunziata venne imbandierato: in esso vi fu formato un gran padiglione dove vi suonò la banda: e dopo d'essere stato letto un discorso dal Sindaco Statella vi fu gettata la prima pietra per la costruzione del nuovo Teatro”<sup>2</sup>.*

Il progetto e la direzione dei lavori furono affidati il 24 febbraio 1872 all'ing. Antonino Breda. L'edificazione, con contratto di appalto stipulato il 5 febbraio 1872, che prevedeva la spesa di L. 154.000 e cinque anni di tempo per la realizzazione, fu avviata con i materiali di risulta della chiesa dell'Annunziata e di S. Andrea unitamente a quelli del monastero teatino e della chiesa parrocchiale di s. Giacomo Apostolo. Nel 1877 i lavori erano ancora in corso, e sembrava che tutto procedesse per il meglio. Nella seduta consiliare comunale straordinaria del 12 gennaio, il cav. Antonio Failla chiese a titolo informativo con quale pietra si intendesse costruire il Teatro, visto che l'impresario Mascari aveva acquistato pietra di Malta anziché utilizzare, secondo il contratto, il materiale della cava Longarino nei pressi di Siracusa.

Antonino Breda difese la propria scelta, vantando la buona qualità e resistenza della pietra di malta, identiche a quelle di Longarino. Ma la giunta Comunale non approvò il comportamento del Breda, non era nella sua facoltà apportare arbitrariamente delle innovazioni o modifiche al contratto di appalto e proibì l'uso della pietra di Malta e la costruzione di un balcone col davanzale di pietra, anziché in ferro, come da progetto. Ma il Breda fece orecchio da mercante e continuò a usare la pietra di Malta.

Ben presto si evidenziarono altre discrepanze con il progetto, ad esempio ci si accorse che l'ala orientale del prospetto nord era più corta di quella occidentale a causa delle difficoltà sorte nell'esproprio da parte di una Commissione, nominata dal Comune, di alcune case di proprietà del cav. Francesco Barresi, ed inoltre nell'edificio cominciarono ad evidenziarsi delle crepe che, non appena interessarono il porticato centrale del prospetto nord, costrinsero il Comune, il 10 luglio 1877, a nominare una nuova Commissione ad acta, per risolvere il grave problema e per individuare i responsabili. La risposta dell'ing. Breda non si fece attendere e in una lettera aperta pubblicata il 29 luglio successivo sul Gazzettino di Siracusa tentò di addossare la colpa di quei vistosi errori ai suoi sottoposti e allo stesso

ing. Storaci, presidente della Commissione Barresi, che da tempo era al corrente dell'anomalia dovuta alla mancata totale espropriazione della casa di Francesco Barresi.

Nel frattempo la Commissione svolse le proprie verifiche e venerdì 30 novembre 1877 si riunì il Consiglio Comunale proprio per discutere sulle conclusioni della "Commissione d'inchiesta pel teatro". Come previsto, l'esito della perizia fu di condanna per l'impresa Mascari e l'ing. Breda, ma si ingaggiò subito una "battaglia" tra i consiglieri.

Nel frattempo dell'anno successivo l'impresario Mascari si convinse a demolire e rifare l'ala "difettosa" del Teatro a proprie spese, ma la trattativa con il Comune non andò in porto, e nell'aprile successivo l'ingegnere Breda venne trasferito dal Ministero a Roma, sottraendosi così da una difficile e scomoda situazione personale e financo giudiziaria. Sui carboni ardenti rimase così l'impresario Antonino Mascari che, in una lunga lettera pubblicata il 28 aprile 1878 sul Gazzettino di Siracusa, cercò di riacquistare credibilità asserendo che i meriti della costruzione del Teatro erano soltanto e unicamente suoi, mentre per ciò che riguardava la mancata "euritmia" dell'architettura declinava ogni responsabilità poiché egli si era limitato ad eseguire gli ordini dati dall'ing. Breda. Le sue responsabilità si limitavano all'esecuzione dei lavori la cui bontà, a suo dire, era stata dimostrata nella relazione del 30 dicembre 1875 dall'ing. Giovan Battista Basile pagato L. 6000 dal Comune per verificare se il progetto venisse realizzato in modo adeguato, cosa che in effetti era stata parzialmente riscontrata.

Il problema era dunque quello di accelerare al più presto i lavori, ma l'assenza del direttore rendeva tutto molto più complicato. La situazione andò peggiorando quando la visita effettuata il 16 aprile 1878 da alcuni ingegneri e giornalisti all'edificio in costruzione mise in evidenza che i lavori non solo erano stati male eseguiti, ma addirittura che alcuni muri presentavano delle lesioni. I visitatori non poterono far altro che esclamare di "non aver mai visto costruzione peggiore di quella". Fu inevitabile a quel punto nominare un'ennesima Commissione per ispezionare l'edificio e a tale scopo fu richiesta la preziosa collaborazione del palermitano di adozione Giuseppe Damiani Almeyda. L'ispezione fu effettuata nel luglio 1878 e nel Rapporto stilato il 14 agosto Almeyda ne concludeva la prima parte sostenendo che la riuscita della costruzione dell'edificio era possibile a condizione che si impedisse "il peggioramento dei danni con un buon restauro in tutte le parti meno che solide. E più specificatamente: 1. Il portico esterno al prospetto principale dovrà essere demolito con qualche urgenza, ad evitarne la caduta [...]; 2. Il sistema di impalcatura e di colonne nel vestibolo è da abolire, sostituendovi un solido solaio con travi di ferro e volticelle di opera cementizia; 3. Il ringrasso del muro parafuoco con la costruzione d'un sottarco di mattoni, ove è l'arco tra la scenografia ed il macchinario è opera per quanto difficile e costosa, indispensabile; 4. L'impalcatura della scenografia dovrà essere rifatta con travi armate alla Polanceau rifiutando tutto quello che v'è eseguito; 5. I piloni della scena dovranno essere ricalzati al piede con buona muratura fin sotto il piano del tavolato, indi raddrizzata con tiranti infocati e poi rinfiancati con ringrossi di mattoni portanti sottarco; 6. Il muro al posteriore dovrà essere affermato al resto della costruzione, riparandone le lesioni e tutte le aperture, ed abolendo i due archi sovrapposti e suppletivi della scena. 7. Bisognerà demolire tutte le piattabande di abete in

*tutte le porte interne ed esterne, e sostituirvi delle piattabande in muratura con buona regola d'arte*"<sup>3</sup>.

Il consiglio Comunale di Siracusa, convinto della bontà delle osservazioni dell'insigne architetto, lo incaricò di effettuare i disegni di restauro, modifiche e completamento del teatro con le relative stime preventive di massima. L'azione di Almeyda voleva allontanarsi il meno possibile dal primo progettista del Teatro e nella conclusione della seconda parte della sua Relazione, elaborata il 24 settembre, egli suggeriva altri emendamenti, oltre a quelli già elencati, che si possono riassumere nei seguenti punti: "1. *Indispensabili le demolizioni e minime le nuove strutture che ho proposte[...]*; 2. *Necessaria una solida armatura che sorregga il solaio della scenografia, ed utile alla decorazione e all'effetto acustico il poggiar la volta della platea sopra le colonne sovrapposte a quelle dei palchi*; 3. *Sopportabile l'erronea direzione dei medianti tra i palchi perché la sala nella sua piccolezza può senza grave inconveniente subirla*; 4. *Utile all'effetto estetico e al buon servizio le varianti proposte per le scale dei palchi e della platea, come indispensabile alla solidità il solaio con travature di ferro sul vestibolo, e la costruzione dei tre archi sui binati all'ingresso della platea*; 5. *Sommamente necessario il ringrosso e la ricostruzione dell'arco e de muro parafuoco, tra la scena e la sala*; 6. *Parimenti indispensabile il bisogno di fortificar la fiancata della scena, e di rimediare alle lesioni che la deturpano*; 7. *Superflue le discettazioni elementari sull'armonia acustica della sala, e pericolose alla riuscita le prove di certi sistemi che non hanno dato all'arte di far sale armoniche niun nuovo trovato [...]*; 8. *Ottima la ventilazione, secondo lo dispose il Breda, perché poggiata su gli esatti principii della scienza*. 9. [...] *Utile il disporre l'illuminazione secondo gli ultimi trovati della scienza, i quali guarentiscono l'igiene della sala e la durabilità delle sue decorazioni*"<sup>4</sup>.

Ma il fatto assurdo, secondo Almeyda, era l'insistenza dell'impresa a citare la perizia del Basile pretendendo che avesse valore di "sanatoria per i vizi di struttura passati ed a venire". Inoltre, la costante tendenza a scaricare la colpa degli errori sull'ing. Breda, "quasi ch'è questi di sua mano e col suo denaro avesse fatto ogni cosa, secondo Almeyda era puerile poiché l'impresa responsabile del contratto, doveva protestare contro quelle disposizioni che portavano dritto ad un disastro, le quali invece eseguite scrupolosamente son fatto suo, e l'insuccesso è il frutto ella sua veramente cieca obbedienza a quelle disposizioni, che fece sue, onde ipso iure dee rispondere del danno"<sup>5</sup>.

Il lungo rapporto di Giuseppe Damiani Almeyda si concludeva sottolineando le distanze temporali in cui erano avvenute le due ispezioni, cioè quella dell'ing. Basile e la propria, affermando acutamente che: "Il Basile trovò i lavori molto inoltrati, le cose in uno stato meno accentuato, i danni da essere argomentati, gli errori divinati; ed io sulle opere finite, ho trovati i muri rotti, gli archi schiacciati, e le pile fuori piombo, gli arcotravi di abete, rotte le piattabande, i conci spezzati, le mura aperte in modo allarmante, e le croci muro sulla scena solo apparenti. Una terza ispezione potrebbe trovare i danni ancora più progrediti, e l'impresa invocherebbe sempre la perizia Basile, che avrà trovato buono quello che poi potrebbe essere trovato cadente, o affatto caduto"<sup>6</sup>.

Sposando la tesi di Almeyda, la Commissione del Comune nella seduta consiliare del 27 febbraio 1879 fu dell'avviso di intraprendere *“giudizio contro il Direttore Sig. Capitano Breda, e contro l'impresario Sig. Mascari, perché solidamente, ed in linea subordinata divisamente per la parte che potrà riguardarli, rispondano tanto pei difetti di stabilità, di costruzione, e di impiego di materiali, quanto per l'inadempimento delle condizioni contenute nel contratto di appalto del nuovo Teatro in costruzione”*<sup>7</sup>.

Si criticò ancora il progetto di Antonino Breda e la realizzazione fattiva del Teatro, angusto, brutto, mostruoso, da burattini, con una platea capace di non più di 130 posti, con 48 posti dislocati in tre file (16 per fila), oltre a quello reale. Il Regio Commissario in precedenza aveva nominato una Commissione per valutare il da farsi, formulando quattro quesiti a cui la Commissione avrebbe dovuto dare risposta entro il 30 marzo 1885: *“1° Conviene tenuto conto dei bisogni, delle aspirazioni, delle consuetudini di questa città, completare il Teatro quale ora si trova emendando dove è possibile gli errori di costruzione, ed assicurandone la solidità? 2° E' possibile ed è inconveniente, sotto l'aspetto finanziario ed artistico, ampliare la attuale platea e modificare i palchi, quand'anche tale provvedimento importi radicali mutamenti nei muri principali che sostengono il tetto centrale, e l'abbandono dei camerini antipalco? 3° Abbandonate le prime due soluzioni, convien studiare modo di utilizzare le attuali costruzioni adattandosi ad altri usci previe radicali modificazioni. Se ciò fosse possibile o conveniente, devesi distruggere totalmente la parte destinata al Teatro, per acquistare, sull'area sgombra, piena libertà nelle future costruzioni, oppure attendere, che il tempo o qualche cataclisma compia l'opera distruttrice, già purtroppo principiata e minacciosa? 4° Fuori di queste soluzioni avvengono altre migliori e quali? [...]”*<sup>8</sup>.

La Commissione non espresse alcun parere; infine optò decisamente per il progetto Almeyda, al quale però si sarebbe dovuto chiedere, dato il tempo trascorso, se fosse ancora intenzionato a mantenere l'incarico avuto nel 1878 ed assumere la direzione dei lavori con le modalità da concentrarsi con il suo intervento.

Finalmente nel giugno 1886 venne stipulata una assicurazione di L. 100.000 per il Teatro in costruzione con la Compagnia Riunione Adriatica di Società per la durata di dieci anni. Bisognava chiamare immediatamente un ingegnere valido, che avesse costruito altri teatri con ottimo successo e che fosse conscio di quel che si dovesse fare in simili casi. Ed era per questo motivo che la Giunta insediatasi l'anno precedente aveva posto fra le priorità programmatiche di governo proprio il completamento del Teatro, chiedendo all'architetto Almeyda un'ulteriore perizia e, in caso di accettazione dell'incarico, che egli ponesse pronta soluzione ai seguenti problemi: *“1° Conviene mantenere l'attuale destinazione all'edificio, recando quelle modificazioni che sono necessarie? 2° Nell'affermativa: quale spesa occorre perché si completi il teatro nell'attuale edificio? 3° Nell'ipotesi che non convenga completare il teatro, a quali altre destinazioni può adattarsi l'edificio? 4° Ammesso che convenga adattare la costruzione esistente ad altra destinazione, che spesa occorre perciò?”*<sup>9</sup>.

Il Consiglio approvò la proposta della Commissione di dare l'incarico all'Almeyda per redigere un progetto per la soluzione del problema. L'architetto palermitano, giunto a Sira-

cusa il 13 febbraio, venne ricevuto alla stazione ferroviaria dall'assessore Cristina e dichiarò la propria piena disponibilità a soddisfare le richieste del Comune. L'Almeyda passava ad elencare sommariamente tutte le opere necessarie per modificare e completare l'edificio. La Commissione si riunì il 3 aprile 1887 per discutere le proposte dell'architetto e all'unanimità fu di parere che il Consiglio dovesse deliberare di completare il Teatro e affidarne la direzione dei lavori a Giuseppe Damiani Almeyda. Il consiglio espresse parere favorevole alla proposta della Commissione e nell'ottobre dello stesso anno Almeyda annunciò di aver ultimato il progetto richiestogli: il giorno 12 dello stesso mese egli giunse a Siracusa consegnando il suo disegno al Municipio, che il 18 ottobre si riunì per prendere i definitivi provvedimenti intorno all'intera vicenda. Si accettò in toto il programma di Almeyda, visto che dal suo progetto si sarebbe ottenuto un Teatro con tutte le garanzie relative a sicurezza, ad igiene, a comodità, *"[...] sufficiente ai bisogni del paese e che con una indovinata decorazione, tanto semplice quanto elegante, [avrebbe potuto] essere classificato fra i buoni. Il nuovo edificio, completamente ristrutturato e modificato avrebbe poltrone n. 34, posti distinti n. 52, sedie di platea n.128, posti in piedi n.120 a cui si sarebbero aggiunti 56 palchi capaci di contenere 448 persone, oltre la "piccionaia" che avrebbe potuto sopportarne"*<sup>10</sup>.

Per avere un abile e facoltoso impresario fu ottenuta la licitazioni privata suggerita dall'Almeyda per la prima parte delle costruzioni, in modo da poter scegliere imprenditori idonei e che *"mirano ad ottenere un impiego di un capitale proprio ad un interesse conveniente"*.

Il 2 maggio Giuseppe Damiani Almeyda prese in consegna i lavori, tra il 3 e il 4 maggio venne ingabbiato il prospetto principale con un alto stecconato in legno e il 5 maggio si diede inizio ai lavori di riduzione del pronao.

Il 10 novembre l'architetto Almeyda tornò a Siracusa, essendo compiuti i lavori già ordinati, e sottopose all'approvazione del Consiglio Comunale i progetti di decorazione del Teatro. Nelle sedute del 3 e del 7 dicembre il Municipio approvava i progetti di Almeyda e deliberava di affidare al pittore Gustavo Mancinelli tutti i dipinti di figura della gran volta della sala di spettacolo, dei parapetti, dei palchi e dell'arco armonico; ai decoratori Rocco Enea e Giuseppe Lentini di Palermo vennero assegnati i lavori di gessatura, verniciatura e doratura di tutti gli ornati in rilievo della sala di spettacolo per il prezzo di L. 4000 e i dipinti di ornato della volta, sui parapetti dei palchi e nell'arco armonico per il prezzo di L. 9000, mentre le opere di scultura furono affidate a Gustavo Nicolini.

Incominciarono però le critiche alle modifiche apportate dall'Almeyda e ci fu chi rimpianse il vecchio progetto Breda: *"[...] Se prima il teatro era un corpo anemico, aveva però le forme umane. Oggi sarà toroso ma ha perduto le sue fattezze. I palchi sono spelonche più che altro; la ribalta è fuori l'arco armonico per aumentare i posti della platea a scapito inevitabile dell'effetto armonico. [...] Se la capacità, e la sentenziata abilità dei tamburini avesse guardato all'interesse vero del paese, non sarebbe stato meglio abbattere il vecchio e ricostruire un teatro di sana pianta, se per rappezzarlo dovea costare altro mezzo milione"*<sup>11</sup>.

Nel luglio 1896 i lavori furono momentaneamente sospesi poiché nell'ala sinistra del prospetto si verificarono delle irregolarità nella costruzione, tanto da indurre qualcuno a



pensare di demolirlo per intero.

Le critiche non cessarono nemmeno al momento della avvenuta apertura del Teatro. L'inaugurazione avvenne il 15 maggio 1897: *“Dopo venti anni di lavoro interrotto, è stato finalmente inaugurato questo teatro Teatro Massimo Comunale il 15 u.s. [...] Il teatro è capace di circa 1000 spettatori; vi sono tre ordini di palchi di diciannove cadauno, oltre il loggione, 50 poltroncine, una sessantina di posti distinti e 50 posti numerati di platea. Il teatro è gaia-mente illuminato a luce elettrica. L'estetica però non vi esiste e l'acustica è confusa”*<sup>12</sup>.

Si dovette attendere quindi il 1897 per vedere completato ed inaugurato il Teatro Massimo Comunale con stagioni più o meno regolari, fino a quando il 1962, dopo aver subito ulteriori modifiche e riammodernamenti, il Massimo chiuse per restauri, che dopo 35 anni, talora per incapacità amministrative, spesso per indifferenza nei confronti di arte e cultura, sono ancora oggi in fase di completamento.

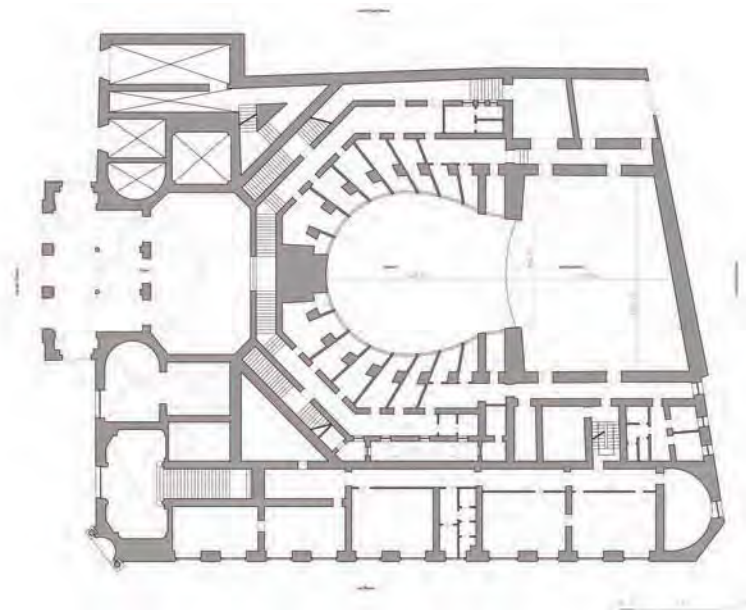
## Note

- 1) Archivio di stato di Siracusa.
- 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) *Ibidem*.

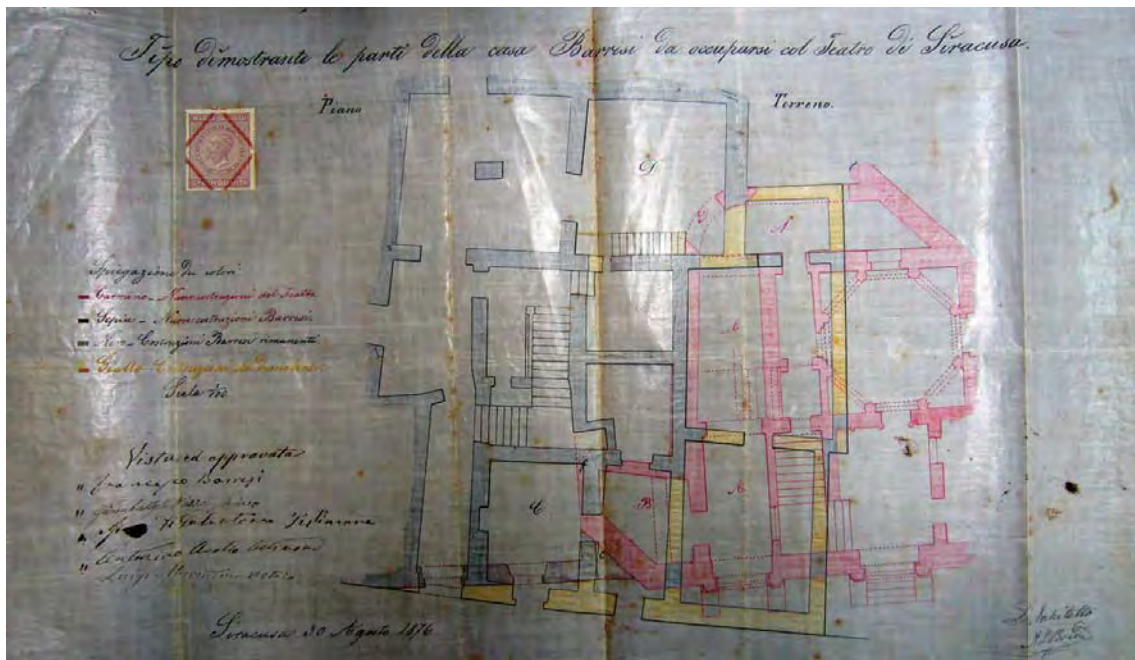
## Bibliografia

- FIORE, C. (2006) *La ricostruzione virtuale della sala da ballo del teatro comunale di Siracusa. Eksedra 2007: disegno rilievo progetto comunicazione visiva*. Caracol, Palermo.
- LORETO, A. (1997). *Genesi sofferta di un teatro. Il Massimo comunale di Siracusa*. Emanuele Romeo Editore, Siracusa.

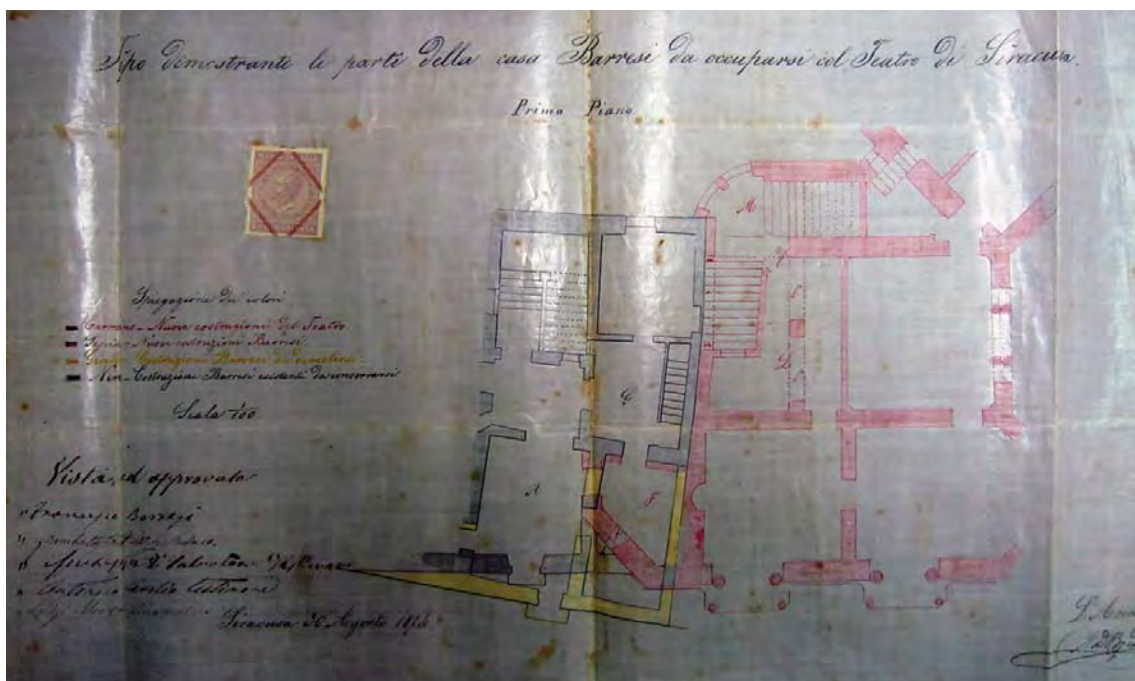
ARCHIVIO DI STATO DI SIRACUSA.



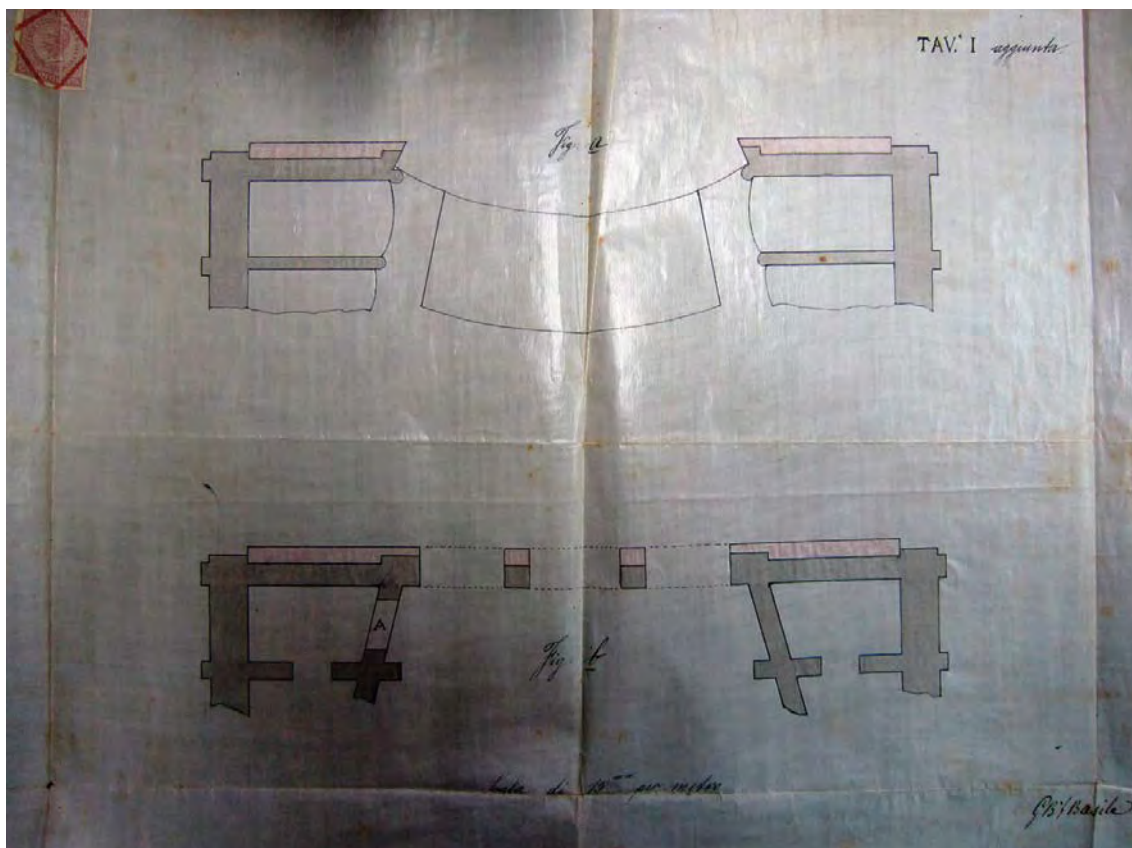
Pianta del primo ordine dei palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridisegno sulla base di documentazione consultata in sito).



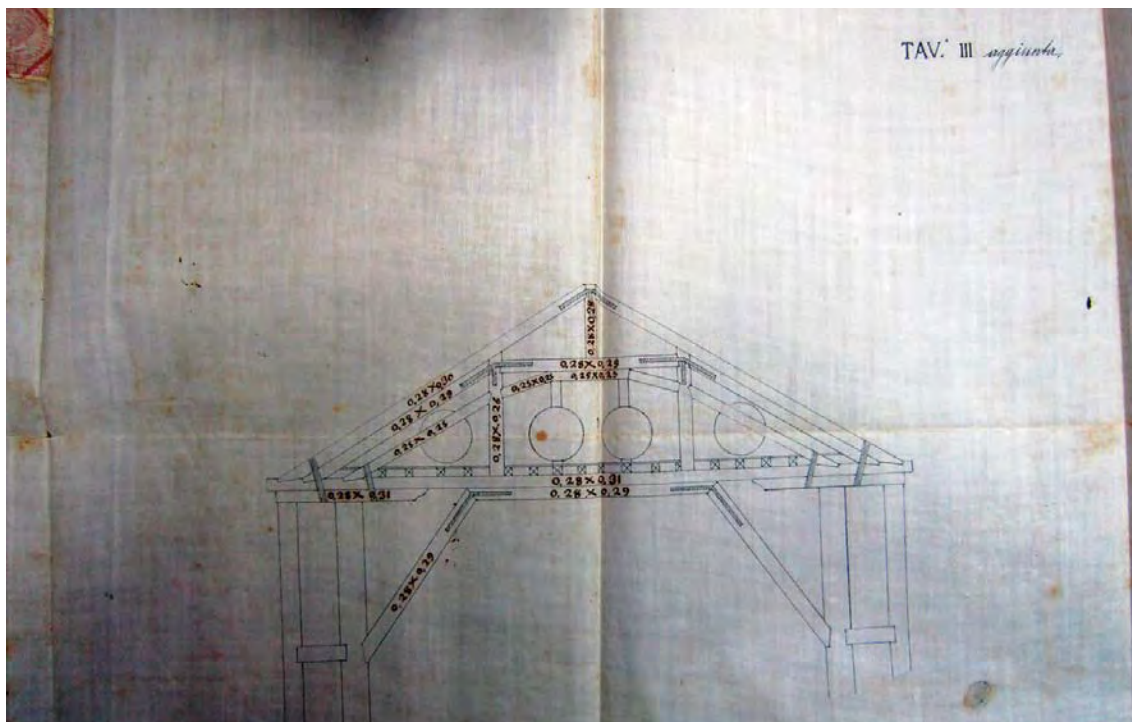
Disegni originali riguardanti l'esproprio delle case Barresi. ©Archivio di Stato di Siracusa.



Disegni originali riguardanti l'esproprio delle case Barresi. ©Archivio di Stato di Siracusa.



Disegni originali di G . B. F. Basile riguardo il golfo mistico. ©Archivio di Stato di Siracusa.



Disegni originali di G . B. F. Basile riguardo la copertura del teatro. ©Archivio di Stato di Siracusa.



Foto 1 - Esterno del teatro.  
 Foto 2 - Esterno del teatro.  
 Foto 3 - Vestibolo d'ingresso.  
 Foto 4 - Interno del teatro.  
 Foto 5 - Interno del teatro.  
 Foto 6 - Golfo mistico.  
 Foto 7 - Interno del teatro.  
 Foto 8 - Parapetti dei palchi.  
 Foto 9 - Pilastrini della struttura dei palchi.  
 Foto 10 - Estradosso del controsoffitto della sala.

©Lo Sardo, P.



## POLITEAMA MASSIMO EPICARMO

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Siracusa - Ortigia                  |  |
| UBICAZIONE              | Piazza San Pietro                   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1839                                |  |
| PROGETTISTA             | C. Broggi                           |  |
| COMMITTENTE             | Privato                             |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                                   |  |
| CAPIENZA                | -                                   |  |
| NUMERO PALCHI           | -                                   |  |
| USO ATTUALE             | Rudere                              |  |
| PROPRIETÀ               | Privata                             |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

La nascita del teatro "*Epicarmo*" si colloca nel 1893 grazie all'iniziativa di un privato cittadino, il tipografo netino Andrea Norcia. I motivi principali, che spinsero Andrea Norcia, musicologo appassionato e dilettante di canto, ad intraprendere quest'impresa fu il ritardo nella realizzazione del Massimo Comunale e l'assoluta necessità per Siracusa di un Politeama. Già agli inizi degli anni '80, infatti, in attesa del nuovo teatro Massimo Comunale, Andrea Norcia aveva finanziato la costruzione di un teatro in legno all'aperto che potesse garantire almeno durante le stagioni primaverili ed estive una serie di spettacoli lirici e di prosa. L'attività di tale teatro, denominato Umberto I, continuò fino al 1888.

Altro importante protagonista dell'attività impresariale teatrale siracusana di fine secolo, che questa volta precedette e seguì l'iniziativa di Norcia, fu Luigi Lentini che, con Vincenzo Mancarella, fece erigere in brevissimo tempo, presso Piazza del Popolo, un altro Politeama

in legno, la cosiddetta "Nuova Arena". Alla cessazione dell'attività del teatro la "Nuova Arena" avvenuta nel 1891, Andrea Norcia si impegnò e lottò per la costruzione di un teatro polivalente. Il nuovo teatro venne costruito sul giardino inutilizzato dell'ex monastero carmelitano del Ritiro e fu finanziato totalmente da Andrea Norcia, poiché gli enti pubblici non ritennero opportuno contribuire per un sussidio, nonostante le numerose petizioni presentate in tal senso dal Norcia.

I lavori di costruzione procedettero celermente e ciò fu dovuto essenzialmente alla carparietà del Norcia che, sostenuto da gran parte dell'opinione pubblica e in considerazione dei suoi precedenti interventi in onore del teatro, era ritenuto l'unico in grado di organizzare a Siracusa una stagione operistica invernale di buon livello, *"togliendoci così dallo stato di torpore in cui, la mancanza di un buon spettacolo di musica seria, tiene il nostro cuore e la nostra mente"*<sup>1</sup>.

Il teatro denominato Epicarmo, realizzato dall'impresa Sebastiano Minniti su progetto dell'Ing. Carlo Broggi, si presentava più piccolo dell'Arena "Umberto I", ma analogamente a quella era dotato di una prima fila di palchi intera e una seconda fila tronca nel mezzo per far posto alla galleria, entrambe decorate a motivi floreali fra due rami di palme. Il primo ordine conteneva 23 palchi (92 spettatori) incluso il proscenio, il secondo ne aveva 14 (56 spettatori), mentre la platea poteva contenere 300 persone. Con la realizzazione di tale teatro si giunse finalmente a Siracusa ad un vero teatro in muratura, al chiuso, capace di quasi 600 spettatori, compreso il loggione, e illuminato a luce elettrica. L'inaugurazione del teatro Epicarmo avvenne il 21 gennaio 1893. Il suddetto teatro fino all'inaugurazione del Teatro Comunale operò in pieno regime alternando senza continuità fortunati cicli di opere. Naturalmente l'apertura del nuovo teatro creò delle ripercussioni sulla scelta dei generi teatrali da rappresentare: infatti, successivamente a quella data, il politeama si limitò essenzialmente al genere dell'operetta, del varietà e del caffè chantant.

Alla morte di Andrea Norcia fu il figlio Corrado, medico e aspirante tenore drammatico, a mantenere la direzione del Politeama Epicarmo, ma gli elevati costi di gestione e le onerose scritte degli artisti finirono per assottigliare i cospicui beni di famiglia. A partire dal 1920 vi fu un rapido declino, in seguito ad una serie di riadattamenti dell'edificio ad opera dell'ingegnere catanese Cutore, venne trasformato in cinematografo con il nome di "Rosa".

Nel 1938 mutato il nome in "Diana", venne appaltato dall'ingegnere Salvatore Formosa, ma nel corso dei bombardamenti della seconda guerra mondiale fu danneggiato nella sala e nella copertura. Riaperto nel 1945 sotto la gestione di Luigi Catalano, chiuse definitivamente negli anni 50', venendo totalmente abbandonato.

Il prospetto del Teatro Epicarmo, si erge su Piazza San Pietro, conservando gran parte delle decorazioni e delle forme originarie.

L'ingresso poteva avvenire attraverso tre fornici che immettevano ad ambienti diversi. Dall'ingresso centrale si accedeva ad un vestibolo, che conduceva direttamente alla platea, o alla sala d'aspetto o ad un disimpegno che conduceva al primo piano attraverso uno

scalone.

Gli altri due ingressi immettevano ad ambienti diversi: uno al bar, l'altro alla scala che conduceva al loggione.

La sala presentava un soffitto piano decorato, probabilmente, con pitture a tempera. L'interno della sala, oltre che ricevere luce ed aria da tutte le finestre disposte sui corridoi che la circondano, era illuminato di giorno e ventilata da un grande lanternino centrale, di forma ottagonale e da altri quattro lanternini di minori dimensioni, disposti ai quattro angoli della sala e da una sequenza di finestre aperte nel tamburo che sosteneva il soffitto. La distribuzione del pubblico avveniva nella platea, in posti distinti, in palchi di primo ordine, in palchi di secondo ordine e nel loggione. Ad ognuna delle quattro distribuzioni corrispondeva un corridoio, ad eccezione del loggione che invece era diviso in settori, per facilitare l'uscita e per non disturbare gli spettatori durante lo spettacolo. Il corridoio della platea era circondato dal peristilio su cui poggiava il primo ordine di palchi. Addossato a tale peristilio vi era un altro corridoio, che conduceva ai posti distinti e alle scale dei palchi. La platea poteva contenere 300 spettatori, i 23 palchi del primo ordine potevano contenere fino a 92 spettatori, i 14 palchi del secondo ordine avevano una capacità di 56 posti, mentre il loggione di 150. (Capacità totale 598). Il palcoscenico presentava una larghezza di 8,80m. Per quanto concerne le strutture murarie erano in blocchi di pietra informe di calcare e i pilastri delle elevazioni oltre il piano terra erano in legno rivestito.

Il sistema d'illuminazione artificiale avveniva con lampade ad incandescenza, la scelta del sig. Norcia fu quella di illuminare il teatro a luce elettrica sia per ottemperare alle disposizioni della circolare che dettavano l'uso della luce elettrica, evitando il pericolo d'incendio; sia in quanto tale sistema si rivelava di maggiore utilità sia per la ventilazione che per l'acustica.

### Note

1) SCIORTINO, G. (2004-2005). *Recupero del Teatro Epicarmo ad Ortigia. Tra ripristino e restauro*. Tesi di laurea non pubblicata, Relatore Prof. G. Fatta, Università degli studi di Palermo.

### Bibliografia

SCIORTINO, G. (2004-2005). *Recupero del Teatro Epicarmo ad Ortigia. Tra ripristino e restauro*. Tesi di laurea non pubblicata, Università degli studi di Palermo.

ARCHIVIO DI STATO DI SIRACUSA.



Foto 1 - Esterno del teatro.  
Foto 2 - Interno del teatro.  
Foto 3 - Interno del teatro.  
Foto 4 - Interno del teatro.  
Foto 5 - Interno del teatro.  
Foto 6 - Interno del teatro.  
Foto 7 - Interno del teatro.

©Lo Sardo, P.





## TEATRO DEL POPOLO

|                         |                                     |  |
|-------------------------|-------------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Vittoria                            |  |
| UBICAZIONE              | Piazza del Popolo                   |  |
| LOCALIZZAZIONE          | di testata ad un aggregato edilizio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                              |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1871                                |  |
| PROGETTISTA             | G. Di Bartolo Morselli              |  |
| COMMITTENTE             | Pubblico                            |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                                   |  |
| CAPIENZA                | 300 posti                           |  |
| NUMERO PALCHI           | 54                                  |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                              |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                            |  |

### Cenni storici, caratteri costruttivi, configurazione ed uso attuali

Il 1° maggio 1861 su proposta della Giunta, si approvano tutte le vecchie deliberazioni del Decurionato e si decise: di fabbricare il Teatro nel locale appartenente al Comune sito al lato della Chiesa dei Minori Osservanti e di eleggere una Commissione per reperire i mezzi finanziari tramite la sottoscrizione. Approvata la deliberazione, il sindaco nel marzo 1862 convoca l'architetto Giuseppe Di Bartolo Morselli e lo incarica di redigere il progetto.

Nella seduta del 21 novembre 1863, il sindaco comunica che è già pervenuto *“il progetto artistico del novello Teatro Comunale compilato dall'architetto signor Giuseppe Di Bartolo Morselli, e quindi esser tempo di provvedere all'appalto proporzionando gli esiti annui secondo le risorse della finanza comunale”*<sup>1</sup>.

Si riparerà del Teatro il giorno 22 marzo 1870 ed i lavori verranno appaltati il 6 agosto 1871. L'esecuzione delle opere, scomparso il progettista nel 1865 si scontrò una serie di

inconvenienti; man mano che proseguivano i lavori, emergevano alcune incongruità contenute nel vecchio progetto che dovevano essere superate.

Il 26 luglio 1872 il Consiglio è chiamato a deliberare di nuovo sul Teatro e stavolta si tratta di una completa revisione del progetto di Di Bartolo. La Giunta unanimemente delibera: “1. Di aggiungersi una uscita secondaria per il palcoscenico ed un terzo accesso per gli attori, e tutti gli addetti al servizio del palcoscenico, da aprirsi alle spalle del palcoscenico medesimo. 2. Le scale di accesso ai palchi del Teatro, i soffitti dei palchi e dei corridoj a questi contigui, farsi interamente in maniera murale di pietra e gesso nei soffitti e nelle scale, adoperando nei gradini e nei ripiani di questi, lastre di pietra bituminose di Ragusa, invece di opatura di legname, onde eliminare per quanto è possibile, l'uso del legname, per pericolo d'incendio. 3. Costruirsi una nuova scala tra la chiesa e il teatro, onde rendere indipendente l'appartamento di parata dal corpo del teatro. 4. Prolungare la scala principale, che mette al Teatro, per tutto il prospetto dello stesso, onde rendere accessibile il vano delle porte laterali al prospetto e mettere a profitto i due piccoli ambienti dietro le porte predette, che guadagnando un accesso allo appartamento di parata al piano superiore. 5. Costruirsi delle latrine, non previste nel progetto, tanto nel Teatro per uso degli attori, che nello appartamento di parata come ancora cavarsi un pozzo onde servire per attingere acqua in caso d'incendio. 6. Eliminarsi le due scale stabilite nel progetto per accedere al macchinario superiore del palcoscenico, ed ai tetti dell'intero edificio e surrogarsi da semplici staffe in ferro, addossate al muro, le quali riuscirebbero adatte allo scopo, e molto più economiche nella spesa. 7. Nel progetto furono stabiliti n. 4 soltanto camerini per gli attori, nell'aja di p.5 pr 6,30. Or siccom ciò riesce assai stentato all'uopo, tanto per il numero che per lo spazio, si delibera la costruzione di una volta a settentrione del Teatro, tra il lato orientale di questo edificio e la vicina chiesa, per modo di ottenere altri due camerini simili, ma di maggiore ampiezza. 8. In ultimo si dà facoltà al Sindaco di fare redigere il corrispondente piano d'arte delle modifiche sopraccennate, dal sullodato sr. Ingegnere Mazzarella, e comunicarsi allo impresario delle opere sig. Pluchino per la esecuzione”<sup>2</sup>.

Ma procedendo i lavori, gli aggiustamenti e le modifiche continuarono.

Il 19 ottobre 1873, essendo ormai avanzati i lavori del prospetto, bisognava metter mano alle decorazioni e convocato il Consiglio Comunale in sessione ordinaria si deliberava “per il completamento del prospetto principale del Teatro”. Sulla base di quest'ultima deliberazione si passa ad approvare tutte le altre cose necessarie al funzionamento del teatro. Il 12 marzo 1874 si deliberano le “condizioni d'appalto per la costruzione del macchinismo del Teatro Comunale” che “l'ingegnere meccanico signor Fortunato Queriau, giusta l'incarico della giunta, redasse”<sup>3</sup>.

In secondo luogo fu affrontata una grossa questione relativa alla costruzione del “palcoscenico [...] nonché machinismo, e suoi accessori”. Infatti “si è inibito l'ingegnere meccanico signor Fortunato Queriau, il quale nel redigere il corrispondente piano d'arte e preventiva relazione, trovando insufficiente l'altezza della campata del tetto sopra il palcoscenico per dare il giusto spazio alla manovra delle scene, e del relativo macchinario, pro-

poneva l'innalzamento di detto tetto di altri palmi otto; come ancora che le incavallature del tetto medesimo le quali invece di materiale misto in legname e ferro, nel progetto stabilito, si dovrebbe fare interamente di legname ad oggetti di ampliare l'aria, ed agevolare il maneggio di suddette macchine; di più per la manovra delle quinte del palcoscenico essendo il migliore, e più facile metodo quello di farle agire per mezzo di carretti scorrenti sotto il palco suddetto occorre scavare il suolo per una profondità tripla di quella venne prescritta nel progetto approvato per la costruzione del Teatro, perciò tre botteghe al piano terrestre sporgenti nella strada provinciale, e che formano parte integrale dell'edificio resterebbero un poco dimezzate nella loro altezza". Inoltre consigliava di sostituire i mattoni pantofali di Vittoria con le pietre di tufo di Ragusa: nel "progetto sudetto si stabiliva lo impiego di mattoni pantofali di Vittoria per i muretti divisorii fra i palchi e i corridoi agli stessi di accesso [...] siccome le fabbriche di Vittoria non offrono nella specie buona qualità di mattoni, sarebbe opportuno impiegare lastre di pietra di tufo delle cave di Ragusa con la grossezza di quaranta centesimi di palmo, murate in gesso per come fu stabilito, per i mattoni sudetti"; e ancora: "il pavimento della platea invece che di semplice mattonato per come è stabilito nel progetto, sarà di una impalcatura di legname"<sup>4</sup>.

Il 24 marzo 1875 si approvarono un'ulteriore lunga serie di varianti relative: 1. Alla sistemazione della strada pubblica contigua alle spalle del Teatro; 2. Alla eliminazione degli "sportelli delle imposte di vetrate in tutti i vani di finestre esterne degli ambienti della platea e del palcoscenico, ad eccezione dei locali addetti per servizio degli attori, nei quali gli sportelli si rendono utili e necessari". 3. Alla copertura del pavimento "dei corridoi e dei palchi...", che anziché "in mattoni di argilla cotta, e così in quello del portico e del vestibolo a piano superiore", va fatta con "quadrettini di pietra pece di Ragusa e di pietra forte di Comiso, stante la difficoltà di aversi buona qualità di mattoni di cotto nelle fabbriche di stoviglie di Vittoria", mentre "per quelli dell'appartamento di parata, in mattoni stagnati di Napoli"; 4. Alla costruzione "di un acquedotto che scorrendo sotto il fronte della scala di accesso al prospetto principale del teatro vada ad incontrare quello sottostante la strada provinciale di Comiso", per raccogliere e incanalare le acque piovane. 5. Alla "utilizzazione delle due botteghe laterali"<sup>5</sup>.

Infine si consigliava di "fare spalmare di olio di lino tutto il fronte rivestito a pietra intagliata nei due prospetti del Teatro, di mezzogiorno e di ponente, il quale servirebbe a garantire maggiormente la solidità dei prospetti stessi dalle insidie del tempo"<sup>6</sup>.

Il pittore Giuseppe Mazzone eseguirà, oltre alle pitture della volta del teatro e del vestibolo, due dipinti ai lati dell'arco scenico, rappresentanti la Commedia e la Tragedia e al di sopra i ritratti di "Donizzetti, Bellini, Rossini. Seguono nel fregio in ordine Verdi, Cimarosa, Marchetti, Mascheroni, Paisiello". Pasquale Subba da Messina scenografo verrà incaricato di eseguire dieci scene, il pannello dell'arcoscenico e numero "quattro telai di pannello e tre cieli, nonché n. 13 pezzi staccati e due finestre, giusta come vengono descritte in detta offerta del 6 aprile ultimo, da servire per il novello Teatro comunale, con obbligo di dare la imprimitura a sudette scene e pezzi staccati"<sup>7</sup>.

Il 28 giugno si provide per le tappezzerie, stanziando *“la spesa approssimativa di lire milletrecento [...] per la compra di stoffe e tutt’altro bisognevole per l’ornamento dei palchi del novello teatro comunale, autorizzando il sindaco al tempo istesso a stipulare atti a trattativa privata per la opra dei suddetti appalti”*<sup>8</sup>.

Il 1° luglio si tenne *“l’appalto delle indorature di tutte le cornici ed ornati di carta pesta della sala del novello teatro comunale, compreso l’arco scenico e la porta della platea, compresi pure gli ornati di carta pesta nonché la dipintura a vernice dei davanzali de’ palchi, colonnette ed altro della sala del teatro”*<sup>9</sup>.

Finite le opere, il teatro fu pronto per essere inaugurato. Il 22 aprile 1877 viene eletta la *“Commissione di vigilanza pel Teatro Nuovo Vittoria Colonna”*<sup>10</sup>.

Il 4 maggio si approva il regolamento per il funzionamento del teatro, che affida all’art. 1 la *“direzione teatrale ad una Commissione di cinque membri [...] La commissione eligerà il suo Presidente”*<sup>11</sup>; negli articoli successivi si dispone minuziosamente sul funzionamento del teatro e sui contratti con impresari e artisti.

Il 28 maggio la Giunta provvede al personale di sorveglianza, proponendo il sindaco di incaricare *“almeno due persone di fiducia per vegliare alla buona tenuta di tutto il materiale del palcoscenico, di tutti i lumi, mobili, vegliare e perlustrare di continuo se siavi timore di incendio in qualche paralume ed altro, marcare se si avverino guasti e per colpa di chi”*. Inoltre si nominano sette *“impiegati pel maneggio del materiale tecnico del teatro”*, che *“godranno per i lavori ordinarj, la mercede di lira una per ciascuna rappresentazione e pei lavori straordinarj a seconda della importanza, avranno una gratificazione corrispondente [...] Essi hanno l’obbligo di assistere a tutte le rappresentazioni serali, nonché nei concerti e nelle prove, sia di canto che di ballo”*<sup>12</sup>.

L’apertura del Teatro avvenne il 10 giugno 1877.

Il 5 aprile 1884 si discute sul nome del teatro: *“[...] il nome al teatro Vittoria Colonna non debba mantenersi, perché ricorda tempi barbari e di schiavitù. Ritiene pure che dare tal nome ad un edificio come il teatro che forma il primo monumento della città e sorge nella piazza maggiore e più bella, non sia conveniente. La piazza detta Vittorio Emanuele ricorda invece i tempi del nostro glorioso risorgimento italiano, del quale, primo soldato e fattore fu il Gran Re Galantuomo, di venerata memoria per le gesta gloriose. Si è perciò che propone che sia dato al Teatro il nome di Vittorio Emanuele. [...] L’intitolazione del teatro alla sconosciuta fondatrice della città era stato un atto preso al di fuori dal Consiglio. Il cambio del nome vuole invece collegare i monumenti della città ai nuovi miti risorgimentali dell’Italia unita: Cavour, Vittorio Emanuele, Garibaldi. Vittoria Colonna, mito locale, deve provvisoriamente cedere di fronte al “Re Galantuomo”*<sup>13</sup>. Si riprenderà la sua rivincita nelle celebrazioni del 1907 e poi nel secondo dopoguerra, quando il suo nome tornerà definitivamente al Teatro Comunale.

La struttura di copertura del palcoscenico è costituita da capriate semplici in legno, che sostengono contemporaneamente le coperture e le strutture di scena. Sulla catena poggia il graticcio ligneo, sul quale sono sistemate le attrezzature sceniche, mentre quella della

sala da incavallature di tipo misto in legno e in acciaio.. Inoltre il controsoffitto della sala è realizzato in incannucciato e poggia sulla struttura dei palchetti sottostante, realizzata impiegando legno per i parapetti e i rivestimenti e muratura per setti e le strutture orizzontali.

Per quanto riguardano gli elementi di finitura al centro del soffitto del vestibolo, d'ingresso al teatro è dipinta l'allegoria della musica, mentre negli altri due riquadri laterali troviamo decorazioni allegoriche costituite da statue, reperti archeologici, fogli musicali e poetici, attorno ai quali si svolge una danza, artistica e poetica dell'inno alla vita e all'arte nelle diverse forme, evidenziata da figure dalla tenera età. Sulle opposte pareti laterali del boccascena sono rappresentate due figure simbolico-teatrali: la Commedia e la tragedia; mentre al centro dell'arcoscenico vi è, in altorilievo, l'aquila reggente grappoli d'uva, simbolo della Città di Vittoria. Nella volta della sala teatrale, animata da decorazioni floreali, intercalate da ritratti di famosi musicisti, scrittori, poeti e commediografi italiani, vi è una rappresentazione figurativa, dalle vivaci tonalità coloristiche, di amorini festeggianti tra ghirlande di fiori e foglie, nastri ornamentali e mantovane e di due candidi cigni che, posti su una nuvola, completano la decorazione. Le rappresentazioni pittoriche del teatro sono rese efficaci da un brillante cromatismo, evidenziato da un particolare ed equilibrato studio luministico.

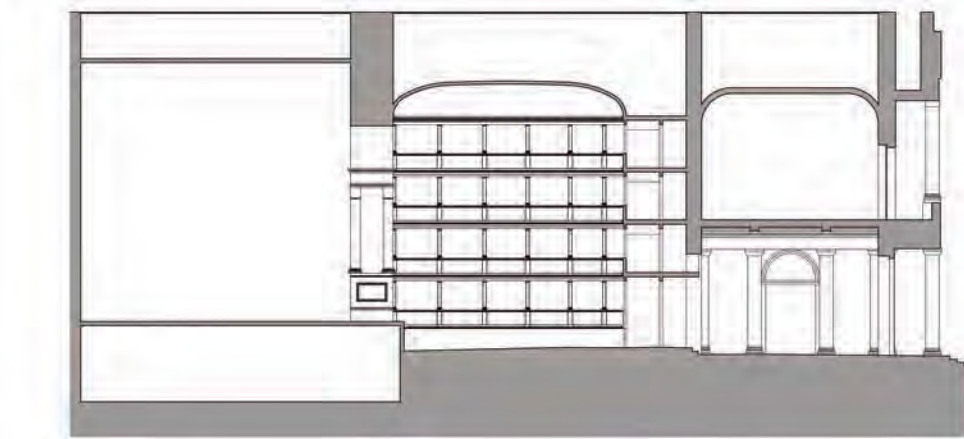
## Note

- 1) Archivio storico comunale di Vittoria.
- 2) *Ibidem*.
- 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) *Ibidem*.

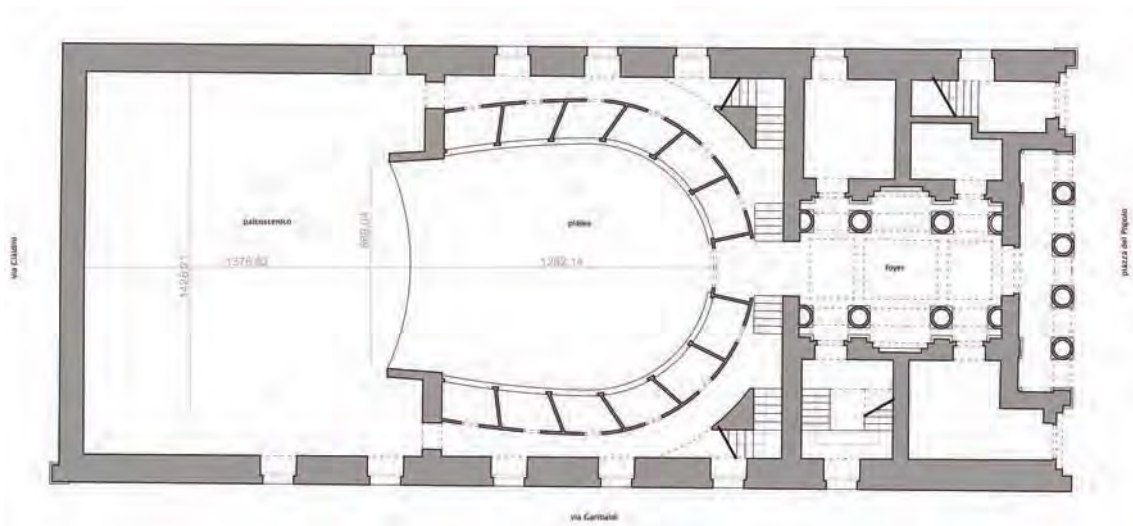
## Bibliografia

MONELLO, P. (1999). Vittoria e i suoi teatri. Edizione Amministrazione Comunale, Vittoria.

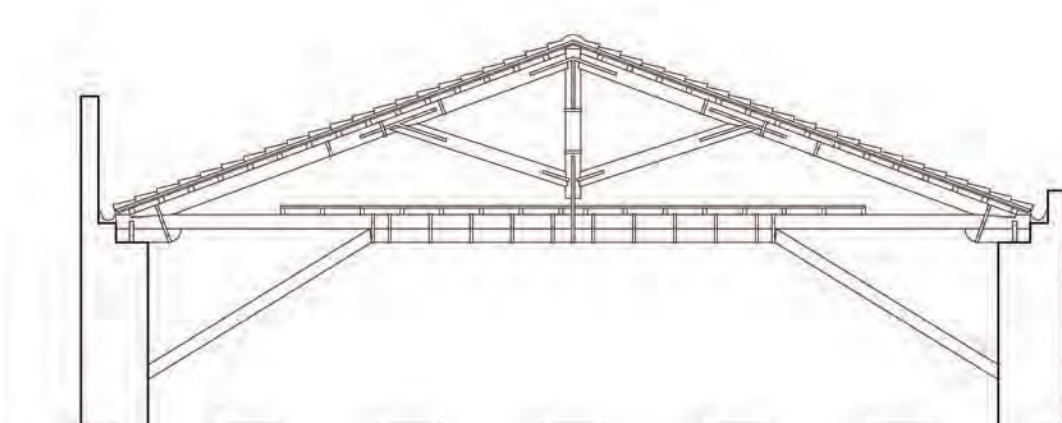
ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI VITTORIA.



Sezione Longitudinale. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Pianta a quota del primo ordine di palchi. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



Particolare della struttura di copertura del palcoscenico. ©Lo Sardo, P. (Ridiseño sulla base di documentazione consultata in sito).



1



2



3



4



5



6



7

- Foto 1 - Prospetto principale.
- Foto 2 - Vestibolo d'ingresso.
- Foto 3 - Interno della sala.
- Foto 4 - Palcoscenico.
- Foto 5 - Intradosso del controsoffitto della sala.
- Foto 6 - Graticcio.
- Foto 7 - Intradosso del graticcio.

©Lo Sardo, P.

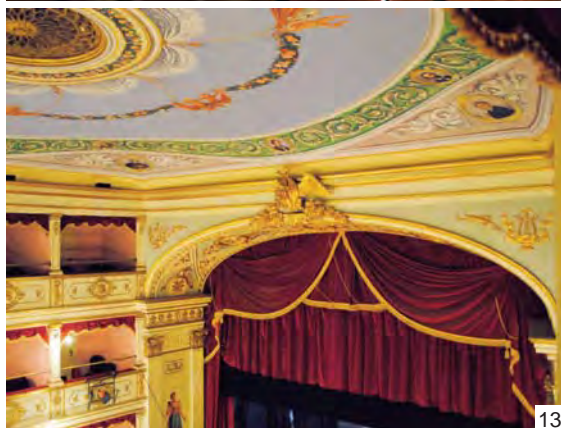


Foto 8 - Passerella della torre scenica.  
Foto 9 - Macchine da scena.  
Foto 10 - Estradotto del controsoffitto della sala.  
Foto 11 - Proscenio.  
Foto 12 - Intradosso del graticcio.  
Foto 13 - Interno della sala.



TEATRI NON PIÙ ESISTENTI  
O TOTALMENTE TRASFORMATI





## TEATRO UMBERTO I

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia.* Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Il teatro venne distrutto dal terremoto del 1693.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia.* S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO EDEN

Nel 1901 si realizzò su iniziativa privata il Caffè-Teatro-Eden, ispirato ai "café chantant" parigini. Il teatro, in stile moresco e con un ordine di palchetti realizzati in legno, venne inaugurato la sera del 20 giugno 1903. Nel 1910 il teatro presenta dei danni causati dall'umidità, la struttura dei palchi e le decorazioni presentano "visibili deformazioni", nel 1929 furono previsti una serie di interventi per riaprirlo in condizioni "d'incolumità e decenza pubblica".

Da allora il teatro ha avuto la funzione di cinematografo fino agli inizi degli anni '60. Da allora è in stato di completo abbandono.

### **Bibliografia**

DONATO, M. (1971). *La pinacoteca zelantea di Acireale*. Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici.

RACITI ROMEO, V. (1927). *Acireale e dintorni, guida storico monumentale*.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.

Scheda 38

---

ACIREALE



## **TEATRO ELDORADO**

Costruito prima del 1910.

### **Bibliografia**

DONATO, M. (1971). *La pinacoteca zelantea di Acireale*. Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici.

RACITI ROMEO, V. (1927). *Acireale e dintorni, guida storico monumentale*.

Scheda 39

---

ACIREALE



## **TEATRO BELLINI**

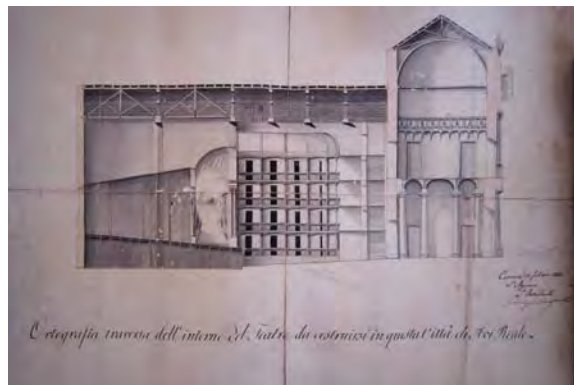
Nel 1862 l'ing. Carmelo Sciuto Patti ebbe l'incarico di progettare il teatro Bellini. Fu costruito nel 1864 nello stesso luogo in cui nel 1679 era stato edificato un altro teatro, distrutto nel 1693. Il teatro venne inaugurato nel maggio del 1870. Rimase distrutto da un misterioso incendio verificatosi durante il Carnevale del 1952.

## Bibliografia

DONATO, M. (1971). *La pinacoteca zelantea di Acireale*. Accademia di Scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici.

RACITI ROMEO, V. (1927). *Acireale e dintorni, guida storico monumentale*.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



Scheda 40

AGIRA



## TEATRO COMUNALE

Costruito dopo il 1866.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1790, a seguito della demolizione della chiesa di San Tommaso.

### Bibliografia

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia*. Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1859.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO UMBERTO I

Costruito nel 1865.

### Bibliografia

GAZIANO, D. (1999). *Aragona e i suoi principi: fascinoso viaggio tra vecchie carte e historiae*. Il torneo.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.

Scheda 44

ASSORO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

NICOTRA, F. (1907). *Dizionario illustrato dei comuni siciliani*. Palermo.

Scheda 45

AUGUSTA



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1730 al piano superiore del Palazzo Comunale, presentava due ordini di palchi e una galleria.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

Scheda 46

BAGHERIA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO MANDANICI, COMUNALE

Il primo Teatro, in origine, fu denominato "Teatro Comunale" e successivamente, su proposta del consigliere comunale Filippo Rossitto, fu intitolato a Placido Mandanici. La struttura era stata edificata nel 1844, sui terreni di Giovanni Spagnolo accanto al Monte di Pietà, ed era stata fortemente danneggiata dal sisma del 1908; ricostruita, durante il ventennio fascista, fu distrutta da un incendio il 31 maggio 1967 e successivamente fu demolita per realizzare i Giardini Oasi in Piazza San Sebastiano. Il vecchio Mandanici fu inaugurato il 4 ottobre 1845, una seconda volta, dopo i lavori di ingrandimento, il 29 ottobre 1891, mentre la terza inaugurazione fu il 28 ottobre 1930, a seguito della lunga ristrutturazione resasi necessaria a causa dei danni del terremoto del 1908, come ha ricordato Salvina Miano nel libro *Il teatro Mandanici e i teatri minori di Barcellona Pozzo di Gotto (Messina). Storia e vita artistica (1845-1967)*. La costruzione del nuovo Mandanici, su progetto dell'architetto catanese Giovanni Leone, fu iniziata nel 1980, dopo la demolizione del vecchio teatro, colpito parzialmente da un incendio la sera del 31 maggio 1967. Una costruzione-ricostruzione lunga e complessa, con periodi di fermo dei lavori, interventi dell'autorità giudiziaria, danneggiamenti da parte di vandali di opere già realizzate. Ri-inaugurazione il 31 Marzo 2012.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.





## TEATRO COMUNALE NINO MARTOGLIO

Il progetto originario è dell'architetto G. Nicotra Dovilla, che ne diresse i lavori sino al 1890 realizzando le strutture perimetrali, l'intera facciata e l'atrio. La fronte principale è suddivisa in due livelli: il primo livello realizzato in pietra bianca di Siracusa e pietra lavica, mentre il livello superiore presenta un rivestimento d'intonaco grigio sul quale spiccano le paraste angolari in pietra bianca, tra le quali si aprono delle finestre inquadrare da cornici sormontate da archi a tutto sesto entro i quali vi sono delle sculture a bassorilievo.

I tre fornicci d'ingresso immettono in un piccolo atrio dal quale si accede all'interno della sala teatrale, composta da una cavea. Il teatro, ristrutturato negli anni '80 del XX secolo e adeguato alle moderne esigenze dei luoghi di spettacolo nel 1993 e nel 1997, è stato trasformato in cinema.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI BELPASSO





## TEATRO LA FENICE

Costruito prima del 1793, presentava due ordini di palchi e la galleria. Il teatro La Fenice è situato lateralmente alla Chiesa della Matrice è stato interamente ricostruito nella seconda metà del XX secolo.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

NICOTRA, F. (1907). *Dizionario illustrato dei comuni siciliani.* Palermo.



## TEATRO COMUNALE

La data di costruzione del Teatro Comunale di Bisacchino risulta alquanto incerta. Notizie di archivio testimoniano la presenza di un quartiere chiamato “teatro” già nel 1819; quindi si fa risalire la costruzione del teatro ad un periodo antecedente a questa data. Una delibera del consiglio comunale del 1872 decideva di appaltare alcuni lavori per il completamento del teatro affinché la fabbrica fosse abbellita.

“Dopo gli interventi del 1872, il teatro si presentava allo spettatore in ottimo stato: la sala era coerente alla tipologia ricorrente in molti altri teatri, ovvero una forma ad “U”, mentre la volta era del tipo a sesto ribassato. Il vestibolo o foyer, a pianta quadrata, dava accesso alla platea tramite una porta a doppia anta impreziosita dalla presenza di due oblò circolari; tale spazio fungeva da disimpegno tra la platea ed i palchetti, poiché, dallo stesso, si poteva accedere ai due corpi scala ubicati ai suoi lati.

Le decorazioni nei muri perimetrali consistevano in: cornici-architravi su cui erano appoggiati i davanzali in legno dei palchi, due ordini di paraste o lesene applicate nella parte terminale dei setti divisorii dei palchetti, rosoni dipinti color oro posizionati al centro di tutti i davanzali dei palchetti, e lo stemma settecentesco di Bisacquino applicato nel davanzale del palchetto “reale”; a coronamento dei due ordini di palchetti vi era il loggione caratterizzato dalla presenza di una scansione costante di colonnine in stile dorico e da una ringhiera in ferro in stile liberty realizzata dai fabbri del paese.

Ben dieci palchetti di prima fila, rialzati dal pavimento della platea e undici di seconda fila in quanto al centro, posto frontalmente al palcoscenico, c’era un palchetto di dimensioni più grandi fino ad otto persone e solitamente veniva riservato alle autorità in occasione di opere teatrali.

Il teatro poteva ospitare complessivamente 300 spettatori poiché ogni palchetto aveva una capienza di quattro persone e la platea ne ospitava circa 120. Inoltre, furono completati il loggione con annesso foyer e la ringhiera di ferro scandita dalle colonnine in muratura.

Si accedeva ai due ordini di palchetti passando attraverso uno stretto corridoio: tali palchetti erano tutti muniti di porte scorrevoli. Il sistema di apertura delle porte scorrevoli dei palchetti era stato ottenuto in maniera rudimentale ma molto ingegnosa, infatti, per ovviare al problema delle dimensioni troppo strette dei corridoi, furono montate sul soffitto dei binari di ferro su cui scorrevano le porte. In questo stesso periodo (1872) venne completata la pavimentazione del vestibolo con mattoni di terracotta e si stabilì che in esso doveva essere inserita una piccola biglietteria, inoltre fu adattata la pavimentazione della platea che fu realizzata in legno a garanzia di una buonissima acustica.

Nel 1933 la fronte della fabbrica venne totalmente riconfigurata: la vecchia pietra venne ricoperta da uno strato di intonaco di colore rosso pompeiano, e la finestra centrale del piano superiore venne ricollocata e affiancata da altre due finestre allineate alle due porte laterali che furono pure riparate. Sulla finestra centrale fu posta la data e sotto la stessa furono: “incavate nell’intonaco le lettere per la scritta Teatro Comunale”.

L’aspetto interno del teatro venne modificato con i lavori del 1939 quando si decise di aprire le porte al cinematografo, venne abolito il palchetto centrale della seconda fila, diventando così la cabina di proiezione, sullo sfondo del palcoscenico venne montato lo schermo.

La gestione del teatro, fino agli anni ‘30, avvenne in maniera alterna tra il Comune e alcuni privati cittadini, che ne chiedevano la gestione previa pagamento di una tassa. Durante il secondo conflitto mondiale il teatro rimase chiuso e al termine della guerra fu utilizzato quasi esclusivamente come cinema, nel decennio ‘60-’70 fu utilizzato solo come sala di ricevi-

mento per i matrimoni o per le feste da ballo. Il periodo successivo segna invece il declino del Teatro Comunale di Bisacchino, tanto da farlo cadere in uno stato di abbandono.

Solo nel 1979, l'Amministrazione Comunale decise di incaricare l'architetto Orazio Placenti a redigere un progetto di "risanamento" dell'edificio con l'intenzione di adibirlo a centro di Servizio Culturale .

Oggi il teatro è adibito a cine-teatro, totalmente riconfigurato sia nei materiali che nelle forme, presenta una struttura in cemento armato con una copertura a shed. L'ingresso immette direttamente all'interno della sala di modeste dimensioni e priva di qualsiasi decorazione. La platea è a diretto contatto con il palcoscenico non essendoci l'arcoscenico o qualsiasi altro elemento di filtro fra la "realtà" e la "rappresentazione". Sono presenti due ordini di palchi disposti con un ritmo a zig zag, senza tramezzi divisorii con struttura intelaiata con pilastri circolari in cemento armato. Il palcoscenico presenta dimensioni molto ristrette e un'altezza minore rispetto alla sala.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI BISACQUINO



Scheda 52

BIVONA



## TEATRO COMUNALE

Il teatro comunale fu costruito nel 1834 e terminato dopo il 1847. Nel 1864 il teatro divenne di proprietà comunale, ma le ridotte dimensioni del paese e la lontananza dai circoli culturali delle città, non lo fecero emergere e pertanto ne rimane solo il nome della via (via Teatro).

### Bibliografia

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1850.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1812.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1886.

### Bibliografia

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO GRIFEO

L'originario edificio, costruito nel 1438, era sede del Senato Calatino; nel 1822 fu trasformato in teatro comunale (poi teatro Garibaldi) dall'arch. Salvatore Marino ed inaugurato l'anno successivo. Le decorazioni interne vennero affidate al pittore palermitano Luigi Tasca. Nonostante la trasformazione della casa senatoria in teatro fosse stata realizzata in breve tempo, durante gli anni successivi e precisamente nel 1845 si resero necessarie delle opere di restauro, sia di consolidamento della struttura muraria che di miglioramento casa. Nel 1863 l'architetto Giuseppe Di Bartolo di Palermo sistemò architettonicamente i prospetti laterali del teatro. Negli anni '50 l'edificio venne completamente modificato dando luogo alla cosiddetta galleria Luigi Sturzo. Nella descrizione di uno storico locale si legge: “[...] Il teatro che colo Monte delle Prestanze divide il piano Nobile della piazza Mercato, ha il suo prospetto, verso nord, e decora uno dei quattro lati del Piano medesimo. S'intitolò dal nome di Grifeo Sottointendente a quel tempo del Distretto, che cooperò alla fabbrica di tal pubblico edificio. [...] La sua pianta presenta un rettangolo isolato, e l'elevato offre due piani ben proporzionati di un'architettura semplice a bugne di pietra da taglio, l'uno di stile ionico con pilastri addossati l'altro sovrapposto a questo. Ha una sola porta d'ingresso nel mezzo, alla quale si giunge per alquanti gradini. Entrando ti trovi in un vestibolo che ha una scala a due braccia, la quale dividendosi e suddividendosi in più rampe, comodamente e bellamente mette nella platea e nei diversi corridoi; talchè in un cortissimo tempo il teatro può facilmente vuotarsi di tutti quanti gli spettatori. La forma interna è indovinata. La pianta della platea è a

*forma di cavallo, che si ritiene per la più comoda, e perciò è ancora la più usitata. In esse sono disposte centocinquanta comode sedie di legno, ma prive affatto di cuscini. Ci ha tre ordini di palchi o logge che dir si vogliano, oltre la galleria, ogni palchetto convergente al palcoscenico è bastamente largo e comodo: mancano gli ornamenti che verranno aggiunti nel progettato restauro. Ogni ordine ne contiene tredici, tranne il primo, che è interrotto nel centro dalla porta che mette nella platea. L'interno nel suo insieme non è sgradevole; poiché oltre al presentare una forma delle migliori e delle più gaje, le pareti sono ornate di varia dipintura. Miglior diletto poi ti arreca la vista del velario, il quale dipinto dal valentissimo Tasca, presenta con figure simboliche la presa di Judica, d'onde, come dicemmo proviene la ricchezza della città. Il palcoscenico offre un bel vano, ma per giusta proporzione dovrebbe avere maggiore sfondato. L'arco scenico, sebbene non cicloidale pure è da credersi indovinato per l'effetto fisico-acustico e pel risalto che ne ritrae la voce. Ottime le scene, con perfetta prospettiva dipinte in parte dal Tasca, ed in parte dal Riolo palermitano; tra le quali del primo è pregiato il sotterraneo, del secondo il tempio ed il palazzo reale. Il congegno poi del palcoscenico è in tutte le sue parti regulate e ben condotto [...]*"

### **Bibliografia**

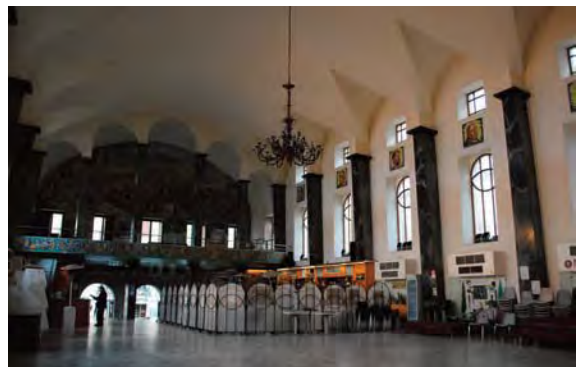
GIULIANO LEONE, N. (1988). *Il disegno e la regola – recupero e piano quadro del centro storico di Caltagirone*.

Flaccovio Editore, Palermo.

LIBERTINI, G. (1857). *Descrizione storico statistica della città di Caltagirone*. Caltagirone.

NICOTRA, F. (1907). *Dizionario illustrato dei comuni siciliani*. Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.





## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1855.

### Bibliografia

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Le uniche notizie giunte a noi sono quelle tramandateci dell'Abbate che nel suo *"Carini nella storia di Sicilia"* ripercorre la storia del paese e dà alcune brevi informazioni riguardo la fabbrica: *"Nella seduta decurionale del 1837 si fece la scelta di due collaboratori del sindaco per sorvegliare l'illuminazione notturna e il teatro comunale. [...] Il comune nel 1840 aveva fatto costruire un teatro nella via Passo d'acqua (oggi R. Pilo) proprio dove oggi c'è il cinema Italia e il decurionato "volendo provvedere di deputati questo teatro comunale per sorvegliarne al buon utilizzo dello stesso nominò i decurioni Gaspare Terranova, Antonino Badalamenti e Salvatore Lo Vecchio. [...]"* Il segretario del decurionato nella seduta pubblica del 18 dicembre 1842 lesse una supplica presentata dagli abitanti del Comune sulla necessità di riattarsi il teatro comunale e sulla quale si deliberò in questi termini: *ritenendo tale teatro "nel Comune di gradevole esistenza e per cui ne contribuisse l'annuo canone sopra il semplice locale che se finalmente non converrebbe abbandonarsi alla dispersione, delibera che, previa autorizzazione del sig. intendente di questa Provincia, a tale oggetto il sig. sindaco curi di fare emettere una relazione della spesa dal capomastro Antonino Curreri [...]"*. Intorno al 1869 fu chiesto l'ex convento S. Domenico per avere un comodo teatro essendo diventato, quello esistente, *"ristretto per la popolazione, o malconcio ed indecente."*

Nel luglio del 1879 fra le spese sostenute dal comune vi è anche l'acquisto di quaranta sedie per il teatro comunale.

*"Il 13 febbraio del 1911 si esaminò un progetto per il miglioramento del teatro comunale. [..."*



].

*Nel 1920 fu deliberata la vendita di alcuni immobili: l'ex teatro comunale, l'ex chiesa dell'immacolatella ecc [...]".*

Oggi i locali dell'ex teatro comunale sono utilizzati a negozio e ad abitazione privata e presentano una struttura in cemento armato.

### **Bibliografia**

ABBATE, G. M. (1982). *Carini nella storia di Sicilia*. Edizioni Centro Culturale "L. Pirandello", Agrigento.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

Scheda 60

CASTELBUONO



## **TEATRO ALFIERI, COMUNALE**

L'antico teatro di Castelbuono fu edificato nel corso del XVIII secolo per volere dei Ventimiglia, situato a contatto del recinto castellano svolgeva una funzione mediata di teatrino della corte feudale e di struttura aperta alla città. Notizie archivistiche testimoniano la sua esistenza già nel 1659 nel sito dove anticamente sorgeva la chiesa di San Filippo, nel 1689 subisce alcune modifiche, nelle note di notar Luciano Rosso si legge: "spese 1 onza e 25 tarì per la scena et altri".

Quasi sicuramente il teatro inizialmente di esclusiva proprietà dei Ventimiglia divenne a poco a poco luogo pubblico di ritrovo cittadino e che i Principi "*per donazioni, per complimenti ed altre liberalità assentò a varie famiglie la proprietà di ciascheduno palco, ed anche alle comunità di Castelbuono*". Nel 1750 negli atti di archivio si riscontra una concessione di banghi e porte dei Giurati di Castelbuono in favore di quei privati che godevano "*un diritto di preferenza padronale*" e che in quanto proprietari erano "tenuti a ristorare ed abbellire i propri palchi sul generale modello per così conservarsi perfettamente l'ordine". Il teatro era adibito "*a produzioni sacre, profane, a spettacoli ginnasiali, ad accademie di balli, suoni, e canti, ed a veglioni*". Nel 1852 in una seduta decurionale del 29 febbraio si delibera di sottoporre all'approvazione dell'Intendente "*la somma di onze 46, da doversi impiegare in opere pubbliche comunali*", per la riforma dei locali del vecchio Teatro. Sono questi gli anni in cui Rosario Drago dipinse i palchi e il velario centrale, e di cui si trova una breve descrizione del teatro: "*[...] il teatro presenta tre ordini di palchi; al centro della seconda fila è marcato*

*quello dell'Ecc.mo Sig. Marchese*", sovrastato dallo stemma araldico; il ferro di cavallo del teatro è completo nella seconda e terza fila, mentre in prima fila si trova spezzato al centro della fronte per l'accesso in platea e con due palchi laterali retti e poi quasi a metà sala a destra e a sinistra con il "*passetto*" per agevolare l'ingresso o l'uscita degli spettatori". Al centro del soffitto del Teatro pendeva un grande candelabro che poi fu tolto con delibera del Consiglio Comunale del 10 giugno 1878, sotto la Sindacatura del cav. Mario Levante: la deputazione decideva di vendere il grande candelabro e col ricavato comprare "*tanti lumi a gas olio*" considerando ormai tale illuminazione migliore "*di quella di cera sin ora eseguita*". In quella circostanza si ebbe un'altra piccola modifica: l'unificazione degli ultimi due palchi di terza fila, da cui pervenne la Galleria.

Il 24 marzo 1914 la Commissione teatrale delibera "*l'abbellimento dei palchi col passamano in velluto e il riattamento di porte e corridoi*". Al passo coi tempi e con le nuove necessità dei cittadini tra il 1923 e il 1927 verrà introdotto l'impianto del cinematografo, i banchi di legno e i lumi a gas verranno sostituiti da luce elettrica e sedili di ferro.

L'edificio attuale è il risultato della demolizione e ricostruzione dell'antico teatro settecentesco, avvenuta nella metà degli anni '50, per trasformarlo in cinema. L'originario volume oltre ad essere ampliato in altezza di circa mt. 2,50, fu anche stravolto in pianta. Viene, infatti, aggiunto un nuovo corpo dalla parte del castello, sede della cabina di proiezione, allungando così l'originaria pianta. Anche in larghezza vengono completamente annullati gli originari rapporti geometrici, la pianta viene aumentata quasi del doppio.

La copertura è voltata ed è coperta con lastre di cemento amianto mentre all'interno la distribuzione è stata del tutto stravolta, il palcoscenico è stato collocato dalla parte opposta sul cortile S. Anna ed il sistema ligneo dei palchi sostituito con una pesante balconata in cemento armato.

Il progetto degli anni '50 oltre a raddoppiare la larghezza del vecchio edificio sconvolge da un punto di vista paesaggistico i rapporti che legavano il poggio medievale con il castello ed il teatro.

Brani di muratura originaria si trovano solamente all'interno del teatro in corrispondenza della base del muro che originariamente delimitava l'ingombro del teatro settecentesco.

Nel 2009 viene presentato un progetto "per il recupero e la ristrutturazione dell'ex cine-teatro Le Fontanelle finalizzati alla costituzione di uno spazio polifunzionale" nella relazione tecnica si legge: "l'idea di progetto è quella di ricostruire spazialmente l'originario limite della cinta muraria castellana, riducendo notevolmente l'attuale volume del teatro sia orizzontalmente che verticalmente il nuovo edificio diventa un vero e proprio filtro tra le curve di livello della valle e la piazza. L'ingresso principale è stato pensato non nella piazza del castello, ma a lato valle, il progetto prevede la ricostruzione del poggio medievale, ricostituzione che è stata resa possibile dal ridimensionamento in larghezza dell'edificio. Lo spazio della sala è frammentato e articolato grazie alla presenza di una zona soppalcata, che si trova a quota 3,60 rispetto al piano della sala. Dalla quota del soppalco si esce nella terrazza panoramica da dove si domina tutta la vallata, da questa terrazza con una cordonata in pietra si rag-

giunge la quota della piazzetta di fronte la torre campanaria del castello.

La struttura è in cemento armato intelaiata, completamente giuntata ed è isolata dal terreno tramite un solaio ventilato formato da igloo. Le coperture saranno realizzate in legno, quella a doppia falda con un sistema di capriate di legno e acciaio, mentre quella ad unica falda con travi in legno squadrate. Il progetto è ancora in fase definitiva e si attende che i lavori siano appaltati.

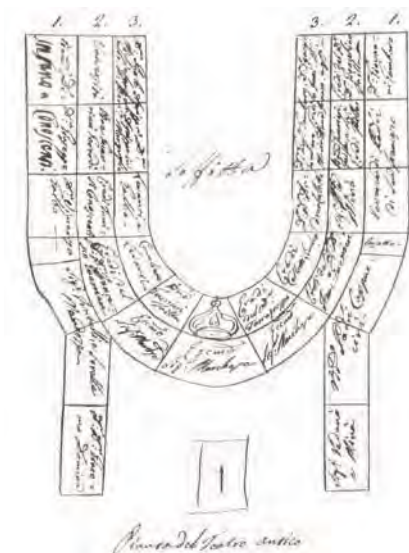
### Bibliografia

MOGAVERO FINA, A. (2002) *Castelbuono. Sintesi storico-artistica*. Ed. le Madonie.

SANTORO, R. (2010). *La contea dei Ventimiglia. Il castello di Castelbuono. Il teatro del Sole 4*.

MANGANO DI SAN LIO, E. (1996). *Castelbuono. Capitale dei Ventimiglia*. Giuseppe Maimone Editore, Catania.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



Scheda 61

CASTELTERMINI



## TEATRO COMUNALE ENZO DI PISA

Del Teatro Comunale, adibito a sala cinematografica dai primi del Novecento, poco si sa riguardo il periodo di costruzione, mentre è certo che venne costruito ad iniziativa di privata. In un atto del 19 gennaio 1836 si legge: "Avanti a me notaro [...] sono comparsi: Don Salvatore Ferlisi, Don Antonino Burgio [...] li quali mi hanno esposto quanto segue: nell'anno 1801 il di primo di gennaio dal Signor Don Antonino Butera, fu concessa ad enfiteusi al com-

*parente Notar Ferlisi a Don Antonino Burgio [...] una casa un tempo Teatro con tre archi nel mezzo [...] per l'annuale canone di onze due e tarì venti pagabili nel mese di agosto di ogni anno, con li soli patti [...] fra i quali quello di migliorare e beneficiare detta casa e ridurla ad uso di Teatro".* Successivamente, il 20 aprile 1817, Don Antonino Burgio interessato nell'enfiteusi della casa di Butera, riscattò il quinto della stessa casa, diventando così comproprietario. Ma sono questi gli anni in cui pare si sia "estinto l'entusiasmo per il teatro" e quel locale, "venne abbandonato alle intemperie ed alla vetustà". Ad un certo punto dunque della casa sopra nominata non rimanevano "che soli tre muri ove era sito il palcoscenico mentre tutto il rimanente merita la completa ristorazione e rifabbricazione".

Intorno al 1836 gli enfiteuti si obbligarono "a rifabbricare, riattare e ridurre dette case in buono stato di abitazione o di altro oggetto a loro ben visto", nello stesso documento viene stabilito che "nel caso li detti enfiteuti non vorranno ridurre li detti casaleni ed area ad uso di Teatro e vi costruiranno con effetto il Teatro, resta riserbato allora al detto Signor Ferlisi, proprietari dei quattro quinti del casaleno e dell'area edificabile, di poter formare du palchi in frualo spazio che esiste dall'arco del palcoscenico all'arco che immediatamente incontra e sopra il muro di tramontana e di quella larghezza che potrà portare il vano dell'arco ivi esistente e della forma a ben vista di detti enfiteuti e a spese dei concedenti". Le condizioni contrattuali stabiliscono ancora: "Per fare cosa grata detti enfiteuti al detto signor Notar Ferlisi gli promettono di farsi costruire un palco per come lo avea [...] detto palco dovrà costruirsi a spese proprie del sudetto Signor Ferlisi". Infine i nominati enfiteuti permisero al concedente D. Antonino Burgio di costruirsi anche lui un palco a fianco di quello del Signor Ferlisi, "[...] dopo che sarà dell'intutto terminato il Teatro ed atto a potervisi rappresentare". A seguito di quest'atto gli enfiteuti dovettero subito procedere alla redazione di un progetto e alla costruzione del nuovo Teatro sulla base delle vecchie mura e dovettero iniziare presto i lavori se fin dal mese di giugno del 1836, cioè appena cinque mesi dalla stipula dei contratti, cominciarono a vendere dei palchi o meglio lo spazio per costruirvi i palchi conformemente alla piante e al disegno architettonico. I cittadini con l'acquisto dell'area nell'ambito del Teatro, si obbligavano a costruire il proprio palco, tutto a spese proprie, e nel pieno rispetto "sia degli ornati che dei colori" previsti dal progetto predisposto dai proprietari concedenti, con diritto "a disporre del palco come cosa propria di sua spettanza e godere di tutte quelle rappresentazioni teatrali tanto comiche che filarmoniche e di qualunque natura si produrranno in detto Teatro, meno che se verrà compagnia dell'Arte o forestieri, ai quali dovrà contribuirsi e pagarsi quei diritti che si converranno [...] con tutti gli altri proprietari del palchi". Il 3 agosto 1862 i locali del Teatro divennero di proprietà Comunale: "Il Consiglio, considerato che il Teatro istruisce la Gioventù, prospera il buon costume e progredisce l'istruzione, la virtù e a detestare il vizio. Considerando che il Teatro istruisce la Gioventù, prospera il buon costume e progredisce l'istruzione, la virtù e a detestare il vizio. Considerando che il Teatro essendo di proprietà comunale migliorerebbe nella sua condizione e che rimanendo di privata proprietà verrebbe un giorno a demolirsi. Considerando che le pubbliche opere che ridondano e beneficio della Comune devono dal Consiglio mantenersi e rivolgere per le stesse ogni possibile

*cura. Considerato il Teatro essere di pubblica utilità in un paese principalmente in cui si progredisce in ogni ramo di civiltà, delibera, che si faculti il Sindaco a potere ricevere in enfiteusi [...] il Teatro per l'annuo canone di L. 76,50 di netto [...]*".

Il 24 ottobre 1882, il Consiglio Comunale dispose la somma di 15.000 per provvedere alle riparazioni e alle opere di riattamento del Teatro esistente, adattando poi il progetto che stava redigendo l'ingegner Michele Scamardi di Casteltermeni, alle opere esistenti. Il progetto venne redatto e trasmesso all'ufficio del Genio Civile l'anno 1884, ma solo nel 1888 a seguito dell'intercessione del Sindaco Cav. Luigi Sanfilippo al Prefetto di Girgenti il progetto del nuovo Teatro Comunale venne approvato. I lavori iniziarono subito e nel periodo che va dal 1890 ai primi del 1920 il Teatro Comunale venne gestito direttamente dal Comune. Nel 1930 il teatro venne adibito a sala cinematografica. Nel 1952 venne concesso in affitto il teatro comunale alla Ditta D'Ippolito-Turco-Oliveri che dietro regolare autorizzazione del comune, trasformò il locale in sala cinematografica, demolendo tutte le opere murarie e in legno che costituivano la struttura di due file di palchi ed il loggione.

### **Bibliografia**

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.

LO BUE, F. (1985). *Uomini e fatti di Casteltermeni nella storia moderna e contemporanea*. Graphicadue, Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.





## TEATRO DELL'OSPEDALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del XIX secolo. Il teatro presentava con due ordini di palchi ed era destinato sia alla prosa che alla poesia.

### Bibliografia

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CASTROREALE





## TEATRO ALFIERI

Situato in piazza della Trinità, fu inaugurato nel 1871 e visse circa sino a fine secolo. Il teatro era composto di tre ordini di palchi, di una galleria e della platea.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.



## TEATRO BISCARI

All'interno del palazzo Biscari, costruito dopo il terremoto del 1693, Ignazio V, Principe di Biscari, nella seconda metà del XVIII secolo fece costruire un teatro con tre ordini di palchi e con un accesso esterno per il pubblico su progetto dell'architetto Francesco Battaglia.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.



## TEATRO CASTAGNOLA

Realizzato in legno e con 4 file di palchi, il 26 Dicembre 1880, era situato in piazza del Carmine. Nel 1881 ospitò la famiglia reale e nel 1889 Sarah Bernhardt. Fu distrutto da un incendio nel 1901.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.



## TEATRO COMUNALE, COPPOLA

Costruito nel 1819.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Publiliscula, Palermo.



## TEATRO MACHIAVELLI

Fondato nel 1861 da Angelo Grasso, venne utilizzato come teatro di marionette. Costruito in legno, era illuminato a gas e poteva ospitare 600 spettatori. Fu ricostruito in muratura e ingrandito e distrutto completamente da un incendio durante il Carnevale del 1903.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Publiliscula, Palermo.



## TEATRO NAZIONALE

In legno, situato in via Porta di Ferro, fu inaugurato nel 1886. Accolse spettacoli di Lirica e Prosa. Venne chiuso definitivamente nel 1889.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Publiliscula, Palermo.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.





## TEATRO PACINI

Costruito prima del 1891.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.



## TEATRO PRINCIPE DI NAPOLI

Inaugurato nel 1887, era situato in via Antonino di Sangiuliano ed era costituito da una grande elegantissima sala con palchetti in legno. In seguito, il teatro cambiò il nome in: Iride, Umberto, Alhambra, Musco e Vittorio Emanuele. Attualmente, ospita il cinema Sarah.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.



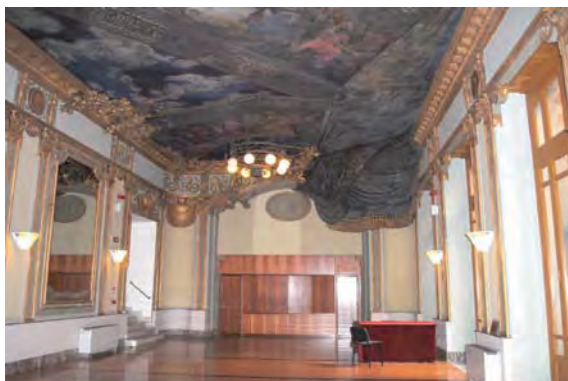
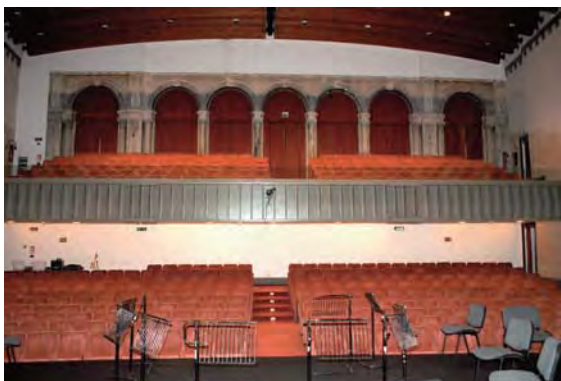
## TEATRO SANGIORGI

Sito in via Antonino di Sangiuliano, venne costruito dall'arch. Salvatore Giuffrida e decorato da Salvatore De Gregorio. Venne inaugurato nel 1900 con la Bohème. Nato come arena, fu ricoperto nel 1908. Oltre al teatro, il complesso comprendeva una sala di pattinaggio, il café-chantant, una sala ristorante decorata con pregevoli stucchi ed un elegante albergo. Accolse famose compagnie: Calabrese, Fregoli, Novelli, Mariani, Podrecca, Ruggeri,

Grasso, Pilotto, ecc. Le rappresentazioni erano varie: lirica, pattinaggio, prosa, operetta, musica, rivista, varietà ecc. In seguito venne utilizzato anche come cinematografo e per ospitare qualche spettacolo musicale o varietà.

### Bibliografia

DANZUSO, D; IDONEA, G. (1990). *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*. Pubblisicula, Palermo.





## TEATRO CAMERANO

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Nessuna traccia rimane oggi del teatro e poche sono le notizie che è possibile riscontrare in archivio. Solo pochissimi e recenti atti testimoniano la presenza del teatro a Chiusa Sclafani. Si riportano di seguito alcuni stralci di questi:

Il 10 febbraio 1921: “[...] Il teatro si concede all’uso esclusivo a cui è destinato essendo rigorosamente proibito di poterlo adibire a qualsiasi altro uso. L’intero locale si consegna in buono stato di riparazioni e di acconci locativi per come i fittuari si obbligano di riconsegnarlo alla fine della locazione. La presente locazione per tutto quanto non è specificato dalla presente scrittura sarà regolata dalle disposizioni in materie stabilite dal Codice Civile nel riguardo degli affitti dei fabbricati[...]”.

Il 28 ottobre 1921: “Nella casa comunale si è congregata la giunta municipale per deliberare sulla proposta di miglioramenti ed arredamenti di questo teatro comunale. Gli affittuari dichiarano di aver arredato il teatro di un ottimo pianoforte e delle sedie per il palcoscenico, per i palchi e posti [...]”.

Il 15 marzo 1968 si trasmette il decreto con il quale, per motivi di sicurezza e di incolumità pubblica, la licenza per l’esercizio del cinema “G. Meli”, sito nel comune, viene revocata.

Il 30 agosto 1963 il signor Martorana Andrea gestore del cinema “G.Meli” per cercare di indurre il pubblico a frequentare il locale propone al Comune di sostituire le 112 sedie in ferro della sala cinematografica con comode poltroncine in legno, in modo da eliminare le giuste lamentele del pubblico e renderne comodissima la permanenza in sala. Il 5 ottobre 1969 il

Casa Comunale, la fornitura di adeguati locali alla Guardia Nazionale di recente costituzione posti a piano terra del Palazzo e la contemporanea costruzione del Teatro Comunale da ubicarsi nel primo piano dello stesso edificio, proponendo di *“ottenere in un unico locale e con minore spesa un doppio scopo di deliberare la costruzione sia dell’uno che dell’altro”*. Nel marzo del 1862 veniva dato l’appalto per la sede del Corpo di Guardia nel pianterreno del palazzo, i lavori furono appaltati a Giuseppe Genna di Trapani. Seguirono dieci anni di sospensione dei lavori, a causa di sollecitazioni e pressioni da parte governativa e della popolazione del territorio per la programmazione od il completamento di collegamenti fra le contrade e la necessità di nuove scuole per ogni frazione e di un cimitero. Scuole e strade ebbero dunque la precedenza assoluta su ogni altro programma e su ogni altra spesa. Il progetto originario sul Palazzo si era poi andato necessariamente modificando per il sorgere di nuovi ostacoli e nuove difficoltà che avevano imposto nuove e ingenti spese, non ultima specialmente quella della realizzazione di un ampio prospetto che unificasse, all’esterno le facciate dei due preesistenti edifici, l’ex palazzo Pilati e l’antica Casa Giuratoria.

Dopo questa sosta decennale, il nuovo Sindaco, Luciano Spada, riuscì a condurre a termine i lavori sul Palazzo. Nei primi mesi del 1873 diede avvio alla prima serie di interventi; sistemata la parte del Palazzo riservata agli Uffici, il Sindaco doveva adesso condurre a termine i lavori per la realizzazione del Teatro nella grande sala del primo piano. I lavori ripresero e nel corso degli anni 1883-85 furono condotti al termine, il Palazzo assumeva così l’aspetto che tuttora conserva.

Il Teatro veniva aperto al pubblico, scriveva il Sindaco: “A guardarlo oggi egli è delizia dei forestieri” e consensi e compiacimento venivano anche da autorevoli personalità “[...] persona che ha cospicua dignità negli uffici dello Stato ebbe a dire: è un teatrino degno davvero di un palazzo reale”. Nella sua relazione ai cittadini egli presenta una breve descrizione del teatro, mancando ogni altro documento ed ogni testimonianza su di esso, specialmente iconografica, rimane l’unica fonte che ne descrive l’aspetto interno: “[...] è riccamente dipinto e sfoggia di bellissimi ornamenti, e mi è grata cosa ricordare il nome dell’ottimo scenografo Saporito. Vieni rischiarato da un elegante lampadario di cristallo; e girano il di fuori dei palchi sedici lumiere, ciascuna con tre candele a cera.”

Per l’ultimazione di quest’opera si spesero L. 6.562,81. Per contribuirne al funzionamento fu prevista in bilancio comunale una dotazione annua di L. 1.000.

Alla realizzazione del Teatro comunale, non corrispose, come sarebbe stato indispensabile, la costituzione di un organismo che soprintendesse al funzionamento di esso, alla programmazione delle stagioni artistiche, ai rapporti con le compagnie teatrali, ai contratti con capocomici, orchestre, attori; che tenesse registri di contabilità o di corrispondenza e che pubblicasse opuscoli, programmi, manifesti sugli spettacoli che si andavano presentando al pubblico.

Nell’aprile del 1882, dopo dieci anni quasi dall’entrata in funzione del Teatro, in consiglio comunale, il cav. Giuseppe Coppola chiedeva che si provvedesse una buona volta all’ultimazione dei lavori su quel prospetto, rimasto, nella parte alta corrispondente alla sala del

cine-teatro viene trasformato in poliambulatorio medico.

## Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CHIUSA SCLAFANI



Scheda 75



## TEATRO BARONALE

Il teatro sorgeva all'interno del Castello di Ciminna; le uniche notizie ci giungono da Vito Graziano in "Ciminna. Memorie e documenti" in cui scrive: "La pianta topografica del castello, fabbricato con calce, aveva la forma di un grande rettangolo, coi lati più lunghi esposti a mezzogiorno e a settentrione e quelli più brevi ad oriente e ad occidente. Il lato maggiore del rettangolo, come può osservarsi sui pochi ruderi che rimangono ancora, era lungo m. 40 e quello minore m. 15, e formavano una superficie totale di mq. 600, comprese le mura esterne. Il castello era formato da tre piani, compreso quello a pianterreno. Questo aveva la porta d'ingresso esposta a settentrione in corrispondenza del piano ancora esistente, ed essa metteva in un grande atrio scoperto, ch'era in comunicazione colla stanza del custode, colle carceri e con un lungo corridoio. Le carceri erano destinate agli uomini e alle donne, erano disposte lungo il lato settentrionale del castello, e ricevevano la luce per mezzo di alcune finestre; il corridoio invece si trovava lungo il lato meridionale, dal quale riceveva la luce pure per mezzo di finestre. Nel corridoio si trovavano le stalle e alcune stanze da riposto, da esso si scendeva nelle prigioni sotterranee, e per mezzo di una grande scala si accedeva al secondo piano. In questo erano le più belle stanze, adorne di pitture, che servivano di abitazione ai baroni o ai loro rappresentanti. Da esse si saliva all'ultimo piano, che era formato da stanza ad uso di depositi. Nel castello esistevano una cappella pel servizio religioso della famiglia baronale e un piccolo teatro che, col permesso del barone, serviva anche per rappresentazioni pubbliche. [...] Nel 1675 il castello aveva

bisogno di riparazioni per le quali occorre 600 onze [...] però sembra che esse non siano state eseguite interamente, perché nel secolo seguente il castello si presentava in rovine". Del teatro non vi è più traccia ed anche dell'antico castello non è più possibile ricostruire l'antica volumetria, oggi rimane solo l'are di sedime delle mura esterne che verso il lato sud si innalzano a qualche metro d'altezza.

### **Bibliografia**

GRAZIANO, V. (1987). *Ciminna. Memorie e Documenti*. Comune di Ciminna.

Scheda 76

COLLESANO



## **TEATRO S. SEBASTIANO**

Nella seconda metà del XVII secolo vi era l' "Accademia degli Offuscati" che rappresentava opere sia di carattere religioso che profano generalmente presso la chiesa di San Sebastiano che veniva utilizzata come luogo teatrale.

### **Bibliografia**

GALLO, R. (1736). *Il Collesano in Oblío*. Manoscritto

Scheda 77

CORLEONE



## **TEATRO DANTE**

Le uniche notizie ci vengono tramandate da Nonuccio Anselmo: "Il teatro era stato completato nelle strutture durante gli anni della guerra dai soldati del Dodicesimo corpo d'Armata. [...] Altri lavori urgenti per la copertura si erano dovuti fare in tutta fretta nell'estate del '44. Nel febbraio del 1945, Andrea Martorana aveva chiesto di prendere in affitto per venticinque anni il locale per trasformarlo in cinema. Si impegnava a sostenere le spese

per il funzionamento del locale, per costituire una fila di palchi, e per arredarlo; a pagare un canone annuo di quarantamila lire; ad offrire tre spettacoli a favore del comune, a lasciare a disposizione i locali per tenervi manifestazioni di interesse comunale. [...] A richiesta degli assessori, Martorana si era successivamente detto disponibile a calare a quindici anni il periodo d'affitto e ad alzare il canone a cinquantacinquemila lire. Dopo lunque trattative, il 20 maggio 1947 si era steso lo schema definitivo di contratto. Prevedeva la durata d'affitto in 19 anni, dall'1 luglio 1947. Così era nato il cine-teatro Martorana che per anni sarebbe stato l'unico cinematografo della cittadina”.

### **Bibliografia**

ANSELMO, N. (2000). *Gli anni belli e brutti della Corleone Novecento*. Palladium Editrice, Corleone.

Scheda 78



## **TEATRO COMUNALE**

Nel 1840 il Comune acquistò il contiguo palazzo dei marchesi Pilati, nella prospettiva di costituire, accorrandovi la torre e gli ambienti di essa, un unico e più ampio edificio da adibire a sede del Decurionato e di tutti gli Uffici.

Fu soltanto verso il 1861 che di tale programma si iniziò assai lentamente la realizzazione, attraverso la quale si perveniva all'attuale sistemazione ed ordinamento interno ed aspetto esterno dell'edificio. Si trattò di una lunga e complessa serie di interventi, attraverso i quali nel secondo piano ottenuto mediante parziale sopraelevazione del palazzo Pilati e troncamento dell'antica Torre, si volle ad ogni costo creare un ampio salone, da adibire inconsuetamente a Teatro Comunale.

Il 1° aprile del 1861, il Consiglio Comunale si riuniva per esaminare il progetto del nuovo Teatro Comunale e per deliberare il pagamento dell'onorario al progettista: fra Francesco La Rocca, francescano ed architetto, che in quegli anni si trovava a Monte San Giuliano, essendovi stato chiamato per dirigere i lavori di restauro o rifacimento della Matrice, progettata anni prima dall'architetto napoletano Damiani.

Il Consiglio approvava il progetto, ma rimaneva piuttosto perplesso dinnanzi all'ammontare dell'onorario richiesto dal progettista, la cui parcella era di onze 5.24; stabiliva dunque di liquidare la somma di onze 3.10.

L'esame della nuova strutturazione del Palazzo veniva ripreso nella seduta consiliare del 10 novembre di quel 1861. Il Sindaco Poma Rizzo sollecitava la definitiva sistemazione della

Teatro, incompleto, “non essendo decoroso che una porzione del fabbricato sia mantenuto in perfetta regola, e l'altra lasciata in abbandono, soprattutto in considerazione del fatto che il Palazzo Municipale trovasi nella pubblica piazza, dove si raduna la popolazione”. Nella stessa seduta il sindaco notar Ignazio Salerno, ora consigliere, rivolgeva al Sindaco suo successore la proposta di “fare opera acchè per l'anno teatrale 1882-1883 si potesse avere una mezzana compagnia drammatica”. Ma per mettere in scena spettacoli di livello più accettabile e chiamare artisti di un certo rilievo occorrevano somme meno grame di quelle ordinariamente disponibili.

A fronteggiare le spese di maggior rilievo cominciarono e continuarono a provvedere i più ricchi notabili, di tasca propria.

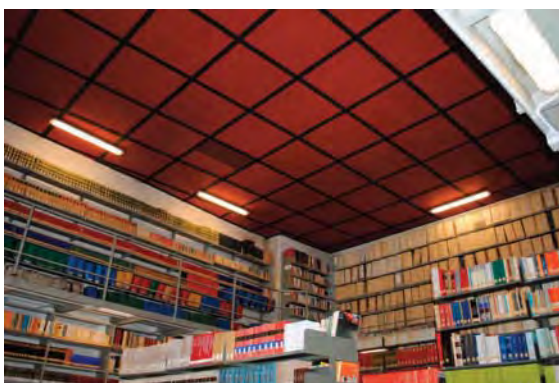
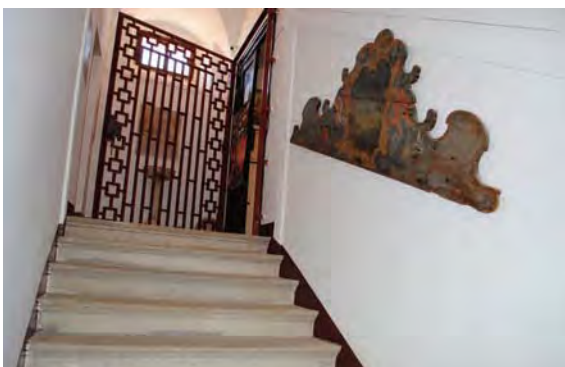
Non abbiamo notizie negli anni intercorsi fino al 1937, momento in cui i locali del Teatro vennero adibiti a sede del Museo e della Biblioteca. In atto del teatro non rimane traccia se non fosse per la presenza di un sistema di contrappesi all'interno della fodera muraria, che fanno ipotizzare servissero per la movimentazione delle scene dell'antico teatro.

### **Bibliografia**

ADRAGNA, V. *Note storiche sulla città*. Dattiloscritto del XX secolo in deposito presso la Biblioteca Comunale di Erice.

ADRAGNA, V. (1991). *Il Palazzo Municipale di Monte San Giuliano (microstoria e digressioni)*. "La Fardelliana", anno X, 1991, Trapani.

ADRAGNA, V. (1986). *Erice*. Coppola Editore, 1986, Trapani.





Scheda 79

FAVIGNANA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

Scheda 80

FLORIDIA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia.* S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 81

FRANCOFONTE



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia.* S. F. Flaccovio, Palermo.

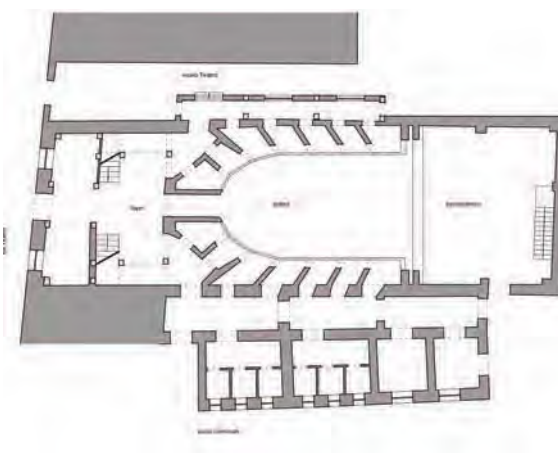


## TEATRO COMUNALE

Il teatro viene edificato nel XVII secolo dai "Principi Mariziani", che trasformarono in teatro uno spazioso magazzino attiguo al loro palazzo. Ampliato ed abbellito nel XVIII secolo, il teatro aveva una capienza di 500 posti, con due file di palchi in legno, loggione, platea ed ampio palcoscenico.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI FURNARI





## TEATRO LIDESTRI

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE ESCHILO

Il teatro (prima teatro Garibaldi, poi Eschilo), chiuso dal 1975, fu costruito nel 1832 sul sito dell'antica chiesa di San Giovanni di Dio. Il teatro venne inaugurato nel 1832 col nome di "Maria Teresa".

Il prospetto principale è in stile neoclassico caratterizzato da 3 ingressi con arco a tutto sesto su superficie bugnata, sottostanti ad altrettante finestre con cornicione decorato in rosa e al grande frontone. La facciata venne ricostruita, cercando di imitare quella originaria, intorno al 1920. L'interno, elegante e raccolto, presentava una sala a ferro di cavallo con tre file di palchi. Intorno agli anni '20 subì una prima ristrutturazione relativa alla trasformazione delle mura perimetrali e del prospetto principale. Nel 1924 fu installato un proiettore che ne consentì un'utilizzazione cinematografica. Negli anni '30 il teatro subì una seconda ristrutturazione che comportò la demolizione delle strutture originarie e la ricostruzione in cemento armato. Nel 1975 il teatro, dopo un progressivo degrado, chiuse i battenti. Dal 1985 l'edificio è stato interessato da una ristrutturazione le cui vicissitudini ne hanno ritardato l'apertura. Il teatro ha riaperto il 27 febbraio 2013.

### Bibliografia

MULÈ, N. (2005). *Conoscere Gela: guida ai beni culturali*. Libreria editrice Trainito, Gela.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.



Scheda 85

GIARDINI



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.

Scheda 86

GIARRE



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.

Scheda 87

GIBELLINA



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1855.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI GIBELLINA

Scheda 88

GIOIOSA MAREA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1877.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 89

ISPICA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1833.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



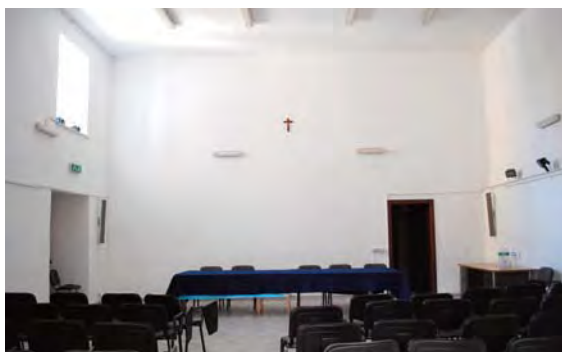
## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1872. Il teatro di Lercara, dotato di palchi in legno era stato ceduto alla cittadinanza dal principe Francesco Paolo Gravina, in esso avevano luogo manifestazioni varie e comizi. L'immobile, adibito sin dai primi anni del secolo a sala per proiezioni e piccole rappresentazioni teatrali, rimase per lungo tempo inutilizzato, sino a quando, qualche decennio fa, i locali furono ceduti in uso, per essere utilizzati come uffici, alla Condotta Agraria. In atto ospita la locale sezione della Protezione Civile e l'Associazione dei Carabinieri in congedo.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

SANGIORGIO, N. (1991). *Itinerari storici e tradizionali.* Palermo.





## TEATRO COMUNALE

Verso il 1830 la cittadina di Linguaglossa aveva un piccolo teatro senza copertura, quindi gli spettacoli erano soliti farsi nel periodo estivo; ma l'interesse crescente da parte dei cittadini costrinsero, il 12 aprile 1835, il Decurionato a deliberare la costruzione della volta.

Il teatro venne poi abbandonato a causa della diffusione del colera e delle rivolte contro i Borboni, fin quando dopo l'unificazione d'Italia, il 12 aprile 1878 il Comune deliberò i restauri e l'ampliamento del vecchio teatro su progetto dell'ing. Pasqualino Musumeci. In seguito a nuovi consigli comunali si decise di costruirlo ex-novo nei locali del magazzino comunale che si trovava accanto alla stessa Casa Comunale.

Ci vollero più di cinque anni prima che le strutture interne ed esterne venissero completate. Il 25 agosto 1886 venne inaugurato il nuovo teatro.

Il teatro poteva contenere 374 persone, aveva andamento a ferro di cavallo con tre ordini di palchi. Appena sei anni dopo la sua inaugurazione si rendeva necessaria la riparazione della copertura e il teatro rimase chiuso fino a tutto il 1895.

Ma l'eruzione del giugno 1923 aveva assestato un duro colpo all'economia del paese ed al bilancio comunale che versava in disperata crisi economica, il teatro fu abbandonato fino al 1942 quando riaprì come cinematografo.

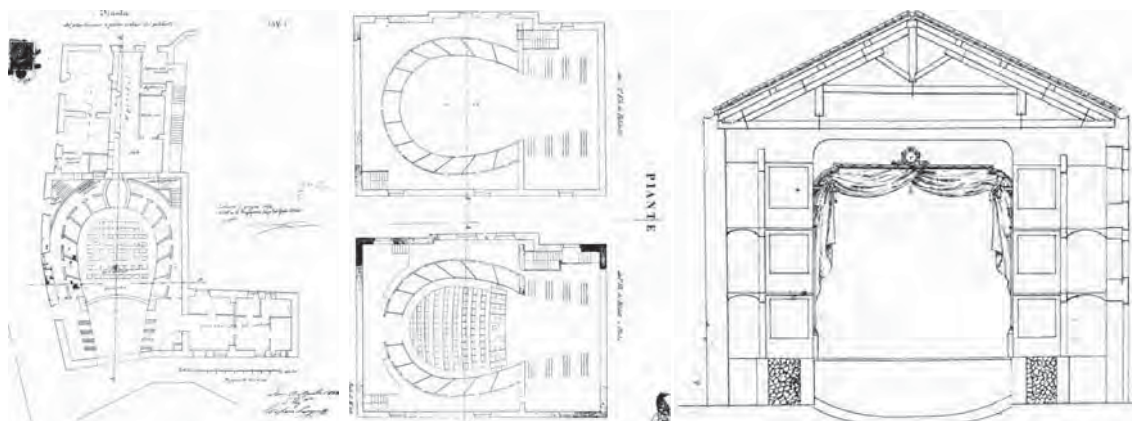
Nel 1943 le truppe militari cominciarono ad usare il teatro come luogo ricreativo e la sera del 9 febbraio di un anno dopo scoppiò un furioso incendio che distrusse il teatro.

### Bibliografia

CAVALLARO, A. (1986). *Il teatro Comunale di Linguaglossa 1886-1943. Ovvero storia di un sogno andato in fumo.* Palermo

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.





## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1842.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.





## TEATRO GOLDONI

Costruito prima del 1872.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.



## TEATRO LA MUNIZIONE

Costruito il 1863 su progetto dell'architetto Giuseppe Mallandrino Brigandì. Presentava una sala a ferro di cavallo con 5 ordini di palchi. Fu distrutto nel 1908 dal terremoto.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia.* Torino.



## TEATRO PELORO

Il Teatro Peloro fu opera dell'arch. Manfredini che dette alla alta mole dell'edificio una volumetria armonica ed elegante. Dotato di ampia platea sormontata da una fila di palchi con barcaccia (comprendente due palchi), da una tribuna che proseguiva ai lati della sala a da un loggione, il teatro poteva contare su circa millecinquecento posti a sedere. Inoltre disponeva di buoni servizi ed era dotato di un elegante atrio di ingresso con un corrispon-

dente salone al piano superiore dalla ampie vetrate a giorno che fungeva da foyer. Il peloro nel 1936, venne denominato Impero, dopo l'ultimo conflitto mondiale ritornò alla primaria denominazione e tale rimase finché venne demolito.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

MOLONIA, G. (2001). *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo.* Filarmonica Laudamo, Messina.

Scheda 99

MILAZZO



## **TEATRO COMUNALE**

Costruito prima del 1810.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia.* Palermo.

Scheda 100

MILITELLO



## **TEATRO COMUNALE**

Costruito prima del 1886. Basile nel 1886 redige il progetto di riforma del teatro.

### **Bibliografia**

Mauro, E; Sessa, E. (2000). *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architetture. I disegni restaurati della dotazione Basile 1859-1929.* Novecento, Palermo.

Scheda 101

MISTERBIANCO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1910.

Scheda 102

MISTRETTA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865, su progetto dell'architetto Giuseppe Di Bartolo.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE

Scheda 103

MONREALE



## TEATRO VITTORIO AMEDEO

Costruito prima del 1830.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO DEI PRINCIPI DI BAUCINA

Il teatro si trovava all'interno della villa dei Principi di Baucina, progettata dopo il 1874, e viene citato all'interno degli atti di archivio solo nell'ottobre del 1882, anno della sua realizzazione.

Di esso Drago Salemi scrive che: “[...]è un edificio elegante all'interno e ben decorato con scenari e telone, un vestibolo soddisfacente e un meccanismo da palcoscenico. Ha due file di palchi a ferro di cavallo disposte simmetricamente bene e un'ampia platea da poter ricevere il pubblico di Montemaggiore.”

In occasione delle guerre mondiali, il teatro viene utilizzato come deposito militare e nel 1955 i Baucina lo vendono, insieme ad alcuni vani terrani, ai Signori Canzone Vincenzo e Militello Giovanni.

Del teatro oggi non resta nulla, poiché successivamente suddiviso e riutilizzato parzialmente per ospitare officine e magazzini, mentre quella che una volta era la fronte prospiciente sull'attuale via Giovanni XXIII, ha lasciato posto ad una palazzina di civile abitazione, costruita intorno agli anni '60 del Novecento.

### Bibliografia

DRAGO SALEMI, L. (1950). *Gioie e Lacrime – Il brigantaggio in Sicilia – Giù le maschere.* Tipografia Graco, Palermo.  
VIVIANI, A.; MORGANTE, L. (2010-2011). *Progetto di restauro del palazzo del principe di Baucina, sito in Montemaggiore Belsito.* Tesi di laurea non pubblicata, Università di Palermo.



## TEATRO SAN LEONARDO, SOCIALE

Costruito nel 1856.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1875.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1852 circa.

### Bibliografia

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia*. Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



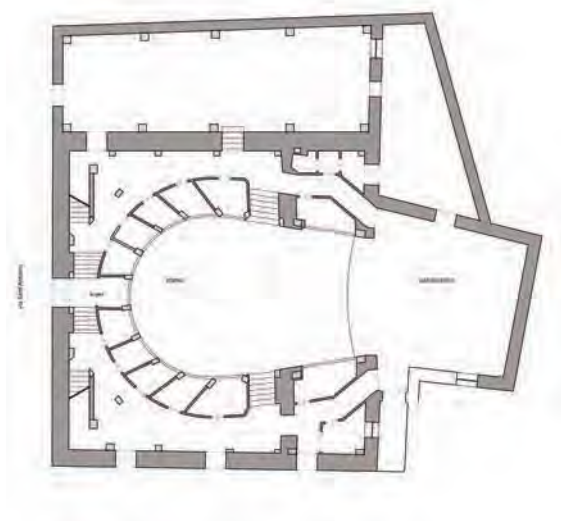
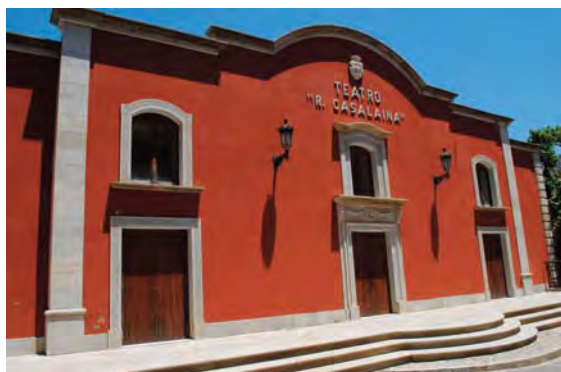
## TEATRO COMUNALE

Il teatro comunale “*Riccardo Casalina*” del comune di Novara di Sicilia è stato costruito intorno all’anno 1700, in muratura ordinaria di pietra e malta cementizia con palchi interni in legno. Il teatro ha conservato la sua originaria fisionomia sino al 1958, allorquando su perizia del Genio Civile di Messina e con relativo finanziamento da parte del Provveditorato alle OO.PP. della Sicilia, le strutture lignee finemente decorate hanno ceduto il posto a nuove strutture in cemento armato. In quella occasione la sala è stata ampliata con conseguente riduzione della superficie del palcoscenico, i palchi sono stati ricostruiti in cemento armato.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI NOVARA DI SICILIA



Scheda 110

PALAZZO ADRIANO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 111

PALERMO



## TEATRO CIRCO

Costruito all'interno di un giardino nel 1872 in via Bambinai. La struttura era interamente in legno. Il teatro è rimasto attivo fino al 1882.

### Bibliografia

MARAINI D. (1993). *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio, Palermo.

Scheda 112

PALERMO



## TEATRO MANGANO

Nasce nei giardini di Villa Rosa (via Mariano Stabile) secondo il progetto di Pipi e Sinigaglia. Fu inaugurato nel 1890. Interamente in legno, fu distrutto da un incendio.

### Bibliografia

MARAINI D. (1993). *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio, Palermo.

Scheda 113

PALERMO



## TEATRO UMBERTO I, SAN FERDINANDO

Progettato da Antonio Cariglini intorno al 1801, con forma a ferro di cavallo con 4 ordini di palchi.

### Bibliografia

MARAINI D. (1993). *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio, Palermo.

Scheda 114

PALERMO



## TEATRO SANT'ANNA

Costruito intorno al 1669.

### Bibliografia

MARAINI D. (1993). *Il sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio, Palermo.

Scheda 115

PALMA DI MONTECHIARO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PALMA DI MONTECHIARO



Scheda 116

PARTINICO



## TEATRO UMBERTO I

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 117

PATERNÒ



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1833.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

Scheda 118

PATTI



## TEATRO COMUNALE

Dalla piazza Niosi (S. Nicolò) si dirama la Via del Teatro, così chiamata perchè alla fine di essa sorgeva un teatro, distrutto dal terremoto del 28 dicembre 1908.

La prima notizia relativa al teatro è del 1819, quando il decurionato stabilì di impiegare le somme derivanti dalle contravvenzioni sulla vendita del formaggio per la costruzione di un teatro.

Trattandosi della prima opera pubblica che si progettava nel Comune, il decurionato, come attestato di gratitudine verso l'Intendente di Messina, Don Benedetto Trigona, barone di Mandrascate, deliberò che il teatro s'intitolasse col nome di "*San Benedetto*".

Nel dare la sua approvazione al progetto firmato dall'architetto D. Antonino Tardì, l'Intendente la motivava "considerando l'utile che ne risente la cultura e la pubblica istruzione dallo stabilimento dei teatri nonché la dilettevole e onesta ricreazione che agli stessi cittadini ne deriva".

Nel diario di un assiduo frequentatore del teatro, leggiamo che vi si davano anche "*serate di musica instrumentale*" a scopi di beneficenza, oltrechè spettacoli lirici. Il testimone, nelle sue pagine dell'anno 1899, ci ha lasciato la copia di un invito a una manifestazione di beneficenza e l'annotazione di un battibecco tra gli spettatori dei palchi e quelli della platea per una correzione fatta al baritono.

Nel 1930, il Comune tentò di ricostruirlo, ma mentre veniva preparato il progetto, arrivò l'alluvione del febbraio 1931 che provocò nuovi sensibili danni, tanto che l'ingegnere comunale segnalava al Commissario prefettizio che, sorgendo il detto fabbricato su terreno atto a scoscendere e franoso, era urgente procedere alla demolizione della coperta e del palcoscenico, che minacciavano di rovinare con serio pericolo per le persone e per i fabbricati limitrofi.

Quel terreno comunale fu donato, nel 1935, alla Congregazione di carità per ingrandire i locali dell'adiacente Ospedale fondato nel 1930 dal barone Ignazio Romeo in una casa di sua proprietà. Oggi ci sono gli uffici della AUSL.

In Magistri troviamo scritto: "*Ferdinando fu assiduo frequentatore del Teatro di Patti (costruito nel 1838 e in funzione fino al 1908), dove si rappresentavano opere liriche: ne danno testimonianza non poche pagine del suo diario. Troviamo anche annotato, in data 19 aprile 1899, un battibecco avvenuto tra gli spettatori dei palchi e quelli della platea per un'innocente correzione fatta dai primi "a quel bestione di baritono". Nel teatro si davano anche serate di musica a scopi di beneficenza.*"

### **Bibliografia**

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.

MAGISTRI, R. (1996). *Ferdinando Borghese. Educatore, professionista e gentiluomo*. Pungitopo, Patti.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO LAUDANI

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO GRIFEO

Attaccato al campanile della chiesa di S. Francesco si trova il teatro Grifeo, esso sorge sul luogo dove prima esisteva un grande magazzino per la raccolta del grano. Giuseppe Collisani scrive: “[...] non tralasciamo ricordare che nella nostra città esisteva un monte frumentario, il quale non ha potuto risorgere, poiché [...] era sito ove oggidì è il teatro Grifeo”.

Fu sotto la sindacatura di don Giuseppe Collisani Di Paola che si iniziò la costruzione del teatro, resa anche possibile da una spontanea collaborazione da parte dei cittadini a partecipare alla spese per la realizzazione del teatro: *“tutti essi proprietari si obbligano, in virtù del presente verbale, ricostruire a loro spese il detto grande magazzino della Rabba proprio di questo Comune, convertendolo in pubblico teatro, conchè venga loro accordato, in considerazione della grave spesa che andranno a sostenere, il diritto della preferenza dei palchetti per essi e suoi, con facoltà di poterlo ad altri trasferire, in tutte le occasioni di recite, e di qualsivogliano altri spettacoli, o trattenimenti pubblici che in esso teatro si daranno dal dì della sua prima apertura in poi, ed in perpetuo, sia con abbonamento o senza”*.

Il 7 agosto 1859, presso notar Francesco Federici, veniva stipulato un pubblico atto con cui si procedeva anche alla nomina di una Commissione *“per sorvegliare e curare la costruzione”*. Con tale atto si riconosceva ai comparenti la proprietà di ogni singolo palco, *“con l’obbligo di pagarne il diritto che sarà fissato testaticamente per ciascun individuo a ragione del prezzo che sarà segnato al posto di platea.”* Ma del diritto di non pagare il palco i proprietari, che sono stati sempre pronti a partecipare alle spese del teatro, non si sono

mai avvalsi anzi “a far cosa grata al proprio Comune convengono che il palchetto n.1 di prima fila resti riservato ad esso Comune per uso esclusivo delle autorità”.

Costruito nel 1862 presentava forma a ferro di cavallo e tre file di palchi; la sala era illuminata da lumi a petrolio sospesi alle colonnine dei palchi stessi.

Nel 1940-43 è stato interamente demolito e ricostruito come cinema su progetto del geometra Carcilla che nello spirito di modernizzazione ha eliminato tutti i palchi. Nel 1980 vennero appaltati nuovi lavori di rinnovamento e manutenzione dell'intero locale, realizzato in cemento armato, con controsoffitto è costituito da pannelli fonoassorbenti al fine di migliorare l'acustica del cine-teatro. Attualmente funziona come cinema in seguito alla cessione da parte del Comune all'impresa Nigrelli.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PETRALIA SOTTANA.



Scheda 121

PIANA DEGLI ALBANESI



## **TEATRO COMUNALE**

Costruito prima del 1868.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

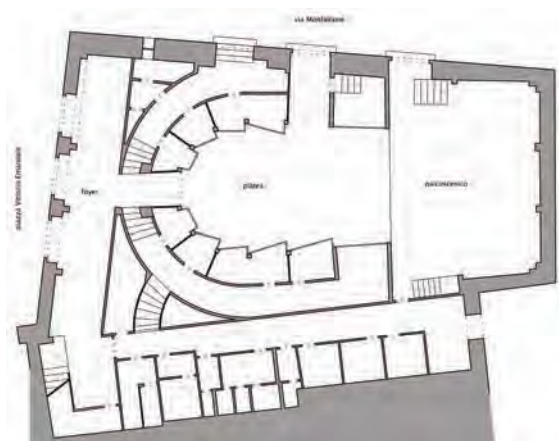


## TEATRO COMUNALE REGINA MARGHERITA

Realizzato nel 1880 divenne presto punto di incontro culturale degli intellettuali e delle maestranze locali nonché dei paesi vicini. La sala a ferro di cavallo presentava due ordini di palchi. All'esterno, suggestive le maschere sceniche scolpite su pietra arenaria al di sopra degli ingressi. Nell'era fascista venne adibito a cinema. Subito dopo la seconda guerra mondiale i palchetti vennero eliminati e costruita sulla platea una tribunetta. Negli anni settanta venne predisposto un progetto per riportare il teatro agli antichi splendori con la ricostruzione in cemento armato dei palchetti così come originariamente realizzati.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PIETRAPERZIA





## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1862. Nessuna notizia ci è pervenuta riguardo il teatro comunale, sappiamo che ad un certo punto venne trasformato in cinema, prendendo il nome di cinema Trinacria. Oggi i locali vengono utilizzati come palestra e vi è in atto un progetto per adibire l'edificio a centro di aggregazione sociale e divulgazione della cultura e della legalità.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia.* Palermo.



## TEATRO MEZZANO

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia.* S. F. Flaccovio, Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1910.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.



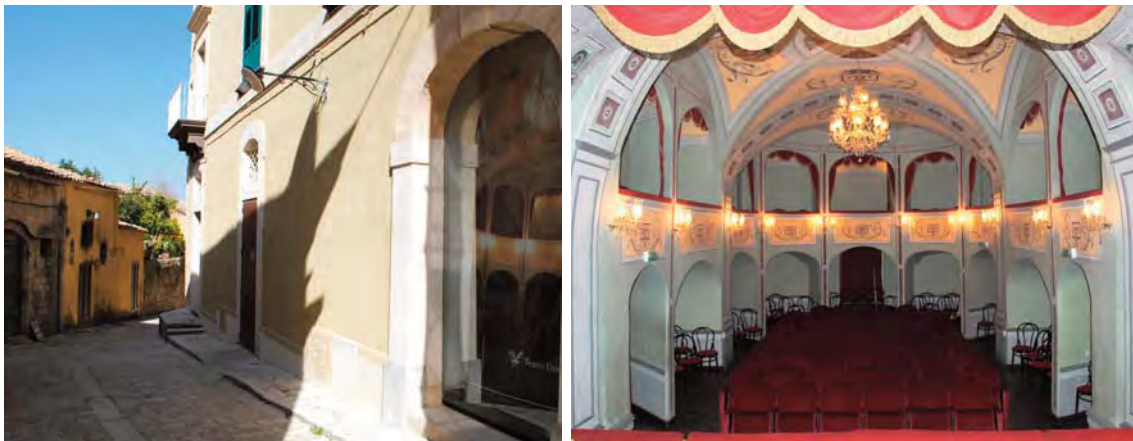
## TEATRO DONNAFUGATA

Il teatro Donnafugata a Ragusa Ibla, realizzato nel palazzo del barone Arezzo, costituisce in Sicilia l'unico esempio di teatro privato che ha mantenuto una continuità nell'uso. La struttura venne realizzata nella prima metà del XIX secolo, ove costituì un punto di incontro per parenti ed amici. Interrotta l'attività, a causa degli eventi bellici del 1940, la struttura fu successivamente ripresa intorno agli anni '60. Verso la fine del 1997, il teatro subì un nuovo in-

tervento di recupero, in cui vennero riprese le decorazioni rosa e azzurro sui parapetti e quelle in verde del soffitto della sala; inoltre in occasione di questi lavori è stato introdotto l'impianto di climatizzazione a pavimento che diffonde aria da sotto ogni poltrona, tramite tubazioni sottotraccia in rame collegate alla centrale termica.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



Scheda 128

RANDAZZO



## **TEATRO COMUNALE**

Costruito prima del 1868.

### **Bibliografia**

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



Scheda 129

REITANO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 130

RESUTTANO



## TEATRO PRINCIPE UMBERTO

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 131

SANTA CATERINA VILLARMOSSA



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1854.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia*. Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO SANT'ALESSANDRO

*“Posta nel centro del paese, proprio nella Piazza ombreggiata, si stendeva per una estensione immensa e contava, fra grandi e piccole, trecento stanze. Essa dava l'idea di una sorta di complesso chiuso e autosufficiente [...] che racchiudeva appartamenti di rappresentanza, stanze di soggiorno, foresterie per trenta persone, stanze per domestici, tre immensi cortili, scuderie e rimesse, teatro e chiesa privati, un enorme e bellissimo giardino e un grande orto”,* con queste parole Giuseppe Tomasi di Lampedusa descriveva nei suoi Racconti la residenza di campagna della propria famiglia.

Sotto il balcone soprastante l'ingresso del Teatro l'iscrizione: *“ALESSANDER II FILANGERI PRINCEPS CUTO' ANNO 1751 QUI MORES HOMINUM MULTORUM VIDIT IN UNUM PREBET A QUE PLACUERE LOCO”* a testimonianza dell'anno di costruzione del teatro e del committente. Da quella data il teatro fu il luogo in cui si svolsero le più importanti manifestazioni artistiche, culturali e dilettevoli del paese.

Il Teatro S. Alessandro era un teatro con 300 posti a sedere, fu costruito in stile Luigi XVI, per volere della famiglia *“Filangeri”*, in bianco e oro con i sedili in velluto azzurro. Al centro vi era il palco reale sormontato da un enorme trofeo di legno dorato contenente la croce scampanellata sul petto dell'aquila bicipite.

Dal 1939 al 1968 il teatro funzionò anche come cinema, fino a quando il terremoto del 15 gennaio 1968 causò la distruzione completa del palazzo dov'era il teatro.

Riaperto nel 2006 oggi il Palazzo ospita gli uffici del Comune e la zona del teatro, di cui ri-

mangono ancora l'ingresso ed alcuni palchetti originali, completamente ricostruita, è adibita a sala per manifestazioni culturali attinenti alle attività del Parco Letterario. La struttura è totalmente muraria, ogni palchetto originario presenta una cornice in pietra di Burgio, quelli ricostruiti in pietra di Comiso ed un intonaco giallo ed hanno una luce libera di 1,70 m. La zona del palcoscenico presenta alcuni brani di muratura a faccia vista.

### Bibliografia

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia*. Palermo.

GIACONE, T. (1987). *Santa Margherita di Belice, una fisionomia scomparsa*. Comune di Santa Margherita di Belice.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

SCUDERI, G., SCUDERI, S. (2003). *Santa Margherita di Belice nella storia siciliana. Genesi del Gattopardo*. Edizioni Scuderi, Santa Margherita di Belice.



Scheda 134

SAN MAURO CASTELVERDE



## TEATRO SAN FRANCESCO

Intorno al 1500 i Padri Conventuali fondarono il Convento e la Chiesa di San Francesco d'Assisi; parte degli edifici del convento e i resti della chiesa di San Francesco furono trasformati in teatro comunale. Documentazioni archivistiche testimoniano la presenza del teatro già nel 1838, quando il Sindaco incarica Francesco Cascio, Capo Maestro dei Fabricieri di riparare il muro principale e sistemare il dammuso con le tegole. Nel 1842 troviamo una

perizia, questa volta del Capo Mastro Sebastiano Zito chiamato per esaminare i lavori effettuati.

Il teatro aveva due file di palchi di dodici palchi ognuna, cento posti in platea e una piccionaia. Quest'ultima riservata ai ragazzi e agli uomini che non avevano disponibilità economica per pagare il posto in platea, i palchi erano riservati alle famiglie e soprattutto alle donne e la platea ai soli uomini.

Il teatro aveva un ampio palcoscenico in fondo al quale vi erano i camerini per gli artisti. Dalla porta principale si entrava in un ampio ingresso in cui una scala a doppia rampa conduceva alle due file di palchi, mentre a piano terra vi era l'ingresso alla platea. L'interno era costruito in legno, decorato di pitture e presentava un sipario di tela dipinta. L'illuminazione era a gas.

La spesa per costruire i palchi fu volontaria offerta delle famiglie più facoltose, le quali ebbero il diritto di preferenza d'abbonamento del palco durante le stagioni teatrali.

Verso il 1930 ne fu vietata l'agibilità in seguito alle nuove leggi sulla sicurezza nei locali pubblici e la prevenzione degli infortuni. Nel novembre del 1936 fu demolita la parte interna in legno e tra il 1960 e il 1965 subì la demolizione degli elementi murari e una parziale ricostruzione. Lavori questi ultimi che rimasero incompleti fino al 1996, anno in cui l'amministrazione in carica si attiva nel portare avanti i lavori di completamento (impianto antincendio, impianto elettrico, pavimentazione e rivestimento murario in materiali ignifughi, nuove poltrone secondo le vigenti normative, sipario e tendaggi, copertura a capriate del soffitto). Il teatro venne inaugurato il 27 febbraio 2000 e intitolato al cittadino Mario Ragonese.

Oggi, il teatro si presenta totalmente trasformato rispetto i materiali e le caratteristiche che doveva presentare in origine.

### **Bibliografia**

RAGONESE, M. (1976). *San Mauro Castelverde*. Arti Grafiche Siciliane, Palermo.

RAGONESE, M. (1986). *Sulle origini di San Mauro Castelverde tra storia e leggenda*. Arti Grafiche Siciliane, Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.





## TEATRO DEL CASTELLO

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1872.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI SALAPARUTA.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI SAN FRATELLO.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI SAN PIERO PATTI.



## TEATRO CAMPIDOGLIO

Costruito nel 1698.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia.* Palermo.



## POLITEAMA MARIANO ROSSI

Il politeama con struttura dei palchi in legno presentava una capienza di 732 posti.

Venne demolito nel 1950 per far posto ad una stazione di autolinee mai entrata in funzione.

### Bibliografia

CHIAPPISI, F. (1994). *Sciacca una volta.* Edizioni Storiche Saccensi.

ARCHIVIO PRIVATO DI VINCENZO RASO (uno dei costruttori della struttura lignea dei palchi).



Scheda 141

SCORDIA



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia.* Palermo.

Scheda 142

SERRADIFALCO



## TEATRO TORREAZZA

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO SANTA LUCIA

Costruito prima del 1820.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1868.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## TEATRO SANTA SOFIA

Costruito prima del 1865.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia.* Palermo.



Scheda 146

SPADAFORA SAN MARTINO



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 147

TAORMINA



## TEATRO MARGHERITA

Costruito prima del 1899.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 148

TERMINI IMERESE



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel 1832.

### Bibliografia

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.



## TEATRO GARIBALDI

La costruzione di un teatro ampio ed elegante, concepito con moderni criteri di funzionalità, costituì per un trentennio almeno l'istanza più viva dei trapanesi. Del progetto di un nuovo teatro si parla per la prima volta nel 1820. Negli atti decurionali di quell'anno è inserita una deliberazione in cui si richiama esplicitamente un invito rivolto dall'intendente Pastore perché si costruisca un teatro *“che sia degno di questo capoluogo, come un'opera cotanto reclamata dai progressi della civilizzazione, affin d'ingentilire i costumi a formar ottimi cittadini”*. Le finanze comunali, si trovano in quel momento nelle condizioni per far fronte alle spese del primo impianto, mentre si confida per impegni ulteriori sulla contribuzione volontaria dei cittadini. Si elegge intanto un comitato per studiare la proposta e indicare all'Amministrazione comunale il luogo più adatto alla costruzione.

Nel 1826 il professore di architettura civile di Palermo, Antonio Gentile, riceve dal comune l'incarico di redigere il progetto per il teatro. Tre anni dopo il decurionato delibera di dare in appalto le suddette opere per diecimila onze. L'impiego finanziario del Comune e la scala di priorità dello stesso, stabilita col preporre la realizzazione del teatro e delle altre opere pubbliche, fanno sperare in un sollecito inizio dei lavori, tuttavia il decurionato decide, nel 1832, di destinare l'area del serraglio di s. Agostino, che avrebbe dovuto ospitare il teatro, a *“piazza dè comestibili”* (mercato).

Il nuovo intendente, barone di Montenero, il 6 febbraio 1835 trasmette al decurionato l'offerta a lui presentata da Domenico Adamo e Agostino Burgarella *“per costruire sotto alcune condizioni un nuovo teatro a seconda i disegni e piani d'arte del fu architetto D. Antonio Gentile”*. I due imprenditori avevano chiesto che fosse a loro riservata la proprietà di un palco nel costruendo teatro. Nella riunione decurionale del 10 febbraio 1835 si discute, oltre che sull'offerta di Adamo e Burgarella, anche su quella contemporaneamente avanzata dal proprietario del s. Gaspare, don Girolamo de Nobili. Il Decurionato deliberò di ricorrere all'asta pubblica, come al sistema più vantaggioso per il Comune, pur manifestando una preferenza nei confronti di Adamo e Burgarella per la solidità della loro posizione finanziaria. Respinse però la loro richiesta di ottenere un palco di proprietà nel futuro teatro come cosa *“disdicevole”* all'interesse pubblico.

Il Consiglio di Intendenza, che aveva pure funzioni di controllo sugli atti dei Comuni, espresse il parere che, prima di indire l'asta pubblica per la costruzione del teatro, si dovessero trovare i locali più adatti a tale fabbrica. Nel periodo tra marzo 1835 e settembre 1836, intercorse tra l'intendente ed il sindaco Gianformaggio un fitto carteggio che rivela, ancor più degli atti del decurionato, quali siano stati gli umori che ispiravano i decurionati.

È l'iniziativa isolata di un decurione, don Pietro Staiti, che riesce a rimettere in moto il

meccanismo burocratico riguardante il teatro. Le finanze comunali sono depauperate; il luogo dove doveva sorgere l'edificio per gli spettacoli non è più disponibile; e soprattutto sembra essersi stemperato l'iniziale entusiasmo dei notabili trapanesi di fronte alla crisi amministrativa ed economica che angustiava la città. Ma Staiti nel 1837 propone egualmente che il *"locale dov'è cominciata la piazza sia destinato pel teatro"* e che per tale opera si attui il progetto Gentile. Temendo poi ulteriori remore e diffidenze, suggerisce d'incaricare un suo parente, il maresciallo Staiti onde intercedere presso il re perché si ottenga sollecitamente l'approvazione sovrana del progetto stesso.

Il 22 gennaio 1841 viene presentato al Comune dall'architetto provinciale Salvatore Maltese un nuovo progetto per il teatro, che dovrà sostituire quello redatto da Gentile nel 1826; sui motivi di tale sostituzione non si sa nulla. Il teatro che ora si progetta di costruire, per una capienza di cinque o seicento persone, avrebbe un costo complessivo di 23557 ducati; di poco inferiore a quello previsto dall'architetto Gentile, che assommava a ottomila onze (= 24000 ducati). Però le risorse finanziarie del comune sono decisamente scemate; sicchè per sostenere la nuova spesa, si pensa di ripristinare il dazio consumo sull'olio (abolito nel '39) nella misura di due grana per ogni rotolo di esso: *"e ciò sino all'estinzione della spesa abbisognevole per la costruzione del teatro"*. Alla fine dell'anno, una rappresentanza del Decurionato si reca a Palermo, in occasione della visita del re, per raccomandargli l'approvazione della delibera sul ripristino del dazio suddetto. Nel gennaio dell'anno successivo, l'architetto napoletano Carlo Murrolier, tramite il ministro dell'interno, presenta il suo progetto per il teatro di Trapani, che prevede una spesa di 16.000 ducati. Il Decurionato lo mette agli atti, né lo accetta né lo respinge.

Ferdinando II di Borbone respinge non solo la delibera che ripristina il dazio sull'olio, ma anche un qualsiasi progetto per un teatro a Trapani: *"Sua Maestà non approva la costruzione del teatro pel quale si è proposta la suddetta imposizione, e se vi riamane denaro disponibile che si impieghi a cose più utili dirette al bene della buona popolazione di Trapani"*.

La risposta del re alle istanze del Decurionato arrivò come un insulto alla cittadinanza. L'opposizione risorgimentale trovava ora nuove ragioni e nuovi ardimenti; una forma di protesta rappresentò, per molti aspetti, l'iniziativa di provvedere, attraverso una pubblica sottoscrizione, alla raccolta dei fondi necessari alla costruzione del teatro.

Quando si seppe che non si poteva sperare in nessun provvedimento efficace per concretizzare la sospirata idea, un gruppo di cittadini propose al Decurionato di assumersi essi l'incarico di costruire a loro spese il teatro: e, una volta costruito, di donarlo al Comune, *"senza ritrarne emolumento e guadagno"*.

I lavori per la fabbrica iniziarono quasi subito. Un decurionale del 3 settembre 1843 ordinava che il materiale ricavato dallo sterramento del luogo dove si stavano gettando le fondamenta del teatro (il luogo era quello precedentemente destinato alla piazza del mercato) fosse portato nella palude Cepea. L'assistenza tecnica fu affidata all'architetto Pasquale Patti, che pare prestasse la sua opera gratuitamente.

Il comune volle contribuire all'erezione del teatro donando le sei colonne di marmo, che

erano già state approntate per ornare la piazza del mercato. All'appaltatore Bruno si diede l'incarico *“per la riduzione e pulimento di numero sei colonne, e formazione delle basi e capiteli d'ordine jonico”* nonché *“pel trasporto di esse colonne dalla Cava della Carolina nel sito dei Teatro”* [...] *“Tanto le basi che i capitelli - si precisa nel contratto di appalto - saranno formati della pietra bianca di contrada Pizzuto in unico pezzo dovendo scegliere di quella pietra la migliore di uniformità di tinta, e scevra di peli, vernole, o altri abbenchè menomi difetti”*. L'anno seguente la costruzione era tanto avanzata da far prevedere ormai prossimo il suo compimento, come annunciava pubblicamente il capo della Intendenza: *“E' sotto i vostri occhi, o Signori, il Teatro di Trapani. Miratelo innalzarsi maestoso e tanto presso al total suo compimento, per quanto è un fatto che l'appaltatore ha obbligo di consegnarlo fra pochi altri mesi. Costrutto interamente a spese spontanee dè cittadini di ogni classe, che pur fecero offerta, e con sovrana approvazione, di farne dono al Comune, la patria loro di un nuovo magnifico edificio pubblico decorando, non può esso venir altrimenti additato che come il monumento duraturo della loro generosità, della nobiltà dei loro sentimenti, della loro benemeranza. E quando si vorrà un giorno por mente al breve tempo in cui fu eretto, ed ammirarne insieme le forme, la eleganza, la sontuosità, spontanei verranno innanzi i nomi degli operosi deputati che tante cure e si addossarono e sostennero, e del distinto Architetto di cui è il piano d'arte, l'archetipo e la direzione”*.

La rivoluzione del 1848 interruppe gli ultimi lavori per le rifiniture e gli addobbi; ma il teatro, ormai definito nelle sue strutture fondamentali, poté ospitare assemblee e convegni politici. Il 15 ottobre 1849 il Teatro Ferdinando fu solennemente inaugurato.

L'attività teatrale del periodo post-unitario si limitò in pratica alle opere della musica e raramente divulgò spettacoli d'arte comica o drammatica. Tuttavia il Comune, che nell'agosto del 1860 aveva reintitolato il teatro a Giuseppe Garibaldi, ne assicurò la vita regolare con una dotazione annua più elevata.

Dalle notizie giunte a noi è possibile inoltre ricostruire i vari interventi per restauri e lavori di manutenzione nel teatro (particolarmente negli anni 1872 e il 1884), che furono avviati sotto la direzione dell'architetto Giovan Battista Talotti. Talotti suggerì fin dal 1870 di approntare un piano di opere che prevedeva pure la costruzione di una scala per il loggione: *“Compite le riparazioni nel coperto del teatro Garibaldi si sente ora vivissimo il bisogno di mettere a nuovo la dipintura del soffitto ridotta ormai in uno stato assai deplorabile, e con questa occasione profittando dell'economia che presenterebbe l'esistenza del ponte che ha servito pei cennati lavori nel coperto, sarebbe conveniente ristaurare e ripulire la maschera del Teatro e l'interno e le tendine dei palchetti; molto più che compendosi fra poco le opere del portico, riuscirebbe assai marcato il contrasto tra un esteriore nuovo e la decorazione interna in cattivo stato”*. Dieci anni dopo, altri lavori furono compiuti per adeguare gli impianti del Garibaldi alle esigenze della *“pubblica incolumità”*, secondo le disposizioni dettate dall'ufficio del genio civile.

Gravemente danneggiato dai bombardamenti nel 1943, fu successivamente del tutto demolito per lasciare il posto all'odierna Banca d'Italia.

## Bibliografia

COSTANZA, S. (1979). *Il Teatro a Trapani. Storia e testimonianze*. STSP, Trapani.

CURATOLO, M. L. (2006-2007). *L'ombra del Teatro Garibaldi di Trapani*. Tesi di laurea non pubblicata, Accademia di Belle Arti di Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

ARCHIVIO DI STATO DI TRAPANI.





## TEATRO SAN GASPARE

Fondato nel 1780, si trovava in contrada della "Mancina" dirimpetto la chiesa di San Giovanni nella "carrette ria" del palazzo di Luigi di Sanseverino, principe di Paceco. Il 22 ottobre 1806 nel teatro vennero eseguiti dei lavori, si legge: "ventidue palchi con sue soffitte di caltone tamburo nel palco dell'Illustre Governadore, e colli Corridori di essi Palchi consistente in cinque scuole intiere. Piu in dodeci Banchi quelli stessi costruiti per Teatro, le Porterine con toppe e chiavi rispettivamente di tutti i Palchi e porte, li Quinti di Bosco, Camera e Citta, Celi e tutt'altro annesso a detti Palchi, le due Porterine di luoghi convicini porte di Platea, porta esterna del Magazzino da parte di Ponente e tutte le chiudecole delle finestre". Vito Beltrani nel giornale "La Falce" il 30 giugno 1844, scrive: "la città per lunghi anni venne condannata ad un Teatro che faceva proprio rossore. Vi si entrava per una porticina la quale spesso confondevasi con altra contigua che metteva ad una taverna. Per qualche tempo fece schivar l'errore una frasca d'alloro. Varcata la soglia, o meglio dato il primo passo, bisognava discendere per varii gradini che il piede dovea ritentare piu volte per assicurare il ben essere del collo. Quando fu sentita la necessità d'un terzo ordine di loggie si pensò cavare il terreno cosicchè il tutto dava aria d'una larga gola di pozzo". Il teatro verrà chiuso poco dopo destinandolo a scuderia militare.

### Bibliografia

BELTRAMI, V. (1844). *Teatro a Trapani*. In *La Falce*, 30 giugno 1844 a.I, Palermo.

COSTANZA, S. (1979). *Il teatro a Trapani*. STSP, Trapani.



## TEATRO COMUNALE

Verso la fine del XVIII secolo vi era solo una Compagnia di filodrammatici che si raccoglieva nell'orto del Carmelo, ma dopo vari interventi di adattamento del luogo a spazio teatrale e viste le notevoli difficoltà incontrate dalla Compagnia per portare a termine l'impresa, il Comune assunse in prima persona, con delibera del 25 agosto 1872, l'impegno di completare la costruzione del Teatro. Dotato di due ordini di palchi e di una galleria il teatro venne in-

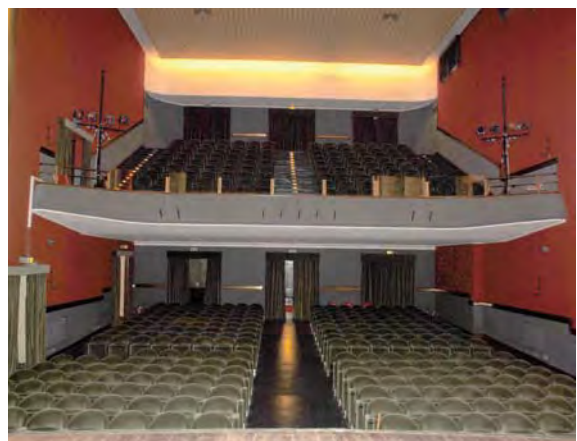
augurato nell'ottobre 1876. Nel 1934, il Teatro Comunale sotto la gestione affidata dal Podestà dr. Stefano Torrisi all'O.N.D. – Opera Nazionale Dopolavoro – di Trecastagni, “sia per non far deperire l'immobile sia per renderlo adatto alle necessità e progressi che richiedono gli spettacoli odierni, amplia le sue offerte di intrattenimento anche con spettacoli ... cinematografici miranti al miglioramento artistico-culturale delle masse dei lavoratori. Sei mesi dopo la doccia fredda: la Commissione di Vigilanza dei locali di pubblico spettacolo dichiara inagibile il predetto Teatro Comunale per alcun spettacolo e cinematografo perché tutto in legno”. Nel 1938 il Podestà prof. Giambattista Prima lo riaffida all'O.N.D. con l'obbligo di ripristinarlo dopo che è stato dichiarato inagibile per la sua struttura in legno.

Il sindaco Stefano Torrisi ne avvia la ricostruzione imputando che tali danni si debbono annoverare fra quelli dovuti alla guerra e, pertanto, riporsi a carico dello Stato, ma la Prefettura di Catania con telegramma n. 52504 datato 23/11/1946 “[...] relativo all'approvazione della perizia per riattamento Teatro Comunale e all'assegnazione di un milione per esecuzione del primo lotto di lavori ordina che per il riattamento bisogna eliminare la fonte di inagibilità: la struttura in legno”. Il suggerimento tosto seguito dalla Giunta del dott. Antonino La Rosa, subentra nel febbraio del 1947 al dimissionario Torrisi, permette l'apertura e 'utilizzo della sala soprattutto come Cinematografo, sebbene le compagnie teatrali, tra le quali quella di Rosina Anselmi, continuano a calcare il palcoscenico. Nel 1961 viene definitivamente chiuso per l'inagibilità, fomentata dai contrasti tra il comune proprietario e i gestori appaltatori.

Inizia la decadenza strutturale in seguito a crolli interni, ma non viene meno la volontà di farlo rivivere. I lavori giungono a compimento il 22 marzo 1997 con la riapertura e la riconsegna del teatro alla cittadinanza fatta dal sindaco dr. Salvatore Pasqualino.

### **Bibliografia**

ARCHIVIO STORICO COMUNALE





## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1833.

### Bibliografia

DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei comuni della Sicilia*. Palermo.



## TEATRO COMUNALE

Tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento diverse famiglie si erano trasferite a Tusa e questo comportò per la città un periodo di floridezza. Venne istituito un teatro cittadino nei pressi del castello e con trentuno palchi, suddivisi tra le autorità cittadine, il clero e le famiglie più importanti, oltre la platea. Nonostante alcuni lavori nello stesso anno, nel 1866, durante una rappresentazione i palchi crollarono, con molti morti e feriti e il teatro non venne più ricostruito.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI TUSA.



Scheda 154

VALGUARNERA CAROPEPE



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

Scheda 155

VILLAFRATI



## TEATRO COMUNALE

Costruito prima del 1907.

### Bibliografia

ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI VILLAFRATI.

Scheda 156

VIZZINI



## TEATRO COMUNALE

Costruito nel XIX secolo.

### Bibliografia

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.



## CAPITOLO 4

### Il futuro possibile dei teatri storici

#### *Le futur possible des théâtres historiques*

ABSTRACT - *Il est difficile de trouver des exemples dans les villes siciliennes qui n'aient pas subi de substitutions, non seulement dans leurs anciennes couvertures complexes et originaires, mais aussi dans tout le système des loges, des décors des espaces ouverts au public, des perce-ciels et des machineries de scène. Il faut reconnaître combien les motivations de tels changements étaient fondées sur l'évolution des formes de spectacles, mais aussi sur les normes de sécurité anti-incendie pour lesquelles on retenait pouvoir sacrifier n'importe quelle partie du théâtre en faisant confiance aux fers rassurants et conglomérés. L'enquête sur tout le territoire sicilien a avant tout mis en évidence comment certains théâtres ont complètement changé la destination de leur utilisation : parmi tant, on cite le théâtre Grifeo de Caltagirone, aujourd'hui siège de la Galerie Sturzo qui complète la place de la Mairie. Pour d'autres théâtres, comme le Communal de Alcamo, pour obtenir un résultat conforme aux nouvelles exigences fonctionnelles et normatives, il semblait plus opportun, en 1957, de recourir à la démolition puis à la reconstruction totale avec des matériaux "modernes" plutôt que d'élaborer un projet approprié de restauration, consolidation et fonctionnalisation. Ce qui apparaît davantage, c'est la connaissance limitée des techniques de construction typiques des organismes théâtraux, pour lesquelles une campagne de recherches ponctuelles et attentive est nécessaire pour une récupération respectueuse, responsable et efficace. En outre, il est également évident que la capacité ou volonté de trouver des solutions adaptées au cas par cas est limitée. Peu sont les exemples où le projet de récupération a su synthétiser les différentes exigences de sécurité du bâtiment et du renouvellement qui tient effectivement compte des nouvelles exigences avec d'opportunes techniques de conservation des structures originaires. A l'appui des thèses selon lesquelles il est possible adapter les théâtres historiques aux normes sans recourir à de pesantes manipulations organisatrices et fonctionnelles de la structure, on analyse le bâtiment en fonction des normes actuelles en essayant de démontrer que la connaissance approfondie du bâtiment peut permettre de rendre durable l'intervention de l'adaptation, limitant ainsi les profondes transformations qui ont bouleversé les caractères fondateurs d'un grand nombre de théâtres historiques italiens suite à une approche superficielle et peu attentive dans l'application des normes survenues.*



#### 4.1 Conoscere per intervenire

Sono frequenti i casi di teatri distrutti quasi per intero, dei quali si conservano però ancora importanti elementi, quali la facciata principale o l'intero perimetro murario esterno, che costituiscono una presenza tuttora significativa nel tessuto urbano. Tra i tanti, si cita il siciliano teatro Grifeo di Caltagirone, oggi sede della Galleria Sturzo, che completa la piazza Municipio. La struttura dei palchi, totalmente lignea, è conservata ancora oggi presso alcuni magazzini comunali in attesa di un prossimo allestimento museale. Anche del Santa Cecilia di Palermo il più ricco di storia dell'intera isola, negli ultimi anni si è restaurato l'intero involucro esterno, le uniche parti sopravvissute all'utilizzo improprio di deposito per materiali metallici che ha determinato la perdita della sala con palchetti e delle altre parti che caratterizzano l'organismo teatrale. Per altri teatri, come quello Comunale di Alcamo, per ottenere un risultato conforme alle nuove esigenze funzionali e normative è sembrato più opportuno, nel 1957, ricorrere alla demolizione e alla totale ricostruzione con materiali "moderni" piuttosto che elaborare appropriati progetti di restauro, consolidamento e rifunzionalizzazione. E ancora al teatro Eschilo di Gela o al Sociale di Canicattì, l'unica parte sopravvissuta rimane l'involucro esterno; la sala con i palchetti e le altre parti che caratterizzano l'edificio teatrale sono state ricostruite con materiali più "sicuri" e alcune volte i palchetti sostituiti da ampie gallerie.

L'avvento del cinema condusse, già nei primi decenni del XX secolo, ad un disinteresse diffuso nei confronti di molti edifici teatrali; a ciò si aggiunsero gli eventi bellici e le cause di pubblica calamità particolarmente efficaci su architetture fragili e delicate. Questi presupposti rendevano pertanto tali strutture soggette ad un deperimento rapido, qualora venissero meno le più elementari attenzioni e le periodiche manutenzioni.

Fino a non molti decenni or sono il cosiddetto intervento di "restauro", termine che intendeva essenzialmente la riprogettazione e lo stravolgimento di gran parte dell'interno dell'organismo, avveniva normalmente per ogni categoria di edifici, dai più comuni alle fabbriche che segnano la storia di una città; non sfuggivano alla regola gli antichi edifici teatrali, nei quali le modificazioni profonde riguardavano soprattutto le parti più deperibili e



Fig. 1 - Teatro Sociale, Canicattì. ©Lo Sardo, P.

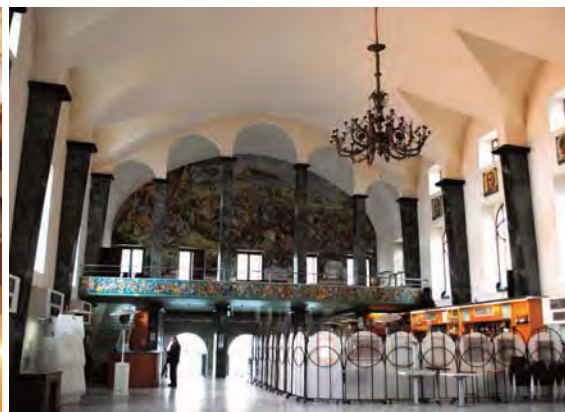


Fig. 2 - Galleria Sturzo, Caltagirone. ©Lo Sardo, P.

delicate, proprio quelle che contribuiscono alla definizione del “teatro all’italiana”.

È difficile trovare esempi nelle città siciliane nei quali non sia avvenuta la sostituzione, oltre che delle antiche coperture complesse ed originali, dell’intero sistema dei palchetti, dei decori degli ambienti aperti al pubblico, dei cieli forati e delle macchine del palcoscenico. D’altra parte bisogna riconoscere come le motivazioni di tali stravolgimenti fossero anche fondate sull’evoluzione sia delle forme di spettacolo, che delle norme di sicurezza contro il rischio di incendio, al cui adeguamento si riteneva potesse sacrificarsi ogni parte del teatro: difatti lo stesso G.B.F. Basile, progettista del Teatro Massimo di Palermo, nel 1882 sottolineava come “[...] allorquando un teatro è già costruito secondo disposizioni non consentanee a tali proprietà, è impossibile che si riformi, senza demolirsi e rifarsi quasi completamente” . Già Boullée in estrema sintesi aveva definito i teatri “una enorme legnaia a cui basta una scintilla per prendere fuoco e consumarsi in un istante” : tuttavia sappiamo come la struttura effimera, leggera, in legno fosse considerata essenziale soprattutto per motivi acustici, nonostante il suo impiego andasse a discapito della solidità e della sicurezza agli incendi.

Solo in tempi recenti una vasta sezione della cultura architettonica ha recuperato concetti e prassi di intervento in grado di limitare le profonde modificazioni negli organismi teatrali: ciò è troppo spesso avvenuto quando, specie per quegli edifici nei quali la modesta dimensione ed il minore livello qualitativo sembravano suggerirlo, il legno delle coperture, gli incannucciati adoperati nelle logge come supporti per finiture ed i materiali deperibili con cui venivano realizzati i decori avevano ceduto il posto ai più rassicuranti materiali come ferro e conglomerato.

Nella rifunzionalizzazione dei teatri storici, necessaria per non lasciarli in preda all’inesorabile degrado del tempo, occorre conoscere, analizzare e valutare le soluzioni tipologiche e tecniche originarie per individuare, alla luce delle attuali conoscenze e delle norme vigenti, modalità di intervento che consentano di mantenere il bene nei suoi caratteri fondanti co-



Fig. 3 - Teatro Bellini, Palermo. ©Lo Sardo, P.

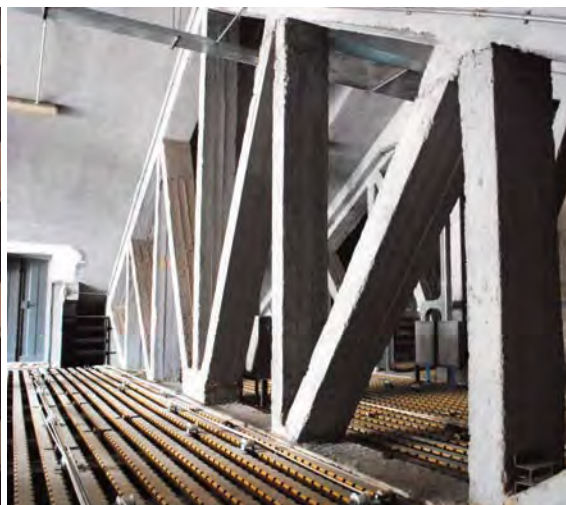


Fig. 4 - Graticcio del teatro Regina Margherita, Caltanissetta. ©Lo Sardo, P.

stitutivi ed al contempo assicurarne una fruibilità compatibile con le esigenze attuali.

#### 4.2 Un protocollo per i teatri storici

È recente l'affermarsi tra progettisti ed Enti di tutela di un atteggiamento che, nel riconoscere al teatro storico anche un valore testimoniale di una diffusa arte del costruire, da preservare e non stravolgere, ricerca soluzioni in grado di contemperare le diverse esigenze che concorrono sia alla sicurezza ed al comfort dei fruitori, che alla conservazione ed alla valorizzazione degli aspetti storico-tipologici dei teatri.

L'interesse crescente per le tematiche di sostenibilità correlate agli interventi di conservazione, riqualificazione e recupero di edifici storici con diverse destinazioni d'uso, ha fatto sì che a partire dal 2012 si stia elaborando il GBC Historic Building, un protocollo di certificazione volontaria del livello di sostenibilità degli interventi di conservazione e recupero dell'edilizia storica presente sul territorio. Questo protocollo si pone quale strumento innovativo che trova fondamento nel confronto e nell'unione di due diverse culture: da un lato, i criteri di sostenibilità dello standard LEED, e dall'altro, il vasto patrimonio di conoscenze proprie del mondo del restauro architettonico e strutturale. I diversi ambiti disciplinari presentano significative analogie e affinità con il fine ultimo proprio di entrambi i processi, ovvero quello del riconoscimento della valorizzazione e della trasmissione al futuro del patrimonio culturale nella sua consistenza fisica e nella sua dimensione estetica e testimoniale. È risultato dunque utile elaborare una nuova area tematica, quella della "Valenza Storica", basata sui prin-



cipi di sostenibilità applicati all'ambito conservativo.

All'interno di una logica di sostenibilità è necessario dunque concepire ogni intervento in stretto rapporto con la qualità storica del costruito senza compromettere la ricchezza reale e potenziale nell'ambito in cui si è chiamati ad intervenire. Il GBC Historic Building sottolinea appunto come ogni intervento non debba essere un'operazione empirica, ma fondarsi su una serie di principi: anche il più conservativo, porta necessariamente una modificazione dell'opera in ragione del fatto che devono comunque essere introdotti elementi nuovi che possono alterarla nella sua attuale consistenza materiale e figurativa.

L'intervento deve dunque operare adottando misure strettamente necessarie alla conservazione, alla fruibilità e alla valorizzazione del bene; occorre effettuare lavori e trasformazioni compatibili con la tipologia architettonica su cui si sta intervenendo al fine di non compromettere il carattere del manufatto.

### **4.3 Un recupero adeguato alle norme di riferimento**

I teatri storici rappresentano una delle categorie per le quali gli interventi di adeguamento alle norme che investono i vari campi (antincendio, barriere architettoniche, impianti tecnologici, etc) rivestono difficoltà di particolare rilievo. Questo è dovuto ad una concomitanza di fattori quali ad esempio: la destinazione di locale di pubblico spettacolo che implica la presenza di un elevato numero di persone, la tipologia costruttiva, i materiali storici che determinano un forte carico di incendio, l'ubicazione all'interno del tessuto dei centri storici con strade strette, difficoltà di accesso e di manovra per i mezzi di soccorso.

Le norme di riferimento, per quanto attiene la sicurezza antincendio, erano già presenti nell'XIX secolo all'interno di regolamenti per la tutela della pubblica incolumità nei teatri ma iniziano ad essere emanate, in modo organico e puntuale, solo dal 1951. A queste ne sono seguite molte altre che talvolta hanno reso necessario, quando si era nella fase di esecuzione dei lavori, un'ampia rivisitazione del progetto originario al fine di adeguarlo alle nuove disposizioni. Ricordiamo il caso del Teatro Sollima di Marsala, riaperto nel 1994 dopo pesanti interventi e quasi immediatamente dichiarato inagibile in quanto non rispondente alla nuova normativa emanata in materia di sicurezza nei locali di pubblico spettacolo.

A tutt'oggi i teatri storici non dispongono di alcuna prescrizione specifica che ne salvaguardi il carattere peculiare. In atto risulta quindi necessario riferirsi alle norme comuni a tutti i locali di pubblico spettacolo, indipendentemente dalla qualità e dall'anno di nascita. La normativa di riferimento è il D. M. del 19/08/1996 che abroga la circolare n.16 del 1951, il D.M. del 6/7/1983, il D.M. dell'8/3/1985 e il D.M. del 6/3/1986. La circolare n.16 del 1951 è sempre stata l'unica normativa organica riguardante i locali di pubblico spettacolo, occupandosi minuziosamente di ogni aspetto del teatro: l'ubicazione, le strutture, i materiali, la distribuzione dei posti in platea e nei vari ordini di palchi o gallerie, le uscite, la sala, il palcoscenico con i servizi accessori, il condizionamento, l'illuminazione, l'areazione, gli impianti antincendio e le disposizioni di esercizio. I decreti successivi si riferiscono esclusivamente alle strutture e ai materiali, nella considerazione dei notevoli progressi riguardanti gli aspetti



di resistenza al fuoco per i materiali strutturali, di rivestimento e arredo. Bisogna però tenere in conto che le suddette più recenti norme sono con ogni evidenza tarate su organismi di nuova costruzione, non di certo sui teatri storici dove il progetto deve ottemperare, oltre alle disposizioni sulla sicurezza, anche a quelle preordinate al rispetto dell'integrità storico-artistica della struttura.

Come sopra accennato, la conoscenza approfondita del teatro storico può comunque consentire di rendere più sostenibile l'intervento di adeguamento, limitando quelle profonde modifiche che hanno stravolto i caratteri fondanti di un gran numero dei teatri storici italiani a seguito di un approccio superficiale e poco attento nell'applicazione delle norme sopravvenute.

Una prima osservazione che apre a sperimentazioni progettuali riguarda il fatto che, rispetto alle precedenti indicazioni, l'orientamento dell'attuale normativa è alquanto più permissivo, soprattutto per i due aspetti riguardanti il sistema delle vie d'uscita<sup>1</sup> e la possibilità di ricorrere all'istituto della deroga. Difatti, qualora, per particolare esigenze di ordine tecnico o funzionale, non sia possibile il rispetto di qualcuna delle prescrizioni contenute nella regola tecnica, può essere avanzata al Ministero dell'Interno, tramite il Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco competente, una deroga all'osservanza di una norma, proponendo misure alternative che possano conferire un grado di sicurezza equivalente a quello che avrebbe conferito la norma derogata.

I principi fondamentali, cui la normativa di sicurezza si ispira sono relativi ai concetti di "isolamento, libertà di uscita del locale e di movimento degli spettatori, resistenza al fuoco dei materiali e delle strutture, illuminazione adeguata e adeguata detenzione di impianti per estinzione incendi"<sup>2</sup>.

#### 4.3.1 Principio d'isolamento

Per i teatri storici uno degli aspetti più critici è rappresentato dal cosiddetto "principio dell'isolamento", secondo cui: "tutti i locali di pubblico spettacolo devono essere isolati da altri edifici mediante interposizione di strade o piazze pubbliche o da ampi cortili o vie private. Le aree occorrenti per la costruzione di un locale devono essere scelte in modo tale da consentire sia l'isolamento, sia la simmetria della pianta e la distribuzione delle uscite per il pubblico mediante una larghezza tale da consentire un sufficiente esodo degli spettatori. [...] Non si possono incorporare i teatri con oltre duemila spettatori in edifici adibiti ad altri usi. [...] Nei locali di pubblico spettacolo sono esclusi ambienti ad uso diverso ad eccezione di quelli necessari alla gestione ed all'amministrazione nonché all'abitazione del custode e gli esercizi di bar e caffè destinati al servizio del locale di pubblico spettacolo"<sup>3</sup>.

Le caratteristiche planovolumetriche delle fabbriche teatrali, in rapporto al fitto tessuto urbano circostante, rendono molto complesso soddisfare i requisiti previsti per un adeguato accesso all'area da parte dei mezzi di soccorso dei Vigili del Fuoco. Una parte non trascurabile degli edifici teatrali siciliani costruiti dopo il 1866 venne realizzata nelle sedi di ex-conventi, soppressi con le cosiddette "leggi eversive" di quegli anni e in parte incamerati nel

patrimonio comunale. Così accadde ad Agrigento, Racalmuto e Caltanissetta, in cui i complessi conventuali sono stati totalmente riconfigurati a teatri comunali annessi ad altri uffici municipali. Secondo una prassi attualmente accettata, il principio dell'isolamento risulta poter essere rispettato sfruttando le ampie corti centrali o alcuni dei vicoli privati e pubblici adiacenti ai complessi. Una misura di sicurezza equivalente spesso adottata è quella di vietare la sosta dei veicoli nelle strade di accesso al teatro.

#### 4.3.2 Libertà di uscita dal locale e di movimento degli spettatori

Sicuramente migliori risultano le possibilità che offrono i teatri storici di rispettare il principio della libertà di uscita del locale e di movimento degli spettatori: “Le porte di uscita sia della sala verso i corridoi di disimpegno che quelle che conducono verso l'esterno devono avere larghezza utile calcolata in due moduli (1,20 m) [...]. I posti a sedere devono essere distribuiti in gruppi di non più di dieci file. [...] I gruppi di ciascun settore devono essere separati l'uno dall'altro mediante passaggi trasversali che devono essere predisposti ciascuno in corrispondenza delle porte di uscita situate nelle pareti laterali. Tra i posti a sedere e le pareti della sala deve essere lasciato libero un passaggio di larghezza non inferiore a 1,20m. [...] Il numero dei posti di ciascuna fila di ogni settore non potrà essere maggiore di sedici. Tutti i posti devono essere numerati. Le sedie e le poltrone devono essere saldamente fissate al suolo [...]”<sup>4</sup>.

Il problema del rapido sfollamento era già conosciuto nel passato e una soluzione spesso adottata, nei casi analizzati, era quella di utilizzare l'ingombro dei palchi del primo ordine più prossimi al palcoscenico per realizzare nuove uscite di sicurezza e permettere così un minor tempo di evacuazione del pubblico in platea verso le uscite stesse.

Mediante questa soluzione poco invasiva, anche i criteri di “uniformità e simmetria” ri-

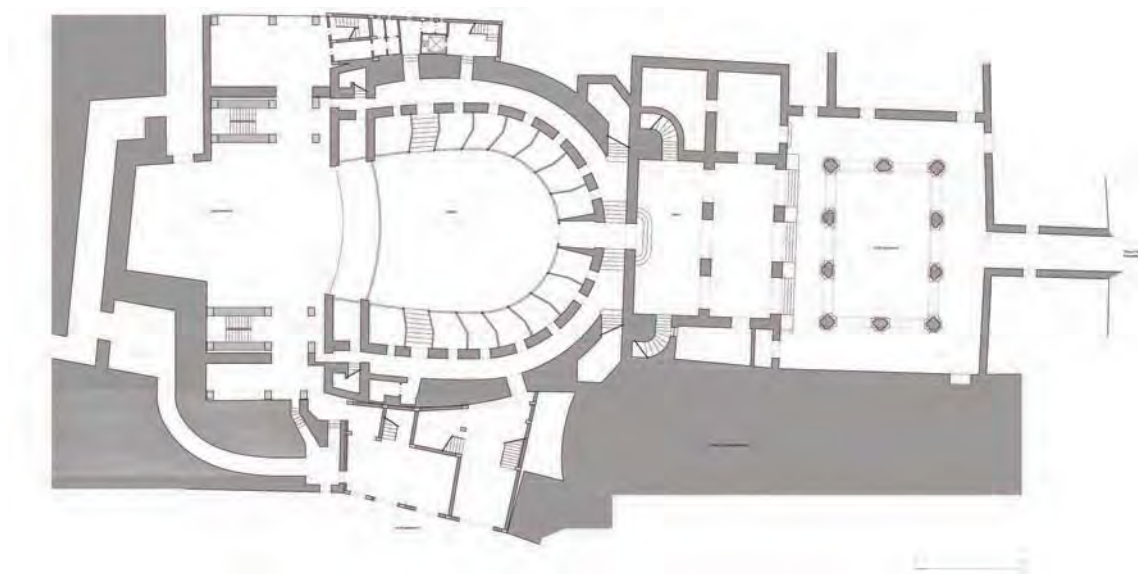


Fig. 5 - Teatro Pirandello, Agrigento. ©Lo Sardo, P.

spetto all'asse longitudinale del teatro appaiono nella maggior parte dei casi soddisfatti, permettendo una lunghezza minore dei percorsi per raggiungere i corpi scala e dunque una diminuzione nei tempi necessari all'evacuazione.

Tra i tanti casi particolari di teatri realizzati con successivi ed anomali accorpamenti, si ricorda il teatro Bellini di Palermo, dalla pianta fortemente irregolare che porta come inevitabile conseguenza un'asimmetria strutturale e quindi un tempo e una lunghezza del percorso maggiori per raggiungere le uscite di sicurezza. Da un primo esame sommario potrebbe apparire non adeguato il percorso di sfollamento dal loggione, in atto servito da un'unica scala laterale, ma un recente studio approfondito sul teatro ha dimostrato come, con opportuni e non invasivi accorgimenti e soluzioni adottati, la fabbrica possa definirsi come rispondente alle vigenti disposizioni legislative<sup>5</sup>.

A sostegno della tesi secondo cui, con opportune accortezze, è possibile adeguare i teatri storici alla normativa vigente, senza ricorrere a pesanti manomissioni organizzativo-funzionali del manufatto, si riporta sinteticamente uno studio effettuato sul teatro Bellini di Adrano: il sistema delle vie di uscita è stato studiato prendendo come parametri non soltanto la larghezza delle uscite, ma anche la lunghezza dei percorsi e la capacità di deflusso dei diversi ordini di posti. Nell'intento di conciliare l'esigenza di sicurezza con le istanze della conservazione della fabbrica si è operato seguendo la strada della verifica: si è calcolato il massimo affollamento consentito rispetto alla normativa odierna e la capacità di deflusso, verificando l'ampiezza delle uscite verso l'esterno. Lo studio qualitativo del movimento del pubblico in uscita ha consentito di organizzare i diversi deflussi e successivamente calcolare la larghezza totale delle uscite al piano necessarie per evacuare il teatro.

Laddove risulta necessario avvalersi dell'istituto della deroga, poiché la conformazione della sala e della struttura storica rendono impossibile la realizzazione di nuove uscite di si-

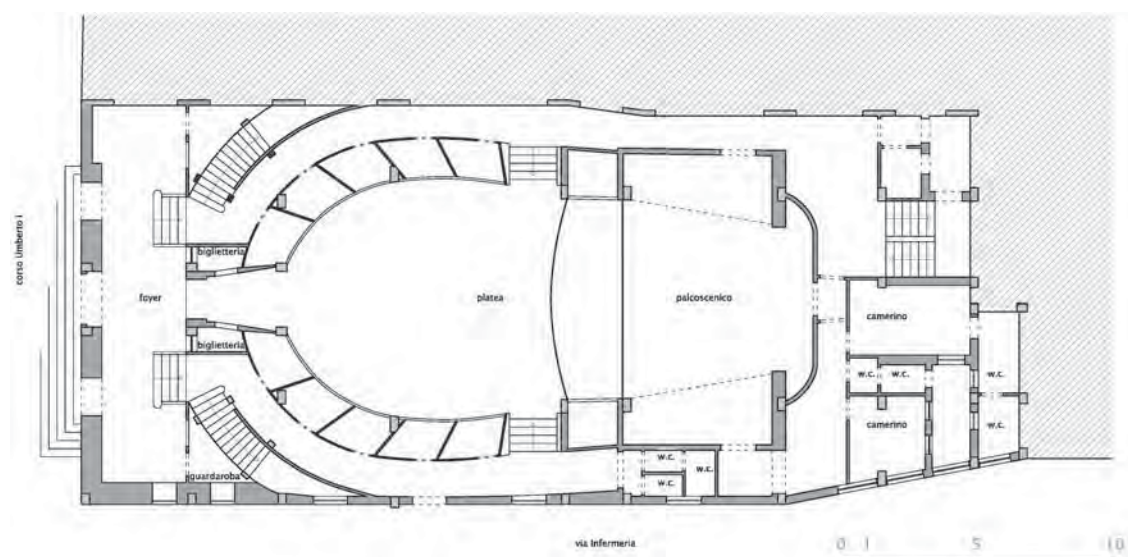
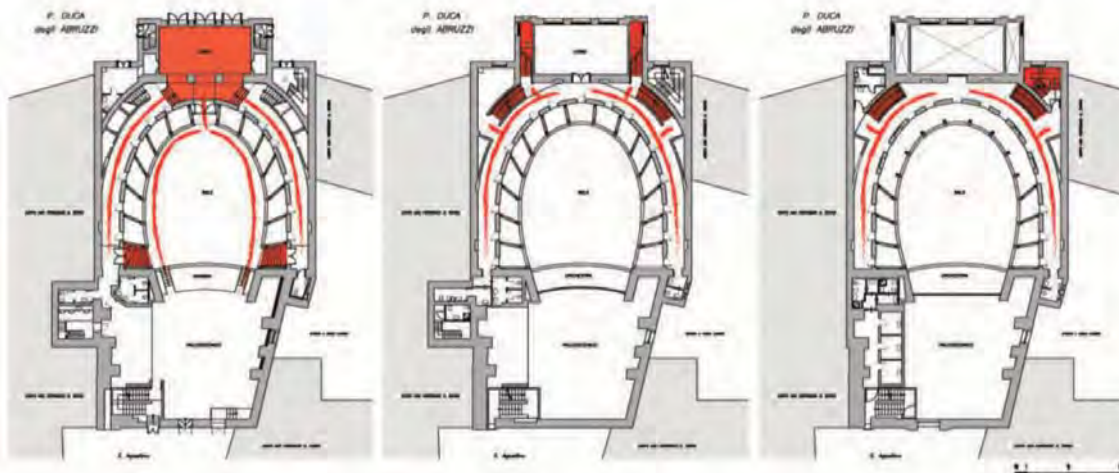


Fig. 6 - Teatro L'Ida, Sambuca di Sicilia. ©Lo Sardo, P.



Esterno ed interno del Teatro Bellini di Adrano



In colore rosso il movimento del pubblico in uscita dalla platea, dalla prima fila palchi, dalla seconda fila palchi e dal loggione

| ORDINE DI POSTO | VIA DI FUGA UTILIZZATA   | USCITA SU LUOGO SICURO ALL'APERTO | QUOTA (rispetto al piano di uscita) | CAPACITA' DI DEFLUSSO | LARGHEZZA TOTALE DELLE USCITE AL PIANO |
|-----------------|--------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|-----------------------|--|
| platea          | scala vestibolo          | Piazza Duca degli Abruzzi         | < 75                                | 37,5                  | 6 moduli (circa 3,6m)                  |
| 1° ordine       | scala vestibolo          |                                   | < 75                                | 37,5                  | 4 moduli (circa 2,4m)                  |
| 2° ordine       | scala principale scale B |                                   | < 75                                | 37,5                  | 4 moduli (circa 2,4m)                  |
| loggione        | scala principale scala A |                                   | < 75                                | 37,5                  | 2 moduli (circa 1,20 m)                |

Lo studio qualitativo del movimento del pubblico in uscita ha consentito di organizzare i diversi deflussi come indicato in tabella in *via di fuga utilizzata* e *uscita su luogo sicuro all'aperto*. In seguito calcolando la capacità di deflusso è stato possibile verificare la larghezza totale delle uscite al piano.

curezza, in generale, può prevedersi di colmare questa lacuna tramite il sistema automatico di rivelazione ed allarme incendio esteso a tutti gli ambienti del teatro, che consente una tempestiva segnalazione di pericolo e quindi di ridurre considerevolmente i tempi di primo intervento ed evacuazione.

#### 4.3.3 Resistenza al fuoco dei materiali e delle strutture

Ricca è la storia di esempi di teatri distrutti da incendi, anche in tempi recenti: si pensi al Petruzzelli di Bari, al Regio di Torino o alla Fenice di Venezia. Ma è con l'incendio del Cinema Statuto di Torino del 1983 (in cui morirono 64 persone) che si diede origine ad una revisione completa della normativa italiana a partire dall'obbligo di adottare materiali con definite caratteristiche di reazione al fuoco.

Per quanto riguarda le caratteristiche di comportamento al fuoco delle strutture e dei materiali impiegati nei locali di pubblico spettacolo occorre riferirsi al DD. MM. 6 luglio 1983 e 28 agosto 1984: “[...] i materiali negli atri, nei corridoi di disimpegno, nelle scale e nei passaggi in genere è consentito l'impiego di materiali di classe 1 in ragione del 50% massimo della loro superficie totale (pavimenti+pareti+soffitti), mentre per il restante 50% deve essere impiegato materiale di classe di reazione al fuoco 0 (non combustibile). In tutti gli altri ambienti è consentito che i materiali di rivestimento dei pavimenti siano di classe 2 e che i materiali suscettibili di prendere fuoco su entrambe le facce e gli altri materiali di rivestimento siano di classe 1. I materiali di rivestimento esterno delle poltrone e degli altri mobili imbottiti devono essere di classe 1 IM. Per i sedili non imbottiti è consentito l'impiego di legno o di altro materiale combustibile purchè di classe non superiore a 2 o anche di classe 2 IM nei locali ove esistono efficaci sistemi di smaltimento dei fumi asserviti ad impianti di rilevazione e segnalazione incendio. [...] Il pavimento in legno è ammesso nel palcoscenico ma può essere consentito anche altrove purchè stabilmente fissato a strutture non combustibili o rivestito con materiale di classe 0”<sup>6</sup>.

La costruzione in legno costituisce una parte assai importante del teatro storico: dai palchetti alle coperture con capriate, ai vasti controsoffitti in tessuto di canne e intonaco sorretto da centine, al grande arco armonico in travi e tavole, all'intero palcoscenico col suo pavimento, i solai graticciati, scale e ballatoi.

Contrariamente a ciò che si pensa, il legno strutturale, pur essendo un materiale combustibile, ha un ottimo comportamento nei confronti del rischio incendio. La combustione del legno avviene per decomposizione termica delle sostanze che lo compongono attraverso un meccanismo chimico molto complesso che si sviluppa in tre fasi: essiccazione, degradazione e combustione.

Il processo di combustione procede dalla parte esposta al fuoco verso l'interno dell'elemento con una velocità determinata e finita, per cui la profondità del materiale distrutto dall'incendio dipende essenzialmente dal tempo di esposizione al fuoco. Di fondamentale importanza è pertanto la conoscenza della velocità di carbonatazione, che consente di valutare, in funzione del tempo di esposizione, sia la perdita di materiale che le caratteristiche

meccaniche dello stesso nella parte sana residua.

Il legno può essere completamente distrutto in caso di incendio se sottoposto a sorgenti di calore di durata ed intensità sufficientemente elevate; la sua resistenza al fuoco non dipende, come per l'acciaio, dal rapporto temperatura/caratteristiche meccaniche del materiale, poiché la temperatura e le proprietà sotto lo strato carbonizzato restano praticamente invariate.

Per il legno occorre tenere sotto controllo l'evoluzione delle prestazioni di un elemento di data sezione iniziale in termini di riduzione della sezione per effetto della carbonatazione delle superfici esposte al fuoco. In fase di progetto e verifica delle strutture esistenti si valuta, nella prima mezz'ora d'incendio e senza tener conto degli impianti di estinzione, la sezione residua degli elementi strutturali con i relativi carichi agenti su di esse<sup>7</sup>.

Per aumentare il livello di sicurezza al fuoco delle strutture lignee, nei casi presi ad esame è generalmente prevista la chiusura di fessure e fori con stucco, la stesura impregnante fungicida e il trattamento con vernice intumescente. Per le strutture in ferro, invece, si prevede la sabbiatura, il trattamento con vernice antiruggine al minio e il trattamento con vernice intumescente.

#### *4.3.3.1 Il carico d'incendio*

Il carico d'incendio la quantità di calore in grado di svilupparsi a seguito di un incendio, rappresenta il massimo calore che si può sviluppare per effetto della combustione di tutti i materiali combustibili presenti<sup>8</sup>.

L'incendio è una reazione rapida di ossidazione caratterizzata da un'emissione di energia e di prodotti della combustione, questi ultimi comprendono: vapore acqueo, gas (CO, CO<sub>2</sub>, ecc.), aerosol e particelle solide non combuste (fumi).

Affinché si verifichi l'incendio occorre che si combinino tra loro tre elementi essenziali:

- il combustibile, cioè il materiale in grado di combinarsi chimicamente con l'ossigeno (o altra sostanza) con emissione di energia termica;
- il comburente, la sostanza atta ad alimentare la combustione mediante ossidazione del combustibile con ossigeno (o altro elemento specifico);
- la sorgente di energia a temperatura sufficiente per dare avvio alla combustione.

Nel fenomeno dell'incendio si ha inoltre la formazione o liberazione di gruppi atomici chimicamente attivi (radicali), capaci di produrre reazioni a catena (ossidazione).

A seconda della velocità con cui avviene il processo, si può avere:

- una normale combustione, quando l'ossidazione non è molto rapida;
- una deflagrazione, quando l'ossidazione procede con elevata rapidità;
- un'esplosione, quando l'ossidazione è praticamente istantanea.

In sostanza, la velocità di ossidazione costituisce l'elemento determinante e caratterizzante del fenomeno. In effetti, da essa dipendono la velocità di decomposizione o di vaporizzazione del combustibile, la successiva combinazione dei prodotti ottenuti con il comburente e la quantità di calore sviluppato che a sua volta facilita la decomposizione del

combustibile, dando avvio alla reazione a catena.

Nell'evoluzione dell'incendio si possono individuare quattro fasi caratteristiche.

1) Fase d'inizio, la cui durata dipende dall'infiammabilità del combustibile; dalla possibilità di propagazione della fiamma; dalla velocità di decomposizione del combustibile coinvolto dall'incendio; dalla geometria e volume degli ambienti interessati dall'incendio; dalla possibilità di dissipazione del calore nel combustibile; dalla ventilazione dell'ambiente; dalle caratteristiche superficiali del combustibile e dalla sua distribuzione nell'ambiente.

2) Fase di estensione, si ha una riduzione di visibilità a causa dei prodotti della combustione; una produzione di gas tossici e corrosivi; un aumento della velocità di combustione, delle temperature e dell'energia di irraggiamento.

3) Fase d'incendio generalizzato (flash-over), le cui caratteristiche essenziali sono un brusco innalzamento della temperatura e un aumento esponenziale della velocità di combustione.

4) Fase di estinzione, avviene dopo che si è raggiunta l'accensione completa dei materiali combustibili, il fenomeno incomincia a rallentare e, in assenza di apporti esterni, si avvia all'estinzione; la temperatura nell'ambiente incomincia a decrescere.

Le temperature che possono essere raggiunte nel corso di un incendio dipendono dalle caratteristiche dei materiali presenti; ai fini delle valutazioni connesse al rischio d'incendio, le sostanze sono suddivise in: non combustibili (incombustibili), combustibili, infiammabili, esplosivi, comburenti (ossidanti).

Inoltre nelle situazioni di verifica nelle strutture già esistenti si procede attraverso la verifica di resistenza al fuoco delle strutture lignee e dunque delle travi, tavolato e pilastri presenti all'interno dell'edificio: si calcola il massimo carico ammissibile per l'elemento considerato. Successivamente si trova il carico accidentale ammissibile per unità di superficie in funzione del carico totale ammissibile. Il carico accidentale ammissibile, riferito alla struttura nel suo insieme, in un determinato istante, sarà il minore dei valori riferiti ai singoli elementi<sup>9</sup>.

#### 4.4 La gestione della sicurezza

Sicuramente più semplice è l'adeguamento normativo dell'area scenica, in cui tutti i passaggi di collegamento tra il palcoscenico, i locali di servizio annessi e la sala devono essere muniti di porte aventi caratteristiche di resistenza al fuoco REI90 e provviste di dispositivi di autochiusura e il boccascena deve essere munito di sipario metallico di sicurezza nei teatri con capienza superiore a 1000 spettatori.

Non bisogna dimenticare che, quando si opera su edifici dall'innegabile valore storico ed artistico, è possibile compensare l'impossibilità di applicazione di certe norme con misure di sicurezza alternative, basate essenzialmente sulla cosiddetta "gestione della sicurezza", che introduca nell'attività strumenti integrati organizzativi e di controllo finalizzati al raggiungimento ed al mantenimento nel tempo delle condizioni di sicurezza, con lo scopo di aumentare l'efficienza e l'efficacia delle misure di prevenzione e protezione adottate, migliorando e garantendo nel tempo i livelli di sicurezza.

La progettazione antincendio eseguita mediante l'approccio ingegneristico comporta la necessità di elaborare un documento contenente il programma per l'attuazione del sistema di gestione della sicurezza antincendio (SGSA) tenuto conto che le scelte e le ipotesi a base del progetto costituiscono vincoli e limitazioni imprescindibili per l'esercizio dell'attività. L'approccio ingegneristico alla sicurezza antincendio è caratterizzato da una prima fase in cui sono formalizzate le condizioni più rappresentative del rischio al quale l'attività è esposta. Definiti gli scenari d'incendio, nella seconda fase dell'iter progettuale si passa al calcolo e cioè all'analisi quantitativa degli effetti dell'incendio. Il primo approccio progettuale consiste nella scelta dei modelli da applicare al caso in esame per la valutazione dello sviluppo dell'incendio e delle sue possibili conseguenze, nonché per la valutazione delle condizioni di esodo. La metodologia prestazionale, dunque, basandosi sull'individuazione delle misure di protezione effettuata mediante scenari di incendio valutati caso per caso, richiede, affinché non ci sia una riduzione del livello di sicurezza prescelto, un attento mantenimento nel tempo di tutti i parametri posti alla base della scelta sia degli scenari che dei progetti; conseguentemente è necessario che venga posto in atto un sistema di gestione della sicurezza antincendio definito attraverso uno specifico documento presentato all'organo di controllo fin dalla fase di approvazione del progetto e da sottoporre a verifiche periodiche<sup>10</sup>.

L'utilizzo della moderna impiantistica consente di risolvere problemi nel passato di difficile soluzione, diventa quindi fondamentale servirsi di impianti di rivelazione automatica di incendi, di segnaletica ridondante, di procedure di controllo periodiche e, soprattutto, individuare dei soggetti responsabili dei molteplici aspetti inerenti la sicurezza. Al fine di migliorare le condizioni di sicurezza dell'intera struttura si dotano i teatri storici di impianti fissi e mobili di estinzione incendi. Per quanto concerne gli impianti fissi si prevede la presenza di impianto di spegnimento automatico a pioggia con tubazione in acciaio zincato (impianto sprinkler per la zona palcoscenico), impianto di idranti, impianto di rilevazione fumi dotato di sensori ad effetto ottico e rilevatori lineari in copertura e impianto di diffusione sonora per l'evacuazione (EVAC) che segnalano l'allarme in caso d'incendio, nonché un sistema antincendio previsto per la gestione delle serrande tagliafuoco e delle UTA<sup>11</sup>. Per quanto riguarda gli impianti mobili invece sono presenti estintori ad anidride carbonica per gli ambienti di maggiore pregio (platea, palchi, foyer e loggione) ed estintori a polvere per gli altri ambienti<sup>12</sup>.

In particolare al Massimo di Palermo l'impianto di rivelazione, costituito da rivelatori del tipo a cella ionizzante, installati in ogni palco, nel loggione e in platea consente di attivare automaticamente l'apertura del "petali" del velario a copertura della sala.

Il problema della resistenza al fuoco delle strutture è tipico soprattutto in edifici esistenti e interessanti dal punto di vista storico; a tal proposito risultano inapplicabili le vernici ignifughe e le pitture intumescenti che comprometterebbero la completa conservazione degli apparati decorativi del teatro.

La norma può essere derogata qualora si dimostri, attraverso Fire Safety Engineering<sup>13</sup>, che le strutture nonostante non soddisfino i requisiti della direttiva, possono consentire il



mantenimento delle caratteristiche per un tempo sufficiente all'evacuazione degli occupanti.

#### 4.5 Intervenire per fruire

Lo stretto legame tra monumento e fruibilità conduce a considerare il recupero come un intervento “che non deve, come troppo spesso avviene, sottrarre al godimento le opere, ma che ha lo scopo di salvarle consentendo che sussistano il più a lungo possibile, come parti esteticamente e storicamente vive della nostra società”<sup>14</sup>. Pur considerando l'accessibilità per portatori di handicap una conquista civile innegabile, nel caso dei teatri storici l'accessibilità totale può rappresentare una questione non interamente risolvibile senza rischi di pesanti stravolgimenti funzionali ed estetici, pertanto la normativa consente di muoversi nell'ambito del requisito della visibilità, inteso come accessibilità limitata alle parti essenziali dell'edificio teatrale. Tale requisito comporta in generale interventi più misurati, che si traducono nel garantire l'accesso ad almeno una zona riservata al pubblico, un servizio igienico ed agli spazi di incontro e relazione. A questi ultimi vanno aggiunti, naturalmente, gli ambienti più significativi dell'edificio, fondamentali tanto per la comprensione della sua identità architettonica che per la fruizione di tutti i suoi ambienti, intesi come “spazi preziosi” irrinunciabili per l'intera collettività.

#### Note

- 1) Corbo, L.; Rossano, D. Locali di pubblico spettacolo. Sicurezza e prevenzione. Giuffrè editore, 1997, Milano.
- 2) Corbo, L.; Rossano, D. (1997). Op. Cit.
- 3) Corbo, L.; Rossano, D. (1997). Op. Cit.
- 4) Corbo, L.; Rossano, D. (1997). Op. Cit.
- 5) Pandolfo, P.; Rinaldo, V. Il real teatro Bellini di Palermo. Un teatro da riscoprire. 2000, Palermo.
- 6) D.M. 19 agosto 1996
- 7) Considerando che le dimensioni degli elementi strutturali si riducono sotto l'azione del fuoco secondo i seguenti valori: Travi di estradosso 0,8 mm/min, Travi intradosso e altre strutture orizzontali 1,1 mm/min, Pilastrini 0,7 mm/min. DM del 1985.
- 8) E' espresso dalla quantità equivalente di legna (kg/m<sup>2</sup>) che si ottiene dividendo per 4.400 (potere calorifico del legno) il numero di calorie per unità di superficie orizzontale del locale o del piano considerato. Ricavati i valori in Kg dei materiali combustibili, si determina il valore q del carico d'incendio totale, il valore del coefficiente di riduzione k e quindi la classe REI dei locali. REI esprime la durata minima in minuti primi di resistenza al fuoco da richiedere alle strutture lignee portanti. Si calcola applicando presente nella Circolare del Ministero dell'Interno n. 91 del 14 settembre 1961.
- 9) Rapporto durata incendio (min) – Carichi ammissibili (Kg/mq) degli elementi lignei considerati (trave, tavolato, pilastro).
- 10) D. M. 9 maggio 2007. Direttive per l'attuazione dell'approccio ingegneristico alla sicurezza antincendio.
- 11) Quando il sistema rileva l'incendio, le serrande tagliafuoco si devono chiudere e i motori di ventilazione UTA si devono spegnere.
- 12) Il sistema di spegnimento ad aerosol di sali di potassio contenuto in appositi erogatori metallici in acciaio

alloggiati in adeguati contenitori mobili mediante staffe metalliche di ancoraggio è un valido aiuto nella fase estinguente dell'incendio in quanto riesce ad interrompere la catena di reazione di autocatalisi dell'incendio; inoltre il sale di potassio è inquadrato come agente estinguente appartenente alle categorie delle polveri secche. Data la particolare composizione dell'aerosol esso è in grado di spegnere focolai d'incendio per saturazione dell'ambiente, non è dannoso per l'organismo umano, non danneggia i materiali, è asportabile tramite aspira-polvere o simili ed è lavabile con acqua.

13) L'ingegneria della sicurezza antincendio, o Fire Safety Engineering (FSE), è un moderno strumento di valutazione della sicurezza di un edificio. Si basa sulla predizione della dinamica evolutiva dell'incendio tramite l'applicazione di idonei modelli di calcolo fisicamente basati (physically sound). Punto di forza di questa strategia è la sua estrema flessibilità, che consente la simulazione di incendi di complessità anche molto elevata.

14) Carbonara, G. (a cura di). *Trattato di restauro architettonico*, Utet, 1996, Torino.

### Riferimenti bibliografici

BORTOLOTTI, L.; MASETTI BITELLI, L. (a cura di). (1997). *Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo*. Nardini Editore, Fiesole.

CARBONARA, G. (a cura di). (1996). *Trattato di restauro architettonico*. Utet, Torino.

CORBO, L.; ROSSANO, D. (1997). *Locali di pubblico spettacolo. Sicurezza e prevenzione*. Giuffrè editore, Milano.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

BOULLÉE, È. L. (1799). *Architecture: essai sur l'art*. Manoscritto, Parigi. Pubblicato a cura di Helen Rosenau. 1953.

Boullée, Étienne Louis. *Treatise on Architecture: a Complete Presentation of the Architecture, essai sur l'art, which Forms Part of the Boullée Papers (Ms. 9153) in the Bibliothèque Nationale, Paris, Ed. A. Tiranti, London.*

DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.

DECRETO MINISTERIALE DEL 19/08/1996 - Prevenzione incendi locali di intrattenimento e spettacolo.

CIRCOLARE MINISTERO DELL'INTERNO DEL 15/02/1951, N. 16 - Norme di sicurezza per la costruzione, l'esercizio e la vigilanza dei teatri, cinematografi e altri locali di spettacolo in genere.

DECRETO MINISTERIALE DEL 06/07/1983 - Norme sul comportamento al fuoco delle strutture e dei materiali da impiegarsi nella costruzione di teatri, cinematografi ed altri locali di pubblico spettacolo in genere. Decreto Ministeriale del 6/03/1986 - Calcolo del carico d'incendio per locali aventi strutture portanti in legno.

LINEE GUIDA PER IL SUPERAMENTO DELLE BARRIERE ARCHITETTONICHE NEI LUOGHI DI INTERESSE CULTURALE.

CONCLUSIONE \_ *CONCLUSION*



## CONCLUSIONE \_ CONCLUSION

Sappiamo quanto sia diffuso nel nostro Paese il teatro storico "all'italiana", sufficientemente stabile nella sua configurazione tipologica connotata dalla platea con le sue file di palchetti e dal palcoscenico con i sistemi di movimentazione di scenotecnica, dietro ad una ricca facciata in grado di qualificare l'ambiente urbano circostante. Al di là del pur importante ruolo sociale e collettivo, il patrimonio costituito da più di mille teatri storici riveste grande importanza sotto il profilo storico, architettonico e artistico: dalle decorazioni pittoriche ed a stucco di soffitti, velari e palchi, alle complesse ed originali strutture e tecniche costruttive in legno e ferro, nascoste alla vista ma apprezzabili ad un'analisi più attenta, impiegate per la realizzazione delle file dei palchi, delle ardate capriate della copertura e delle ingegnose orditure che sorreggono le grandi superfici plafonate o i vari macchinari di scena.

Nel corso della ricerca, anche attraverso un capillare censimento, si è indagato il sistema teatrale presente in area siciliana, la situazione attuale e quella passata, consentendo di valutare le soluzioni tecniche e architettoniche adottate, evidenziando i caratteri specifici della tipologia architettonica, al fine di sviluppare riflessioni nell'am-

*Nous savons combien le théâtre historique "à l'italienne" est répandu dans notre pays, suffisamment stable dans sa configuration typologique connotée par le parterre avec ses file de loges et par la scène avec ses systèmes de mouvements de scène, derrière une riche façade capable de qualifier l'environnement urbain circostante. Au-delà de l'important rôle social et collectif, le patrimoine constitué par plus de mille théâtres historiques revêt une grande importance sous le profil historique, architectural et artistique : des décorations picturales aux stucs des plafonds, rideaux et loges, des structures complexes et originales aux techniques constructives en bois et en fer, cachées à la vue mais appréciées à une analyse plus attentive, pour la réalisation des files des loges, des chevrons hardis de la couverture et des ourdissages ingénieux qui soutiennent les grandes surfaces plafonnées ou les différentes machineries.*

*Au cours de la recherche, au travers du recensement, on a analysé le système théâtral présent en région sicilienne, la situation passée et la situation actuelle, en consentant à l'évaluation des solutions techniques et architecturales, en mettant en évidence les caractères spécifiques de la typologie architecturale, ceci afin de développer des réflexions dans le domaine de la récupération,*

bito del recupero, della valorizzazione e della fruizione.

L'esperienza maturata nell'esame dei numerosissimi casi siciliani ha rafforzato la convinzione che sia possibile adeguare e rendere più "comodo e sicuro" il teatro senza ricorrere alle abitudini di un recente passato. La conoscenza approfondita dell'evoluzione dell'architettura specialistica, dei materiali e delle tecniche costruttive impiegati, rende possibile un progetto di restauro che salvi e riabiliti le forme del teatro storico e nello stesso tempo si adatti alle attuali tecnologie e ai nuovi gusti ed esigenze di un pubblico moderno.

La fase conoscitiva del processo di restauro si concretizza attraverso uno studio diretto di tutte le parti del manufatto, svolto in parallelo ad approfondimenti storici che, letti in modo integrato, permettono di comprendere il processo costruttivo del complesso. Appare necessario identificare in modo diretto i materiali e le strutture presenti, con lo scopo di individuare la permanenza di quelle "costanti tipologiche" che caratterizzano il teatro storico in quanto tale. Sono queste le aree oggetto di maggiore attenzione su cui operare con giudizio attraverso opere "sostenibili", ossia compatibili con le esigenze di conservazione e di restauro, ma anche di adeguamento lì dove necessario.

Un sistema di gestione correttamente organizzato, inoltre, specialmente per strutture complesse, è in grado di determinare sia una riduzione del rischio di incendio, che la riduzione del danno in caso di incidente, garantendo dunque una maggiore affidabilità al mantenimento delle condizioni di sicurezza nel tempo. Un approccio anche "ingegneristico" consente, a fronte di

*de la valorisation et de l'exploitation.*

*L'expérience développée durant l'examen des nombreux cas siciliens a renforcé la conviction de la possibilité d'adapter et de rendre plus "commode et sûr" le théâtre sans avoir recours aux habitudes d'un passé récent. La connaissance approfondie de l'évolution de l'architecture spécialisée, des matériaux et des techniques de construction employés, rend possible un projet de restauration qui sauvegarde et réhabilite les formes du théâtre historique et qui, en même temps, s'adapte aux nouvelles technologies et aux nouveaux goûts et exigences d'un public moderne.*

*La phase cognitive du processus de restauration se concrétise à travers une étude directe de toutes les parties de l'ouvrage, effectuée en parallèle aux approfondissements historiques qui lus intégralement, permettent de comprendre le processus constructif du complexe. Il apparaît nécessaire d'identifier de manière directe les matériaux et les structures présentes, dans le but d'identifier la permanence des "constantes typologiques" qui caractérisent le théâtre historique en tant que tel.*

*Ce sont ces secteurs qui font l'objet d'une grande attention sur lequel opérer avec jugement au travers d'œuvres "durables", c'est-à-dire compatibles avec les exigences de conservation et de restauration, mais aussi d'ajustement là où nécessaire.*

*Un système de gestion correctement organisé, principalement pour les structures complexes, est capable de déterminer aussi bien la réduction du risque incendie que la réduction des dommages en cas d'accident, tout en garantissant fiabilité au maintien des conditions de sécurité dans le temps. Une approche "ingénieuriste" permet aussi, dans une analyse patiente et pensée des variations d'utilisation, dans l'hypothèse*

un'attenta e ragionata analisi delle variabili di utilizzo, di ipotizzare alcuni degli scenari che potrebbero accadere, simulando il comportamento dell'incendio. Questa procedura risulta particolarmente utile quando le condizioni al contorno non consentono una facile applicazione della norma o quando particolari esigenze lo richiedono, come abitualmente avviene per le architetture storiche.

Il tema dei teatri storici include, senza dubbio, molteplici aspetti e tematiche differenti, relative all'architettura, alla costruzione, agli impianti e poi ancora a quelli più attinenti agli spettacoli come ad esempio gli allestimenti scenografici. Non si può quindi non considerare che quanto affrontato nel corso di questa ricerca lascia molteplici questioni aperte da sviluppare con attività integrative o con futuri studi. In particolare, attività future strettamente connesse a questa ricerca potrebbero essere:

- attuare piani di monitoraggio e di conservazione dei Teatri Storici;
- realizzare un sistema informativo territoriale al fine di creare un archivio costituito dall'insieme dei dati geografici, tipologici e relativi alle specificità locali dei Teatri presenti sul territorio regionale e nazionale;
- creare un sistema di percorsi teatrali;
- realizzare un database informatico da aggiornare costantemente, che possa essere d'aiuto per tutti gli operatori del settore che desiderano affrontare la tematica dei teatri storici;
- creare un manuale che metta in evidenza i metodi e gli strumenti per il recupero, la valorizzazione e la fruizione dei teatri storici, prendendo in considerazione efficaci riferimenti progettuali e utili procedure di intervento.

*de certains scénarios possibles en simulant le comportement de l'incendie. Cette procédure se révèle particulièrement utile quand les conditions alentours ne permettent pas une application facile des normes et lorsque des exigences particulières le demandent, comme il arrive souvent pour les architectures historiques.*

*Le thème des théâtres historiques inclut sans aucun doute de multiples aspects et des thématiques différentes, relatives à l'architecture, à la construction, aux équipements mais aussi à ceux relatifs aux spectacles comme par exemple les préparations scéniques. On ne peut donc ne pas considérer que ce qui a été affronté durant cette recherche laisse de nombreuses questions ouvertes à développer avec une activité complémentaire et avec de futures recherches. En particulier, de futures activités directement liées à cette recherche pourrait être:*

- *actualiser des plans de monitoring et de conservation des Théâtres Historiques;*
- *réaliser un système territorial informatif afin de créer un archive regroupant l'ensemble des données géographiques, typologiques relatives aux spécificités locales des Théâtres présents sur le territoire régional et national;*
- *créer un système de parcours théâtral;*
- *réaliser une base de données informatives constamment mise à jour, qui puisse aider tous les opérateurs du secteur désireux d'affronter la thématique des théâtres historiques;*
- *Créer un manuel qui mette en évidence les méthodes et les instruments pour la récupération, la valorisation et l'utilisation des théâtres historiques, en prenant en considération des références efficaces, des projets utiles au procédures d'intervention.*





APPENDICE \_ *APPENDICE*

*Le théâtre est une pratique qui,  
comme tous les arts,  
résout ses problèmes estétiques  
dans l'actuel et le matériel.*

Jean-Pierre Miquel (1973)

## APPENDICE

### Note sui teatri storici in area parigina

#### *Notes sur les théâtres historiques en territoire parisienne*

*ABSTRACT - On sait combien le théâtre "à l'Italienne" s'est diffusé un peu partout et combien le lien entre la France et l'Italie est étroit en ce qui concerne l'architecture et plus précisément la typologie du théâtre. Malgré les différences évidentes, aussi bien pour la diversité d'échelle que pour l'ouvrage des théâtres, on applique la méthode de recherche adoptée en région sicilienne aux théâtres analysés à Paris, dans le but de retracer confirmations et références possibles au sujet des constances fonctionnelles, techniques et formelles de cette typologie d'architecture.*

*Dans le développement de l'évolution du système théâtral français il apparaît juste de faire référence à la Révolution qui, en abolissant les privilèges, supprime les droits des éditeurs et des auteurs, et continue avec le décret de 1791 qui sanctionne la liberté totale des théâtres français. On décrit la situation de cette typologie architecturale sous l'empire napoléonien, en rappelant les différents décrets et les censures successives relatives à l'ouverture de nouveaux théâtres et aux spectacles à y représenter.*

*Sur la base des considérations sur le système théâtral du territoire, certains théâtres ont été repérés (Théâtre de l'Odéon, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Garnier, Théâtre du Conservatoire d'Art Dramatique, Théâtre du Chatelet, Théâtre de les Villas, Théâtre Mogador, Théâtre des Bouffes du Nord etc.) dans lequel effectuer un état des lieux détaillé en retrouvant des éléments distinctifs de la typologie architecturale.*

*Parmi les théâtres examinés, il est important de visiter les théâtres de la Place du Chatelet: le Théâtre du Chatelet et le Théâtre de la Ville. Ils sont tous les deux de réalisation haussmannienne et étroitement liés au plan urbanistique du XIX siècle: ils sont construits l'un en face de l'autre, à la jonction de deux nouvelles artères de la ville et offrent grâce à leur symétrie une certaine harmonie à la place.*

*On confronte les solutions techniques et les matériaux utilisés, ainsi que les aspects plus organisationnels et fonctionnels afin de repérer les analogies et les différences à l'intérieur de cette même typologie architecturale dans les deux pays de référence. On retient intéressant de pouvoir comparer les critères d'intervention utilisés et les solutions adoptées dans l'approche des problématiques de configuration et de récupération des théâtres historiques.*



## A.1 I teatri storici a Parigi

Durante la seconda metà del XVIII secolo, più d'un centinaio di teatri vengono costruiti in Francia, sia nei grandi centri che nelle piccole città. Si trattò di una vera rivoluzione. Nel 1748 Soufflot e Cochin furono inviati in Italia dall'Accademia di Architettura per esaminare i teatri italiani, molto rapidamente s'instaurò un dibattito appassionato fra architetti, urbanisti e filosofi per definire quello che diventerà il modello francese, tenendo conto dei nuovi gusti e delle preoccupazioni degli intellettuali, sociologi, economisti ed estetici. Risulta paradossale come la Francia, che ha fatto del teatro un così importante e significativo elemento della propria cultura, non abbia sviluppato, nella seconda metà del XVIII secolo, un'architettura teatrale equivalente a quella dell'Italia. Il teatro in Francia era prima di tutto un'arte di parole e linguaggio, incoraggiato dalle Accademie e dalla Monarchia, ma allo stesso tempo sottomesso al potere e all'egemonia della corte. Già nel XVII secolo e nella prima metà del XVIII secolo esistevano a Parigi, come in provincia, alcune sale teatrali, ma erano poco numerose e inadatte al nuovo tipo di spettacolo. È con l'avvento dell'Illuminismo che, incrementando i rapporti con l'Italia, la società si avvia verso un processo di laicizzazione, che porterà a numerose riforme urbanistiche e all'evoluzione di nuovi gusti. Tutti questi fattori, a partire dal 1750 favoriranno il proliferare di numerosi teatri; le grandi e le piccole città costruiranno o progetteranno di costruire dei teatri secondo la concezione e le nuove aspirazioni della classe nobiliare. La rilettura e l'adattamento dei modelli italiani ispirerà la nascita del "modello francese" che segnerà l'architettura del teatro in Francia fino all'Opéra di Garnier (1875).

Le aspettative di un pubblico sempre più numeroso andavano cambiando, era necessario migliorare il comfort della sala e della scena, progettandole attentamente quanto per gli spettatori che per gli attori e la messa in scena dello spettacolo. Più degli altri, Voltaire fu sensibile al divario che separava il testo drammatico, emblema della supremazia artistica francese, dalle rappresentazioni imperfette che avvenivano in sala, criticava le carenze delle sale francesi e la presenza ingombrante di alcuni spettatori privilegiati che banchettavano sulla scena. Bisognerà attendere il 1759 per liberare la scena dagli spettatori e migliorare le condizioni delle rappresentazioni, adottando una nuova concezione di edificio teatrale. Voltaire difatti, portando avanti la sua idea di architettura teatrale che meglio si avvicinava alle opere rappresentate sulla scena, non mancava di lodare l'Italia in cui regnava "l'intelligence" e "le bon goût", ed esortava ad intervenire "pour egaler un jour Rome, qui est notre modèle en tant de choses"<sup>1</sup>.

Occorre ricordare che a Parigi, a quel tempo, esistevano tre grandi teatri: la Comédie-Française, la Comédie-Italienne e l'Opéra Royal, costruita all'interno del Palais-Royal da Richelieu; e che la maggior parte delle rappresentazioni avveniva in luoghi di fortuna, in teatri provvisori facilmente smontabili.

Al ritorno dal viaggio in Italia, l'architetto Soufflot, che aveva la funzione di controllore generale degli edifici pubblici di Lione, fu incaricato nel 1753 di costruire un teatro; nel progetto egli affermerà di adottare i vantaggi dell'architettura teatrale italiana e francese, evitando gli

inconvenienti dell'una e dell'altra. Cochin invece criticherà aspramente i teatri italiani, sottolineando come tutti i teatri sono composti da logge uguali le une sulle altre, "qui ne mérite pas le nom d'architecture"; egli incalza affermando che "un coup d'oeil semblable a des catacombes"<sup>2</sup>. Il solo teatro che sfuggì alle critiche di Cochin fu il Teatro Olimpico di Palladio di cui ammirò la pianta ad imitazione degli antichi e le gradonate, che "à l'effet de catacombes des loges, il opposait la magnifique colonnade qui surmontait l'amphithéâtre". Sarà proprio l'influenza palladiana ad essere determinante nel rinnovamento dell'architettura teatrale francese, ispirando numerosi progetti di Cochin e Boullée e ancora l'Opéra de Versailles di Ange-Jacques Gabriel, i teatri costruiti da Victor Louis a Bordeaux e a Parigi, Peyre e De Wailly per l'Odeon e Ledoux à Besançon.

Soufflot, per il teatro di Lione, imiterà la forma ovale del Regio di Torino e sostituirà il sistema di logge dei teatri italiani con delle balconate, che disposte lungo i differenti ordini rientrano in maniera progressiva le une sulle altre. Il teatro di Lione rappresenterà una tappa fondamentale nella formazione di un modello originale, sia per le novità introdotte che per le ripercussioni che esso avrà nella concezione stessa dell'edificio teatrale. L'introduzione delle balconate continue infatti rappresenterà una sorta di buon compromesso fra il sistema tradizionale di logge e un modello percepito come "morale e civico", riprendendo le gradonate dei teatri antichi. Conformemente allo spirito dei Lumières, si cercherà di rendere l'omogeneità degli spettatori, scontrandosi con la resistenza di chi esigeva un sistema di distinzione di classe leggibile in teatro, analogo a quello dei teatri di corte. Nella pratica dunque il sistema di logge non fu mai totalmente abbandonato poiché le gradonate sembravano difficilmente adattabili a una società dove la nobiltà manteneva la sua egemonia come valore sociale. Agli occhi di numerosi architetti e riformatori del teatro, come Boullée, Ledoux e Milizia i palchi erano il rifugio di una società superficiale; al contrario, il teatro doveva riunire il pubblico in una comunità di valori morali e sociali e pertanto l'architettura teatrale, inseparabile dalla missione pedagogica del teatro stesso, era intesa come il riflesso di una buona legislazione dello stato e costituiva il quadro generale nel quale la sala di spettacolo appariva come la verifica tangibile dell'organizzazione morale e politica della società.

La soluzione di Soufflot, di disporre le balconate rientranti rispetto alla balconata inferiore riprendendo la figura dell'anfiteatro antico, presenta inoltre delle implicazioni civiche; l'idea sarà ripresa da Ledoux per il teatro di Besançon, dove l'architetto costruisce una sala in cui i differenti livelli si organizzano in vaste gradonate, cercando di realizzare una comunità di spettatori, riuniti dalla rappresentazione ma gerarchizzati secondo la legge del denaro.

Inoltre, la costruzione del teatro di Lione, progettata da Soufflot, comportò anche delle innovazioni riguardanti la struttura interna: soluzioni funzionali per l'accesso alla sala (scale e vestiboli) e la presenza di locali annessi (camerini degli attori e delle attrici, parrucchieri, magazzini per la scenografia), inoltre l'isolamento dell'edificio e la facciata monumentale avevano gettato le basi per un modello di teatro urbano che trova la sua forma più compiuta negli anni 80 del XVIII secolo, anni decisivi per il rinnovamento della concezione della sala di spettacolo in Francia.

Come si è detto per la Sicilia, costruire un teatro nella seconda metà del XVIII secolo era l'ambizione di tutte le città di provincia. Per le città più importanti e popolate, la costruzione del teatro si integrava a grande scala alle nuove trasformazioni urbane.

Ma per comprendere meglio la storia dei teatri parigini si deve tener conto delle trasformazioni e le disposizioni giuridiche cui erano sottomessi.

### **A.1.1 I teatri prima della Rivoluzione Francese**

Nell'impeto rivoluzionario, dopo la presa della Bastiglia del 14 luglio, la notte del 4 agosto 1789 vennero aboliti diversi privilegi, ottenuti nel 1777, tra cui quello di creare la Società degli Autori. Il mondo delle lettere si mobilita. Tre settimane dopo, il 24 agosto, giorno in cui l'Assemblea proclamò la Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo, venne presentata una petizione da parte degli scrittori. Nei mesi successivi si elaborano dei regolamenti, assorbiti poi dalla legge del 13 gennaio 1791, che sancivano l'abolizione di alcuni privilegi degli spettacoli, davano facoltà a tutti i teatri di rappresentare sia opere classiche che nuove e a ciascun privato la possibilità di possedere una sala o farne costruire una, infine, il diritto per tutti gli autori "viventi" di decidere sul valore delle loro opere e l'obbligo per ciascun direttore di teatro di chiedere l'autorizzazione per poterle mettere in scena.

Il 15 novembre 1790 il Comitato della Costituzione si riunisce stabilendo: "que tout homme puisse établir un spectacle et que la police en assure la surveillance".

I decreti del 19 luglio e del 6 agosto 1791 della Costituente ristabilirono i principi dell'ancien Régime, riconfermando agli autori un diritto inalienabile sulle loro opere e reprimendo la contraffazione: "de toutes les propriétés la moins susceptible de contestation, est sans contredit celle des productions du génie, et si quelque chose doit étonner c'est qu'il eut fallu reconnaître cette propriété, assurer son existence par une loi positive" ; si precisa che: "les municipalités ne peuvent restreindre l'assiette des droits d'auteur qui sont déclarés insaisissables par les créanciers des entreprises de spectacles"; "les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs, les peintres et les dessinateurs qui font graver les tableaux et les dessins, jouiront leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leur ouvrage dans tout le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie. "; "leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs"<sup>3</sup>.

La libertà dei teatri proclamata nel 1791 fu in realtà di breve durata. L'agitazione politica invase le scene e più di una volta l'autorità municipale intervenne per autorizzare o interdire le rappresentazioni. I principali sostenitori della libertà dei teatri, ora chiedevano al Consiglio dei Cinquecento l'abrogazione della legge del 1791.

### **A.1.2 I decreti del 1806 e del 1807**

Napoleone Bonaparte, incoraggiando le arti e cercando di risolvere la crisi degli spettacoli, rovinati dalla guerra e dall'assenza di sostegni finanziari, tenterà una riorganizzazione dei teatri attraverso 3 decreti imperiali.

Il 29 luglio 1807 Napoleone firmava a Saint-Cloud un decreto che riduceva a 8 il numero dei teatri parigini. Questo atto autoritario era stato preceduto nel 1806 e nel 1807 da un decreto e un regolamento sui teatri che manifestavano chiaramente le intenzioni dell'imperatore.

Il primo, dell'8 giugno 1806, ristabiliva le autorizzazioni di apertura di teatri; il secondo, del 25 aprile 1807, determinava i generi propri di ciascun teatro. Infine, il terzo, del 29 luglio 1807, molto breve, fissava a 8 il numero dei teatri parigini autorizzati.

Il contenuto si può riassumere in tal modo:

a. L'Imperatore autorizza le opere o la costruzione di un teatro sul rapporto stabilito dal ministero dell'Interno.

b. I teatri parigini sono classificati in due grandi categorie: i grandi teatri e i teatri secondari.

I grandi teatri, disposti sotto la protezione dell'Imperatore e che ricevono una sovvenzione dello stato erano:

1. L'opera o Accademia imperiale di musica
2. Théâtre Français
3. Opéra-Comique
4. Théâtre de l'Imperatrice, considerato come annesso al Théâtre Français per la commedia e come annesso all'Opéra Comique per l'opera buffa.

I teatri secondari, ugualmente nel numero di 4, comprendevano:

1. Vaudeville
2. Variétés
3. Gaîtes
4. Ambigu-Comique

c. Un particolare genere è assegnato a ciascun teatro. Solo l'Opéra, specialmente consacrata al canto e alla danza, ha il diritto di rappresentare dei pezzi scritti e di musica. L'Opéra-Comique deve imperativamente alternare i testi cantati e i testi parlati. L'Opéra Buffa non può dare che delle opere scritte in Italiano. Quanto ai 4 teatri secondari, essi non hanno il diritto, sul piano musicale, che a dei versetti di arie conosciute.

d. I testi devono essere inviati al ministero per essere esaminati.

Questa forma di censura chiamata censura preventiva, in seguito fu completata dalla censura repressiva esercitata nel teatro durante le rappresentazioni.

I teatri che non erano stati menzionati nel decreto del 29 luglio dovevano essere declassati al rango di spettacoli di varietà, abbandonando la loro qualifica di teatri e chiudere in un breve lasso di tempo, ossia prima del 15 agosto successivo.

### **A.1.3 I teatri parigini fino al 1864**

I teatri che aprirono dopo il 1807 dovettero piegarsi alle esigenze giuridiche imposte dai decreti del 1806 e del 1807. Sotto la restaurazione, i nuovi teatri dovettero far fronte alla formazione dei giovani artisti e avviarono un processo di decentralizzazione verso le periferie



parigine.

La monarchia di Luglio si mostrò, da principio, molto liberale riguardo i teatri. Subito dopo la rivoluzione del 1830, il governo, si preoccupò delle grandi questioni sociali, chiudendo gli occhi sui generi teatrali messi in scena e dando facilmente le autorizzazioni di apertura.

Tuttavia, altrettanto rapidamente, si allarmò della proliferazione delle sale e delle licenze date ai teatri e l'attentato mancato di Giuseppe Fieschi contro re Luigi Filippo nel luglio 1835 fornì il pretesto ad una nuova ondata di repressione. La censura soppressa dopo il 1830 fu ristabilita.

Intorno al 1848 la topografia dei teatri parigini si era profondamente modificata. La riva sinistra fu trascurata; solo l'Odeon, ricostruito sotto il Primo Impero per ricevere il teatro dell'Imperatrice, risiedeva solitario, circondato da teatri temporanei e rare scene popolari come il teatro Luxembourg o il teatro Saint-Marcel. In compenso, è sulla riva destra, principalmente su boulevard du Temple, che si concentrarono i teatri secondari autorizzati dal decreto del 1807. In quegli stessi anni il mondo letterario e musicale spingeva perché venisse deliberata una nuova legge che promuovesse la libertà dei teatri, ma la gravità degli avvenimenti politici e il timore di nuovi disordini spazzeranno tutte le speranze e, una volta di più, la libertà fu imbavagliata. Il Secondo Impero porterà dei cambiamenti radicali nella politica d'apertura delle sale di spettacolo: le nuove imprese come le Folie-Concertantes, le Folies-Nouvelles e i teatri dei Bouffes-Parisiens si accontentarono di rimanere nelle sale già esistenti; quanto alle nuove costruzioni, la risposta dell'autorità competente era sempre la stessa, il numero dei teatri era già considerevole, non si poteva "au moins pour le moment" autorizzarne di nuovi.

La ragione era essenzialmente legata ai grandi lavori d'urbanizzazione iniziati dal barone Haussmann.

### A.1.3 La libertà dei teatri

Il 5 novembre 1863, Napoleone III annunciava ai grandi uffici dello stato la soppressione dei regolamenti, ai quali la diffusione dei teatri era stata fino ad allora assoggettata. Il decreto emanato il 6 gennaio 1864, poneva l'attenzione essenzialmente su due punti: l'apertura delle sale e il repertorio.<sup>4</sup>

Solo gli spettacoli di varietà restavano sottomessi all'antico regolamento. Tuttavia, bisognava ben riconoscere, che la vittoria non era totale: la censura era mantenuta e i teatri non erano completamente liberi degli oneri finanziari poiché dovevano continuare a versare i canoni a beneficio dei poveri e degli ospizi.

Appena tre anni dopo la proclamazione della libertà dei teatri, anche i *cafés-concertes* e le *music-halles* furono liberati dalle restrizioni dei regolamenti sui teatri, il 31 marzo 1867, la legge Doucet gli accorda il diritto "de s'offrir des costumes, de jouer des pièces et de se payer des intermèdes de danse et d'acrobatie".

Dopo il 1870, nasceranno numerose piccole sale, che si concentreranno sulla riva destra,

essenzialmente nei boulevards o in loro prossimità.

Tra tutti i teatri, di cui la maggior parte non sono sopravvissuti alla guerra, due continuano oggi a giocare un ruolo preponderante. Il primo, il Palais Garnier, edificato su ordine di Napoleone III e inaugurato dopo la caduta dell'impero nel 1875, è situato al centro del quartiere degli affari e domina l'avenue de l'Opera che lo collega al Louvre, antica dimora imperiale. Il secondo, il teatro degli Champs-Élysées, apre le sue porte nel 1913 sotto gli auspici della modernità con la presentazione della quarta stagione dei Balletti russi e l'introduzione del béton armé come materiale da costruzione per i teatri.

## A.2 I piani urbanistici ottocenteschi

Intorno alla metà del XIX secolo il crescente fenomeno dell'industrializzazione pone in modo urgente il problema del riassetto urbanistico di tutte le principali città europee. La concentrazione all'interno delle aree urbane di un numero sempre crescente di fabbriche e opifici richiama grandi masse contadine che, allettate dalla speranza di un salario sicuro, abbandonano massicciamente le campagne riversandosi all'interno di città che non erano minimamente in grado di assorbirne la presenza. Nascono così i primi quartieri operai, ai margini estremi degli agglomerati urbani e, comunque, nelle zone in cui i terreni erano meno costosi. La speculazione edilizia, spesso gestita dai proprietari stessi delle grandi industrie, costringe il proletariato urbano a condizioni di vita insostenibili, con situazioni sociali e igieniche disagiate tanto da costituire la base di tutte le rivendicazioni sindacali e politiche che i movimenti operai stavano via via organizzando e che il 28 settembre 1864 avrebbero portato alla fondazione della Prima Internazionale, cioè della prima associazione di lavoratori europei (soprattutto francesi e inglesi, con qualche rappresentanza italiana e tedesca).

Tra tutte le capitali europee Parigi è forse stata quella che per prima si è posta il problema della propria riorganizzazione urbanistica. Ciò avvenne già nel XVII secolo, quando Jean-Baptiste Colbert, illuminato consigliere di re Luigi XIV, fece demolire (tra il 1670 e il 1676) l'imponente cintura delle fortificazioni parigine della riva destra della Senna, sistemando al loro posto un viale alberato largo circa 35 metri «per un maggior decoro della città e per servire da passeggiata agli abitanti». Nascono così i *Grands Boulevards*: una nuova e organica rete stradale che inviluppa quella precedente, di derivazione medioevale, e disimpegna nel contempo le vie di accesso alla città smistandole in modo scorrevole.

Il piano di Colbert crea i presupposti per l'intervento radicale del XIX secolo, quando il barone Eugène Haussmann, prefetto della Senna dal 1853 al 1869, porta alle estreme conseguenze il sistema dei grandi boulevards, rivoluzionando l'assetto urbanistico della Parigi borghese secondo modelli che troveranno poi applicazione anche in tutte le altre capitali europee del tempo.

Sventrando gran parte della vecchia Parigi, Haussmann taglia in ogni senso ciò che rimaneva del nucleo medioevale spazzando via, in nome delle nuove norme igieniche, molti dei vecchi e caratteristici quartieri, egli sovrapporrà all'antica città una nuova maglia funzionale di strade larghe e rettilinee, formanti un coerente reticolo di comunicazioni tra i principali

nodi della vita urbana e le nuove stazioni ferroviarie.

Durante tutto il periodo dove fu prefetto della Senna, Haussmann trasformerà Parigi in un vasto cantiere. Due decisioni riguarderanno particolarmente i teatri. Da una parte, le antiche mura che circondavano Parigi furono distrutte nel 1860 e la vicina periferia fu annessa alla città. Così i teatri di Batignolles, di Belleville, di Grenelle, di Montmartre e di Montparnasse furono integrati alla metropoli, che contava ormai 20 arrondissements. Dall'altra parte, in prossimità del Chateau d'eau, il "penetrante boulevard Voltaire", che doveva collegare la piazza della République alla piazza della Nation, avrebbe portato alla demolizione della parte settentrionale del boulevard du Temple sulla quale si era concentrato il maggior numero di sale di spettacolo. Il 15 luglio 1862 questi teatri, per la maggior parte considerati dal Prefetto della Polizia come un'"orrenda bettola che degradano e abbruttiscono le masse popolari", furono ragionevolmente radiati dalla carta parigina dei teatri. Tre tra loro, i più importanti, il Théâtre-Lyrique, il théâtre impérial du Cirque (che diventerà il théâtre di Chatelet) e il théâtre de la Gaîté, furono trasferiti d'ufficio in un quartiere più centrale e ricollocati sontuosamente tramite le "cure della Città", i due primi all'incrocio di due grandi vie, la rue de Rivoli e il boulevard de Sebastopol, il terzo nella places di Arts-et-Métiers.

Descrivendo un suo viaggio nella capitale francese Edmondo De Amicis nel 1879 scrive: "Nel cuore della città [...] i boulevards ardono. Tutto il pian terreno degli edifici sembra in fuoco. Socchiudendo gli occhi, par di vedere a destra e a sinistra due file di fornaci fiammanti. Le botteghe gettano dei fasci di luce vivissima fino a metà della strada e avvolgono la folla come in una polvere d'oro. Da tutte le parti piovono raggi e chiarori diffusi che fanno brillare i caratteri dorati e i rivestimenti lucidi delle facciate, come se tutto fosse fosforescente. I chioschi, che si allungano in due file senza fine, rischiarati di dentro, coi loro vetri di mille colori, simili a enormi lanterne cinesi piantate in terra, o a teatrini trasparenti di marionette, danno alla strada l'aspetto fantastico e puerile di una festa orientale. I riflessi infiniti dei cristalli, i mille punti luminosi che traspaiono fra i rami degli alberi, le iscrizioni di fuoco che splendono sui frontoni dei teatri, il movimento rapidissimo delle innumerevoli fiammelle delle carrozze, che sembrano miriadi di lucciole mulinate dal vento, le lanterne porporine degli omnibus, le grandi sale ardenti aperte sulla strada, le botteghe che somigliano a cave d'oro e d'argento incandescente, le centomila finestre illuminate, gli alberi che paiono accesi; tutti questi splendori teatrali, frastagliati dalla verzura, che lascia vedere ora sì ora no le illuminazioni lontane e presenta lo spettacolo ad apparizioni successive; tutta questa luce rotta, rispecchiata, variopinta, mobilissima, piovuta e saettata, raccolta a torrenti e sparpagliata a stelle e diamanti, produce la prima volta un'impressione di cui non si può dare l'idea".

### A.3 I teatri visitati

La mancanza di un'architettura teatrale francese codificata e la pluralità di generi rappresentati sulla scena ha fatto sì che si realizzassero teatri fra loro molto diversi per iter costruttivo, localizzazione all'interno del tessuto urbano, materiali utilizzati e geometria della sala.

Accade così che vi siano veri e propri quartieri consacrati al teatro, in cui si concentrano un gran numero di sale di spettacolo e quartieri che ne siano completamente sprovvisti.

Nonostante in alcuni di essi sia chiara l'influenza dell'architettura teatrale italiana occorre precisare quanto sia difficile realizzare un vero e proprio confronto fra le architetture dei due Paesi, perché influenzate da trascorsi storici molto differenti fra loro. In Francia i teatri vennero commissionati o autorizzati dal re o dall'imperatore, con il chiaro obiettivo di rappresentare il potere, divenendo un monumento e un punto di riferimento per la città e i cittadini, mentre in Sicilia il teatro "all'italiana" nasce innanzitutto come veicolo di idee e luogo d'incontro della borghesia, generalmente realizzato tramite i contributi dei privati cittadini. Inoltre diverse sono le dimensioni progettuali e le funzioni ad esso annesse: nei teatri parigini la capienza della sala supera frequentemente i 1000 posti e il teatro presenta numerose sale di rappresentanza (foyer, ridotti...) e servizi accessori (laboratori di scenografia e costumi...), mentre i teatri siciliani, esclusi gli esempi più magniloquenti, sono progettati per accogliere 500 spettatori circa, presentando un vestibolo d'ingresso e camerini per gli attori e demandando i laboratori e le sale di prova ad altri luoghi.

Alla luce di queste precisazioni si è deciso di effettuare approfonditi sopralluoghi per analizzare l'architettura teatrale francese, in alcuni teatri parigini.

| TEATRO                                       | ANNO DI COSTRUZIONE | PROGETTISTA                   |
|--|---------------------|-------------------------------|
| Théâtre de l'Athénée                         | 1893                | Loison/Founquian              |
| Théâtre Bouffes du Nord                      | 1876                | Leménil                       |
| Théâtre des Champs Elysées                   | 1913                | Bouvard, Van de Velde, Perret |
| Théâtre du Châtelet e<br>Théâtre de la Ville | 1811                | Davioud                       |
| Théâtre du Conservatoire d'Art<br>Dramatique | 1811                | Dellannoy                     |
| Théâtre Mogador                              | 1913                |                               |
| Théâtre de l'Odeon                           | 1782                | Peyre e De Wailly             |
| Opéra Garnier                                | 1862                | Garnier                       |

### A.3.1 Il contesto urbano

La nascita di un teatro era un evento di grande importanza, in quanto segnava un momento di svolta nella vita sociale ed economica della città che lo accoglieva ed a questo proposito J. F. Blondel ne riconosceva la complessità del processo progettuale che doveva rispondere a numerose e pressanti esigenze di tipo rappresentativo e rispondere adeguatamente ad importanti requisiti costruttivi, funzionali e formali: “[...] costruire un teatro vuol dire innanzitutto erigere un edificio pubblico in una città; in secondo luogo sistemare adeguatamente degli spettatori all’interno di quest’edificio; infine allestire uno spettacolo di fronte a questi spettatori”<sup>1</sup>.

Il teatro-monumento dalla fine del Settecento nelle maggiori città europee contribuisce al rinnovamento urbano ed è assunto come centro di una nuova cultura civica: da un lato si sviluppa la ricerca tipologica sugli elementi caratteristici della funzione teatrale (platea, logge, palcoscenico, locali di rappresentanza e di servizio); dall’altro si sperimenta l’incidenza delle forme delle architetture esterne con la trasformazione della morfologia della città moderna. Si è già accennato alla realizzazione del quartiere dell’Odéon di Parigi, imperniato sul teatro della Comédie Française e più tardi, attraverso il grande piano urbanistico ottocentesco di Haussmann, alla creazione della piazza du Chatelet, scandita dai teatri du Chatelet e de la Ville.

I forti legami che l’amministrazione napoleonica aveva allacciato fra le scuole di progettazione francesi e quelle italiane, tramite l’Accademia di Francia a Roma e l’istituzione del “Prix de Rome”, avevano segnato in maniera consistente l’architettura del periodo. Questo rinnovato stile, sintesi fra il Rinascimento italiano e il Barocco francese, nella quale l’esuberanza del partito architettonico invadeva tutta la superficie, costipando in poco spazio una gran quantità di segni, sarà pienamente consacrato nel teatro dell’Opéra Garnier, simbolo e ostentazione del potere del Secondo Impero.

La necessità di una rinnovata architettura teatrale porterà la Francia ad un comportamento di emulazione verso l’architettura antica, greca e romana. L’emergenza del gusto “alla greca”, come fattore di rigenerazione delle arti, in Francia, trova un campo d’applicazione perfettamente coerente all’interno del dominio dell’architettura teatrale: un’antichità nuovamente osservata, completamente rivisitata, incita alle esperienze più stimolanti per trattare, secondo le esigenze dell’architettura specialistica, gli spazi complementari del luogo teatrale moderno (la sala e la scena, ma anche le dipendenze, retroscena, logge, foyer, accessi e facciata) all’interno di un monumento autonomo: il teatro-tempio. Non è un problema di riprodurre il teatro antico, ma di ispirarsi ai suoi migliori aspetti, per creare un interno adatto alle esigenze di un edificio pubblico moderno. L’Odeon è un archetipo di teatro monumentale dell’epoca dei Lumi che ispira, a Parigi stesso e all’interno di numerose province della nazione, l’erezione di teatri-templi nel cuore di nuovi quartieri.

Ma il teatro diventa anche un mezzo per colmare e qualificare quei grandi “vuoti urbani” che si vanno realizzando con l’ambizioso piano Haussmann, è il caso della Place du Chatelet, in cui i due teatri Chatelet e de la Ville sono situati nel punto di convergenza di due

nuove arterie della città, edificati uno di fronte all'altro offrono per la loro simmetria una certa armonia della piazza, nonostante l'incessante circolazione dei veicoli.

Il programma del Prefetto era molto preciso, si trattava di "faire des nouveaux théâtres des monuments dignes de la capitale de la France, les construire solidement et les décorer richement, y créer des accès larges et faciles, des salles vastes, bien aérées, pour que le public y circule aisément, y séjourne commodément, enfin mettre à profit tous les progrès des industries modernes pour rendre ces théâtres attrayants et confortables".

Oltre ai grandi teatri monumentali, la cui massima espressione si avrà nell'Opéra Garnier, realizzati come edifici isolati e centrali rispetto al nuovo quartiere da realizzare, troviamo sale di spettacolo immerse in ampie corti o inseriti in fitti tessuti urbani che poco o nulla manifestano esternamente della loro maestosità interna, ad esempio il teatro Bouffes du Nord accanto la Gare du Nord o il teatro de l'Athénée costruito in una sala interna all'Eden-Théâtre, oggi non più esistente.

### **A.3.2 Caratteristiche architettoniche e costruttive**

Il teatro francese è innanzitutto un edificio di rappresentanza e in quanto tale numerose sono le sale e i servizi ad esso annessi (ridotti, foyer, caffetteria, vestiboli...). La sala diventa un episodio nel sistema di scale e ambienti di passaggio.

Anche nel teatro "alla francese" è possibile individuare accessi differenti per gli spettatori delle gallerie, che accedono da ingressi laterali, quelli con o senza biglietto e quelli che arrivano in macchina e che accedono al teatro tramite un passaggio coperto.

La sala, generalmente a forma circolare o ad U, anche se non mancano riferimenti alla forma a campana dei Bibiena ad esempio nel teatro de l'Athénée, è composta da una serie di balconate rientranti le une sulle altre e, come accade al teatro Bouffes du Nord, generalmente inclinate verso la scena per favorire la visibilità della rappresentazione.

La forma della sala derivava dal genere teatrale per cui l'edificio veniva costruito. Davioud durante la progettazione dei teatri Chatelet e de la Ville sceglie di adottare due conformazioni della sala differenti in quanto l'uno, di forma circolare, era destinato alle rappresentazioni fiabesche e militari ed occorreva quindi facilitare agli spettatori la vista della scena che doveva essere molto ampia e disporre del maggior numero di posti; mentre l'altro, destinato al teatro lirico, presentava la sala a ferro di cavallo e un'apertura del boccascena verso la sala maggiore rispetto all'apertura verso il palcoscenico, per espandere meglio la voce e dunque privilegiare l'acustica.

L'architettura teatrale francese è sfarzosa, affonda le proprie radici nel barocco: l'edificio non ospita solo la sala, ma funzioni differenti convivono insieme. L'Odeon ospita i laboratori di costumistica e scenografia, al Mogador e all'Opéra la caffetteria è aperta al pubblico anche quando non vengono allestite delle rappresentazioni e il teatro des Champs Elysées presenta al suo interno tre sale di spettacolo con diversa capienza.

La struttura dei teatri, il più delle volte, è affidata alla pietra di Parigi e al ferro, mentre la decorazione e i parapetti delle balconate sono, nella grande maggioranza dei casi, realizzati

con *staff* (gesso fibroso) e *filasse* (stoppa) in cui alcune volte viene annegata la struttura in ferro, come per le cupolette a copertura della sala del teatro Mogador. Al teatro de l'Athénée la struttura metallica dei pilastrini delle balconate che poggia sulle fondazioni in muratura e si eleva fino al velario, viene dissimulata dalla decorazione in gesso (*staff*).

Non mancano anche qui le eccezioni, il teatro du Conservatoire d'Art Dramatique viene interamente realizzato in legno e la decorazione, in stile pompeiano, applicata mediante pittura, mentre il teatro des Champs Elysées, inaugurato nel 1913, viene realizzato interamente in cemento armato. La sala costruita è circolare, l'intersezione dei suoi involuipi e della trama strutturale permette di definire gli spazi funzionali interni all'edificio. La campata dei pilastri si ripercuote longitudinalmente e trasversalmente sulla partizione del disco traslucido del lampadario e della cupola leggera e sul dimensionamento della circolazione, del peristilio e della facciata, da un'estremità all'altra dell'edificio. Alla monumentalità della fronte principale rivestita da lastre di marmo d'Auvergne, si contrappone la facciata laterale che attraverso il suo reticolato strutturale e il riempimento in mattoni denuncia il carattere industriale di questa costruzione. È una nuova concezione dell'edificio che non nasce da un'unica grande personalità, ma dal risultato di un complesso processo originatosi da una collezione di opere rappresentata da due forti personalità (Gabriel Astruc e Gabriel Thomas), da quattro architetti (Fivaz, Bouvard, Van de Velde, Perret), un ingegnere (Milon), un gruppo di artisti (Maurice Denis, Henri Lebasque, Jacqueline Marval, Edouard Vuillard, Ker Xavier Roussel) e uno scultore (Bourdelle). Tutti questi protagonisti hanno contribuito, ciascuno a proprio modo, alla definizione dell'edificio. Bouvard è l'autore della sistemazione del teatro nella particella e la sua distribuzione spaziale. L'organizzazione che lui propone nel 1910 non sarà più cambiata, egli definisce le vie d'accesso ai servizi, l'orientamento dell'edificio, l'entrata principale e quelle secondarie e posiziona le tre sale. Le modificazioni apportate da Van de Velde portarono alla definizione degli spazi e della loro espressione, ma senza cambiare le parti distributive di Bouvard, introduce fra le altre cose la hall e la galleria. I fratelli Perret cominciarono a cercare la trama della struttura più appropriata, elaborarono un tracciato che univa i grandi spazi del teatro (l'accoglienza, la sala, la scena) al centro di un sistema composto da una trama quadrangolare e da due cerchi concentrici (l'uno determinante l'involuppo della sala, l'altro dei suoi accessi).

Alla classicità del disegno architettonico, la forma della sala e l'uso delle balconate, viene contrapposta la modernità dei materiali, permettendo la realizzazione di balconate interamente a sbalzo a vantaggio della visibilità e una migliore risposta ai problemi di sicurezza legati alla prevenzione degli incendi.

#### A.4 La normativa

I numerosi incendi scoppiati e i molteplici teatri distrutti hanno condotto a rivedere nei vari paesi e con le dovute varianti le proprie regolamentazioni in materia di locali di pubblico spettacolo. Vi sono esempi di teatri edificati in perfetta conformità alle recenti regolamentazioni, che hanno uno standard molto elevato di resistenza al fuoco per ciò che concerne la

costruzione e i materiali utilizzati, in cui tuttavia si andrebbe incontro a situazioni di panico non meno gravi di quelle verificatesi in altri teatri in ragione della conformazione tortuosa dei passaggi e degli ostacoli che si incontrano nel raggiungere le uscite. Di contro, vi sono teatri progettati in modo che tutto sia perfetto per agevolare il raggiungimento improvviso delle uscite di emergenza, che tuttavia mostrano notevoli mancanze in alcuni accorgimenti riguardanti la costruzione o l'utilizzo dei dispositivi di illuminazione, e così via. Com'è possibile vedere nelle pagine seguenti il regolamento per i locali di pubblico spettacolo francese poco si discosta da quello italiano, sottolineando in tal modo una stessa linea metodologica per la salvaguardia dei teatri contro gli incendi. Si riporta di seguito un estratto del Regolamento sul Controllo, l'Edificazione e la Manutenzione dei Teatri, degli Auditorium, e di altri Luoghi di Intrattenimento Pubblici, in vigore nel Dipartimento della Senna e della Senna e Oise, dipartimenti nati con la Rivoluzione francese e soppressi o suddivisi in ulteriori dipartimenti nel 1968.

#### TEATRI

##### A. DISPOSIZIONI PRELIMINARI

1. Chiunque voglia costruire o condurre un teatro deve farne richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione e delle Arti Figurative, nonché al Prefetto di Polizia.

Questa richiesta deve essere accompagnata dal progetto dettagliato in triplice copia, in scala 1:5, unitamente a una descrizione delle sede proposta.

2. Prima dell'inizio dei lavori, l'amministrazione comunicherà al richiedente se è necessario apportare delle modifiche al progetto depositato.

3. Dopo l'approvazione di un teatro, non è permessa alcuna modifica nella costruzione o nella disposizione senza il compimento delle dovute formalità.

##### B. COSTRUZIONE E MANUTENZIONE GENERALE

4. Un teatro comprende: 1- L'auditorium e le strutture annesse (vestibolo, scalinate, atrio d'ingresso, sale per il rinfresco, ecc.); 2- Il palco, con la cantina e i "ganci aerei"; 3- La parte dell'edificio in cui sono situati i camerini e gli uffici amministrativi.

##### COSTRUZIONE GENERALE

5. Il teatro può essere sia isolato che confinante. Nel caso in cui sia isolato, su ogni lato, ad eccezione di quello che dà su una strada pubblica, deve essere lasciato uno spazio per il passaggio di almeno 3 metri di larghezza, badando al fatto che le costruzioni vicine non abbiano delle aperture nel suddetto passaggio. Se si verifica tale circostanza, la larghezza del passaggio deve essere aumentata in proporzione alle dimensioni e alla disposizione generale degli edifici.

Quando alcuni lati del teatro, invece, confinano con un altro edificio, deve essere costruito un muro in mattoni di almeno 0,25 metri, per proteggere il muro divisorio.

6. Nessuna porta d'ingresso sarà predisposta tra la via di passaggio e la proprietà adiacente, nel caso in cui il teatro sia isolato, né nessuna comunicazione dovrà essere creata con la proprietà confinante, nel caso in cui il teatro non sia isolato.

7. Le tre parti in cui è suddiviso il teatro devono essere separate da solidi muri in mattoni e devono essere cinte da materiali incombustibili.



L'auditorium e la sezione amministrativa dell'edificio dovrebbero avere delle uscite separate che portino direttamente sulla strada.

8. Il tetto e il soffitto dell'auditorium devono essere costruiti in ferro e mattoni in cemento.

Nessuna struttura, come ad esempio i cavi della linea telefonica, può essere situata sul tetto senza autorizzazione.

#### PLATEA

9. Nessuna apertura dovrà essere presente nel muro proscenico ad eccezione di: 1- L'apertura proscenica, che dovrà essere chiusa per mezzo di un sipario mobile costituito da una grata di fil di ferro, di non più di 0,03 metri. Questo sipario deve essere appeso con delle corde incombustibili. Devono essere presenti anche dei contrappesi, sospesi con dei cavi in metallo, per regolare la velocità della discesa del sipario; 2- La posizione dei varchi necessari per il passaggio dei vigili del fuoco deve essere determinata dalla Commissione del teatro; tali varchi devono essere chiusi con delle porte in ferro, una chiave delle quali va depositata alla presenza del commissario di polizia, e un'altra alla presenza del brigadiere dei vigili del fuoco. Una terza chiave andrà conservata al lato del palco, vicino le porte, in una scatola sigillata frontalmente, riportante le istruzioni.

10. La sezione fissa del sipario nella parte superiore dell'apertura proscenica deve essere di materiale incombustibile, così come qualsiasi altra struttura interna.

11. Tutte le decorazioni in plastica devono essere fissate in maniera ottimale, specialmente quelle che si trovano nella parte centrale del soffitto dell'auditorium.

Lo spazio al di sopra del soffitto dovrebbe essere lasciato totalmente libero, senza alcuna ostruzione, ad eccezione del macchinario necessario per abbassare e sollevare il lampadario.

#### LAMPADARIO

12. Il lampadario deve essere sostenuto da una griglia di ferro, e sollevato e abbassato per mezzo di un organo. Il movimento del lampadario sarà regolato da contrappesi ed esso deve essere sospeso per mezzo di corde in metallo, ognuna delle quali deve avere un peso pari alla metà del peso dell'intera struttura.

Una grata in fil di ferro deve essere presente per proteggere gli spettatori da un'eventuale caduta di sfere di vetro o cristalli dal lampadario.

#### IL PALCO

Il muro sul retro del palco e le pareti laterali devono avere una superficie piana, senza interruzioni. Nessuna apertura dovrà essere presente in questa parete, ad eccezione dei varchi necessari per gli impiegati del teatro. Queste aperture saranno dotate di porte in ferro, che dovranno rimanere chiuse. Quando questi muri confinano con un passaggio che circonda l'edificio, all'altezza di ogni "gancio della galleria", dovrà essere edificata una passerella esterna dotata di corrimano e una scala a pioli in ferro per i vigili del fuoco.

14. L'atrio del suggeritore e l'atrio dei musicisti devono essere racchiusi con dei muri fatti con materiale incombustibile, piastrellati, segnalati o cementati.

15. Nessun camerino dovrà essere costruito senza il consenso della Commissione del teatro.

16. L'intera scenografia non dovrà essere infiammabile, grazie a una speciale preparazione. Prima di essere usata, la sua resistenza all'infiammabilità dovrà essere testata dalla Commissione del teatro o da uno dei membri delegati a questo proposito. Tali test dovranno essere ripetuti almeno ogni sei mesi, producendo in ogni occasione una certificazione per mezzo di un sigillo posto in punti differenti.

#### CAMERINI E STRUTTURE AMMINISTRATIVE

Le porte dei camerini, degli atri, dei foyer, del dietro le quinte e di altre sale, così come quelle degli edifici amministrativi, dovranno essere dotate di uno spioncino posizionato in modo tale da permettere l'ispezione dei vigili del fuoco durante la regolare ronda.

Se queste stanze sono parquettate, le aste del parquet dovranno essere fissate al pavimento.

18. Le pareti dovrebbero essere rivestite di carta da parati, o di altri tipi di rivestimenti che comunque aderiscano perfettamente alla superficie. Tutti gli attaccapanni, le tende e gli arazzi delle porte dovranno essere fissati ad almeno 0,70 metri dal piano verticale in cui sono fissati gli zampilli del gas.

#### BOTTEGHE E NEGOZI

19. Nessuna bottega e nessun negozio potrà essere creato nelle aree del teatro inerenti l'auditorium, il palco e le strutture annesse. Essi potranno essere creati in altre parti del teatro senza alcuna specifica autorizzazione da parte dell'amministrazione.

20. Le stanze per la scenografia devono essere situate al di fuori dei muri del teatro. Solo le scenografie necessarie per un determinato spettacolo possono essere conservate all'interno del teatro. Tutte le altre stanze per la conservazione delle attrezzature teatrali devono essere separate dal resto dell'edificio per mezzo di un muro in mattoni con porte in ferro.

21. Nessuna bottega di fuochi d'artificio o di altre sostanze esplosive può essere permessa all'interno di un teatro.

#### SCALINATE E USCITE

22. Le scale, sia quelle che portano ai camerini e agli uffici amministrativi, sia quelle utilizzate dal pubblico, a meno che non siano interamente in pietra, devono essere progettate in modo tale che i gradini siano costruiti in solido calcestruzzo con una struttura in ferro. I battistrada delle scale dovrebbero essere in legno. Le scale utilizzate dal pubblico dovranno essere su rampe dritte.

23. Ogni scala ad utilizzo del pubblico deve essere larga almeno 1,5 metri. Cominciando dal piano più alto, questa larghezza dovrà aumentare ad ogni rampa in proporzione al numero di persone che utilizzano la scala, a meno che i costruttori non preferiscano realizzare le scale con la stessa larghezza della rampa più vicina al pavimento per tutta la loro estensione in altezza.

24. I pianerottoli delle scale dedicati al pubblico non dovranno essere dotati di porte, a meno che non sia espressamente indicato dall'autorità amministrativa.

25. Ogni teatro dovrebbe avere almeno due scalinate interamente dedicate all'utilizzo del pubblico, e indipendenti l'una dall'altra. Queste scalinate dovranno essere in comunicazione con ogni piano e condurre direttamente alla strada.

26. La larghezza dei corridoi e delle porte di uscita, così come quella dei passaggi dall'auditorium al vestibolo e dal vestibolo all'esterno, deve essere proporzionata alla dimensione del teatro.

27. La larghezza totale delle aperture che vanno dal passaggio al vestibolo non deve essere minore di 6 metri per un teatro contenente al massimo 1000 posti a sedere. L'apertura dal vestibolo verso l'esterno deve soddisfare le medesime condizioni. Se essa è suddivisa in diverse porte separate da pilastri, tali porte non devono essere meno di tre, ognuna delle quali deve essere larga non meno di 2,5 metri.

Le porte che conducono dal vestibolo ai bar, ai passaggi, o alle dependance e che hanno un'uscita verso l'esterno non vanno considerate in questo conteggio.

28. quando l'auditorium contiene più di 1000 posti a sedere, queste aperture devono avere delle dimensioni

generali aumentate di 0,60 metri per ogni 100 posti.

29. L'auditorium deve avere una via di passaggio intorno ad ogni piano, di larghezza uniforme, non inferiore a 2,5 metri.

30. Le porte che si aprono dall'auditorium a questo passaggio devono essere montate in modo tale che si aprano verso l'esterno. Le porte interne al piano dell'auditorium devono aprirsi dall'auditorium verso il vestibolo.

31. Le porte esterne del teatro devono rimanere aperte per tutta la durata di uno spettacolo e devono essere provviste di atri d'ingresso.

32. Questi atri d'ingresso, lateralmente, devono potersi aprire in entrambe le direzioni, e la loro larghezza deve essere pari a quella dell'apertura proiettata dall'atrio d'ingresso. La parte frontale di questi atri d'ingresso deve avere un'apertura con due porte a libro che non devono essere chiuse a chiave, della stessa larghezza totale.

33. Tutti i posti a sedere del piano dell'auditorium e quelli delle gallerie devono essere provvisti di due passerelle laterali larghe almeno 1 metro, a meno che non ci sia un unico passaggio centrale largo almeno 1,3 metri che conduce al passaggio di uscita.

La larghezza complessiva delle porte d'ingresso che conducono dal piano dell'auditorium al corridoio circostante non deve essere inferiore a 6 metri. Queste porte devono essere situate il più vicino possibile al vestibolo dell'uscita.

34. La profondità di ogni fila di sedie, dei palchi e delle panche deve misurare mezzo metro dalla parte frontale del posto alla parte posteriore del posto davanti.

#### C. RISCALDAMENTO, VENTILAZIONE E ILLUMINAZIONE

##### RISCALDAMENTO

35. Il teatro può essere riscaldato soltanto per mezzo di aria calda, e gli impianti di riscaldamento devono essere situati nel pavimento. I condotti dell'aria calda devono essere costruiti in terracotta, la cui larghezza, compreso il rivestimento, deve essere di 0,06 metri.

36. Le aperture dell'aria calda situate nel palco devono essere sollevate a 0,3 metri dal pavimento e devono essere coperte da una rete metallica situata alla distanza di 0,3 metri dalla loro superficie esterna. Le aperture per il riscaldamento situate in altre parti del teatro devono essere a una distanza di 0,16 metri da ogni struttura in legno.

##### VENTILAZIONE

37. L'auditorium deve essere adeguatamente ventilato per mezzo di dispositivi che devono essere sottoposti e approvati dalla Commissione del teatro.

##### ILLUMINAZIONE

38. Se per l'illuminazione viene usato il gas, deve essere predisposto un contatore per ogni porzione del teatro.

I tubi con un diametro superiore a 0,01 metri devono essere in ferro.

39. Se per l'illuminazione del teatro viene usata energia elettrica, e vengono utilizzati motori a vapore, questi macchinari devono essere situati all'esterno del teatro, a meno che non vi sia una speciale approvazione da parte della Commissione Teatrale. I cavi devono essere isolati attraverso un rivestimento in guttaperca, e devono stare, per tutta la loro lunghezza, all'interno di tubi incombustibili.

Il sistema di illuminazione deve essere disposto in modo tale da prevenire la caduta di carboni ardenti.

40. È tassativamente vietato l'utilizzo di gas portabile, oli minerali e idrocarburi.

41. Lampade ad olio dotate di sfera in vetro e tenute accese dal momento in cui il pubblico arriva fino al momento in cui va via, devono essere situate in numero sufficiente in tutte le aree aperte al pubblico per fare in modo che non ci si possa ritrovare completamente al buio, nel caso di un improvviso spegnimento del gas o della luce elettrica.

#### ILLUMINAZIONE DEL PALCO

42. I "galleggianti" devono essere incassati da una rete in metallo a una certa distanza, in modo da prevenire qualsiasi contatto con ogni oggetto in movimento.

43. I conduttori del gas e i "galleggianti" devono essere fissati allo stesso piano verticale, in modo da prevenire eventuali incidenti al tubo di alimentazione.

44. I "galleggianti" devono essere sospesi per mezzo di almeno tre cavi metallici.

Il tubo di alimentazione per le "assi" e per i "galleggianti" deve essere sempre fissato in maniera adeguata a un'altezza maggiore delle ali.

45. I "galleggianti" devono sempre essere azionati verticalmente; essi non devono essere accesi, tranne che in presenza dei vigili del fuoco, che determineranno l'altezza in cui possono essere accesi senza alcun pericolo.

Le torce andranno protette con una copertura di rete metallica, e montate su una verga rigida.

46. Le luci del palco devono essere costruite con getti contrari. Le luci all'altezza del terreno devono essere provviste di coperture a forma di cesto, formate da una maglia in metallo stretto.

47. Le luci delle "ali" devono essere protette all'altezza di 1,82 metri da una rete metallica, e devono essere dotate di aspiratori di fumo.

#### ILLUMINAZIONE DEI CAMERINI

48. I camerini illuminati a gas devono avere dei getti fissi, senza giunzioni angolari; i getti devono essere racchiusi all'interno di una sfera di vetro o all'interno di una rete metallica. Strutture portabili non sono permesse in questa parte del teatro.

49. I passaggi e le scalinate devono essere illuminati da dispositivi con l'adeguata sfera di vetro o con una protezione metallica.

#### D. DISPOSITIVI PER GLI INCENDI

##### SCORTE D'ACQUA

50. Ogni edificio teatrale deve avere una scorta d'acqua, con una pressione sufficiente per proteggere sia l'area superiore che l'area inferiore del teatro. La scorta d'acqua deve essere tratta da due delle reti cittadine, indipendenti l'una dall'altra, e con sufficiente pressione e volume. Il diametro di questi tubi e la natura del metallo utilizzato devono essere determinati dalla Commissione teatrale.

##### CISTERNE D'ACQUA

51. Inoltre, una o più cisterne d'acqua, con una permanente scorta d'acqua, devono essere posizionate in una delle parti più alte del muro proscenico, o del muro della parte posteriore del palco, al di sotto del tetto. La capacità di tali cisterne deve essere determinata dalle dimensioni del teatro.

##### IDRANTI

52. Infine, con le sole eccezioni che possono essere concesse dalla Commissione teatrale, uno o più idranti devono essere posizionati nel pavimento dell'auditorium, o nella cantina, in sospensione e separati dalle aree

confinanti per mezzo di muri in mattoni, e con diretta comunicazione con l'esterno. Questi idranti devono essere riforniti attraverso una speciale scorta d'acqua.

53. I servizi idrici per la protezione contro gli incendi devono essere nettamente separati dagli altri dispositivi presenti per le attività generali del teatro.

54. Un idrante per i vigili del fuoco del diametro di 0,10 metri deve essere fissato all'esterno del teatro, davanti ad ogni ingresso, in una posizione determinata dalla Commissione del teatro.

#### SCALE A PIOLI FISSE

55. Se l'edificio è separato dalle proprietà adiacenti, o se possiede un atrio interno in cui è possibile rifugiarsi in caso di incendio, le pareti laterali dell'edificio e i muri di quest'area, devono essere provvisti di scale a pioli fisse e in ferro, poste vicino alle finestre o ad altri varchi attraverso i quali sia possibile raggiungerle. Simili scale a pioli devono essere fissate alla facciata principale se non diversamente indicato dalla Commissione teatrale.

#### COMUNICAZIONE TELEGRAFICA

56. Comunicazioni telegrafiche devono essere stabilite tra un teatro e la più vicina stazione dei vigili del fuoco.

#### E. UFFICI SPECIALI

57. Ogni teatro deve comprendere: 1- Un ufficio per la polizia; 2- Una stanza per il medico presente; 3- Una stanza di guardia per la polizia presente; 4- Una stanza di osservazione per i vigili del fuoco, nelle immediate vicinanze del palco. Questi uffici devono essere disposti in maniera adeguata.

59. Il guardaroba deve essere situato in modo da non interferire alla circolazione del pubblico.

59. Quando viene progettata una stanza per i fumatori, la posizione e la sua disposizione devono essere approvate dalla Commissione teatrale.

60. I bagni e gli orinatoi devono essere progettati in numero sufficiente e secondo condizioni igienico-sanitarie ottimali, come sarà approvato dalla Commissione.

61. Nessun negozio che si occupi di commercializzare prodotti a rischio incendio deve essere presente sotto lo stesso tetto del teatro. Le canne fumarie di questi negozi non devono attraversare nessuna parte del teatro, né alcuna dependance, ad eccezione che non vi sia una speciale concessione autorizzata dalla Commissione del Teatro.

62. Nessuno può avere il permesso di risiedere all'interno del teatro, ad eccezione del custode e del tesoriere.

## Note

1) VOLTAIRE. (1752). *Dissertation sur la tragedie ancienne et moderne*. George Conrad Walther, Dresda.

2) COCHIN, C. N. (1769). *Voyage d'Italie, ou, Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*. Parigi.

3) WILD, N. (2012). *Dictionnaire des théâtres parisiens: 1807-1914*. Symétrie, Lyon.

4) [articolo1] Tutti gli individui possono fare costruire un teatro, a patto di fare una dichiarazione al Ministère de Notre Maison et des Beaux-Arts, e alla prefettura della Polizia di Parigi.

[articolo4] Le opere drammatiche di tutti i generi, comprese le parti introduttive, possono essere recitate in tutti i teatri. Da WILD, N. (2012). *Dictionnaire des théâtres parisiens: 1807-1914*. Symétrie, Lyon.

## Riferimenti bibliografici

- ABRAM, J. (2001). *A. et G. Perret, le théâtre des Champs-Élysées 1913. La magie du béton armé*. Jean-Michel Place, Paris.
- ANDIA, B.; RIDEAU, G. (1998). *Paris et ses théâtres, architecture et décor*. Action artistique de la Ville de Paris, Paris.
- ASLAN, O. (2009). *Paris capitale mondiale du théâtre*. CNRS Editions, Paris.
- BABLET, D. (1983). *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. CNRS, Paris.
- BAPST, G. (1893). *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Hachette, Paris.
- BARRUEL, T. (1987). *1913, Le théâtre des Champs-Élysées*. Réunion des musées nationaux, Paris.
- BARRY, DANIELS. (2003). *Le décor de théâtre à l'époque romantique: catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*. Bibliothèque nationale de France, Paris.
- BASDEVANT, D. (1982). *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*. Chêne, Paris.
- BATAILLE, A. (1998). *Lexique de la machinerie théâtrale: à l'intention des praticiens et amateurs*. Librairie Théâtrale, Paris.
- BAUR, P. *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.
- BEAUVERT, T.; PAROUTY, M. (1990). *Les temples de l'opéra*. Gallimard, Paris.
- BIET, C.; TRIAU, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*. Gallimard, Paris.
- BOTTINEAU, Y. (1982). *Les Gabriel*. Gallet, Michel, Paris.
- BOULLET. (1801). *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. Ballard, Paris.
- CANAC, F. (1967). *L'acoustique des théâtres antiques: ses enseignements*. Ed. du Centre national de la recherche scientifique, Paris.
- CARACALLA, J.-P. (1994). *Lever de rideau: histoire des théâtres privés de paris*. Denoël, Paris.
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. (1982). *Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque tenu à Bordeaux mai 1980*. CNRS, Paris.
- CHAOUCHE, S.; HERLIN, D.; SERRE, S. (2012). *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: approches comparées, 1669-2010*. École nationale des chartes, Paris.
- CHAUVEAU, P. (1999). *Les théâtres parisiens disparus: 1402-1986*. L'Amandier, Paris.
- CHOLLET, J.; FREYDEFONT, M. (2005). *Fabre et Perrottet architectes de théâtre*. Norma, Paris.
- CHOLLET, J.; RIVIÈRE, J.-L.; MIQUEL, J.-P.; DESCHAMPS, O.; FALIU, O. (1997). *Comédie-Française, trois théâtres dans la ville: salle Richelieu, Théâtre du Vieux-Colombier, Studio-Théâtre*. Norma, Paris.
- CHRISTOUT, M.-F.; GUIBERT, N.; PAULY, D. (1993). *Théâtre du Vieux-Colombier: 1913-1993*. Institut français d'architecture : Norma, Paris.
- COCHIN, C.-N.; CHAUMONT, D. J.; PATTE, P. (1974). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. Minkoff reprint, Genève.
- DALY, C.; DAVIOUD, G. (1865). *Les théâtres de la Place du Châtelet*. Ducher, Paris.
- DARBELLAY, N. (2002). *Opéras, Le Châtelet, Opéra-Comique, Palais Garnier, Crypte de Notre-Dame-de-Paris, 29 mai - 22 septembre 2002*. Phileas Fogg, Paris-Musées, Paris.
- DAUFRESNE, J.-C. (2004). *Théâtre de l'Odéon : architecture, décors, musée*. Mardaga, Sprimont (Belgique).
- DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Gabriel Davioud, Architecte, 1824-1881*. Délégation à l'action artistique

de la ville de Paris, Paris

DEVAUX, P. (1993). *La Comédie-Française*. PUF, Paris.

DONNET, A. (1857). *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. De Lacroix-Comon, Paris.

FAZIO, M.; FRANTZ, P. (2010). *La fabrique du théâtre : avant la mise en scène, 1650-1880*. Desjonquères, Paris.

FIX, F. (2010). *L'histoire au théâtre: 1870-1914*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

FONTAINE, G. (1996). *Le décor d'opéra, un rêve éveillé*. Plume, Paris.

FORSYTH, M. (1987). *Architecture et musique: l'architecte, le musicien et l'auditeur du 17ème siècle à nos jours*. Mardaga, 1987, Bruxelles.

FREYDEFONT, M. (2009). *Petit traité de scénographie: représentation de lieu*. Joca Seria, Nantes.

GARNIER, C. (1990). *Le théâtre*. Actes sud, Arles.

GAULME, J. (1985). *Architectures scénographiques et décors de théâtre*. Magnard, Paris.

GAUTIER, P. (2012). *Traité de scénotechnique: machineries et équipements des salles de spectacle*. Eyrolles, Paris.

GENTY, C. (1982). *Histoire du théâtre national de l'Odéon: journal de bord : 1782-1982*. Librairie Fischbacher, Paris.

GIRVEAU, B. (2010). *Charles Garnier: un architecte pour un empire*. Beaux-arts de Paris les éditions, Paris.

GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L. (1996). *Athénée, Théâtre Louis Jouvet*. Norma, Paris.

GOURRET, J. (1985). *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*. Guy Trédaniel, Paris.

GOURRET, J.; SAMOYAU, J.-P. (1985). *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*. Guy Trédaniel, Paris.

HALLAYS-DABOT, V. (1970). *Histoire de la censure théâtrale en France*. Slatkine, Genève.

HAMON-SIRÉJOLS, C. (1992). *Le constructivisme au théâtre*. CNRS, Paris.

HUBERT, M.-C. (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Armand Colin, Paris.

JOMARON, J. (1988). *Le théâtre en France*. Armand Colin, Paris.

KIENE, M. (2011). *Jacques Ignace Hittorff : précurseur du Paris d'Hausmann*. Ed. du Patrimoine, Paris.

LADJ, MICHEL. (1998). *Le lexique de la scène*. Editions AS, Paris.

LARTHOMAS, P. (1985). *Technique du théâtre*. Presses universitaires de France, Paris.

LATOUR, G.; CLAVAL, F. (1991). *Les théâtres de Paris*. Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris.

LECLERC, H. (1946). *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne: l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle*. E. Droz, Paris.

LEFROID, L. (2007). *Histoires de théâtre*. Presses du Midi, Toulon.

LENIAUD, J.-M. (2003). *Charles Garnier*. Ed. du Patrimoine, Monum, Paris.

LINTILHAC, E. (1973). *Histoire générale du théâtre en France*. Slatkine, Genève.

MAMCZARZ, I. (1991). *Congrès international sur le théâtre italien et l'Europe. Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du 3e congrès international, Paris, CNRS-Sorbonne, 28-31 mai 1986*. Presses universitaires de France, Paris.

MOATTI, J.; KLEINFEN, F.; VERMEIL, J. (1989). *Opéras d'Europe*. Plume, Paris.

MOUSSINAC, LÉON. (1966). *Le théâtre: des origines à nos jours*. Flammarion, Paris.

MOUSSINAC, L. (1996). *Traité de la mise en scène*. L'Harmattan, Paris.

MOYNET, J. (1973). *L'envers du théâtre: machines et decorations*. Minkoff Reprint, Genève.

- NUSSAC, S. (1995). *Le théâtre du Châtelet: 150 ans de la vie d'un théâtre*. Assouline, Paris.
- PARIS. DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris). Théâtre de l'Odéon: 1782-1982*. Délégation à l'action artistique, 1981, Paris
- PAULY, D. (1995). *La rénovation scénique en France*. Norma, Paris.
- PAVIS, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Messidor, Ed. Sociales, Paris.
- PAVIS, P. (1990). *Le Théâtre au croisement des cultures*. J. Corti, Paris.
- PIGNARRE, R. (1999). *Histoire du théâtre*. Presses universitaires de France, 1999, Paris.
- PINCHON, J. F. (1991). *Edouard Niermans Architecte de la Café-Society*. Mardaga Pierre, Sprimont (Belgique).
- POUGNAUD, P. (1980). *Théâtres: 4 siècles d'architectures et d'histoire*. Ed. du Moniteur, Paris.
- PRUNER, M. (2000). *La fabrique du théâtre*. Nathan, Paris.
- RABREAU, D. (2007). *Le théâtre de l'Odéon, du monument de la Nation au théâtre de l'Europe, naissance du monument de loisir urbain au XVIIIe siècle*. Belin, Paris.
- ROY, A. (2001). *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*. Actes Sud, Arles (Bouches-du-Rhône).
- SACHS, E. O.; WOODROW, E. A. E. (1981). *Modern opera houses and theatres*. Arno Press, New-York.
- SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.
- SONREL, P. (1984). *Traité de scénographie : évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Librairie théâtrale, Paris.
- SUEUR, M. (1986). *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*. C.N.S.A.D. [Conservatoire national supérieur d'art dramatique], Paris.
- SURGERS, A.; HAMON-SIRÉJOLS, C. (2003). *Théâtre: espace sonore, espace visuel*. Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2 18-23 septembre 2000. Presses universitaires de Lyon, Lyon.
- TADGELL, C. (1978). *Ange-Jacques Gabriel*. Zwemmer, London.
- VAN TIEGHEM, P. (1965). *Histoire du théâtre italien*. P.U.F., Paris.
- VAN TIEGHEM, P. (1969). *Technique du théâtre*. PUF, 1969, Paris.
- VIALA, A. (2012). *Histoire du théâtre*. Presses universitaires de France, Paris.
- WILD, N. (2012). *Dictionnaire des théâtres parisiens: 1807-1914*. Symétrie, Lyon.



SCHEDE DEI TEATRI A PARIGI  
*FICHES DES THÉÂTRES À PARIS*





## THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE

|                         |                                |  |
|-------------------------|--------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Parigi                         |  |
| UBICAZIONE              | rue du Caumartin               |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna ad un aggregato urbano |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                         |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1893                           |  |
| PROGETTISTA             | Loison/Fouquiain               |  |
| COMMITTENTE             | Privato                        |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                              |  |
| CAPIENZA                | 570 ca. posti                  |  |
| NUMERO PALCHI           | 74                             |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                         |  |
| PROPRIETÀ               | Comunale                       |  |

Situato in un quartiere in piena trasformazione a seguito dell'apertura dell'Opéra Garnier nel 1874, si trova sull'area di sedime di un antico hotel privato che il conte D'Imecourt fece costruire nel 1780.

Nel 1883 M. Schneider sempre su questo sito fece costruire l'Eden-Théâtre, una grande sala di spettacolo dall'aria fiabesca, con decorazioni plastiche che evocano sfarzosi ricordi paradisiaci, mescolate a chiari motivi indiani e asiatici. La sua originalità non è solamente decorativa, ma anche sociale: il principio era quello di sostituire l'abituale gerarchia del prezzo dei posti in funzione della loro ubicazione con una tariffa unica. Ne risulta una configurazione nuova della sala, in cui la pianta è di forma ottagonale con una sola balconata, tutti i tramezzi sono soppressi ed è possibile muoversi liberamente nei differenti spazi con varie funzioni, il foyer è separato dalla sala solo da colonne. La pianta dell'edificio, a forma

di croce, facilita gli spostamenti: il centro è occupato dalla sala, agli estremi si trovano la sala indiana e il giardino d'inverno, il vasto foyer e la scena. Le carpenterie sono metalliche, come nella maggior parte dei teatri costruiti in quest'epoca.

L'attuale sala del teatro Athénée viene installata in una parte del Teatro Eden, nel settembre 1892.

Il teatro, concepito sul modello "italiano", con chiari riferimenti al teatro dei Bibiena, viene inaugurato il 30 dicembre 1893 e progettato dall'architetto Loison. Nel 1895 il teatro viene interamente trasformato dall'architetto Fouquian. L'Eden non esiste più, l'entrata della sala è spostata e la facciata dell'architetto Loison rimontata sulla piccola piazza dell'Opéra, aperta durante i lavori.

La sala dell'Athénée è un perfetto esempio di sala costruita alla fine del secondo Impero: tre ordini di balconate si trovano all'interno del volume a forma di U, terminante con i palchi di proscenio. Piccole modificazioni sono state effettuate nel corso degli anni, come la soppressione e l'aggiunta dei tramezzi nei palchi; la struttura metallica originaria è immutata, i suoi pilastri poggiano sulle fondazioni in muratura e si elevano fino al velario. Tra il controsoffitto in gesso ad orditura metallica e la copertura è possibile osservare alcune decorazioni che ornano la sala indiana del teatro Eden.

Un giornalista nel 1894 scrive sulla sala: "*de style Louis XVI, toute entière blanc mat, rehaussé très discrètement d'or et de vieil argent, donne la sensation d'un véritable salon-boudoir. Les dégagements sont bien assurés et le tout est d'une élégance et d'un confortable très réussis*"<sup>1</sup>.

Molto probabilmente nel 1899, in vista dell'esposizione universale, la sala viene ridecorata con gusto *rocaille*, che orna le balconate, i palchi di proscenio, il plafond e la cornice di scena di una moltitudine di fiori, di conchiglie, di cariatidi e altre ghirlande e foglie, nei tondi dorati.

Uno dei direttori più importanti per la storia del teatro dell'Athénée è sicuramente Louis Jouvet: "*L'édifice, pour un instant, semble nous promettre le secret du monde, a-t-il noté. Il abolit le temps et l'espace, il peur inferme l'éternité dans une heure ou étendre une heure jusqu'à l'éternité.*" e ancora prosegue "*Condamnés à expliquer le mystère de leur vie, les hommes ont inventé le théâtre. Chassés du paradis terrestre, ils se sont créé cet artificiel et temporaire paradis*"<sup>2</sup>. Per prima cosa egli avvia il restauro del teatro: la torre scenica è ripulita, ridipinta, il muro di fondo dipinto di blu per imitare il cielo; il pavimento della scena, i sottopalco, i macchinari tecnici e l'impianto elettrico rinnovati. La guerra ferma gli spettacoli a teatro, l'invasione tedesca è vicina.

Intorno agli anni 90 del XX secolo, il teatro dell'Athénée è classificato, come un'architettura antica e fragile. Tutto è da rifare: l'impianto elettrico, l'impianto di riscaldamento, le pitture, i sedili e la torre scenica. I lavori iniziano nel 1995 e vengono finanziati dalla direzione del teatro e dalla Conservazione dei monumenti storici al Ministero della Cultura e dal Comune di Parigi.

## Note

- 1) "Di stile Luigi XVI, tutto interamente bianco matto, decorato di oro e argento antico, dona la sensazione di un vero salone-boudoir. Le proporzioni sono ben assicurate e tutto è di un'eleganza e di un conforto molto riuscito".
- 2) "L'edificio, per un istante, sembra prometterci il segreto del mondo, ha osservato. Si abolisce il tempo e lo spazio, paura inferme l'eternità in un'ora o estendere di un'ora fino all'eternità." [...] "condannato a spiegare il mistero delle loro vita, gli uomini hanno inventato il teatro. Espulsi dal paradiso, hanno creato questo paradiso artificiale e temporaneo".

## Bibliografia

- BAUR, P. (1970). *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.
- GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L. (1996). *Athénée, Théâtre Louis Jouvet*. Norma, Paris.
- SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.



Pianta del teatro Eden e del teatro de l'Athénée nel 1893. ©GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L.

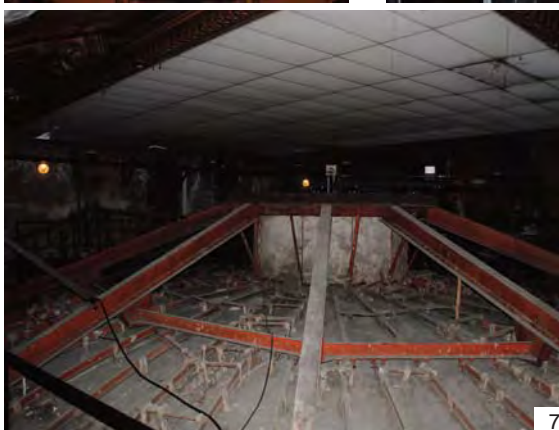
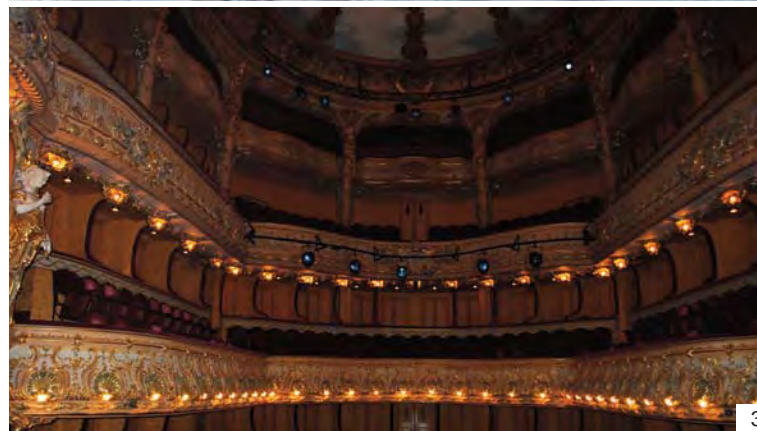
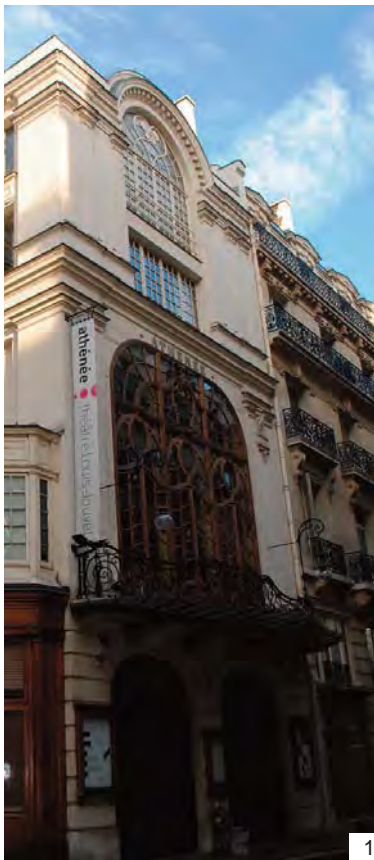
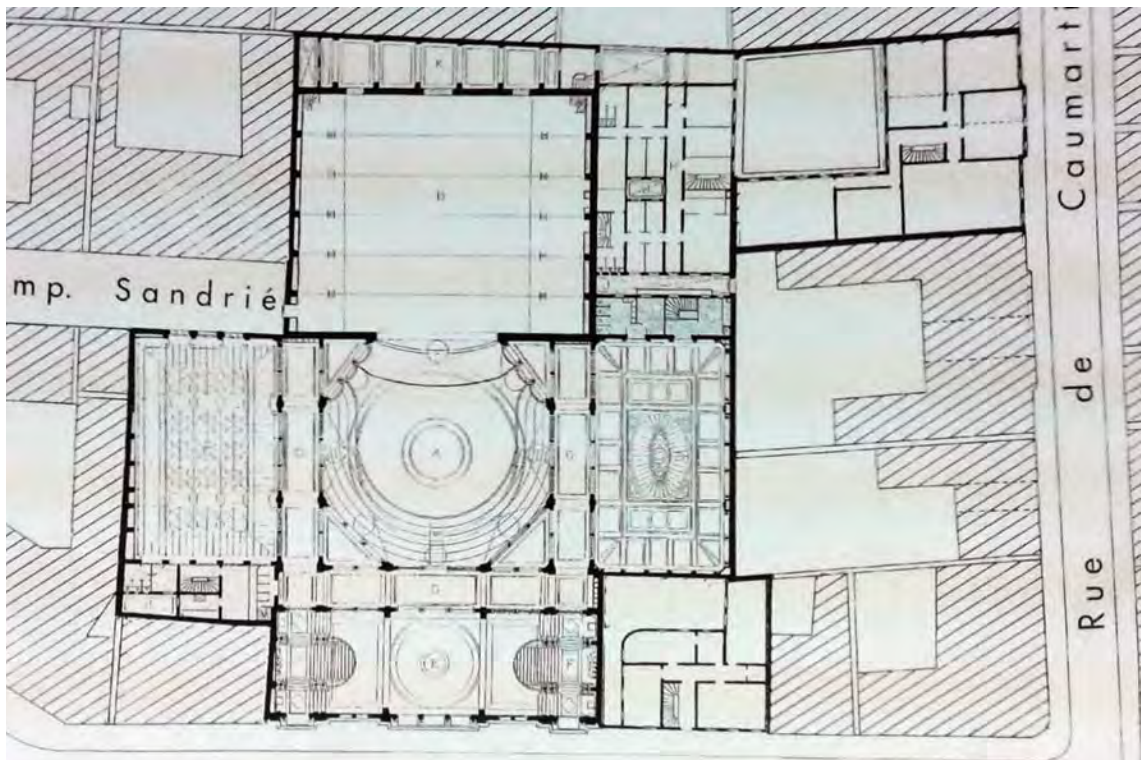
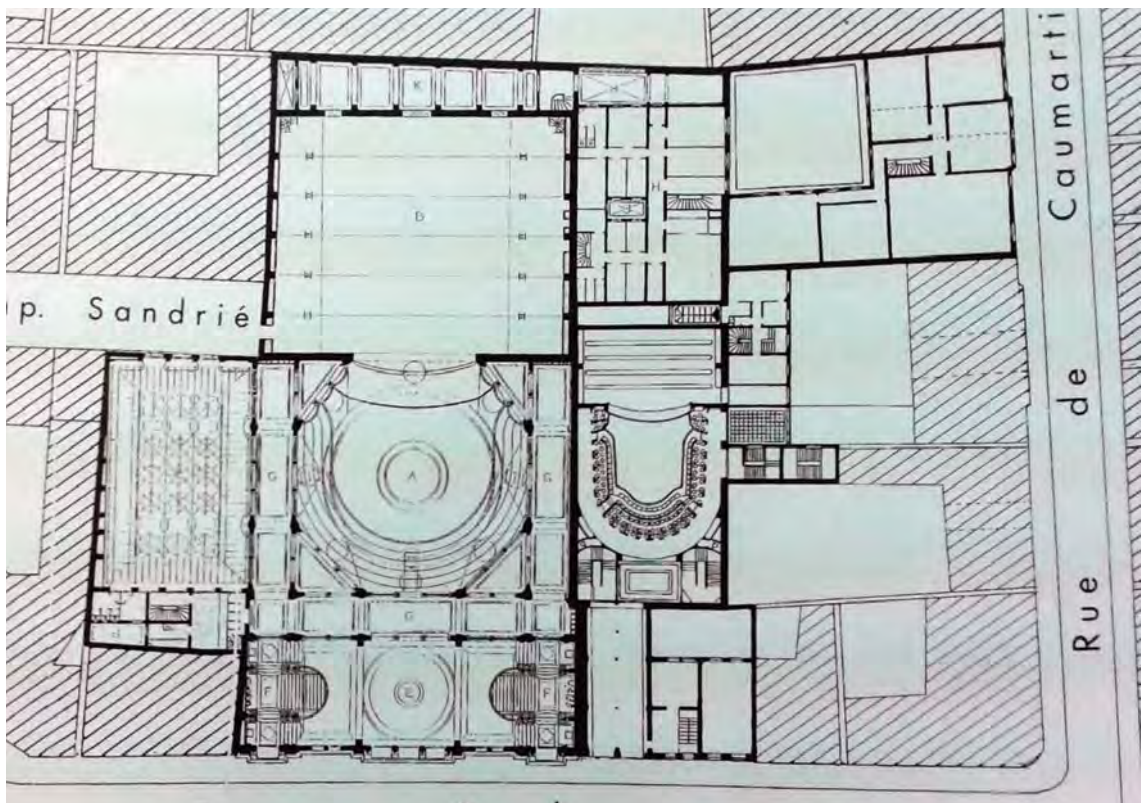


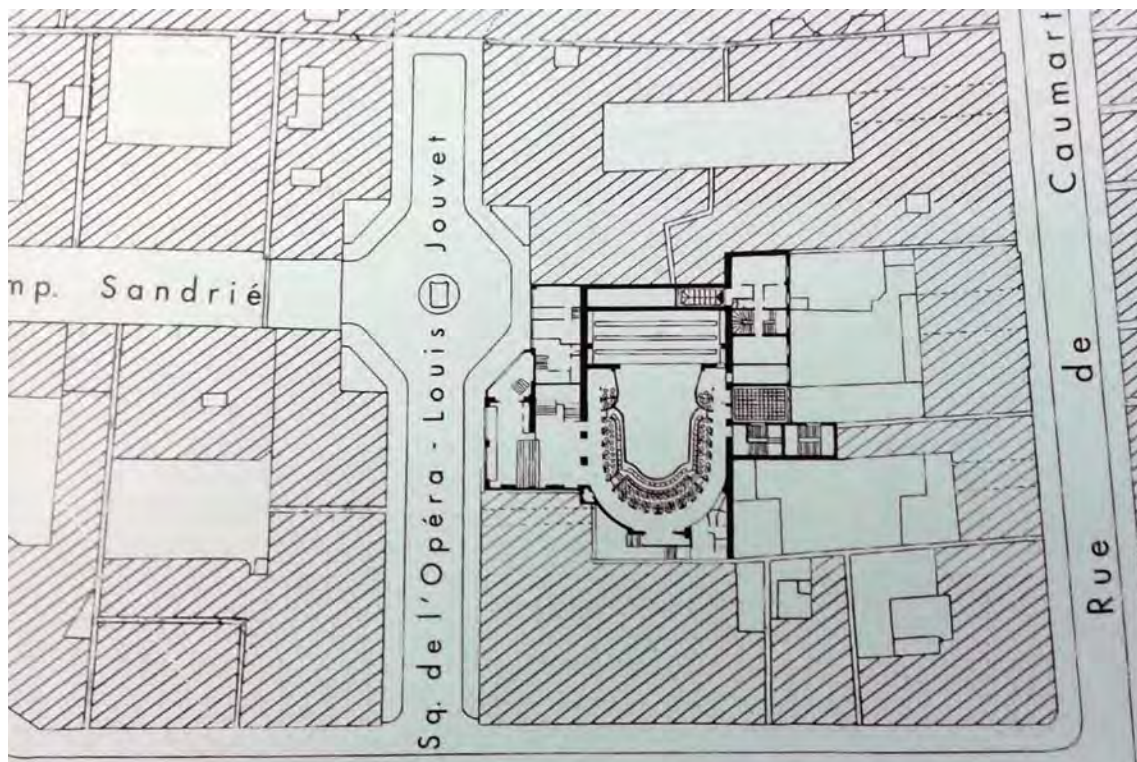
Foto 1 - Prospetto principale del teatro.  
Foto 2 - Ingresso al teatro.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Intradosso del controsoffitto della sala.  
Foto 5 - Sottopalco.  
Foto 6 - Graticcio.  
Foto 7 - Estradosso del controsoffitto della sala.



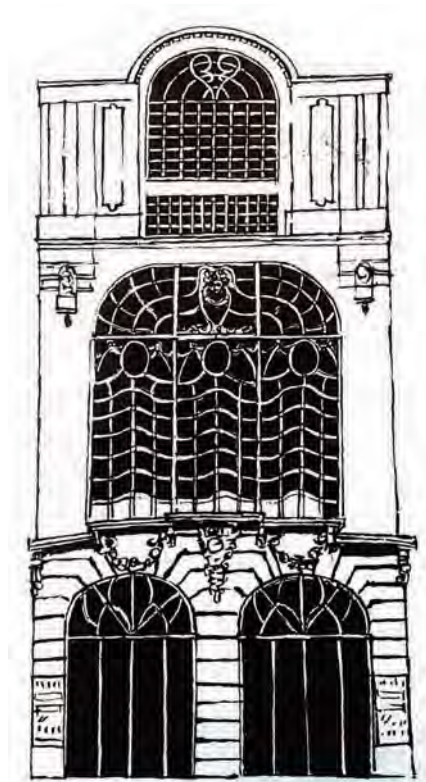
Pianta del teatro Eden nel 1883. ©GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L.



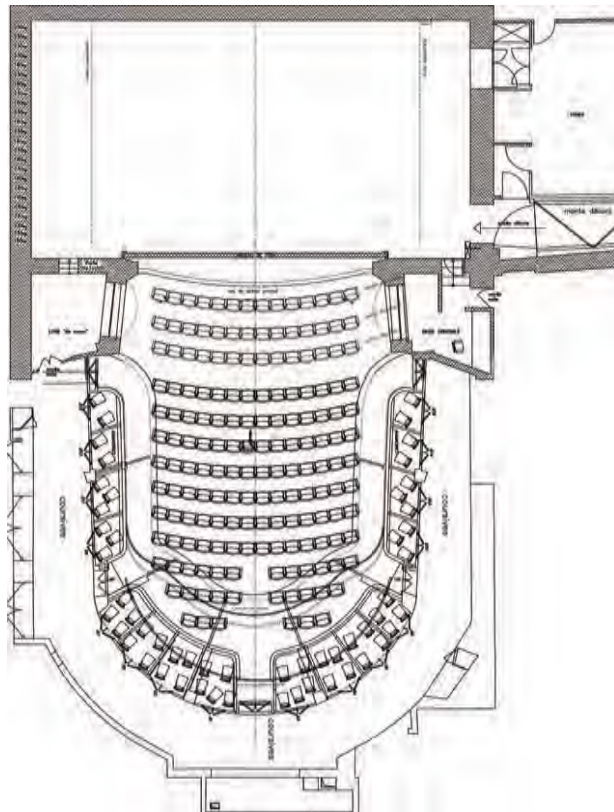
Pianta del teatro Eden e del teatro de l'Athénée nel 1893. ©GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L.



Pianta del teatro de l'Athénée nel 1895. ©GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L.



Prospetto principale. ©BAUR, P.



Pianta del teatro. ©Teatro de l'Athénée.





## THÉÂTRE BOUFFES DU NORD

|                         |                                |  |
|-------------------------|--------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Parigi                         |  |
| UBICAZIONE              | bd de la Chapelle              |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna ad un aggregato urbano |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                         |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1876                           |  |
| PROGETTISTA             | Leménil                        |  |
| COMMITTENTE             | Privato                        |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                              |  |
| CAPIENZA                | 500 ca. posti                  |  |
| NUMERO PALCHI           | -                              |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                         |  |
| PROPRIETÀ               | Privato                        |  |

Nel 1876 l'architetto Émile Leménil completa la costruzione del teatro posizionato in un quartiere decentrato, lontano dai luoghi abituali in cui si svolgeva l'attività teatrale, accanto alla Gare du Nord . Presenta una sala di forma circolare, con struttura principale in metalli e legno e stucco per le opere di finitura. Le balconate, rastremandosi l'uno sull'altro, non sono orizzontali, ma in pendenza, per favorira la visibilità della sscena.

Nel 1904 fu interamente restaurato, ridipinto e fu installato l'impianto elettrico.

Fino al 1974 il teatro fu gestito da molte diverse compagnie, senza che nessuna fosse in grado di ristrutturarlo e renderlo agibile secondo le sopraggiunte norme di sicurezza. Il regista britannico Peter Brook ne prese in mano la direzione nel 1974 e restaurandolo vi insediò la sua compagnia teatrale.

## Bibliografia

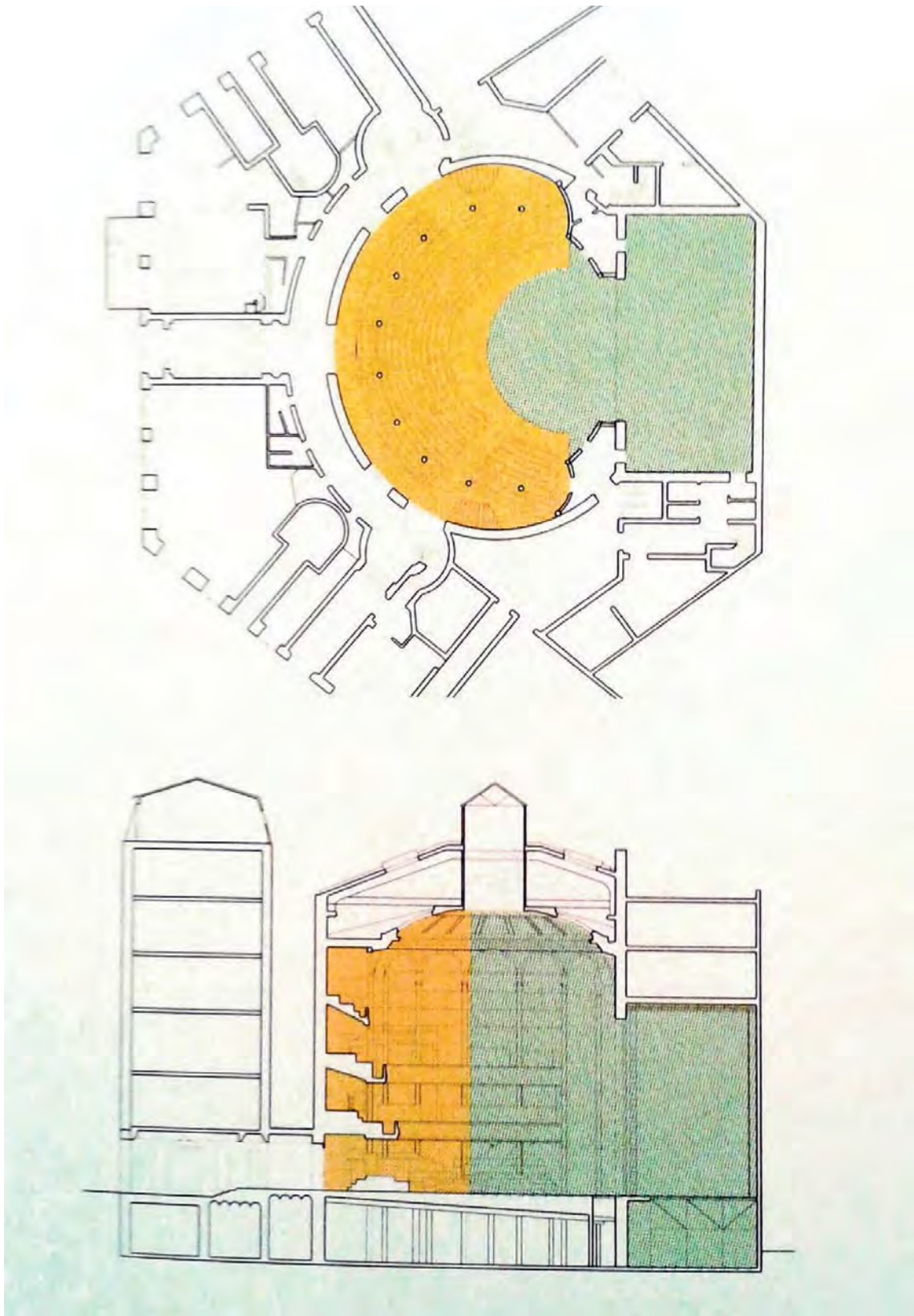
BAUR, P. *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.

SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.

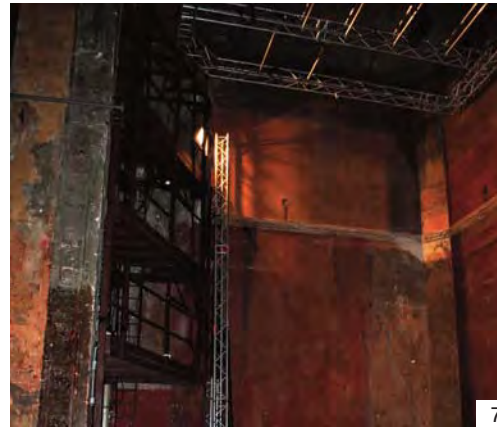
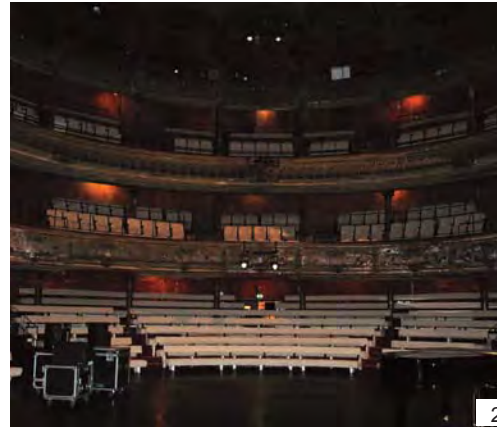
LATOURET, G.; CLAVAL, F. (1991). *Les théâtres de Paris*. Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris.



Interno della sala. ©Lo Sardo, P.



Piante e sezione longitudinale del teatro. ©SEBAN, M.



- Foto 1 - Prospetto principale del teatro.
- Foto 2 - Interno della sala.
- Foto 3 - Interno della sala.
- Foto 4 - Elementi di distribuzione.
- Foto 5 - Interno della sala.
- Foto 6 - Estradosso del controsoffitto della sala.
- Foto 7 - Palcoscenico.
- Foto 8 - Intradosso di una balconata.



## THÉÂTRE DES CHAMPS ELYSÉES

|                         |                                |   |
|-------------------------|--------------------------------|---|
| CITTÀ                   | Parigi                         |  |
| UBICAZIONE              | avenue Montaigne               |   |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna ad un aggregato urbano |   |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                         |   |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1913                           |   |
| PROGETTISTA             | Bouvard, Van de Velde, Perret  |   |
| COMMITTENTE             | Privato                        |   |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                              |   |
| CAPIENZA                | 1905 ca. posti                 |   |
| NUMERO PALCHI           | -                              |   |
| USO ATTUALE             | Teatro                         |   |
| PROPRIETÀ               | Privato                        |   |

L'epopea del teatro degli Champs Elysées inizia nel 1906. Gabriel Astruc, che dirigeva la società musicale, desiderava costruire a Parigi un teatro consacrato alla musica; pensando di rimediare, per iniziativa privata, all'insufficienza delle sale di concerto nella capitale. Astruc ottenne una promessa di concessione dalla Città di Parigi di un terreno situato nel piazzale degli Champs-Elysées, al posto dell'antico Circo d'Estate che si doveva distruggere. Il progetto fu affidato a Henri Fivaz che pensava di costruire in un solo volume tre sale di capacità differente: 2000, 1200 e 800 posti. Egli elaborò due proposte, di cui una in associazione con il giovane architetto Roger Bouvard, ma dopo il rifiuto dei suoi progetti, decise di dimettersi nel 1908. Gabriel Thomas, che seguì ad Astruc dopo parecchi mesi, trovò una particella in via Montaigne, in cui realizzare il progetto, ma la presenza di edifici esistenti obbligò Bouvard a rivedere integralmente il progetto.

La pianta, perfettamente adattata alla particella di via Montaigne e datata il 25 maggio 1910, fissava in maniera definitiva le grandi scelte progettuali del teatro.

In questo stesso periodo, Gabriel Thomas nominava l'architetto belga, Henry Van de Velde, consulente del progetto. Questo apporterà delle modificazioni al progetto di Bouvard, senza cambiarne tuttavia le parti principali.

Al momento della costruzione si pose la questione della realizzazione concreta dell'edificio, Van de Velde proporrà di non tener conto della soluzione metallica inizialmente prevista da Bouvard e Milon (ingegnere), al fine di studiare la possibilità di una costruzione in cemento armato. Il 29 gennaio 1911, presenterà, per lo scopo, i fratelli Perret a Gabriel Thomas. Dopo l'analisi delle piante, questi dichiareranno che il progetto è "inconstructible en béton armé"<sup>1</sup>. Si iniziò dunque a rivedere il progetto, definendo le piante della struttura tra il 14 febbraio e il 4 marzo 1911.

Il teatro degli Champs Elysées appare oggi come un'opera collettiva, risultato di un complesso processo originatosi da una collezione di opere rappresentata da due forti personalità (Gabriel Astruc e Gabriel Thomas), da quattro architetti (Fivaz, Bouvard, Van de Velde, Perret), un ingegnere (Milon), un gruppo di artisti (Maurice Denis, Henri Lebasque, Jacqueline Marval, Edouard Vuillard, Ker Xavier Roussel) e uno scultore (Bourdelle). Tutti questi protagonisti hanno contribuito, ciascuno a proprio modo, alla definizione dell'edificio. Bouvard è l'autore della sistemazione del teatro nella particella e la sua distribuzione spaziale.

L'organizzazione che lui propone nel 1910 non sarà più cambiata, egli definisce le vie d'accesso ai servizi, l'orientamento dell'edificio, l'entrata principale e quelle secondarie, posiziona le tre sale e realizza la camera stagna che permette di riprendere l'allineamento obliquo della strada. Le modificazioni apportate da Van de Velde portarono alla definizione degli spazi e della loro espressione, ma senza cambiare le parti distributive di Bouvard, introduce fra le altre cose la hall e la galleria. I fratelli Perret cominciarono a cercare la trama della struttura più appropriata. Dopo parecchie prove, elaborarono un tracciato che univa i grandi spazi del teatro (l'accoglienza, la sala, la scena) al centro di un sistema composto da una trama quadrangolare e da due cerchi concentrici (l'uno determinante l'involuppo della sala, l'altro dei suoi accessi). L'intersezione dei cerchi e della trama permette d'ottenere quattro gruppi di punti, che divennero i quattro piloni della struttura primaria del teatro.

La sala costruita è circolare, nell'intersezione dei suoi involuppi e dei piloni appaiono 8 colonne; i diametri che realizzano queste 8 colonne danno la posizione di quattro accessi e di quattro scale della sala, così come la partizione del disco traslucido del lampadario e della cupola leggera. La campata dei pilastri si ripercuote longitudinalmente e trasversalmente sul dimensionamento della circolazione, del peristilio e della facciata, da un'estremità all'altra dell'edificio. E' in fatti un vero tracciato regolatore geometrico del teatro che ricavano i fratelli Perret attraverso la trama della struttura. Il progetto trova in tal modo la sua unità spaziale ed estetica.

La costruzione del teatro non dura che due anni, verrà inaugurato nel 1913.

La facciata laterale esprime, per il suo reticolato strutturale e il suo riempimento in mattoni, il carattere industriale di questa costruzione, che si può, sotto questo punto di vista, assimilare a quello di un deposito. La facciata monumentale sulla via Montaigne è realizzata nella stessa maniera, ma con un rivestimento in marmo bianco di Auvergne con venature di grigio.

Il teatro degli Champs-Élysées è abbondantemente decorato. Il peristilio crea un elegante spazio, composto da un atrio e da una galleria periferica ed è definito da otto pilastri e sei colonne senza base né capitello. Due scale simmetriche portano alla galleria superiore, dove si trovano gli affreschi fatti da Bourdelle (*Les Thèmes éternels*), su lastre di cemento armato. In sala, le linee dei palchi in sporgenza accompagnano la circolarità della “cupola sospesa”. Il disco traslucido è un lampadario di 15 metri di diametro che si compone di una griglia radiante in ferro forgiato sulla quale sono poste delle lastre di vetro. L’anello circolare in carta pesta, sulla struttura metallica leggera è diviso in pannelli e medaglioni sul quale Maurice Denis ha rappresentato la Danza, la Sinfonia, l’Opera, il Dramma Lirico, l’Orchestra, il Coro, l’Organo e la Sonata, pitture queste realizzate in atelier su tela e poi incollate sul bordo concavo della cupola.

È Bourdelle che modifica e organizza l’attuale facciata principale, egli scrive: “Il faut que ce soit le mur lui-même qui, par endroits désignés, en bon ordre, semble s’émouvoir en figures humaines, tout en gardant sa surface, sa lumière de mur.”<sup>2</sup> Perret si contentò di adattare alla trama della struttura l’ultima bozza di Bourdelle. La facciata realizzata è fortemente scandita dai due pilastri, che dominano su tutta l’altezza e che raggiungono direttamente la cornice, costituend allo stesso tempo una cornice per le metope di Bourdelle, “Apollo e le Muse”.

Il Teatro degli Champs Élysées fu accolto in maniera mite dalla società mondana e dalla stampa nazionale. Gabriel Astruc ironizzando sulle critiche di cui la costruzione fu oggetto scrive: “*Des messieurs élégants, qui n’avaient jamais quitté Paris et ses dancings, disaient: C’est du pur munichois ou bien c’est du néo-grec allemand. Pour Jean Cocteau, ce théâtre était « une caserne avec des bourdels tout autour!*”<sup>3</sup>

Dopo anni di brillante attività, il teatro comincerà il suo declino. Nel 1957 fu il primo edificio moderno ad essere classificato come monumento storico. Minacciato da progetti immobiliari, esso fu acquistato nel 1970 dalla Cassa dei depositi e consegne, che inizierà nella metà degli anni '80 il suo restauro, adeguandosi alle nuove norme. L’ultimo restauro del teatro risale al 1987 quando per problemi di sicurezza viene sostituito al vetro del lampadario la resina.

## Note

1) “incostruttibile in cemento armato”.

2) “Bisogna che la parete stessa che, in luoghi designati, in buon ordine, sembra muoversi in figure umane, pur mantenendo la sua superficie, e la sua illuminazione delle parete”.

3) “Degli eleganti signori, che non avevano mai lasciato Parigi e le sue sale da ballo, diceva: E’ di un puro

Monaco di Baviera o meglio del Neo-greco Tedesco. Per Jean Cocteau, questo teatro era “una casera con dei bordelli tutti intorno!”.

## Bibliografia

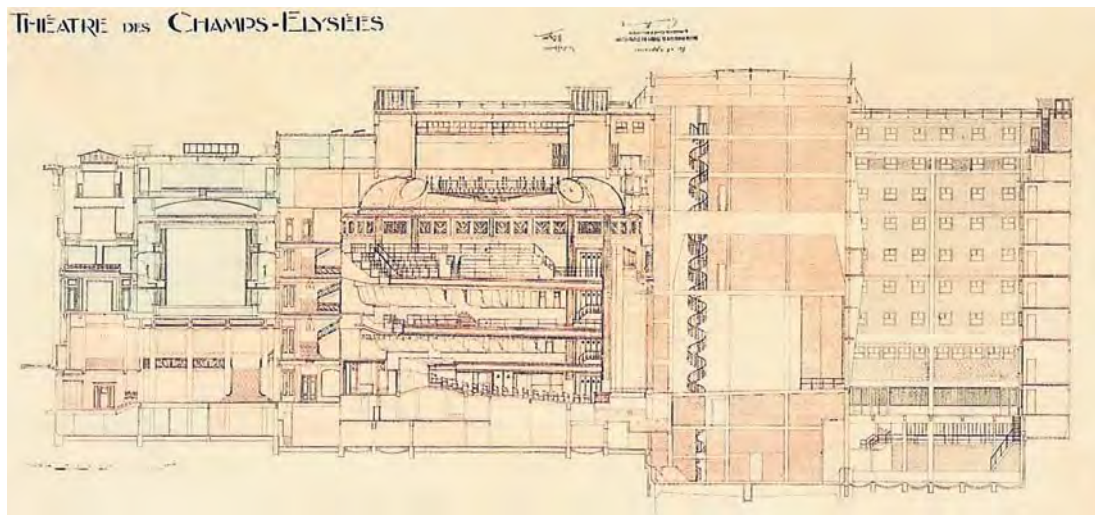
BAUR, P. (1970). *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.

ABRAM, J. (2001). *A. et G. Perret, le théâtre des Champs-Élysées 1913. La magie du béton armé*. Jean-Michel Place, Paris.

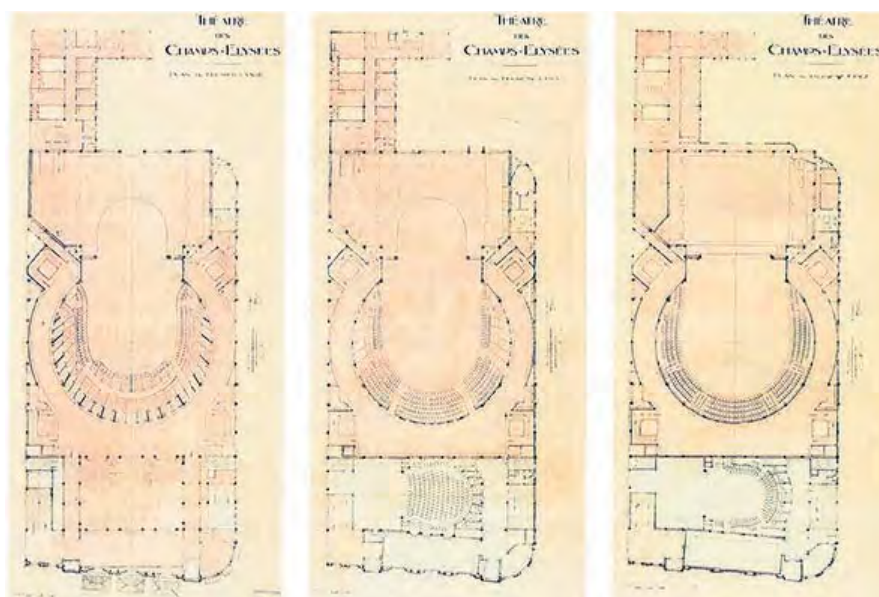
BARRUEL, T. (1987). *1913, Le théâtre des Champs-Élysées*. Réunion des musées nationaux, Paris.

BASDEVANT, D. (1982). *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*. Chêne, Paris.

SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.

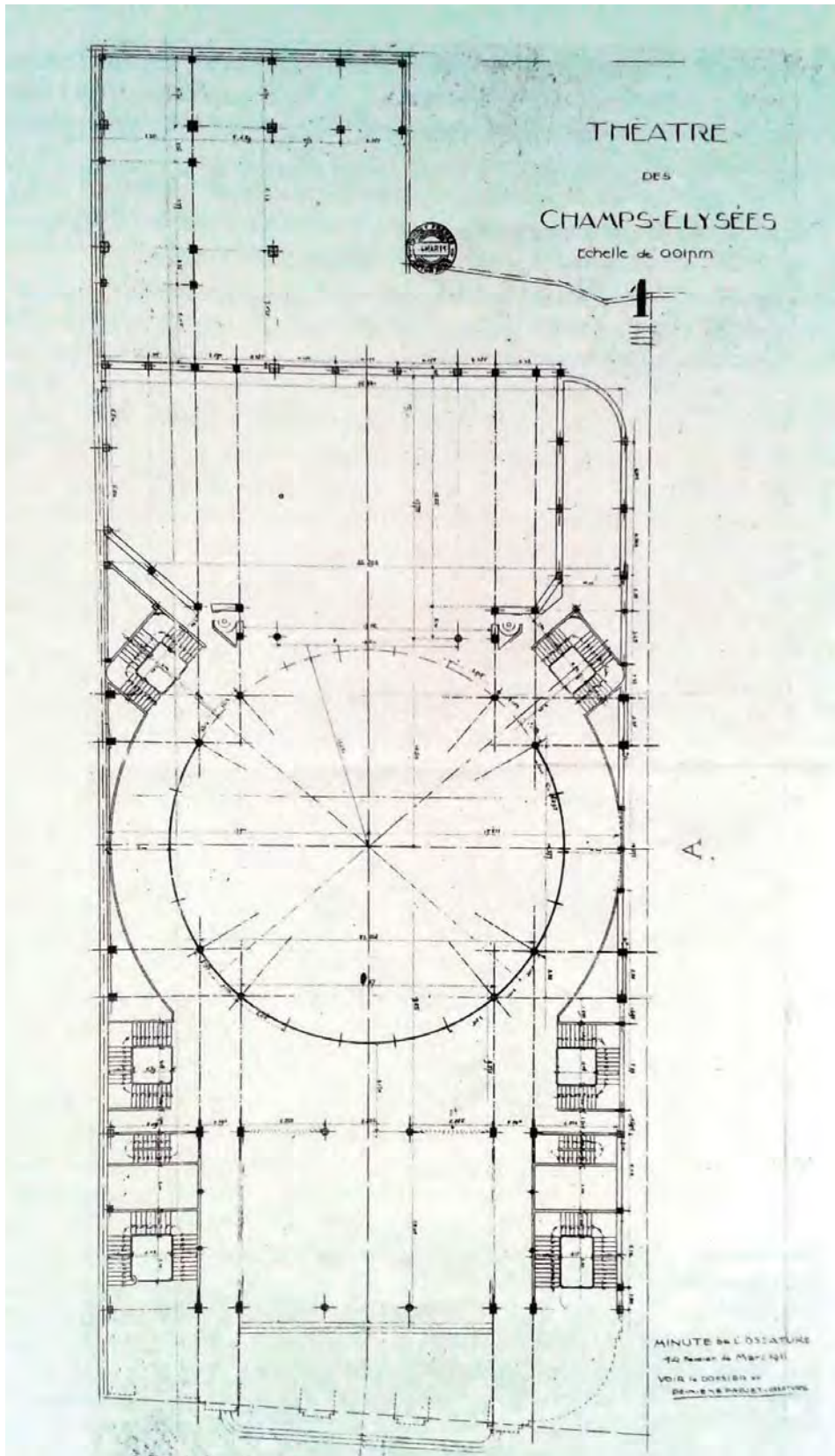


Sezione longitudinale del teatro. ©BARRUEL, T.



Piante del primo, secondo e terzo livello del teatro. ©BARRUEL, T.





Piante della struttura del teatro. ©BARRUEL, T.

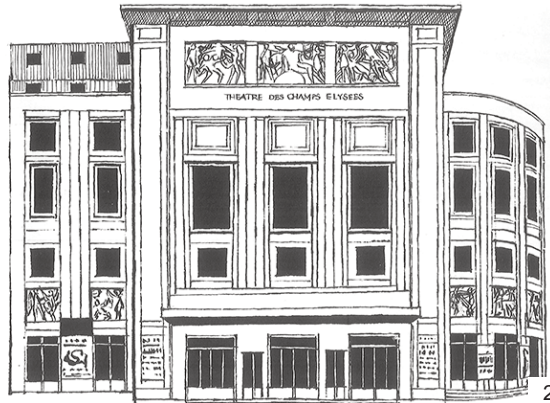


Foto 1 - Prospetto principale del teatro.  
Foto 2 - Disegno del prospetto principale.  
Foto 3 - Vestibolo d'ingresso.  
Foto 4 - Ridotto al primo piano.  
Foto 5 - Interno della sala.  
Foto 6 - Palcoscenico.  
Foto 7 - Interno della sala.  
Foto 8 - Interno della sala.

©Lo Sardo, P. ©BAUR, P.



## THÉÂTRE DU CHÂTELET E DE LA VILLE

|                         |                                 |
|-------------------------|---------------------------------|
| CITTÀ                   | Parigi                          |
| UBICAZIONE              | place du Chatelet               |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio isolato                |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                          |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1811                            |
| PROGETTISTA             | Davioud                         |
| COMMITTENTE             | Barone Haussmann                |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 4 -                             |
| CAPIENZA                | 2500 ca. posti - 1000 ca. posti |
| NUMERO PALCHI           | -                               |
| USO ATTUALE             | Teatro                          |
| PROPRIETÀ               | Comunale                        |



Tra le realizzazioni haussmaniane, la piazza Chatelet è uno degli esempi più famosi. Il terreno liberato dai dislivelli del quartiere circostante, tra cui la collinetta che domina la torre Saint-Jacques, aveva provocato la demolizione di numerose abitazioni e la sparizione di vicoli insalubri in questo quartiere celebre per le sue prigioni, le Grand-Chatelet, demolite fra il 1802 e il 1810.

La piazza situata nel punto di convergenza di due nuove arterie della città diviene presto scelta per realizzare due nuovi teatri. L'architetto Davioud, incaricato nel 1856 da Haussmann per costruire i due teatri della piazza, doveva rispettare numerosi vincoli: da una parte doveva tener conto delle costruzioni preesistenti, dall'altra doveva rispondere alle esigenze della sicurezza, della circolazione e dell'igiene, infine Haussmann impose per ragioni economiche l'aggiunta di immobili di profitto.

I due teatri Chatelet e Lyrique (oggi de la Ville) sono posti uno di fronte all'altro in maniera speculare rispetto alla piazza. Il primo era destinato al Circo Nazionale, la sala doveva contenere 3000 persone circa e la scena prestarsi alle esigenze delle rappresentazioni fiabesche o militari. L'altro era destinato al teatro lirico e la sala doveva contenere 1700 spettatori. Il 28 ottobre 1859 i progetti furono definitivamente approvati.

Il programma del Prefetto era molto preciso, si trattava di "faire des nouveaux théâtres des monuments dignes de la capitale de la France, les construire solidement et les décorer richement, y créer des accès larges et faciles, des salles vastes, bien aérées, pour que le public y circule aisément, y séjourne commodément, enfin mettre à profit tous les progrès des industries modernes pour rendre ces théâtres attrayants et confortables"<sup>1</sup>.

Il 12 agosto 1862, il ministro decide di donare al teatro il titolo di "Théâtre impérial du Chatelet". Nel 1848 diviene Teatro nazionale, poi Teatro imperiale del Circo alla proclamazione dell'Impero. Il suo carattere imperiale si manifesta principalmente in facciata: le decorazioni della fronte principale raffigurano dei medaglioni ornati dalla "N" di Napoleone circondato da foglie; un fregio ornato con delle teste di leone corona il padiglione. La terrazza, che sormonta i due piani di arcate, è chiusa da una balaustra che sostiene a partire dal 1863 quattro figure allegoriche rappresentanti il Dramma, la Musica, la Danza e la Commedia.

La decorazione della sala ha un carattere simbolico: "*Davioud n'accorde à la peinture qu'un rôle bien modeste. Figures de femmes sur fond or chargé de rinceaux alternant avec des médaillons portant le profil de grands compositeurs morts et de Rossini*"<sup>2</sup>. Delle grandi arcate ornate di affreschi poggiano su delle esili colonne che sostengono la cupola del velario circolare, decorato da piccoli geni dipinti da Armando Cambon. Al di sotto delle arcate delle iscrizioni indicano il repertorio delle rappresentazioni offerte in teatro.

La scena, con una larghezza di 24 metri e una profondità di 35 metri, presenta tre piani di passerelle e tre piani di sottopalco che permettono di realizzare i montaggi e i trucchi necessari ai programmi dei grandi spettacoli. Per la realizzazione degli elementi superiori, come le passerelle, è stato adoperato il ferro per impedire la propagazione del fuoco; mentre per le altre parti è stato usato il legno. Anche il sipario è in ferro, malgrado il rischio di risonanza del suono sul metallo.

Nel foyer principale, dopo il 1871, i ritratti dell'Imperatore e dell'Imperatrice vengono sostituiti da pitture rappresentanti la Musica e la Danza.

Il teatro Chatelet presenta quattro ingressi: sulla facciata principale, la porta centrale è riservata alle persone munite di biglietto preso precedentemente, le due porte laterali vicine ai due sportelli di distribuzione biglietti, sono riservate a chi li deve comprare. Un passaggio coperto, trasversale, permette alle vetture di immettersi all'interno, gli spettatori arrivati entrano nella sala d'attesa e attendono il controllo, mentre il pubblico delle gallerie superiori entra da ingressi posti sui prospetti laterali.

La galleria che, al primo piano, si estende più avanti dei palchi, è composta da una semicirconferenza, mentre a partire dal primo piano, le gallerie sono rientranti le une sulle altre,

sempre costituite da una semicirconferenza terminante in due tangenti parallele all'asse longitudinale.

Il teatro Chatelet era destinato alle rappresentazioni fiabesche e militari che attiravano un grande pubblico, l'architetto doveva avere come scopo principalmente quello di facilitare agli spettatori la vista della scena che doveva essere molto ampia e di disporre la sala per contenere il più grande numero di posti possibili. A queste due esigenze di vista e di numero si poteva, senza troppi inconvenienti, subordinare le questioni acustiche in un teatro di questo genere. Furono queste considerazioni che condussero alla forma della sala adottata; l'apertura della scena fu fissata a 12 metri. La forma semicircolare con tangenti normali alla scena era più vantaggiosa alla vista che la disposizione a ferro di cavallo con i lati rientranti verso l'apertura della scena, che è generalmente impiegata per i teatri di canto. Per guadagnare il più grande numero di posti possibili, furono interamente soppressi i prosceni.

La storia del Teatro du Chatelet è fortemente intrecciata a quella del Teatro de la ville. Il 25 maggio del 1871 il Teatro de la Ville viene completamente distrutto da un'incendio e ricostruito nel 1874 sulla base del progetto originario. Tra il 1967 e il 1968 la sala venne chiusa per subire una radicale trasformazione secondo il progetto di Fabre e Perrottet. Il teatro manterrà solamente l'involucro murario esterno, dentro verrà totalmente ricostruito; alla struttura in logge e balconate verrà sostituita una gradinata in cemento armato.

### Note

- 1) "Fare dei nuovi teatri dei monumenti degni della capitale di Francia, costruiti con fermezza e riccamente decorati, la creazione di grandi e facili accessi, di ampie sale, ben ventilate, in modo che il pubblico circoli facilmente, soggiornando comodamente, infine fare uso di tutti i progressi delle industrie moderne per rendere questi teatri attraenti e confortevoli".
- 2) "Davioud non dà solo alla pittura un ruolo molto modesto. Figure femminili su fondo oro o caricato da foglie alternate a medaglioni recanti il profilo dei grandi compositori morti e di Rossini".

### Bibliografia

NUSSAC, S. (1995). *Le théâtre du Châtelet: 150 ans de la vie d'un théâtre*. Assouline, Paris.

DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Gabriel Davioud, Architecte, 1824-1881*. Délégation a l'action artistique de la ville de Paris, Paris.

DALY, C.; DAVILOUD, G. (1865). *Les théâtres de la Place du Châtelet*. Ducher, Paris.



1



2



3



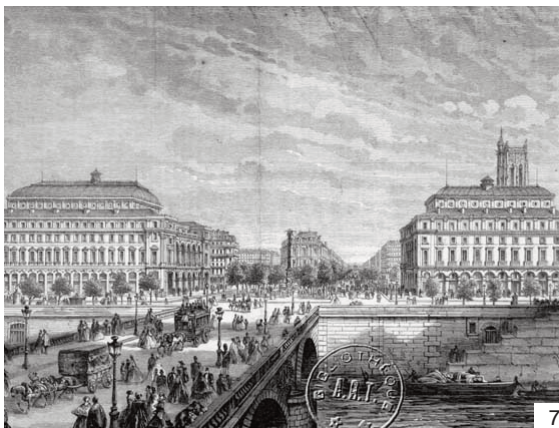
4



5



6



7

Foto 1 - Place du Chatelet.

Foto 2 - Interno della sala.

Foto 3 - Ridotto primo ordine di gallerie.

Foto 4 - Ridotto secondo ordine di gallerie.

Foto 5 - Estradosso del controsoffitto della sala.

Foto 6 - Graticcio.

Foto 7 - Place du Chatelet.

Foto 8 - Fronte principale del Teatro de la Ville.

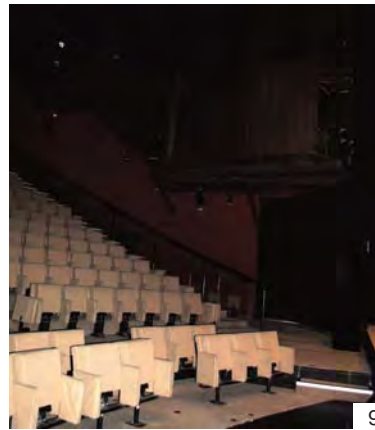
Foto 9 - 11 Interno della sala.

Foto 10 - Vestibolo d'ingresso.

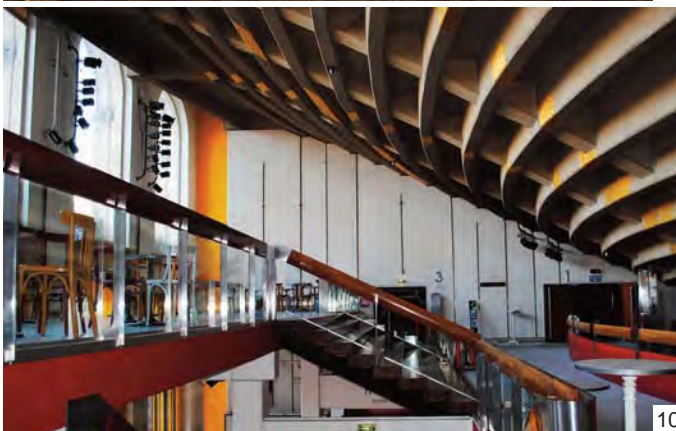
©Lo Sardo, P. ©BNF.



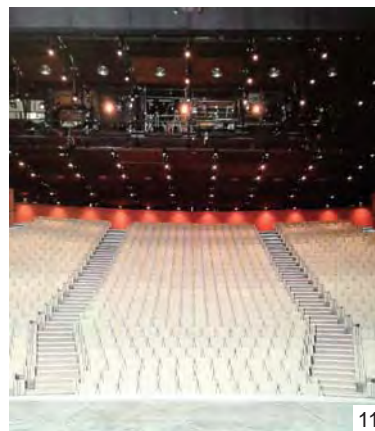
8



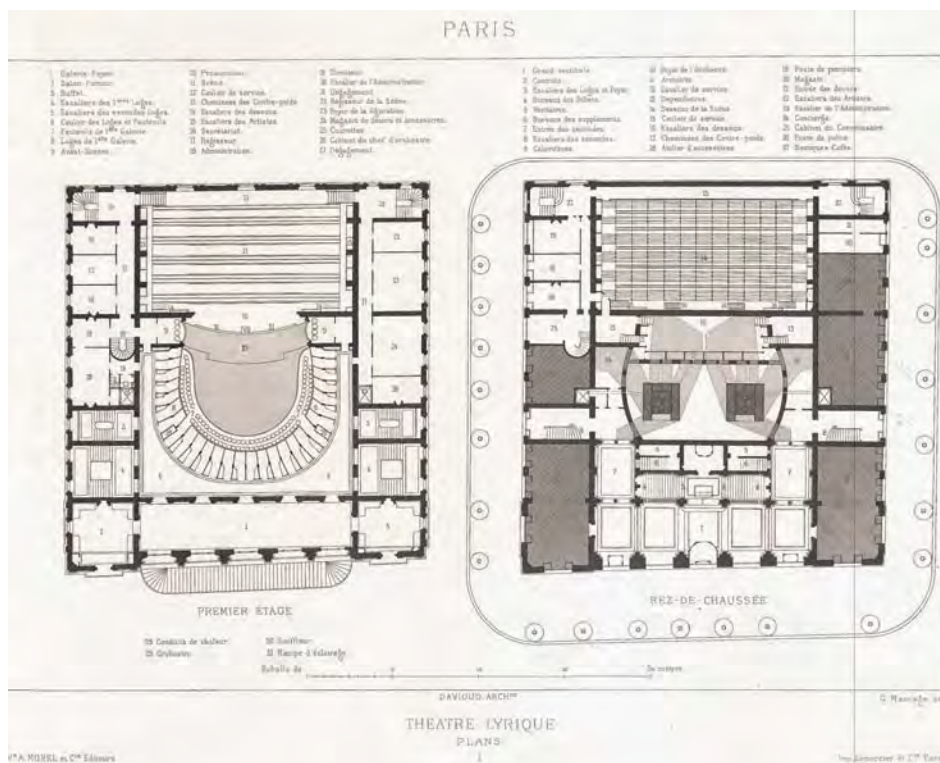
9



10



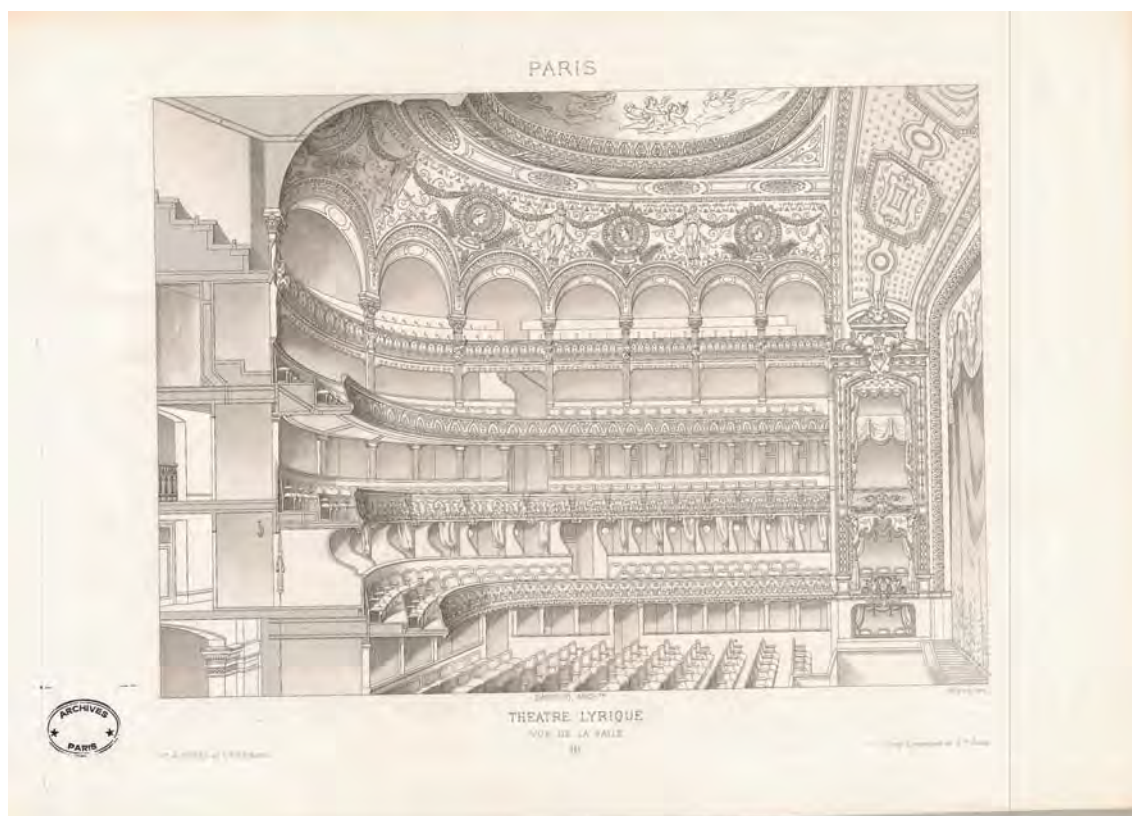
11



Pianta della configurazione originaria del teatro Lyrique. ©Archives de Paris.



Vista prospettica della configurazione originaria del teatro Lyrique. ©Archives de Paris.

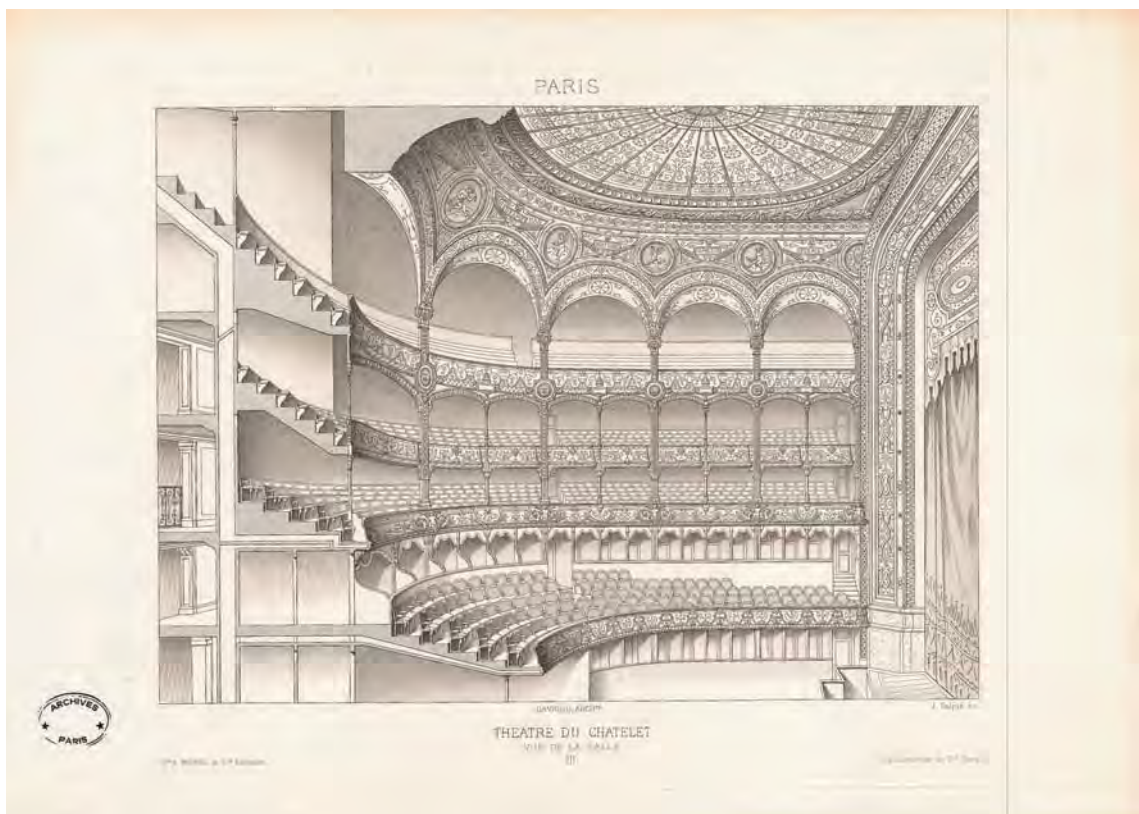


Sezione della configurazione originaria del teatro Lyrique. ©Archives de Paris.

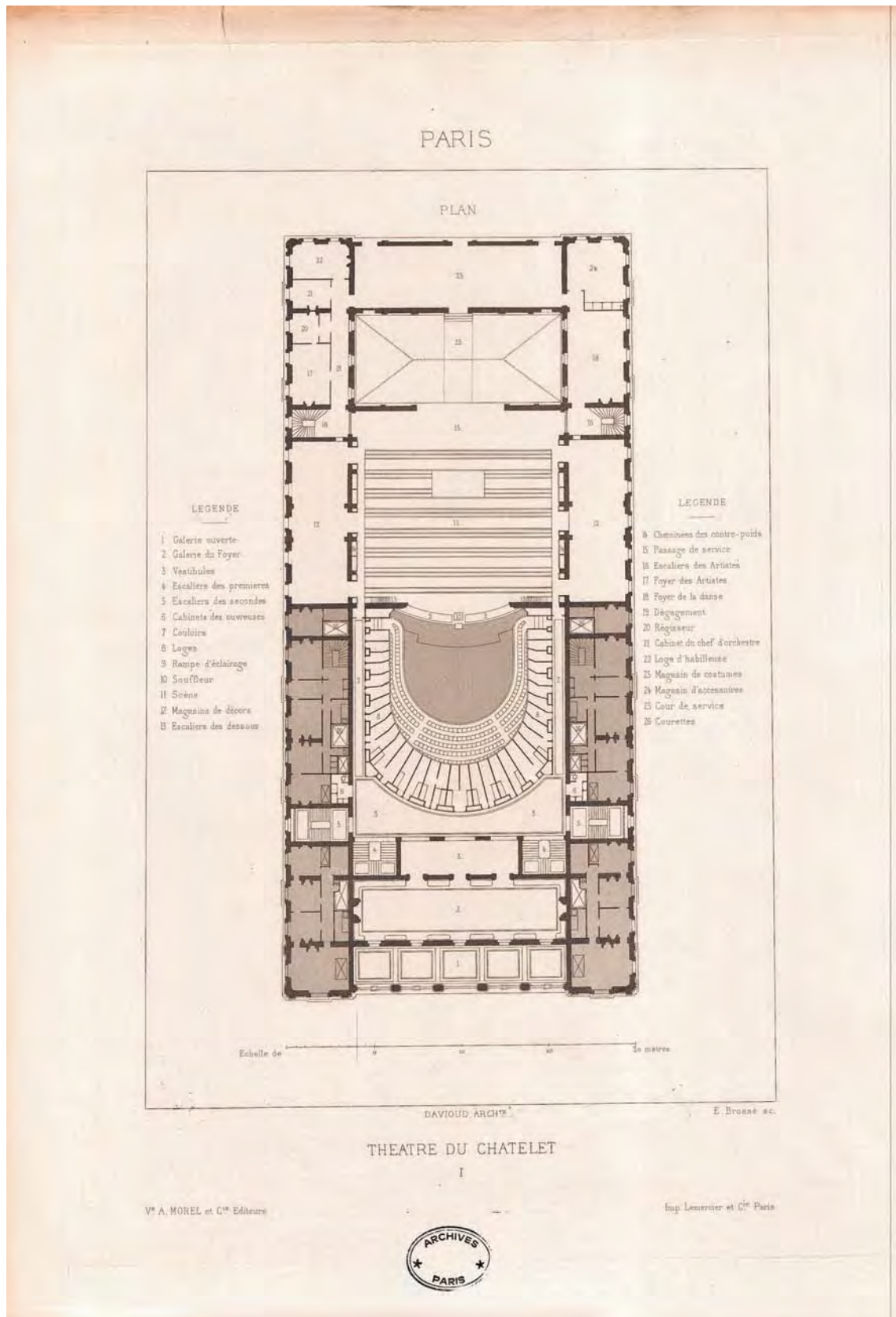




Prospetto della configurazione originaria del teatro Chatelet. ©Archives de Paris



Sezione della configurazione originaria del teatro Chatelet. ©Archives de Paris



Pianta della configurazione originaria del teatro Chatelet. ©Archives de Paris.



## THÉÂTRE DU CONSERVATOIRE D'ART DRAMATIQUE

|                         |                          |  |
|-------------------------|--------------------------|--|
| CITTÀ                   | Parigi                   |  |
| UBICAZIONE              | rue du Conservatoire     |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna al conservatorio |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Locali del conservatorio |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1811                     |  |
| PROGETTISTA             | Dellannoy                |  |
| COMMITTENTE             | Napoleone                |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                        |  |
| CAPIENZA                | 447 ca. posti            |  |
| NUMERO PALCHI           | -                        |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                   |  |
| PROPRIETÀ               | Privata                  |  |

Il teatro, commissionato da Napoleone il 3 marzo 1806 fu realizzato secondo il progetto dell'architetto Dellannoy, e inaugurato il 7 luglio 1811<sup>1</sup>.

Costruito principalmente di legno, spesso rivestito da sola pittura, questa sala ha acquistato già dai primi concerti un'eccellente reputazione nel campo acustico.

Nel 1866 si approfitta di qualche lavoro di sicurezza (principalmente le uscite laterali per il pubblico e nuovi spazi funzionali) per dare alla sala la sua decorazione attuale. Esempio perfettamente uniforme al gusto pompeiano e del Primo Impero: i toni verdi dominano nelle baracche e il rosso e l'oro antico con medaglioni e motivi allegorici o geometrici sono adoperati nelle gallerie, i pilastrini sono dipinti *en trompe l'oeil* sulle colonne con capitello corinzio. Nel 1877 la commissione superiore dei Teatri fa chiudere la sala del conservatorio e decide la sua demolizione. Il progetto sarà presto abbandonato e dopo alcune modificazioni

sulla sistemazione delle poltrone e sugli accessi riaprirà al pubblico.

I giornali scrivono: “[...] *avant que la cruelle pioche des démolisseurs ne s’attaque aux murailles plutôt décrépites et aux charpentes vraisemblablement vermoulues de la vieille maison, il convient d’adresser à ces pierres et à ces boiseries vétustes un adieu supreme et attendri*”.<sup>2</sup>

Il 16 marzo 1921 sarà dichiarato monumento storico.

La facciata e l’ingresso sono state modificate nel 1950. L’ultimo restauro è avvenuto nel 1985, ove si decise di restaurare e rinnovare la vecchia sala del conservatorio. Il teatro totalmente inserito nel fabbricato del conservatorio presenta esigui collegamenti con l’esterno lungo un prospetto laterale.

## Note

1) Nei giornali si legge: “Un bel escalier à deux rampes conduit à la Salle des exercices et à la galerie destinée à recevoir la bibliothèque. Il est orné d’un bas-relief d’une grande dimension, qui représente modestement Minerve distribuant des couronnes aux diverses parties d’enseignement ouvertes au Conservatoire : cette composition n’est point encor terminée, elle est de M. Lemot, membre de l’Institut, auquel on doit le magnifique fronton de la colonnade du Louvre. Le palier du grand escalier conduit à un petit foyer sur le chemin duquel est placé le buste de l’Empereur en marbre statuaire. Le plan de la salle est un parallélogramme, ce qui, en général, est la disposition la moins favorable pour une salle de concert, il a été reconnu de tout temps que celle d’une forme circulaire réunissent beaucoup plus d’avantages pour les effets de l’acoustique.

Des colonnes légères supportent une voute terminée par un vitrage d’où s’échappent les rayons de lumière qui éclairent la salle. Les reflets du jour qui en proviennent sont quelquefois d’une vivacité à aveugler les spectateurs et souvent d’un effet sombre dont l’orchestre à principalement à souffrir. Ces colonnes supportent un rang de premières et secondes loges dont les tentures sont vertes, et le fond des parties d’architecture gris de lin clair, sur lequel tous les ornements se détachent en blanc mat. Les dames se plaignent extrêmement du désavantage avec lequel leur beauté se trouve comprise dans ces loges. Un jour trop éclatant trahit aux yeux des spectateurs les petits mystères de toilette qui ont présidé à la fraîcheur de leurs attraits ; un soleil brulant darde à plomb sur elles, la chaleur des rayons est désagréable de plus d’une manière et le reflet de la couleur des loges achève de les désespérer en répandant sur leurs visages certaine demi-teinte verdâtre tirant sur le jaune, peu propre à les embellir”.

“Una bella scala a due rampe conduce alla Salla degli esercizi e alla galleria destinata a ricevere la biblioteca. E' decorata da un bassorilievo di grandi dimensioni, che rappresenta modestamente Minerva che distribuisce corone alle diverse parti d'insegnamento aperti al Conservatorio: questa composizione non è ancora finita, è dell' Sig. Lemot, membro dell'Istituto, al quale si deve il magnifico frontone del colonnato del Louvre . Il pianerottolo della grande scalinata conduce ad un piccolo foyer sulla strada dove si trova il busto dell'imperatore in marmo statuario . La pianta della sala è un parallelogramma, cosa che, in generale, è la disposizione più sfavorevole per una sala da concerto, è stato riconosciuto ogni volta che da una circolare si ricavano molti più vantaggi per gli effetti dell'acustica.

Delle colonne leggere sopportano una volta che termina in una vetrata dove fuggono i raggi di luce che illuminano la sala. I riflessi del giorno che sono a volte di una vivacità da accecare gli spettatori e spesso di un

effetto ombra di cui ne soffre principalmente l'orchestra. Queste colonne che sostengono i palchi di primo e secondo ordine hanno i tendaggi verdi, e il fondo grigio di lino chiaro, sul quale tutti gli ornamenti spiccano un bianco matto.

Le signore si lamentano estremamente dello svantaggio con il quale la loro bellezza si trova compresa in questi palchi. Un giorno troppo luminoso tradisce agli occhi degli spettatori i piccoli misteri della toilette che hanno portato alla freschezza de loro fascino; un sole caldo batteva su di loro, il calore dei raggi è sgradevole in più modi e la riflessione dei colori dei palchi completa la disperazione diffondendo sui loro volti certe mezze tinte verdastre tendenti al giallo, poco incline alla bellezza".

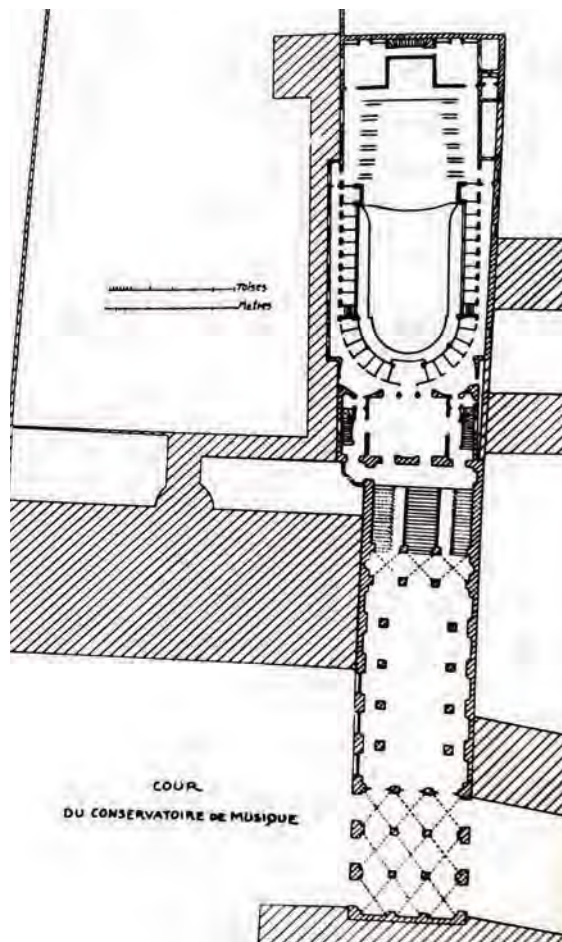
2) "prima che il crudele piccone dei demolitori non si attacchi alle pareti piuttosto decrepite e alla carpenteria probabilmente deformata della vecchia casa, conviene dare a queste pietre e a questo legno vetusto un supremo addio e attendere".

### Bibliografia

BAUR, P. (1970). *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.

SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.

SUEUR, M. (1986). *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*. C.N.S.A.D. [Conservatoire national supérieur d'art dramatique], Paris.



Pianta del teatro e ingresso al conservatorio. ©SUEUR, M.

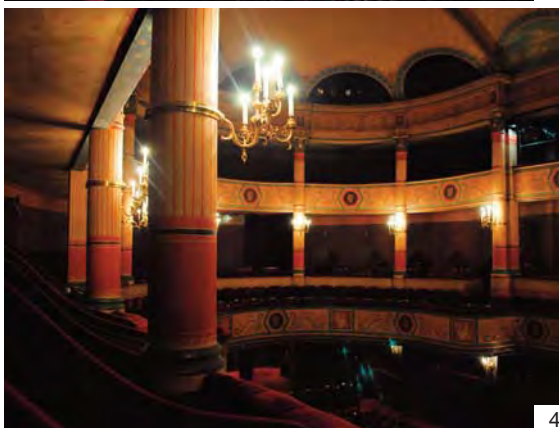
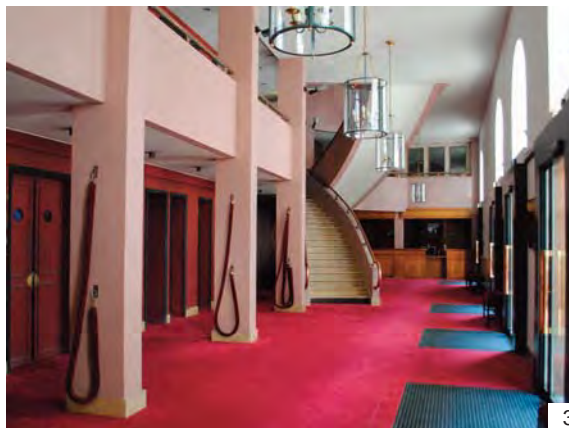


Foto 1 - Interno della sala.  
Foto 2 - Palcoscenico.  
Foto 3 - Vestibolo d'ingresso.  
Foto 4 - Interno della sala.



## THÉÂTRE MOGADOR

|                         |                                |  |
|-------------------------|--------------------------------|--|
| CITTÀ                   | Parigi                         |  |
| UBICAZIONE              | rue du Mogador                 |  |
| LOCALIZZAZIONE          | Interna ad un aggregato urbano |  |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro                         |  |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1919                           |  |
| PROGETTISTA             | -                              |  |
| COMMITTENTE             | Privato                        |  |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | -                              |  |
| CAPIENZA                | 1600 ca. posti                 |  |
| NUMERO PALCHI           | -                              |  |
| USO ATTUALE             | Teatro                         |  |
| PROPRIETÀ               | Privato                        |  |

André Butt, presidente-direttore generale della “Società del music-hall parigino” e di dieci stabilimenti inglesi di cui il Palazzo e l’Empire di Londra, decide di intraprendere nel 1913 dei lavori per la costruzione di una sala di spettacoli. Il teatro Mogador viene fatto costruire sul modello del Palace Music Hall londinese costruito da Bertie Crewe. I lavori furono seguiti da Edward Niermans. Viene inaugurata nell’aprile 1919 dal futuro presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt.

Il teatro si sviluppa su due piani e presenta un controsoffitto a cupola realizzato in *staff* (gesso fibroso) e *filasse* (stoppa). I foyer sono stati sottoposti a importanti lavori di ristrutturazione e ampliamento nel 2006.

## Bibliografia

PINCHON, J. F. (1991). *Edouard Niermans Architecte de la Café-Society*. Mardaga Pierre, Sprimont (Belgique).

CARACALLA, J. P. (1994). *Lever de rideau: histoire des théâtres privés de paris*. Denoël, Paris.



Pianta del secondo ordine di galleria della configurazione originaria del teatro. ©Archives de Paris.



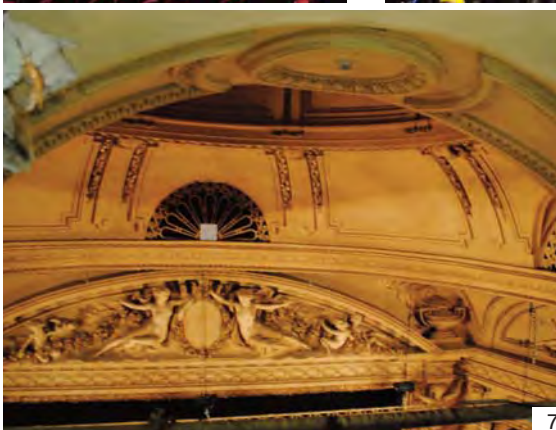
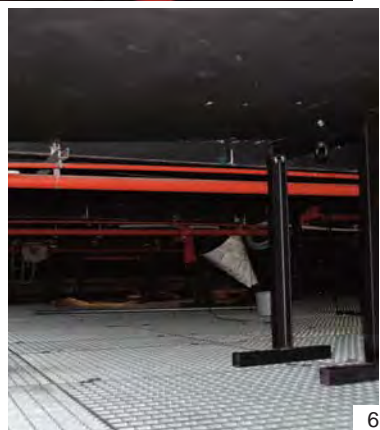
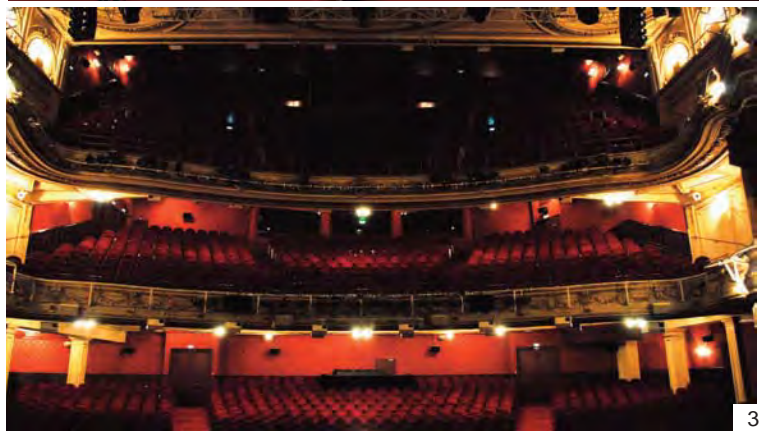
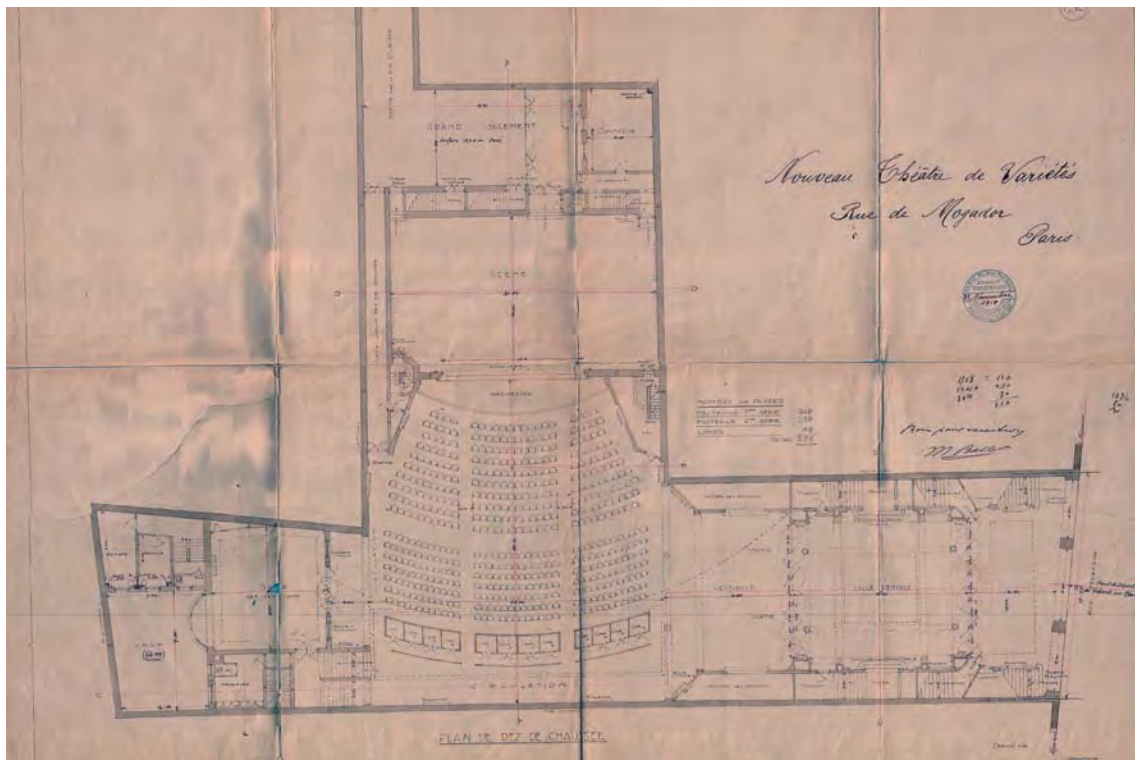
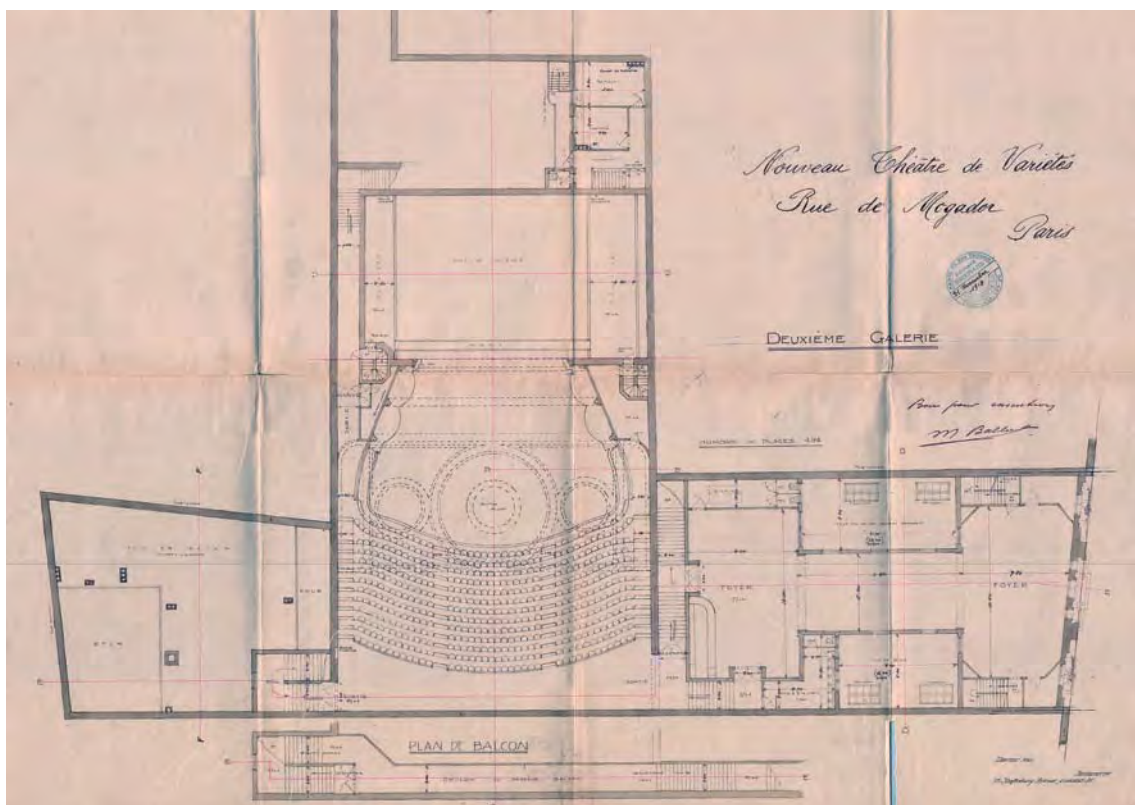


Foto 1 - Prospetto principale del teatro.  
Foto 2 - Ingresso al teatro.  
Foto 3 - Interno della sala.  
Foto 4 - Interno della sala.  
Foto 5 - Passerella del palcoscenico.  
Foto 6 - Graticcio.  
Foto 7 - Intradosso del controsoffitto della sala.



Pianta del piano terra della configurazione originaria del teatro. ©Archives de Paris.



Pianta del secondo ordine di galleria della configurazione originaria del teatro. ©Archives de Paris.



## THÉÂTRE DE L'ODÉON

|                         |                   |   |
|-------------------------|-------------------|---|
| CITTÀ                   | Parigi            |  |
| UBICAZIONE              | Place de l'Odéon  |   |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio isolato  |   |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro            |   |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1782              |   |
| PROGETTISTA             | Peyre e De Wailly |   |
| COMMITTENTE             | Luigi XV          |   |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                 |   |
| CAPIENZA                | 1040 ca. posti    |   |
| NUMERO PALCHI           | -                 |   |
| USO ATTUALE             | Teatro            |   |
| PROPRIETÀ               | Comunale          |   |

L'Odéon è stato costruito per sostituire la vecchia sala della Comédie Française costruita nel 1689 sotto il regno di Luigi XIV.

Il progetto approvato da Luigi XV, nel 1770, ha atteso qualche anno l'inizio dei lavori, l'inaugurazione è avvenuta nel 1782 sotto il regno di Luigi XVI. Malgrado due incendi, nel 1799 e nel 1818, e diverse trasformazioni effettuate tra il XIX e il XX secolo, dopo più di 220 anni di esercizio, le ricostruzioni e i restauri dell'edificio hanno permesso di conservarne i caratteri originari. Nelle parti più visibili, oggi restaurate, l'Odéon testimonia l'idea di Teatro-tempio dei suoi autori Marie Joseph Peyre e Charles De Wailly. Il progetto di un nuovo teatro francese di Peyre e De Wailly risponde alla volontà di interpretare metaforicamente l'architettura sacra greca all'interno di un'architettura civile pubblica.

L'Odéon è un archetipo di teatro monumentale dell'epoca dei Lumières che ispira, a Pa-

rigi stesso e all'interno di numerose province della nazione, l'erezione di teatri-templi nel cuore di nuovi quartieri.

Soufflot, controllore e intendente generale degli edifici del re a Parigi, e Marigny, direttore degli edifici, portano avanti il desiderio del re Luigi XV di realizzare un nuovo edificio per la Comédie Française. Due mesi più tardi l'Opéra del Palazzo Reale è distrutta da un incendio, e i due uomini (Marigny e Soufflot) hanno abbastanza da fare con i problemi posti dal regolamento provvisorio. Ma l'idea di Marigny segue il proprio corso, occorre realizzare un teatro, un monumento interessante per la nazione.

Nel 1767 Marigny decide di incaricare due giovani architetti, da poco tornati dal soggiorno all'Accademia di Francia a Roma, Marie-Joseph Peyre e Charles De Wailly, di studiare la costruzione del nuovo teatro da situarsi nel quartiere Saint-Germain, sul sito dell'hotel del principe di Condé.

Il 26 marzo e il 29 settembre 1770 il Consiglio emana due decreti che ordinano la realizzazione del progetto di Peyre e De Wailly e l'acquisto del terreno del principe di Condé.

*"Rien ne s'oppose plus au commencement des travaux"*<sup>1</sup>, scrive Marigny il 17 maggio 1771, al nuovo Controllore Generale delle Finanze, l'abate Terray.

I lavori sotto la direzione di Moreau, cominciano nel dicembre 1773. Qualche mese più tardi Luigi XV muore; Terray cede il posto a Turgot e il conte d'Angiviller diventa direttore degli edifici di Luigi XVI. Il 13 settembre 1774 Turgot ordina l'arresto dei lavori, seguendo la rigida politica economica della nuova classe dirigente.

Sarà Luigi XVI a districare l'intrigo, donando al fratello minore, il Conte di Provenza, l'usufrutto del palazzo e del giardino del Lussemburgo e realizzando il collegamento fra questo e il nuovo teatro; nella stessa occasione incaricherà il Conte di Provenza di farsi carico delle spese della costruzione del teatro.

I lavori del teatro di Peyre e De Wailly ripresero nel maggio 1779 e proseguirono per tre anni. Il teatro aprirà il 9 aprile dello stesso anno.

All'interno dell'"Encyclopedie methodique" di Quatremère de Quincy al nome teatro si legge: *"La partie extérieure de ce théâtre, bâti en pierre [...], n'a éprouvé aucun changement, écrit-il. C'est encore sous le point de vue de l'architecture et des convenances modernes, le seul théâtre de Paris que l'on puisse citer comme méritant le titre de monument. Ses abords, la régularité de la place où il est situé, et des rues qui y correspondent, son isolement surtout, ce qui est rare dans une ville aussi serrée que Paris en recommandent l'aspect, et sur les rapports de commodité du service ainsi que de facilité de circulation, aucun autre n'en approche"*<sup>2</sup>.

La scelta definitiva del sito dell'hotel di Condé pose per la prima volta a Parigi, in particolare sulla riva sinistra, il problema della messa in opera urbana di un edificio teatrale. Nella misura in cui il terreno invitava i promotori a prevedere la realizzazione di un vero nuovo quartiere articolato attorno alla sala di spettacolo, quest'ultimo era definito come il centro di attrazione reale di una porzione totalmente rinnovata della città. L'antico hotel di Condé e il suo giardino si sviluppavano su un vasto isolato di pianta triangolare situato

lungo via de Vaugirard, via de Condé e via Monsieur-le-Prince.

Queste esigenze, connesse alle problematiche più propriamente legate alla costruzione dell'edificio fecero sorgere un insieme di vincoli, tra cui: l'isolamento completo del teatro, dettato dal rischio di propagazione d'incendio, associato alla necessità di tracciare delle vie di accesso e di liberare delle aree di stazionamento delle vetture per la durata dello spettacolo; le condizioni topografiche, il teatro era circondato da tre assi di circolazione importanti e necessitava di legami efficaci per evitare di essere isolato dall'attività del quartiere di Saint-Germain; infine il teatro doveva presentare una monumentalità esemplare.

Le modificazioni più importanti all'interno del teatro, rispetto alla tipologia che si andava adottato in modo diffuso su tutto il territorio, furono l'abbandono della scena tripartita, giudicata inadeguata alle necessità di spettacolo da svolgersi e la sostituzione di un tracciato leggermente ellissoidale con quello a ferro di cavallo.

Non mancarono aspre critiche. Alla nuova realizzazione l'attrice Fleury, pur elogiando la forma della sala nobile ed elegante, criticava le decorazioni dalle tinte troppo pallide e i fondi troppo uniformi, mentre Delaure elencava i difetti del teatro tra cui i foyer troppo piccoli, la forma della sala svantaggiosa per i noti criteri di visibilità e la presenza nel velario di decorazioni raffiguranti i 12 segni dello zodiaco, poco adatti alla scena francese.<sup>3</sup>

Il teatro subì due incendi, nel 1799 e nel 1818, che distrussero la sala, la scena, i servizi annessi e il tetto, lasciando intatte alcune strutture e le parti d'ingresso.

I numerosi eventi rivoluzionari, i cambiamenti del regime politico e la moltiplicazione delle sale di spettacolo portò l'Odéon a chiusure momentanee.

Nel marzo 1783 verranno eseguite numerose modifiche sia relativamente alla decorazione che sulla disposizione di alcuni ambienti fra cui il vestibolo e il foyer.

Il 4 novembre 1789 viene nominato ufficialmente "Théâtre de la Nation", dopo gli avvenimenti rivoluzionari di luglio. Chiuso il 3 settembre 1793 la sala di Peyre e De Wailly riaprì le sue porte il 27 giugno 1794 con il nome di Théâtre de l'Égalité. L'edificio oramai affidato all'amministrazione della città di Parigi doveva accogliere in alternanza le compagnie di altri grandi teatri parigini.

L'interno della sala, alla quale si era voluto donare il carattere formale dell'uguaglianza era stato nuovamente modificato; nuove uscite destinate al popolo permettevano di accedere ad un immenso anfiteatro che saliva dalla platea fino al loggione. De Wailly ottenne dal Comitato di salute pubblica di intervenire e limitare le trasformazioni, si mantennero le parti essenziali del teatro, ma furono distrutti i tramezzi interni ed applicati a tempera i colori nazionali all'interno della sala.

La mancanza di una compagnia stabile portò il teatro ad una nuova chiusura fino al 1797, quando riaprì sotto il nome di Odéon, destinato a sviluppare in grande i principi conosciuti dell'arte oratoria e quella dei commedianti, doveva ugualmente servire come sala da concerti. L'architetto che ebbe il compito di riorganizzare i locali del teatro fu Jean-Francois-Xavier Leclerc: i dodici segni dello zodiaco scolpiti sul plafond furono cacciati da Apollo e le Muse, furono introdotti i palchi di proscenio, un lampadario di 48 luci fu cir-

condato da altre 12 luci in cristallo legate fra di loro da ghirlande di rose; la sala, ornata da arabeschi bianchi su fondo verde chiaro. L'Odéon riaprì definitivamente il 31 ottobre 1798 con successo.

Il 15 marzo 1799 il teatro presentava un debito di 150 000 francs. Il teatro era in crisi; uno degli antichi associati, La Page, rifiutò di firmarne la condanna, affermando che *“met-terai plutot le feu à la salle que de signer sa condamnation”*<sup>4</sup>. Tre giorni più tardi, il teatro era in preda alle fiamme. Il 18 marzo 1799 l'Odeon fu distrutto da un incendio, non si seppe mai l'origine dell'incendio, ma Sageret e La Page furono arrestati: *“Le feu s'est manifesté ce matin, à sept heures, au théâtre de l'Odéon, il est consumé en grande partie. Deux pompiers y ont péri [...] Parmi les nombreuseuses personnes qui ont porté du secours, le zèle et l'activité du citoyen Peyre, architecte se sont surtout fait remarquer. Le père de ce jeune artiste avait, de concert avec le citoyen Wailly, construit ce superbe édifice ; le fils, après l'avoir défendu contre le mauvais gout des vandales de 93, a encore contribué à en soustraire aux flammes quelques précieux débris. Le corps respectable des pompiers et les militaires en garnison dans cette commune ont donné des preuves d'un rare courage”*<sup>5</sup>.

Occorre attendere il 1803 per vedere apparire i primi progetti di ricostruzione della sala incendiata. Il teatro riaprì nel 1808 con il nome di Théâtre de l'Imperatrice.

Il progetto di trasferire il Teatro dell'Imperatrice nell'ex-Odeon fa seguito al decreto di Napoleone, datato l'8 giugno 1806, che fissa ad 8 il numero dei teatri di Parigi. Successivamente al 15 giugno 1808, data della riapertura della sala ormai chiamata Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice et Reine, i giornali informano i parigini dei cambiamenti avvenuti nel monumento. All'interno, se si fa eccezione di parecchie ristrutturazioni tecniche e di nuove distribuzioni dei servizi accessori (scale a servizio dell'Imperatore, nuovi locali a servizio della scena e dei palchi degli attori), solo la struttura superiore del foyer era stata modificata (una cupola sostituiva l'antico velario dipinto): *“La forme de la salle et des loges est la meme qu'autrefois, sinon qu'on a supprimé les pilastres adhérents aux murs des premières loges, et les gaines isole des stage supérieurs, portant retombée des lunettes du plafond, ce qui rend lisse la devanture des troisièmes loges qui précédemment faisaient saillie entre chacune des divisions de ces gaines”*<sup>6</sup>. Il nuovo quadro di scena era fiancheggiato da colonne di ordine corinzio, tutto il sistema decorativo aveva numerose figure dipinte da Louis Lafitte, di ispirazione pompeiana: *“Le fond des loges est d'un ton bleu cendré et formés de draperie à l'antique retroussées sue des patères. Sur le devant des premières, l'artiste a représenté les bustes de nos grands auteurs tragiques et comiques couronnés par des génies [...] Cette décoration est du meilleur effet. Quel ornement pour une salle que les portraits des auteurs qui l'ont si longtemps rendue célèbre! Pausanias nous apprend que le théâtre d'Athènes était décoré des portraits des grands auteurs grecs: on y voyait les bustes de Sophocle, Euripide, Ménandre, comme nous voyons aujourd'hui, dans la nouvelle salle, les images de Corneille, Racine et Molière. Une frise imitée de l'antique orne le devant des secondes, elle est composée d'enfants diversement disposés et surtout de guirlandes de fleurs blanches et de fruits. Enfin, les troisièmes son décorées de griffons et de sphinx avec des*

*trépièds au milieu. Le plafond est divisé en caissons*"<sup>7</sup>.

Dopo l'abdicazione di Napoleone, il 5 aprile 1814, e con il ritorno dei Borboni, il teatro ornato da drappi bianchi riprende il nome di Odéon, durante i cento giorni, la sala ritrova il suo titolo di Théâtre de l'Imperatrice. Il 20 marzo 1818 il fuoco ritornerà all'interno della sala dell'antico Odéon: "L'incendie fut très violent. Il dura huit jour set, comme le premier [...] fut attribué à la malveillance. Tout l'intérieur de la salle, avec la toiture, fut brulé. On préserva les quatre façades, le grand foyer, les corridors, les grands escaliers, les escaliers de communication et les loges d'acteur".<sup>8</sup>

Il 25 marzo, Luigi XVIII promulga un'ordinanza reale decidendo la ricostruzione senza indugi della sala. L'inaugurazione ha luogo il 30 settembre 1819. Questa volta la sala venne ricostruita su progetto di Baraguay. Riappaiono, dietro i palchi continui, i pilastri che sostengono le lunette collocate sotto la cornice del velario, tuttavia erigendo un vasto palco reale, all'italiana, Baraguay distrugge l'unità armoniosa del ritmo monumentale inventata dai creatori dell'Odéon: la sala era nuovamente compromessa tra la concezione d'origine e la necessità di innovarsi al gusto dei giorni. Tra le grandi innovazioni, l'introduzione delle cariatidi al secondo livello del foyer. Tra le innovazioni tecniche, si dispose tra la scena e la sala un sipario metallico, da abbassare in caso di incendio.

Nel suo aspetto esteriore, il teatro dell'Odéon subirà un'ultima trasformazione: la demolizione dei due archi di porte che lo collegavano al giardino del Lussemburgo.

Nel 1965 fu sostituito il palfond con quello di André Masson: il famoso dipinto surrealista descritto da J.-C. Daufresne: "*André Masson a repris, autour du thème centrale d'Apollon-Soleil, ici, "le héros arrachant le coeur solaire de l'aigle" – le figures de la Comédie et de la Tragédie, puis d'Eschyle, suivi cette fois, par Aristophane, Shakespeare, Kleist et Claudel; et enfin trois colosses "exprimant trois attitudes fondamentales dans la vie. La jubilation, la douleur et la méditation*"<sup>9</sup>.

L'edificio completamente chiuso nel 2002 per la rinnovazione di tutte le sue parti riaprì nell'aprile del 2006.

## Note

- 1) "Nulla si oppone all'avvio dei lavori".
- 2) La parte esterna di questo teatro, costruito in pietra [...], non ha subito alcun cambiamento, egli scrive. E' ancora sotto il punto di vista dell'architettura e dei servizi moderni, il solo teatro di Parigi che si può citare come degno del titolo di monumento. I suoi dintorni, la regolarità della posizione dove è situato, e le strade che vi corrispondono, soprattutto il suo isolamento, molto raro in una città così affollata come Parigi ne raccomandano l'aspetto, e sui rapporti di convenienza di servizio che la facilità di circolazione, in nessun altro è presente.
- 3) La famosa attrice Fleury riassume l'opinione più diffusa tra i commentari del nuovo teatro: "Quant à notre salle, elle parut belle, au moins à l'intérieur (la façade ayant été trouvée généralement trop massive); bien qu'on y découvrit des défauts et des inconvénients, la forme en parut élégante et noble. Le théâtre [scène] avancé sur une fraction de cercle, n'interrompt point la régularité de proportions assez vastes et assez im-

posantes. La scène d'ailleurs est fort large, peut-être, sans avoir assez de profondeur. Relativement au dehors, les connaisseurs prétendaient que la salle manquait de dignité ; il était si rare en France qu'on fit alors pour les arts quelque chose qui eut un véritable caractère de grandeur ! Les calculs d'argent s'opposaient à tout. On prenait des architectes renommés, on exigeait un essor magnifique sur le papier, et à l'exécution on leur rognait les ailes. « Que diable ! mon cher Wailly, disait à cet homme habile un de nos barbares, ne pourriez-vous pas supprimer quelques paires de colonnes ? » Cette parcimonie se déclarait surtout vers la fin des travaux, et portait sur les décorations et les peintures. A' quelque temps de là, nous fîmes repeindre la salle en bleu pour faire disparaître la teinte trop blafarde et trop uniforme des fonds, avant cette opération nécessaire, et au premier aspect de l'intérieur, on avait l'air d'entrer dans un monument taillé dans une carrière de sucre blanc." (Per quanto riguarda la nostra sala, sembra bella, almeno all'interno (la facciata è stata reputata generalmente troppo massiccia), anche se si scoprono i difetti e gli inconvenienti, la forma è apparsa elegante e nobile. Il Teatro disegnato su una frazione di cerchio, non interrompe la regolarità di proporzioni abbastanza grandi e abbastanza imponenti. La scena è molto ampia, forse, senza sufficiente profondità. Relativamente fuori, i conoscitori sostenevano che a sala mancasse di dignità; era così raro in Francia che si è fatto allora per tutte le arti quello che era un vero carattere di grandezza! I calcoli di spesa si opposero a tutto. Si sono presi degli architetti famosi, si è richiesto un grande sviluppo sulla carta, e all'esecuzione si è lesinato. "Ma che diavolo! "Mio caro Wailly, diceva, a questo uomo intelligente, uno dei nostri barbari, non possiamo rimuovere alcune coppie di colonne?" Questa parsimonia si dichiarava soprattutto verso la fine dei lavori, e si concentrava sulle decorazioni e i dipinti. Un po' di tempo dopo, abbiamo preso a ridipingere la sala in blu per scomparire le tinte troppo pallide e troppo uniformi dei fondi, questa operazione necessaria, e al primo aspetto dell'interno, si aveva l'aria di entrare dentro un monumento inciso in una cava di zucchero bianco).

Dulaure scrive invece : "Les gens de l'art admirent la beauté des profils, mais se plaignent du défaut de caractère et de la trop grande simplicité de ce monument, dont la décoration sévère est plutôt convenable à un bâtiment de pure utilité, qu'à un lieu consacré au plaisir et aux délassements des Citoyens : rien n'annonce Melpomène, rien n'annonce Thalie, rien n'annonce le Théâtre français, que la table mesquine où ces mots son gravés. Le vestibule, décoré de colonnes toscanes, offre la figure en marbre de Voltaire. Cet homme immortel est représenté en vieillard décrépit, assis dans un fauteuil. M. Houdon, qui l'a sculpté. A conservé dans les traits du visage, l'expression du ridicule, que grand homme savait manier avec tant d'art. Deux vastes escaliers, à droite et à gauche, conduisent au premier étage. C'est là qu'on voit un second vestibule, qu'on a métamorphosé en foyer, qui était placé sur le côté gauche, dans une pièce très étroite. Une critique imprimée dans ce sens, démontrait plusieurs inconvénients qu'on n'avait pas prévus dans la construction de cette salle. La petitesse du premier foyer ne devait pas lui échapper: Dans le foyer, dit l'auteur de cette critique, sont les bustes de nos auteurs dramatiques : cette précieuse collection semble s'indigner d'être si mal logée; la pièce est très étroite : heureusement que la génération actuelle n'annonce pas dans la carrière du théâtre une grande quantité de bons écrivains, il n'y aurait pas de place pour eux, et c'est justement ce qu'il ne fallait pas prévoir. Le vestibule où l'on a logé plus au large les bustes des auteurs ne ressemble en rien à un foyer, il faut y avoir la cheminée, il faut y avoir du feu pour y croire. Ces bustes sont . celui de Molière, qui a la place d'honneur, de Piron, de Voltaire, de Crébillon, de Racin, de Corneille, de Regnard, de Destouches, de Dufresnoy et de La Fontaine. La salle est ronde, on conçoit facilement que cette forme toute belle qu'elle est, ne permet pas à toutes les loges d'être également favorables aux spectateurs, il en est où le rayon visuel ne



peut atteindre qu'à une moitié du théâtre [scène], d'autres où il n'est absolument possible que de voir l'avant-scène. Cette salle se termine par douze arceaux, dont les voussures sont décorés des douze signes du Zodiaque, attributs peu convenables à la scène française, et qui ont donné matière à une foule d'épigrammes: tels maris se sont piqués d'être sous le signe du Capricorne, et telles femmes ont paru déplacées sous celui de la Vierge, etc. Les jambages de ces arceaux au-dessus de l'avant-scène offrent deux porte-à-faux bien masqués, on a voulu faire oublier ce défaut de goût, en plaçant des deux côtés des monstres marins ailés qui supportent des festons, mais ces monstres amphibies sont eux-mêmes des objets désagréables; ils semblent collés contre le mur, ou se supporter en l'air par leur propre vertu. Dans l'arcade du milieu qui est au-dessus de l'avant-scène, sont nichées fort à l'étroit les deux muses du théâtre, Melpomène et Thalie. Les attitudes peu gracieuses de ces figures, annoncent qu'elles ne sont guère à leur aise; la position de Thalie est celle d'une personne qui se soulage par une incongruité que l'on ne peut guère exprimer avec décence: Thalie pousse la plaisanterie un peu loin. La plupart des inconvénients de cette salle, naissent de la forme ronde qui très agréable dans un salon, est très désavantageuse pour une salle de spectacle. Au surplus, on doit des éloges aux architectes M. De Wailly et Peyre l'ainé, d'avoir surmonté avec autant de succès, le nombre d'obstacles qu'offrait cette forme, et d'avoir, avec une docilité exemplaire, fait depuis plusieurs changements que le bon goût méritait." (La gente d'arte ammira la bellezza dei profili, ma si lamenta della mancanza di carattere e della troppo grande semplicità di questi monumenti, in cui la decorazione austera è piuttosto adatta ad un edificio di una pura utilità, che ad un luogo dedicato al piacere e allo svago dei cittadini: niente ci annuncia Melpomene, niente ci annuncia Thalia, niente ci annuncia il Teatro francese, che il tavolo piccolo dove queste parole sono incise. L'atrio, decorato con colonne toscane, offre la figura in marmo di Voltaire. Quest'uomo immortale è rappresentato come un vecchio decrepito, seduto su una sedia. Mr. Houdon, l'ha scolpito. Ha conservato nei tratti del viso, l'espressione ridicola, che un grande uomo sapeva maneggiare con tanta arte. Due grandi scale, a destra e sinistra, conducono al primo piano. È là che si vede un secondo atrio, che è stato trasformato in un foyer, che era posto sul posto sul lato sinistro, in una stanza molto stretta. Una critica in questo senso, mostra diversi inconvenienti che non erano stati previsti nella costruzione di questa sala. La piccolezza del primo foyer non gli doveva sfuggire: nel foyer, dice l'autore di questa critica, sono i busti dei nostri drammaturghi: questa preziosa collezione sembra indignarsi di essere così mal posizionati; la stanza è molto stretta: fortunatamente che la generazione attuale non ha nella carriera del teatro una gran quantità di buoni scritti, non ci sarebbe posto per loro, ed è quello che non dovrebbe essere previsto. L'ingresso dove si sono collocati più larghi i busti di autori non sembra per nulla un foyer, bisogna avere un camino bisogna avere il fuoco per crederci. Questi busti sono: quello di Molière, che ha il posto d'onore, di Piron, di Voltaire, di Crébillon, di Racin, di Corneille, di Regnard, di Destouches, di Dufresnoy e di La Fontaine. La sala è rotonda, si riconosce facilmente che questa forma così bella, non permette a tutti i palchi di essere allo stesso modo vantaggiosi agli spettatori, dove il raggio visuale può raggiungere solo a una metà del teatro, dagli altri è assolutamente impossibile vedere il proscenio. Questa sala si chiude con dodici archi, le cui montee sono decorate dai dodici segni dello zodiaco, considerati poco adatti alla scena francese, e che hanno dato origine ad una serie di epigrammi: alcuni mariti si sono beccati di essere sotto il segno Capricorno, e tali donne sono sembrate inopportune sotto quello della vergine, ecc. I piedritti degli archi al di sopra del proscenio offrivano due false porte ben nascoste, si è voluto far dimenticare questa mancanza di gusto, sistemando in entrambi i lati dei mostri marini alati che sostengono dei festoni, ma questi mostri anfibi sono essi

stessi oggetti sgradevoli; sembrano bloccati contro il muro, o si suppone in aria per le proprie virtù. Nell'arcata di mezzo che è sopra il proscenio, sono incastonate forti e strette le due muse del teatro, Melpomene e Talia. Gli atteggiamenti poco aggraziati di queste figure, annunciano che non sono a proprio agio; la posizione di Thalia è quella di una persona che trova sollievo per una incongruenza che non può essere espressa con decenza: Thalia spinge il divertimento un po' lontano. La maggior parte degli svantaggi di questa sala, nascono dalla forma circolare che molto bella in un salone, è molto svantaggiosa per una sala di spettacolo. Inoltre, si devono delle lodi agli architetti M. De Wailly e Peyre l'anziano, di aver superato con tanto successo, il numero di ostacoli che offre questa forma, e di avere, con docilità esemplare, fatto poi parecchie modifiche che il buon gusto merita.).

- 4) "Metterei piuttosto il fuoco alla stanza che firmare la sua condanna."
- 5) "Il fuoco si è manifestato questa mattina, alle sette, al Teatro Odeon, è in gran parte consumato. Due vigili del fuoco sono morti [...]. Tra le numerose persone che hanno portato soccorso, lo zelo e l'attività del cittadino Peyre, architetto si sono particolarmente notati. Il padre di questo giovane artista aveva, insieme con il cittadino Wailly, costruito questo magnifico edificio; il figlio, dopo l'aver difeso contro il cattivo gusto dei Vandali del 93, ha anche aiutato a sfuggire alle fiamme alcuni prezioso resto. I corpi rispettabili del corpo dei vigili del fuoco e i soldati di presidio in questo comune hanno dato prova di un raro coraggio."
- 6) "La forma della sala e dei palchi è la stessa di prima, solo che si sono rimossi le lesene sulle pareti del primo ordine di palchi, e i rivestimenti isolati dei piani superiori, portando fino a terra delle lunette dal plafond, rendendo liscia la parte anteriore del terzo ordine di palchi che precedentemente sporgeva tra ciascuna divisione dei rivestimenti."
- 7) "Il fondo dei palchi è di un tono blu cenere e forma dei drappi all'antica rotolato sulle pareti. Sul davanti del primo ordine, l'artista ha rappresentato i busti dei nostri grandi scrittori tragici e comici coronati dai geni [...]. Questa decorazione è di migliore effetto. Quale ornamento per una sala che i ritratti degli autori che l'hanno così a lungo reso celebre! Pausania ci dice che il teatro di Atene era stato decorato dai ritratti dei grandi scrittori greci: si vedono i busti di Sofocle, Euripide, Menandro, come vediamo oggi, nella nuova sala, le immagini di Corneille, Racine e Molière. Un fregio imitato dall'antico adorna la parte anteriore del secondo ordine di palchi, è composto da bambini in diverse posizioni e in particolare da ghirlande di fiori bianchi e da frutti. Infine, il terzo ordine di palchi è decorato da grifoni e da sfingi con treppiedi in mezzo. Il plafond è diviso in cassoni."
- 8) "Il fuoco è stato molto violento. E 'durato otto giorni, come il primo [...] è stato attribuito a malvagità. Tutto l'interno della sala, con il tetto, è bruciato. Si conservano i quattro prospetti, il grande foyer, i corridoi, le grandi scale di comunicazione scale e i palchi logge di attore".
- 9) "André Masson ha ripreso, attorno al tema centrale di Apollo-Sole, qui , "l'eroe tirando il cuore solare dell'Aquila" - le figure della Commedia e della Tragedia, poi di Eschilo, seguito questa volta, da Aristofane, Shakespeare, Kleist e Claudel; e, infine, tre giganti "esprimendo tre atteggiamenti fondamentali nella vita. Il giubilo, il dolore e la meditazione".

### Bibliografia

- DAUFRESNE, J.C. (2004). *Théâtre de l'Odéon : architecture, décors, musée*. Mardaga, Sprimont (Belgique).
- GENTY, C. (1982). *Histoire du théâtre national de l'Odéon: journal de bord : 1782-1982*. Librairie Fischbacher,

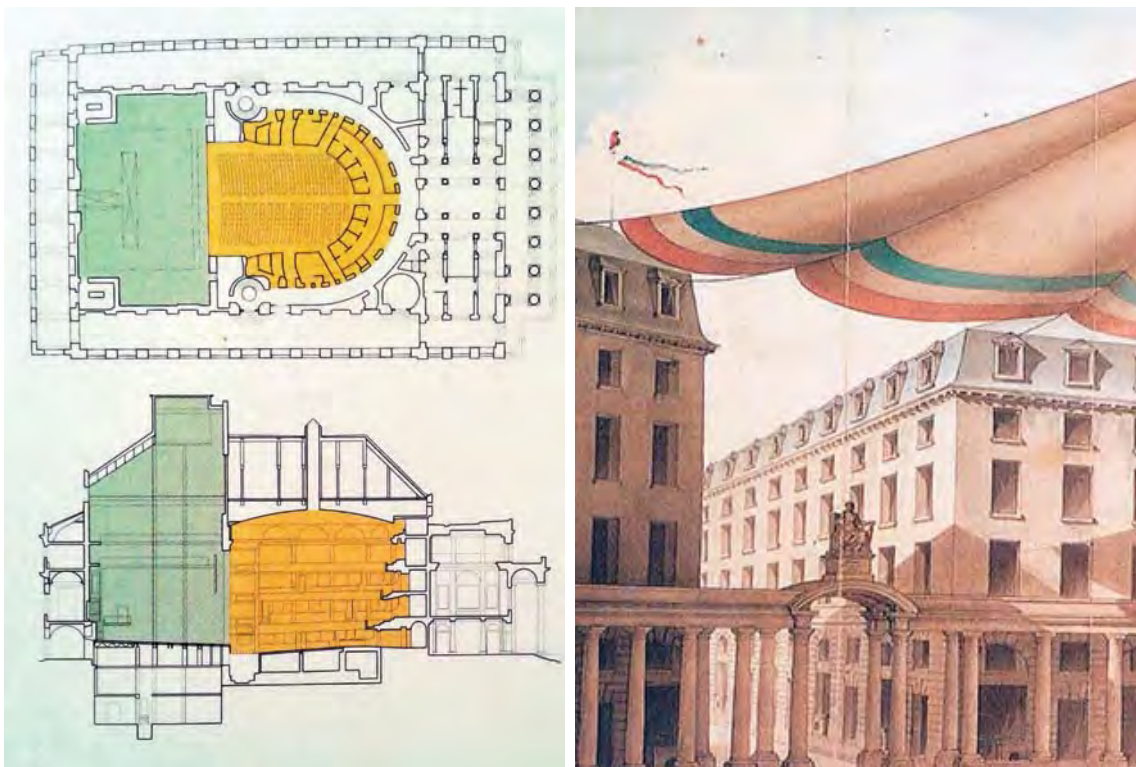
Paris.

PARIS. DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris). Théâtre de l'Odéon: 1782-1982.*

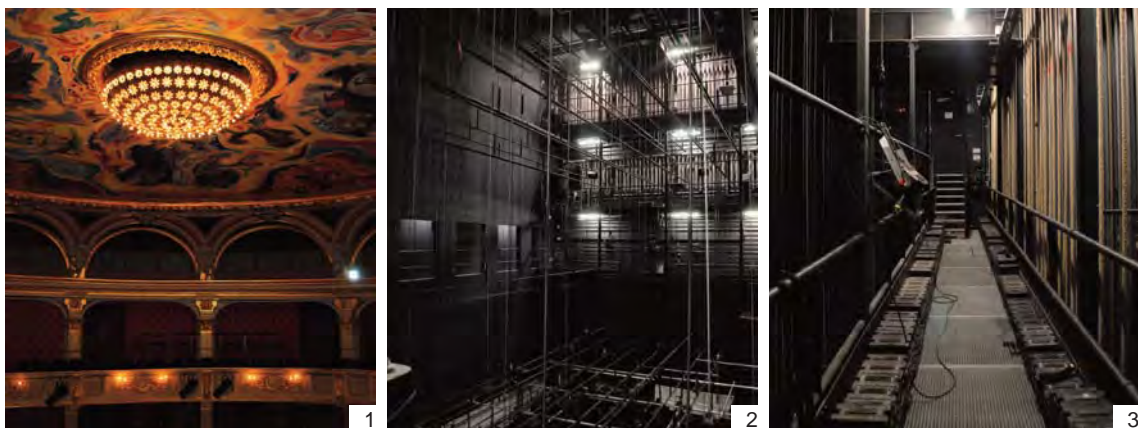
Délégation à l'action artistique, Paris.

RABREAU, D. (2007). *Le théâtre de l'Odéon, du monument de la Nation au théâtre de l'Europe, naissance du monument de loisir urbain au XVIIIe siècle.* Belin, DL, Paris.

SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris.* Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.



Pianta e sezione del teatro. Place de l'Odéon per la festa della Rivoluzione. ©SEBAN, M.





- Foto 1 - Interno della sala.
- Foto 2 - Graticcio e tiri di scena.
- Foto 3 - Passerella per i tiri di scena.
- Foto 4 - Prospetto principale del teatro.
- Foto 5 - Vestibolo principale.
- Foto 6 - Biblioteca inserita al di sopra della sala.
- Foto 7 - Prospetto secondario.
- Foto 8 - Intradosso del controsoffitto della sala.
- Foto 9 - Interno della sala.
- Foto 10 - Estradosso del controsoffitto della sala.

©Lo Sardo, P.



## OPÉRA GARNIER

|                         |                  |   |
|-------------------------|------------------|---|
| CITTÀ                   | Parigi           |  |
| UBICAZIONE              | Place de l'Opéra |   |
| LOCALIZZAZIONE          | Edificio isolato |   |
| DESTINAZIONE ORIGINARIA | Teatro           |   |
| ANNO DI COSTRUZIONE     | 1862             |   |
| PROGETTISTA             | Garnier          |   |
| COMMITTENTE             | Pubblico         |   |
| NUMERO ORDINI DI PALCHI | 3                |   |
| CAPIENZA                | 1900+ posti      |   |
| NUMERO PALCHI           |                  |   |
| USO ATTUALE             | Teatro           |   |
| PROPRIETÀ               | Comunale         |   |

Situato all'estremità dell'avenue de l'Opéra, vicino all'omonima stazione della metropolitana Opéra, l'edificio si presenta come un monumento particolarmente rappresentativo dell'architettura eclettica della seconda metà del XIX secolo e si inserisce nella continuità delle trasformazioni di Parigi sotto il Secondo Impero effettuate da Napoleone III e dal prefetto Haussmann.

Il Palais Garnier fa parte della grande ricostruzione parigina del Secondo Impero francese, sponsorizzato dall'imperatore Napoleone III, che scelse il barone Haussmann per supervisionare i lavori. È uno degli edifici più grandi e rappresentativi della sua epoca, tale da aver segnato molto Parigi, con la sua grandiosità e ricchezza, divenendo proprio simbolo dello sfarzo della città in quel periodo.

Nel 1858 l'imperatore autorizzò Haussmann a demolire i 12.000 metri quadrati necessari

per costruire l'opéra. Il progetto fu nel 1861 assegnato a Charles Garnier (1825-1898) e un anno dopo iniziarono i lavori.

La costruzione dell'opéra ebbe diverse battute d'arresto. Il lavoro dovette essere interrotto per la scoperta di grotte con acque sotterranee nel corso degli scavi, una delle quali dovette essere prosciugata con pompe per 8 mesi. Fu anche interrotta dopo il disastro della guerra franco-prussiana, con la caduta del secondo impero francese e la Comune di Parigi del 1870. Durante questo periodo il lavoro continuò sporadicamente. Si ebbe un incentivo per completare la costruzione di questo edificio quando la vecchia Opera di Parigi, conosciuta come Teatro dell'Accademia Imperiale di Musica, fu distrutta da un incendio durato 27 ore il 29 ottobre 1873. Il Palais Garnier fu formalmente inaugurato il 15 gennaio 1875, in una sontuosa cerimonia.

È decorato con molti elaborati fregi in marmo multicolore, colonne e statue ricche, molte delle quali ritraggono divinità della mitologia greca. Busti in bronzo dorato di molti dei grandi compositori si trovano tra le colonne della facciata anteriore del teatro e raffigurano da sinistra a destra: Rossini, Auber, Beethoven, Mozart, Spontini, Meyerbeer e Halévy. Rispettivamente sul lato sinistro e destro della facciata sono collocati i busti dei librettisti Eugène Scribe e Philippe Quinault. Il gruppo scultoreo Apollo, Poesia e Musica, che si trova al vertice del timpano sud è opera di Millet Aimé, e le due piccole figure in bronzo di Pegasus alle estremità del timpano sud sono di Eugène-Louis Lequesne. I due gruppi dorati raffiguranti l'Armonia e la Poesia, che, rispettivamente, coronano gli apici della facciata principale di sinistra e destra, sono stati entrambi disegnati da Charles Gumery. Le basi dei due avancorpi sono decorate (da sinistra a destra) con quattro gruppi principali multifigure scolpite da: François Jouffroy, Jean-Baptiste Claude Eugène Guillaume, Jean-Baptiste Carpeaux e Jean-Joseph Perraud. La facciata incorpora anche altri lavori da Gumery, Alexandre Falguière, e altri.

L'interno è costituito da intrecci di corridoi, vani, scale, nicchie e pianerottoli che permettono il movimento di un gran numero di persone e lo spazio per socializzare durante l'intervallo.

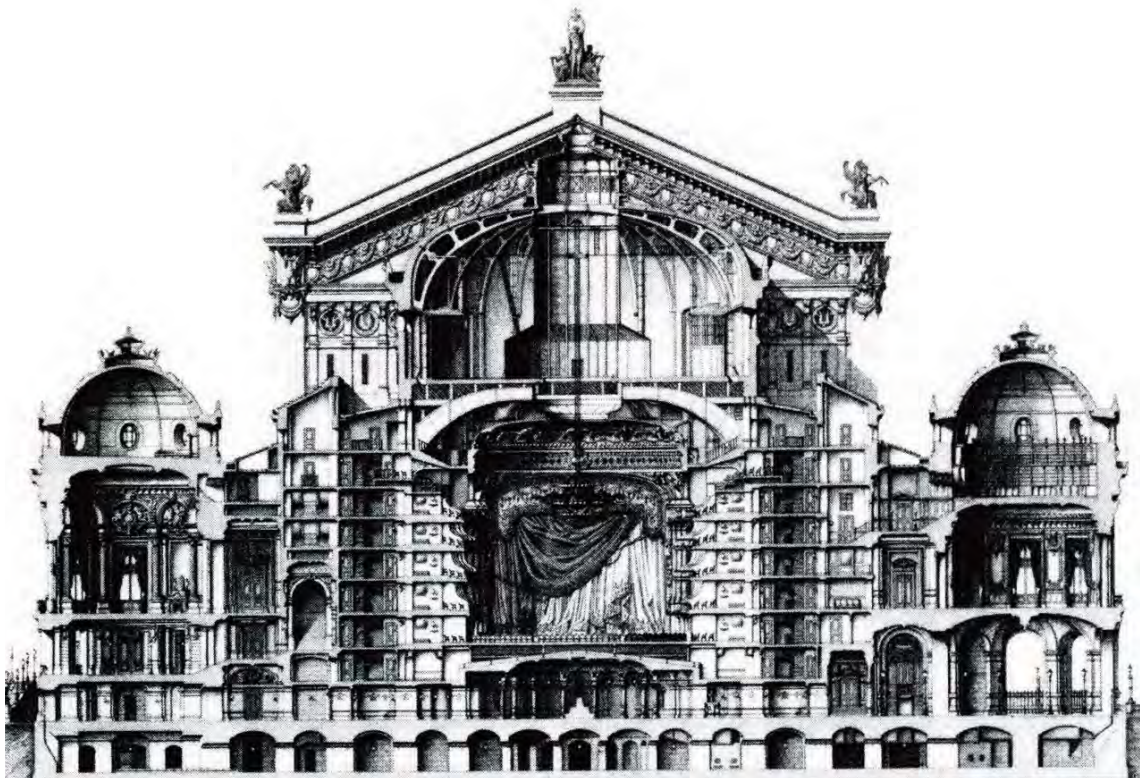
Ricco di velluto, foglia d'oro, cherubini e ninfe, l'interno è caratterizzato da una sontuosità barocca. Il ridotto, o foyer, è l'emblema della ricchezza dell'edificio, insieme allo scalone interno, costruito apposta affinché gli spettatori dei palchi potessero mettersi in mostra nella società.

La superficie del soffitto, che circonda il lampadario, contiene dal 1964 un dipinto di Marc Chagall, installato su un telaio rimovibile, mostra le opere di 14 compositori - Moussorgsky, Mozart, Wagner, Berlioz, Rameau, Debussy, Ravel, Stravinsky, Tchaikovsky, Adam, Bizet, Verdi, Beethoven e Gluck. Sebbene lodato da alcuni, altri sentono che Chagall crea "una nota stonata nell'opera di Garnier, attentamente orchestrata negli interni".

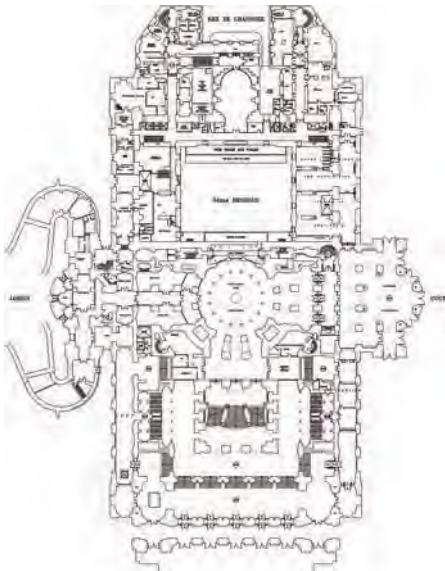
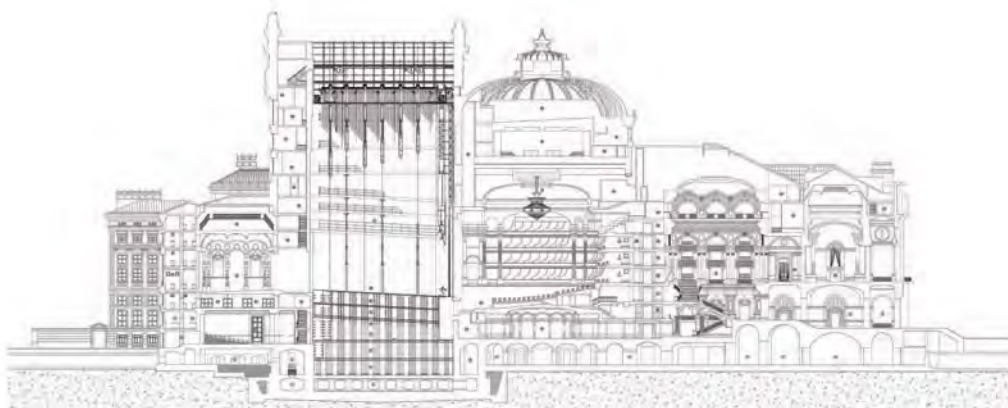
L'organo a canne del teatro è stato costruito nel 1857 da Aristide Cavallé-Coll. Lo strumento, a trasmissione integralmente meccanico, ha due tastiere di 56 note ciascuna ed una pedaliera di 30 note.

## Bibliografia

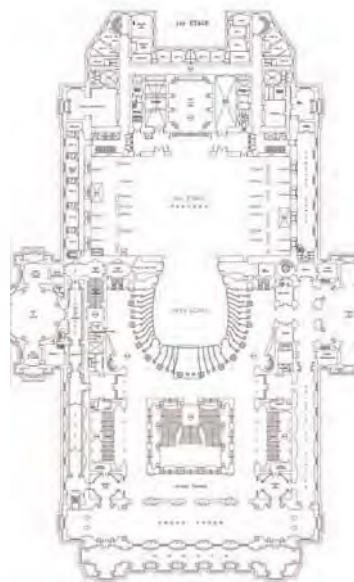
- CHAUUCHE, S.; HERLIN, D.; SERRE, S. (2012). *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: approches comparées, 1669-2010*. École nationale des chartes, Paris.
- FONTAINE, G. (1996). *Le décor d'opéra, un rêve éveillé*. PLUME, PARIS.
- GARNIER, C. (1990). *Le théâtre. Actes sud*, ARLES.
- GIRVEAU, B. (2010). *Charles Garnier: un architecte pour un empire*. Beaux-arts de Paris les éditions, Paris.
- GOURRET, J.; SAMOYAU, J.-P. (1985). *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*. Guy Trédaniel, Paris.
- LENIAUD, J.-M. (2003). *Charles Garnier*. Ed. du Patrimoine, Monum, Paris.



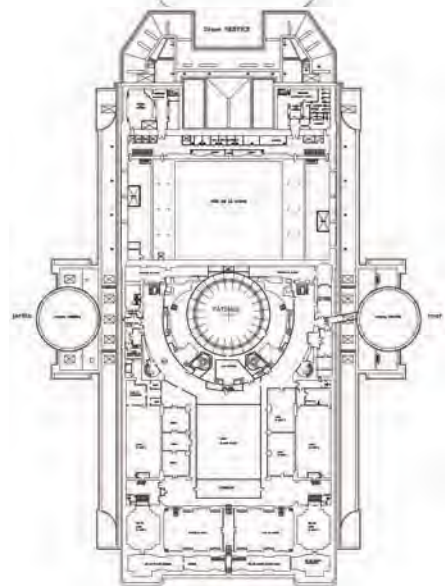
Sezione trasversale. ©Opéra Garnier.



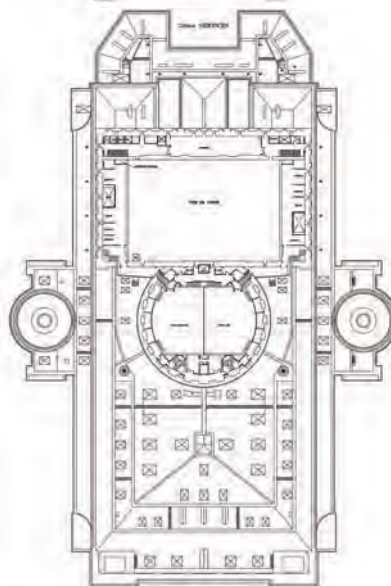
1



2



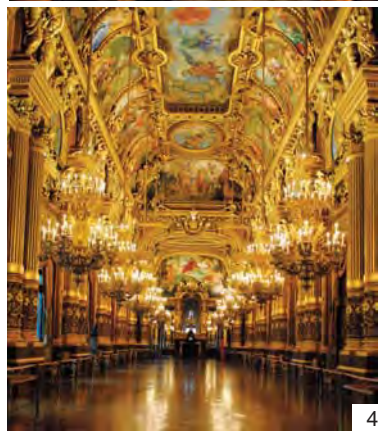
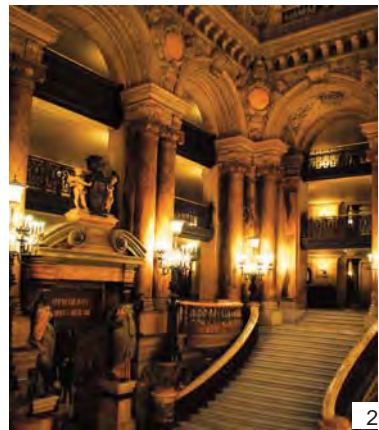
3



4

Sezione longitudinale e piante del piano terra (1), del primo livello (2), del secondo livello (3) e del terzo livello (4). ©Opéra Garnier.





- Foto 1 - Esterno del teatro.
- Foto 2 - Vestibolo principale.
- Foto 3 - Interno della Sala.
- Foto 4 - Ridotto.
- Foto 5 - Controsoffitto della sala.
- Foto 6 - Sottopalcoscenico, movimentazione delle scene.
- Foto 7 - Palcoscenico.

©Lo Sardo, P.



NOTA BIBLIOGRAFICA \_ *BIBLIOGRAPHIE*



## PARTE PRIMA \_ PREMIÈRE PARTIE

IL TEATRO STORICO. LA REGOLA DELL'ARTE.  
LE THÉÂTRE HISTORIQUE. LA RÈGLE DE L'ART.

## CAPITOLO 1

## Cenni sull'evoluzione delle architetture a destinazione teatrale

*Aperçus sur l'évolution des architectures à destination théâtrale*

- ABBADO, D. (2007). *Architettura e teatro: spazio, progetto e arti sceniche*. Il Saggiatore, Milano.
- ADAMO, M. R.; MIRABELLI, U. (1986). *I teatri di Vincenzo Bellini*. Novecento, Palermo.
- BELLINA, A. L.; GIRARDI, M. (2003). *La Fenice 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*. Marsilio, Venezia.
- BONDONI, S. M. (a cura di). (1982). *Teatri storici in Emilia Romagna*. Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna, Bologna.
- BRETON, G. (1990). *Teatri*. Tecniche Nuove, Milano.
- CANNELLA, G. (1996). *Il sistema teatrale a Milano: struttura del sistema dei trasporti e tendenza insediativa*. Dedalo, Bari.
- CIAPPARELLI, P. (1999). *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896): teorie, progetti e realizzazioni*. Electa, Napoli.
- CRISTALLO, M. (1993). *Teatri di Puglia*. Mario Adda, Bari.
- DI FALCO, G. (2009). *Il teatro Regina Margherita di Racalmuto*. Kalos, Palermo.
- DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.
- FARNETI, F. (1975). *L'architettura teatrale in Romagna 1757-1857*. Uniedit, Firenze.
- FRANTZ, P.; SAJOUS D'ORIA, M. (1999). *Le siècle des théâtres*. Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Paris.
- GALLI BIBIENA, G. (1987). *Architetture e prospettive*. Forni, Bologna. Ristampa anastatica dell'edizione Augusta, sotto la direzione di A. Pfeffel, 1740.
- GUAITA, O. (1994). *I teatri storici in Italia*. Electa, Milano.
- GUARINO, C.; GIAMBRONE, F. (2008). *Teatri negati: censimento dei teatri chiusi in Italia*. Franco Angeli, Milano.
- KALDOR, A. (2002). *I teatri dell'opera: capolavori nell'architettura*. Idea Books, Milano.
- LECLERC, H. (1946). *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne: l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle*. E. Droz, Genève.
- MAGAGNATO, L. (1992). *Il teatro Olimpico*. Electa, Milano.
- MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. (1940). *I Bibiena scenografi*. Mostra dei loro disegni e schizzi e bozzetti, Firenze.
- MANGINI, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Mursia, Milano.

- MARIANO, F.; BATTISTELLI, F.; PELLEGRINO, A. (1997). *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*. Banca delle Marche.
- MAROTTI, F. (1974). *Lo spazio scenico*. Bulzoni Editore, Roma.
- MORETTI, B. (1936). *I teatri*. Ulrico Hoepli, Milano.
- PATTE, M.; LANDRIANI, P.; FERRARIO G. (1830). *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale*. Ferrario, Milano.
- RAGAZZI, F. (1991). *Teatri storici in Liguria*. Sagep, Genova.
- RICCHELLI, G. (2004). *L'orizzonte della scena nei teatri: storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento*. Hoepli Editore, Milano.
- RICCI, G. (1971). *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento*. Bramante editrice, Milano.
- SABBATINI, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*.
- TAFURI, M. (1976). *Teatri e scenografie*. Touring Club Italiano, Milano.
- VITRUVIO POLLIONE, M. (2008). *De Architectura*, circa 15 a.C. Ristampa Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- MELLO, B. (2009). *Trattato di scenotecnica*. De Agostini, Milano.

## CAPITOLO 2

### L'edificio teatrale

#### *Le bâtiment théâtral*

- BASILE, E. *Sulla costruzione dei teatri. Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi*. Atti del collegio degli ingegneri ed architetti.
- CARBONARA, P. (1954). *Architettura pratica*. UTET, Torino.
- CARINI MOTTA, F. (1972). *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*. Il Polifilo, Milano.
- CASSI RAMELLI, A. (1956). *Edifici per gli spettacoli*. Antonio Vallardi Editore, Milano.
- CAVALLÈ, M. (1951). *Tecnica delle Costruzione di cinema e teatri*. Gorlich Editori, Milano.
- DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.
- FORMENTI, C. (1933). *La pratica del fabbricare*. Hoepli, Milano.
- MILIZIA, F. (1991). *Principi di architettura civile*. Sapere 2000, Roma.
- MILIZIA, F. *Trattato completo, formale e materiale del teatro*.
- MUSSO, G. (1890). *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati*. Paravia, Torino.
- PATTE, M.; LANDRIANI, P.; FERRARIO, G. (1830). *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale*. Ferrario, Milano.
- QUAGLIARINI, E. (2008). *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800: il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*. Alinea, Firenze.
- RONDELET, G. (1831). *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*. S. e., Mantova.
- SABBATINI, N. (1638). *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Ides et Calendes.
- SERLIO, S. (1978). *I sette libri dell'architettura*. Forni, Bologna.
- VALADIER, G. (1992). *L'architettura pratica*. Sapere 2000, Roma.

## PARTE SECONDA \_ DEUXIÈME PARTIE

IL TEATRO STORICO. SPECIFICITÀ IN AREA SICILIANA.  
LE THÉÂTRE HISTORIQUE. SPÉCIFICITÉ EN RÉGION SICILIENNE.

## CAPITOLO 3

## I teatri storici in Sicilia

*Les théâtres historiques en Sicilie*

- ALAJMO GIULIANA, A. (1956). *Storia di Sicilia nei sipari dipinti dei teatri dell'isola*. In: "Sicilia Mondo", 1 Marzo 1956.
- AMICO, G. B. (1726). *L'architetto pratico*. Palermo.
- AMICO, V.; DI MARZO, G. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*. Palermo.
- BASILE, G.B.F. (1876). *Calcolo di stabilità della cupola del Teatro Massimo*. Lao, Palermo.
- BERTOROTTA, S. (2008). *Bombardate Palermo!* Fotograf, Palermo.
- CALANDRA, E. (1997). *Il Teatro Massimo cento e più anni fa: fonti storico-documentarie*. Ila Palma, Palermo.
- CAMPISI, T.; VINCI, C. (2005). *Architetture temporanee per lo spettacolo nel XVIII secolo a Palermo: anfiteatri, teatri e casotti lignei*. Atti del convegno "Conservation of historic wooden structures", Collegio degli ingegneri della toscana, Firenze.
- DI MARZO FERRO, G. (1859). *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*. Stamperia di Pietro Pensante, Palermo.
- DI VITA, G. (1906). *Dizionario geografico dei Comuni della Sicilia*. Palermo.
- FATTA, G. (2009). *Architettura e tecnica nella costruzione del teatro Massimo V. E. di Palermo*. Meccanica delle strutture, Palermo.
- FATTA, G.; CAMPISI, T.; VINCI, C. (2003). *Il Politeama Garibaldi di Palermo. Tradizione ed innovazione nelle coperture metalliche*. In: *Involucri quali messaggi di architettura*. Napoli, 9-11 ottobre 2003. Luciano Editore, Napoli.
- FATTA, G.; CAMPISI, T.; VINCI, C. (2003). *Il teatro-circo: il nuovo "tipo" ottocentesco tra classicità e policromia*. Atti del convegno "Involucri quali messaggi di architettura", Napoli.
- FATTA, G.; FIANDACA, O. (1990). *Proposta per la riqualificazione del sistema teatrale a Palermo*. Cogras, Palermo.
- FATTA, G.; LO SARDO, P. (2014). *Il recupero dei teatri storici in area siciliana. Il caso del "Luigi Pirandello" ad Agrigento*. In: (a cura di): D'agostino Salvatore; Fabricatore Giulio, *History of Engineering - Storia dell'Ingegneria*. Cuzzolun s.r.l., Napoli.
- FATTA, G.; LO SARDO, P. (2014). *Rehabilitation of theatres in Sicily*. In: 6th International Congress on "Science and Technology for the Safeguard of Cultural Heritage in the Mediterranean Basin" PROCEEDINGS. Valmar, Roma.
- FATTA, G.; RUGGERI TRICOLI, M.C. (1984). *Palermo nell'età del ferro*. Edizioni Giada, Palermo.
- FATTA, G.; VINCI, C. (2008). *Specificità costruttive nei teatri storici. Il "Garibaldi" di Palermo tra incolti stravolgimenti*

e fortunate permanenze. In: Dell'Acqua A.C., Degli Esposti V., Mochi G. Linguaggio edilizio e sapere costruttivo. Edicom Edizioni, Monfalcone.

GALLO, L. (1997). *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*. Epos, Palermo.

LO SARDO, P. (2014). *I caratteri dei teatri storici minori nell'area palermitana*. In: (a cura di): Fatta, G, Palermo città delle culture. Contributi per la valorizzazione di luoghi e architetture. 40due Edizioni, Palermo.

LO SARDO, P.; FATTA, G. (2014). *Aspetti di sostenibilità nel recupero dei teatri storici*. In: (a cura di): Biscontin Guido; Driussi Guido, Scienza e Beni Culturali XXX 2014 "Quale sostenibilità per il restauro?". Edizioni Arcadia Ricerche S.r.l., Marghera, Venezia.

MANISCALCO BASILE, L. (1984). *Storia del Teatro Massimo di Palermo*. L.S. Olschki, Firenze.

MARAINI, D. (1993). *Il Sommacco. Piccolo inventario dei teatri palermitani trovati e persi*. Flaccovio Editore, Palermo.

MARTELLUCCI, G. (1999). *Palermo. I Luoghi del Teatro*. Sellerio, Palermo.

MAZZAMUTO, A. (1989). *Teatri di Sicilia*. S. F. Flaccovio, Palermo.

MAZZAMUTO, A. (1992). *Caratteri tipologici innovativi nell'architettura dei teatri dell'Ottocento e postunitario in Sicilia*. Libreria Dante Editrice, Palermo.

MAZZAMUTO, A. (2000). *Teatri tra '800 e '900*. Kalos, Palermo.

MOLONIA, G. (1996). *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo*. Filarmonica laudamo, Messina.

NICOTRA, F. (1908). *Dizionario illustrato dei Comuni siciliani*.

PAGANO, G. (1971). *I teatri di Palermo: dal XVI al XIX secolo*. Il segnalatore, Palermo.

PANDOLFO, P.; RINALDO, V. (2000). *Il Real teatro Bellini di Palermo. Un teatro da riscoprire*. Teatro Biondo Stabile, Palermo.

QUATREMÈRE DE QUINCY. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture*. Librairie d'Adrien le Clere.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

SANGIORGIO, N. (1991). *Itinerari storici e tradizionali*. Palermo.

STRAFFORELLO, G. (1891). *La Sicilia*. Torino.

VINCI, C. (2013). *Il Teatro Garibaldi a Palermo e la costruzione dei teatri storici minori*. Edizioni Fotograf, Palermo.

## CAPITOLO 4

### Il futuro possibile dei teatri storici

#### *Le futur possible des théâtres historiques*

BORTOLOTTI, L.; MASETTI BITELLI, L. (a cura di). (1997). *Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo*. Nardini Editore, Fiesole.

CARBONARA, G. (a cura di). (1996). *Trattato di restauro architettonico*. Utet, Torino.

CORBO, L.; ROSSANO, D. (1997). *Locali di pubblico spettacolo. Sicurezza e prevenzione*. Giuffrè editore, Milano.

ROSMINI, E. (1872). *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Manini, Milano.

BOULLÉE, È. L. (1799). *Architecture: essai sur l'art*. Manoscritto, Parigi. Pubblicato a cura di Helen Rosenau. 1953.

Boullée, Étienne Louis. *Treatise on Architecture: a Complete Presentation of the Architecture, essai sur l'art*,



- which Forms Part of the Boullée Papers (Ms. 9153) in the Bibliothèque Nationale, Paris, Ed. A. Tiranti, London.
- DONGHI, D. (1915). *Manuale dell'architetto*. Utet, Torino.
- DECRETO MINISTERIALE DEL 19/08/1996 - Prevenzione incendi locali di intrattenimento e spettacolo.
- CIRCOLARE MINISTERO DELL'INTERNO DEL 15/02/1951, N. 16 - Norme di sicurezza per la costruzione, l'esercizio e la vigilanza dei teatri, cinematografi e altri locali di spettacolo in genere.
- DECRETO MINISTERIALE DEL 06/07/1983 - Norme sul comportamento al fuoco delle strutture e dei materiali da impiegarsi nella costruzione di teatri, cinematografi ed altri locali di pubblico spettacolo in genere. Decreto Ministeriale del 6/03/1986 - Calcolo del carico d'incendio per locali aventi strutture portanti in legno.
- LINEE GUIDA PER IL SUPERAMENTO DELLE BARRIERE ARCHITETTONICHE NEI LUOGHI DI INTERESSE CULTURALE.

## APPENDICE \_ APPENDICE

### Note sui teatri storici in area parigina *Notes sur les théâtres historiques en territoire parisienne*

- ABRAM, J. (2001). *A. et G. Perret, le théâtre des Champs-Élysées 1913. La magie du béton armé*. Jean-Michel Place, Paris.
- ANDIA, B.; RIDEAU, G. (1998). *Paris et ses théâtres, architecture et décor*. Action artistique de la Ville de Paris, Paris.
- ASLAN, O. (2009). *Paris capitale mondiale du théâtre*. CNRS Editions, Paris.
- BABLET, D. (1983). *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. CNRS, Paris.
- BAPST, G. (1893). *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Hachette, Paris.
- BARRUEL, T. (1987). *1913, Le théâtre des Champs-Élysées*. Réunion des musées nationaux, Paris.
- BARRY, DANIELS. (2003). *Le décor de théâtre à l'époque romantique: catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*. Bibliothèque nationale de France, Paris.
- BASDEVANT, D. (1982). *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*. Chêne, Paris.
- BATAILLE, A. (1998). *Lexique de la machinerie théâtrale: à l'intention des praticiens et amateurs*. Librairie Théâtrale, Paris.
- BAUR, P. *Les théâtres de Paris*. Lukianos, Bern.
- BEAUVERT, T.; PAROUTY, M. (1990). *Les temples de l'opéra*. Gallimard, Paris.
- BIET, C.; TRIAU, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*. Gallimard, Paris.
- BOTTINEAU, Y. (1982). *Les Gabriel*. Gallet, Michel, Paris.
- BOULLET. (1801). *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. Ballard, Paris.
- CANAC, F. (1967). *L'acoustique des théâtres antiques: ses enseignements*. Ed. du Centre national de la recherche scientifique, Paris.
- CARACALLA, J.-P. (1994). *Lever de rideau: histoire des théâtres privés de Paris*. Denoël, Paris.

- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. (1982). *Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque tenu à Bordeaux mai 1980*. CNRS, Paris.
- CHAOUCHE, S.; HERLIN, D.; SERRE, S. (2012). *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: approches comparées, 1669-2010*. École nationale des chartes, Paris.
- CHAUVEAU, P. (1999). *Les théâtres parisiens disparus: 1402-1986*. L'Amandier, Paris.
- CHOLLET, J.; FREYDEFONT, M. (2005). *Fabre et Perrottet architectes de théâtre*. Norma, Paris.
- CHOLLET, J.; RIVIÈRE, J.-L.; MIQUEL, J.-P.; DESCHAMPS, O.; FALIU, O. (1997). *Comédie-Française, trois théâtres dans la ville: salle Richelieu, Théâtre du Vieux-Colombier, Studio-Théâtre*. Norma, Paris.
- CHRISTOUT, M.-F.; GUIBERT, N.; PAULY, D. (1993). *Théâtre du Vieux-Colombier: 1913-1993*. Institut français d'architecture : Norma, Paris.
- COCHIN, C.-N.; CHAUMONT, D. J.; PATTE, P. (1974). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. Minkoff reprint, Genève.
- DALY, C.; DAVIOUD, G. (1865). *Les théâtres de la Place du Châtelet*. Ducher, Paris.
- DARBELLAY, N. (2002). *Opéras, Le Châtelet, Opéra-Comique, Palais Garnier, Crypte de Notre-Dame-de-Paris, 29 mai - 22 septembre 2002*. Phileas Fogg, Paris-Musées, Paris.
- DAUFRESNE, J.-C. (2004). *Théâtre de l'Odéon : architecture, décors, musée*. Mardaga, Sprimont (Belgique).
- DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Gabriel Davioud, Architecte, 1824-1881*. Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Paris.
- DEVAUX, P. (1993). *La Comédie-Française*. PUF, Paris.
- DONNET, A. (1857). *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. De Lacroix-Comon, Paris.
- FAZIO, M.; FRANTZ, P. (2010). *La fabrique du théâtre : avant la mise en scène, 1650-1880*. Desjonquères, Paris.
- FIX, F. (2010). *L'histoire au théâtre: 1870-1914*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- FONTAINE, G. (1996). *Le décor d'opéra, un rêve éveillé*. Plume, Paris.
- FORSYTH, M. (1987). *Architecture et musique: l'architecte, le musicien et l'auditeur du 17ème siècle à nos jours*. Mardaga, 1987, Bruxelles.
- FREYDEFONT, M. (2009). *Petit traité de scénographie: représentation de lieu*. Joca Seria, Nantes.
- GARNIER, C. (1990). *Le théâtre*. Actes sud, Arles.
- GAULME, J. (1985). *Architectures scénographiques et décors de théâtre*. Magnard, Paris.
- GAUTIER, P. (2012). *Traité de scénotechnique: machineries et équipements des salles de spectacle*. Eyrolles, Paris.
- GENTY, C. (1982). *Histoire du théâtre national de l'Odéon: journal de bord : 1782-1982*. Librairie Fischbacher, Paris.
- GIRVEAU, B. (2010). *Charles Garnier: un architecte pour un empire*. Beaux-arts de Paris les éditions, Paris.
- GORDARD, C.; GUIBERT, N.; MIDANT, J. P.; MIGNON, P. L. (1996). *Athénée, Théâtre Louis Jouvet*. Norma, Paris.
- GOURRET, J. (1985). *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*. Guy Trédaniel, Paris.
- GOURRET, J.; SAMOYAU, J.-P. (1985). *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*. Guy Trédaniel, Paris.
- HALLAYS-DABOT, V. (1970). *Histoire de la censure théâtrale en France*. Slatkine, Genève.
- HAMON-SIRÉJOLS, C. (1992). *Le constructivisme au théâtre*. CNRS, Paris.
- HUBERT, M.-C. (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Armand Colin, Paris.

- JOMARON, J. (1988). *Le théâtre en France*. Armand Colin, Paris.
- KIENE, M. (2011). *Jacques Ignace Hittorff : précurseur du Paris d'Hausmann*. Ed. du Patrimoine, Paris.
- LADJ, MICHEL. (1998). *Le lexique de la scène*. Editions AS, Paris.
- LARTHOMAS, P. (1985). *Technique du théâtre*. Presses universitaires de France, Paris.
- LATOURET, G.; CLAVAL, F. (1991). *Les théâtres de Paris*. Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris.
- LECLERC, H. (1946). *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne: l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVIIe siècle*. E. Droz, Paris.
- LEFROID, L. (2007). *Histoires de théâtre*. Presses du Midi, Toulon.
- LENGUET, J.-M. (2003). *Charles Garnier*. Ed. du Patrimoine, Monum, Paris.
- LINTILHAC, E. (1973). *Histoire générale du théâtre en France*. Slatkine, Genève.
- MAMCZARZ, I. (1991). *Congrès international sur le théâtre italien et l'Europe. Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles. Actes du 3e congrès international, Paris, CNRS-Sorbonne, 28-31 mai 1986*. Presses universitaires de France, Paris.
- MOATTI, J.; KLEINFEN, F.; VERMEIL, J. (1989). *Opéras d'Europe*. Plume, Paris.
- MOUSSINAC, LÉON. (1966). *Le théâtre: des origines à nos jours*. Flammarion, Paris.
- MOUSSINAC, L. (1996). *Traité de la mise en scène*. L'Harmattan, Paris.
- MOYNET, J. (1973). *L'envers du théâtre: machines et decorations*. Minkoff Reprint, Genève.
- NUSSAC, S. (1995). *Le théâtre du Châtelet: 150 ans de la vie d'un théâtre*. Assouline, Paris.
- PARIS. DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE. (1981). *Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris). Théâtre de l'Odéon: 1782-1982*. Délégation à l'action artistique, 1981, Paris
- PAULY, D. (1995). *La rénovation scénique en France*. Norma, Paris.
- PAVIS, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Messidor, Ed. Sociales, Paris.
- PAVIS, P. (1990). *Le Théâtre au croisement des cultures*. J. Corti, Paris.
- PIGNARRE, R. (1999). *Histoire du théâtre*. Presses universitaires de France, 1999, Paris.
- PINCHON, J. F. (1991). *Edouard Niermans Architecte de la Café-Society*. Mardaga Pierre, Sprimont (Belgique).
- POUGNAUD, P. (1980). *Théâtres: 4 siècles d'architectures et d'histoire*. Ed. du Moniteur, Paris.
- PRUNER, M. (2000). *La fabrique du théâtre*. Nathan, Paris.
- RABREAU, D. (2007). *Le théâtre de l'Odéon, du monument de la Nation au théâtre de l'Europe, naissance du monument de loisir urbain au XVIIIe siècle*. Belin, Paris.
- ROY, A. (2001). *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*. Actes Sud, Arles (Bouches-du-Rhône).
- SACHS, E. O.; WOODROW, E. A. E. (1981). *Modern opera houses and theatres*. Arno Press, New-York.
- SEBAN, M. (1998). *Lieux de spectacle à Paris*. Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, Paris.
- SONREL, P. (1984). *Traité de scénographie : évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Librairie théâtrale, Paris.
- SUEUR, M. (1986). *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*. C.N.S.A.D. [Conservatoire national supérieur d'art dramatique], Paris.
- SURGERS, A.; HAMON-SIRÉJOLS, C. (2003). *Théâtre: espace sonore, espace visuel*. Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2 18-23 septembre 2000. Presses universitaires de Lyon, Lyon.
- TADGELL, C. (1978). *Ange-Jacques Gabriel*. Zwemmer, London.

VAN TIEGHEM, P. (1965). *Histoire du théâtre italien*. P.U.F., Paris.

VAN TIEGHEM, P. (1969). *Technique du théâtre*. PUF, 1969, Paris.

VIALA, A. (2012). *Histoire du théâtre*. Presses universitaires de France, Paris.

WILD, N. (2012). *Dictionnaire des théâtres parisiens: 1807-1914*. Symétrie, Lyon.

The research analyses the theatrical architecture between Late XVII - Early XX centuries. The typological and distribution peculiarities, along with materials, construction techniques and aesthetic features, are investigated. The research focuses on the Sicilian area, rich in significant examples. The analysis starts from a preliminary study based on historical, bibliographical and iconographic investigations and arrives to a deep knowledge of the theatrical system. For this purpose, a widespread campaign of inspections has been carried out: the official list of theatres drawn up in 1868 has been followed and updated with the architectures built later. Through photographic, geometric and material surveys, the present conditions of the theatres, their current use and the occurred changes have been analysed. The in situ investigation and the analysis of each building have been completed with the comparison of the theatres, in order to identify typological, construction and aesthetic characters. Furthermore, this methodology has been followed in the study of several Parisian theatres, carried out during a research period in France at the École Nationale Supérieure d'Architecture Paris - Malaquais. The direct inspection of these French architectures has been connected to archival and library researches concerning their historical and construction features. This research highlights the relevance of the Sicilian experience in the construction of historic theatres, with the purpose of specifying intervention lines which combine the conservation of the architectural organism with the achievement of modern standards of comfort and safety.



Patrizia Lo Sardo (1985), is graduated in 2010 cum laude in Architectural Engineering at the University of Palermo and in 2012 she gained a M.Sci. in "Recovery, structural rehabilitation and use of historic buildings". Her main research interest is historical architecture, with particular attention to theatrical architecture. From 2012 she is students' tutor in the classes of "Architectural Restoration" and "Recovery's projects and buildings' conservation" held by Prof. Giovanni Fatta.