

## IL TEATRO IN SICILIA TRA XVI E XVIII SECOLO

DOI: 10.17401/lexicon.33.2021-piazza

Stefano Piazza

Professore ordinario, Università degli Studi di Palermo  
stefano.piazza@unipa.it

### Abstract

#### The Theater in Sicily Between the Sixteenth and Eighteenth Centuries

*The present state of knowledge about Sicilian scenography and theatrical architecture in the modern age is a major obstacle along the path to synthesizing current interpretations in the field. The scarcity of documentary sources, the almost total absence of iconographic evidence, and the destruction suffered by these edifices (starting from the earthquake of 1693) provide an fragmentary picture composed of isolated specimens that are difficult, if not impossible, to decipher. This contribution therefore aims to link together the single traces known to date, in a completely provisional analytical path, stretching from the end of the sixteenth to the end of the eighteenth centuries. In this perspective, valid support comes from the primary role played by Palermo, one of the most populated urban centres in Italy and capital of the Kingdom, where the most significant aspects of Sicilian theatrical life seem to be concentrated, although it is obviously not possible to interpret events in the other cities and towns as a mere reflection of experiences in Palermo. The research path follows two different but complementary directions: the architectural advances made in theatrical performances and the parallel development of scenography.*

### Keywords

*Modern Age Architecture, Theatrical, Architecture, Scenography, Sicily*

Lo stato attuale delle conoscenze sulla scenografia e sull'architettura teatrale siciliana in età moderna ostacola in modo determinante il tentativo di tracciare sintesi interpretative del tema. L'esiguità delle fonti documentarie, l'assenza quasi totale di testimonianze iconografiche, le distruzioni subite dalle stesse strutture (a partire dal terremoto del 1693) restituiscono un quadro complessivo frammentario composto da episodi isolati dalla difficile, se non addirittura impossibile, decifrazione. Il presente contributo si propone quindi di connettere le singole tracce fin oggi note, in un percorso analitico del tutto provvisorio, in attesa che il progredire degli studi consenta di elaborare più efficaci approfondimenti conoscitivi. Muovendosi in quest'ottica, un valido supporto giunge dal ruolo primario svolto da Palermo, uno dei centri più popolosi d'Italia e capitale del regno, dove sembrano in effetti concentrarsi gli aspetti più significativi della vita teatrale siciliana, per quanto non sia ovviamente possibile leggere le vicende legate agli altri centri come semplice riflesso delle esperienze palermitane. Risale al 1582 l'istituzione, da parte del Senato palermitano, del primo teatro stabile di cui si ha notizia in Sicilia. Come sede fu scelta l'ex chiesa olivetana di Santa Maria dello Spasimo: un grande vaso a nave unica resosi disponibile a usi laici dopo l'esproprio da parte dell'autorità cittadina<sup>1</sup>. L'iniziativa formalizzava e dava una veste architettonica definitiva alla consolidata prassi di utilizzare,

per le rappresentazioni teatrali, spazi normalmente destinati ad altre funzioni. La scelta di una chiesa, in quel momento, doveva risultare particolarmente congruente, considerando che l'idea della messa in scena di un'opera, intesa come manifestazione spettacolare e di massa, si era affermata in città proprio all'interno di un edificio chiesastico, nel cosiddetto Atto della Pinta: dramma sacro sulla creazione del mondo messo in scena dal Senato a partire dal 1537-38, con l'ausilio progressivamente più consistente di personaggi e soluzioni scenografiche<sup>2</sup>. L'ampiezza della navata e la profondità del coro della chiesa dello Spasimo dovettero certamente garantire una consistente affluenza di pubblico e un adeguato supporto al progressivo affinarsi della scenotecnica. Non si hanno comunque informazioni su come fosse organizzato internamente lo spazio. Sappiamo tuttavia che, già nel 1574, a Palermo era stata allestita una struttura teatrale provvisoria all'avanguardia: il «salone di legnami» realizzato nel cortile del palazzo di Carlo d'Aragona, principe di Castelvetro e presidente del Regno, in occasione del matrimonio della figlia. Si trattava di una impalcatura in legno sorreggente una galleria a loggia riservata alle sole donne. Il telaio occupava tre lati del cortile, lasciando il quarto al palcoscenico<sup>3</sup>. La struttura a vista era nobilitata da colonne e balaustre dipinte in modo da simulare il marmo bianco. Il sistema a logge per il pubblico risulterebbe in largo anticipo se confrontato con le sperimenta-

zioni italiane<sup>4</sup>, ma il riferimento deve essere, a nostro avviso, ricondotto piuttosto alle coeve esperienze dei *coralles* spagnoli. Questo significativo episodio non trova fin oggi continuità di esiti nelle vicende del XVII secolo. Le fonti non forniscono infatti alcuna indicazione sullo svolgersi, nel corso del Seicento, delle forme architettoniche legate al teatro in Sicilia. È possibile tuttavia, limitatamente alla capitale dell'isola, avere un'idea orientativa sui luoghi preposti alle attività teatrali e, soprattutto, sulla gestione dello spettacolo da parte delle diverse forze socio-politiche, basata su un rigido rapporto piramidale tra luoghi e fruitori, il cui vertice era costituito dalle rappresentazioni nella residenza dei viceré e la base, come è risaputo, dalle grandi manifestazioni di piazza.

Gli intrattenimenti teatrali rivolti alla corte vicereale si svolgevano di solito nella galleria del palazzo Reale che, di volta in volta, veniva provvisoriamente adattata alle esigenze degli spettacoli [fig. 1]. I destinatari erano i membri della nobiltà parlamentare e delle più alte sfere governative, la cui disposizione all'interno dello spazio era retta da un rigido cerimoniale<sup>5</sup>.

La stretta connessione tra propaganda politica e spettacolo patrocinato dal governo spagnolo indusse a preferire per questa sede prestigiosa, almeno fino alla fine del secolo, le rappresentazioni di *comedias españolas* (non sempre tradotte in italiano), i cui temi eroici o di "cappa

e spada" non richiedevano tra l'altro particolari accorgimenti scenografici<sup>6</sup>.

Altri luoghi elitari della rappresentazione teatrale erano la corte e il salone del palazzo Pretorio [fig. 2], sede del Senato, il principale organo amministrativo cittadino. In questo caso, la periodica organizzazione di spettacoli comportava una maggiore attenzione verso la realtà sociale della città. Venivano quindi generalmente previste delle repliche destinate ai diversi ceti. Il libero accesso alle rappresentazioni consentito a fasce più ampie della cittadinanza fu del resto una delle esigenze che determinarono l'apertura del teatro dello Spasimo, dove continuò ad attuarsi il criterio delle repliche distinte per ceto sociale degli spettatori.

Le rappresentazioni di esclusiva pertinenza della nobiltà trovavano invece, come di consueto, una capillare diffusione nei cortili e nei palazzi nobiliari dove, in alcuni casi, sembrano avere acquisito una periodicità svincolata dalle ricorrenze e dai festeggiamenti particolari<sup>7</sup>. Così come era avvenuto nella penisola, l'interesse aristocratico per il teatro e la musica, fin dalla seconda metà del Cinquecento, si era andato istituzionalizzando attraverso le accademie la cui attività, grazie ai rapporti che tendevano a instaurarsi con altri sodalizi italiani, costituì certamente un mezzo di aggiornamento degli orientamenti teatrali<sup>8</sup>. Il fenomeno delle accademie travalicò

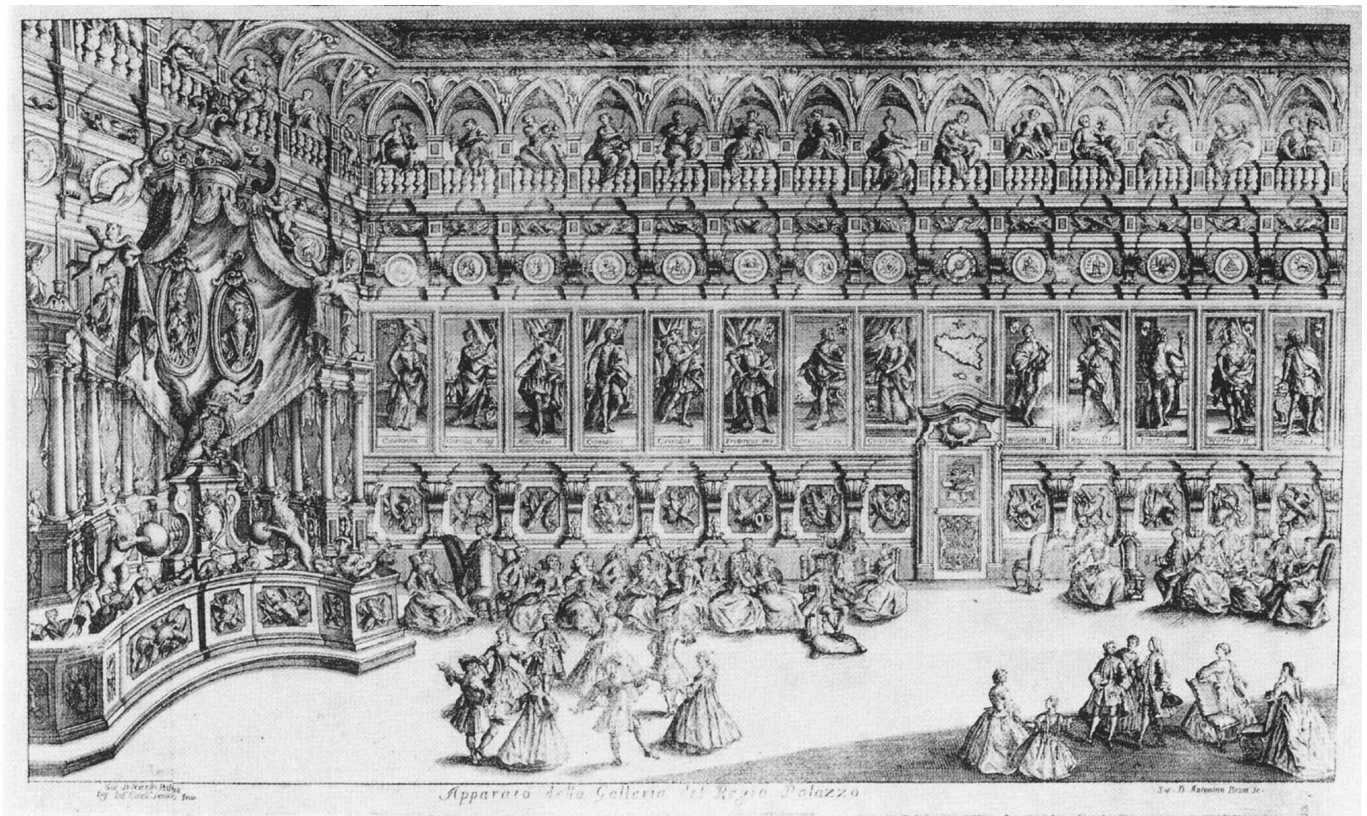


Fig. 1. Palermo, Palazzo Reale, veduta della galleria in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Carlo di Borbone con Maria Amalia di Polonia (incisione di A. Bova in P. La Placa, *Relazione delle Pompe Festive ...*, Palermo 1739).



in realtà, fin dagli esordi cinquecenteschi, l'ambito nobiliare, diffondendosi capillarmente in tutta l'isola entro la prima metà del Seicento<sup>9</sup>.

Nel contesto palermitano, emerse inizialmente l'accademia degli «Agghiacciati», fondata nel 1615 allo scopo di salvaguardare l'ortodossa recitazione dei drammi sacri. La sede fu ricavata in un ex magazzino del grano, nel piano della Misericordia, dove, per la prima volta, fu istituito l'ingresso a pagamento<sup>10</sup>. Gli Agghiacciati si mantennero saldamente legati al rigoroso classicismo della tragedia sacra che in quegli anni veniva promosso dal teatro gesuitico siciliano e, come tali, ne seguirono le sorti quando il genere, dopo il primo trentennio del Seicento, andò progressivamente in disuso.

L'attività teatrale della Compagnia di Gesù a Palermo, dopo un lungo periodo di interruzione, dovuto all'azione repressiva dell'Inquisizione<sup>11</sup>, era ripresa nel 1599 grazie anche all'appoggio finanziario del Senato. Le sedi teatrali privilegiate furono la casa Professa e, soprattutto, il collegio Massimo in via Toledo. Gli spettacoli si svolgevano, secondo la norma, nei cortili – che venivano in questo caso coperti da teli<sup>12</sup> – e negli ambienti interni più spaziosi, tra i quali si impose per capienza il grande salone del collegio.

Dai primi anni del Seicento, insieme al teatro gesuitico e in sincronia con gli sviluppi romani, nella capitale del-

l'isola iniziò a imporsi anche l'oratorio, l'altra fondamentale forma pseudo-teatrale dello spettacolo ecclesiastico seicentesco. Furono i padri Filippini, insediatisi a Palermo già nel 1593<sup>13</sup>, a istituzionalizzarne la pratica con le rappresentazioni settimanali (ogni domenica sera) nell'oratorio della propria sede, impegnandosi nel mantenimento della sua forma ortodossa priva di mimica e scenografia<sup>14</sup>. Ma il diffondersi di tale genere fu, ovviamente, legato anche alle altre istituzioni ecclesiastiche che ne fecero ampio uso in occasione delle ricorrenze religiose, prima tra tutte le *Quarant'ore*.

Con un certo ritardo sembrano invece arrivare a Palermo le iniziative imprenditoriali. Il primo impresario teatrale di cui si ha notizia certa fu tale Pietro Rodinò, attivo tra il 1664 e il 1669. Egli stesso si definì in quegli anni «unico direttore a Palermo di questa professione»<sup>15</sup>. Il teatro Rodinò era ricavato all'interno di un deposito che, nonostante gli adattamenti, doveva mantenere la sua fisionomia originale, tanto da essere chiamato anche il «magazzino delle commedie». Contestualmente, in antagonismo con il teatro Rodinò, era attiva un'altra struttura facente capo a un sodalizio di musicisti: il «teatro alla Misericordia», a volte citato come «li magazeni dove si recitano li comedi in musica»<sup>16</sup>. Anche in questo caso si trattava quindi di uno spazio riadattato e privo di una struttura architettonica specifica.

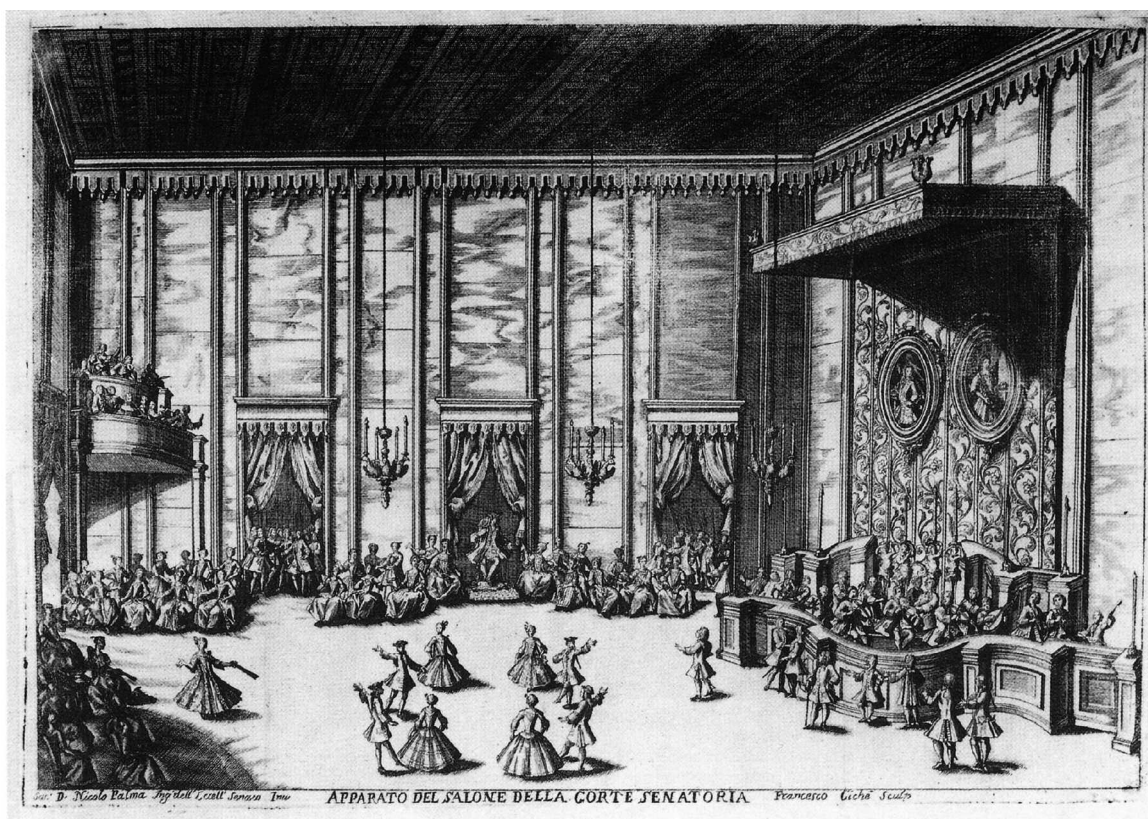


Fig. 2. Palermo, Palazzo Pretorio, veduta del salone principale in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Carlo di Borbone con Maria Amalia di Polonia (incisione di A. Bova in P. La Placa, *Relazione delle Pompe Festive...*, cit.).



A influire negativamente sulla creazione di imprese teatrali economicamente prospere e, con esse, di strutture adeguate, fu presumibilmente l'iniziativa pubblica, vicereale e senatoriale, da cui era dipesa l'apertura del teatro dello Spasimo, dove gli spettacoli erano gratuiti e replicati in rapporto alle necessità di pubblico. Vi erano poi le frequenti rappresentazioni negli spazi aperti, di certo incoraggiate dal clima favorevole.

Esula il contesto di questo contributo l'analisi di quel consueto confluire dello spettacolo *en plein air* nel più articolato e complesso sistema delle feste urbane, all'interno delle quali la messa in scena si piega a logiche e strutture proprie delle manifestazioni cittadine. È noto tuttavia come, in alcuni casi, il processo fu inverso: la festa cittadina si concretizzò in rappresentazione teatrale, amplificando a scala urbana i criteri e l'organizzazione dello spazio scenico. A Palermo il "teatro urbano" conobbe in piazza Villena, il cosiddetto «Theatro del Sole»,

la sua esemplificazione più singolare: in questo caso l'invaso architettonico si pose come luogo dello spettacolo ed esso stesso scenografia, oltre che perenne rappresentazione teatrale della struttura urbana e dell'ordine politico e religioso su di essa dominante<sup>17</sup>. Nella sua forma i vari elementi del teatro si fondono e si monumentalizzano. Le quinte concave sono al contempo scenografia (per chi assiste dalle strade), struttura d'appoggio per l'orchestra e palco (grazie ai lunghi balconi) per il pubblico privilegiato. Il ricorrente artificio di unire i cantoni con grandi archi effimeri consentiva inoltre di trasformare le quinte architettoniche in un gigantesco boccascena inquadrante lo scenario costituito dalla fuga delle strade, ed è proprio come boccascena aperto sulla città che lo spazio urbano venne rappresentato in alcune incisioni dell'epoca [fig. 3].

Fuori dalla capitale dell'isola, il teatro in piazza, o meglio la piazza intesa come teatro, trova altre significative ma-

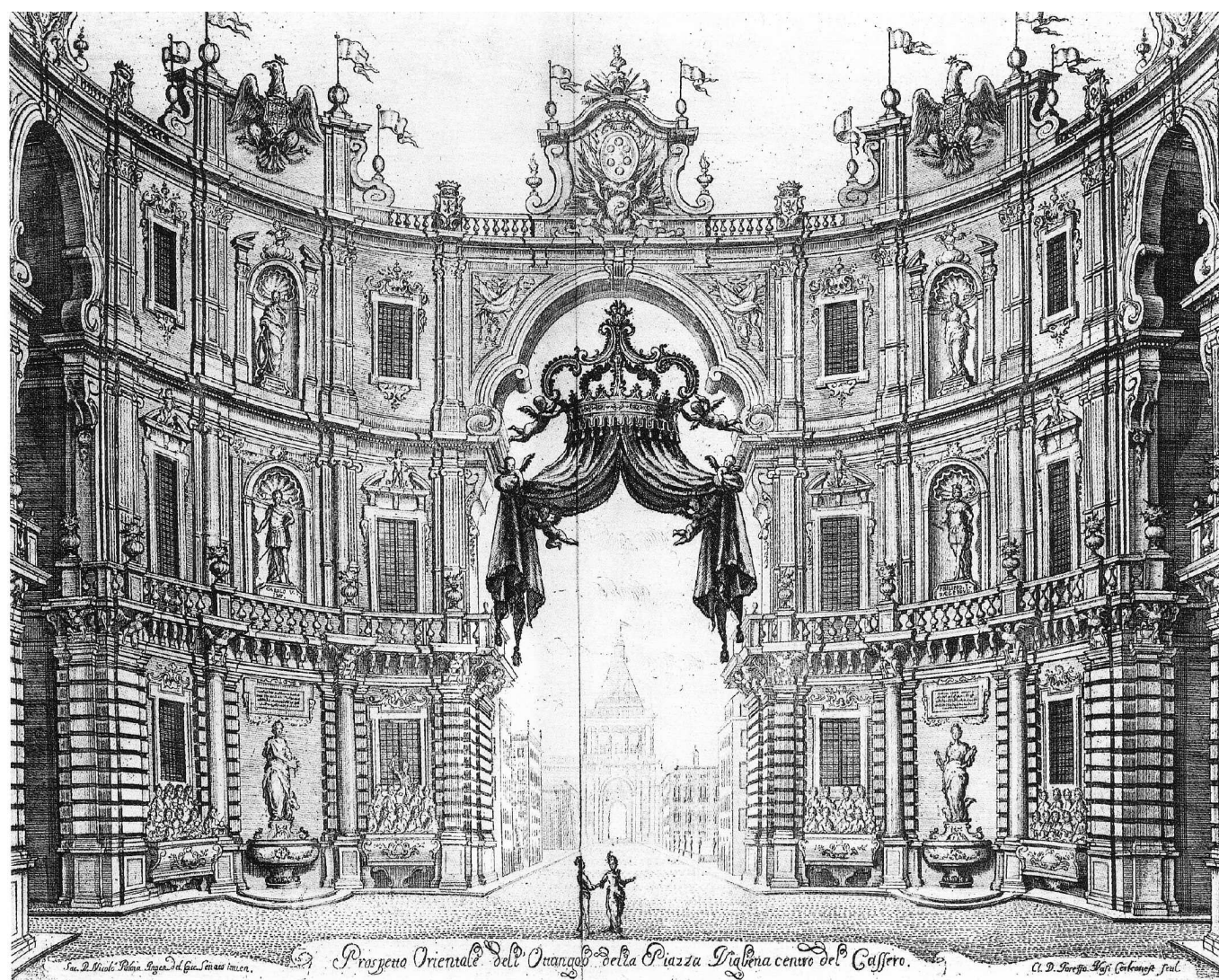


Fig. 3. Palermo, piazza Villena, apparato effimero realizzato, su progetto di Nicolò Palma, in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo di Borbone (incisione di G. Vasi in P. La Placa, *La Reggia in Trionfo...*, Palermo 1736).



nifestazioni. Rimangono emblematiche le testimonianze riferite al «Mortorio di Cristo» dramma sacro che si rappresentava ogni anno ad Acireale, centro del catanese dotato, fin dalla prima metà del Seicento, di una intensa vita teatrale<sup>18</sup>. Così viene ricordato nei primi dell'Ottocento:

«Rappresentavasi nella piazza del Duomo sopra un palcoscenico largo presso 200 palmi e lungo altrettanto; inoltre il palazzo senatorio e la chiesa madre ne facean parte perché il primo era la casa di Ponzio Pilato, e dalla seconda veniva Gesù Cristo [...] vi agivano centinaia di attori: le decorazioni, lo scenario, il macchinismo di massima spesa. La durata dello spettacolo un giorno; platea tutta la piazza, palchi i circostanti palagi, galleria i tetti, coperta il cielo»<sup>19</sup>.

La perlustrazione dell'attività teatrale seicentesca svolta negli altri centri della Sicilia trova, rispetto al contesto palermitano, ulteriori ostacoli nei noti effetti distruttivi degli eventi sismici – primo tra tutti quello del Val di Noto nel 1693 – e in un minor sviluppo delle ricerche documentarie<sup>20</sup>. Al di là dei vuoti conoscitivi e delle specifiche connotazioni che distinsero la vita culturale di ogni centro, è comunque possibile affermare che i luoghi del teatro si mantennero sostanzialmente all'interno di tre circuiti fondamentali: le sedi delle accademie, i complessi gesuitici, e le sedi preposte allo spettacolo dalle autorità municipali.

Dalle poche informazioni pervenuteci non sembrano in ogni caso emergere episodi architettonicamente eclatanti. Così come è stato rilevato a Palermo, per tutto il secolo, salvo forse qualche rara eccezione, prevalse anche nel resto dell'isola l'abitudine di utilizzare, in modo più o meno stabile, strutture sorte per altri scopi. In magazzini pubblici trovavano posto il principale teatro di Messina, detto «della Munizione»<sup>21</sup>, quello della stessa Acireale, e quelli di Trapani e di Castelbuono, di cui è nota l'esistenza solo grazie alla loro citazione in libretti teatrali seicenteschi<sup>22</sup>. Fu probabilmente Messina, almeno fino alla rivolta indipendentista (1674-78), l'unico centro siciliano dotato di una vita teatrale paragonabile a quella palermitana. Ciò grazie anche alla periodica permanenza in città dei viceré, ottenuta dai messinesi in antagonismo al primato di Palermo, che consentì il delinearsi di una vita di corte e, con essa, lo svolgersi di rappresentazioni teatrali presso il palazzo Reale. Di particolare rilievo fu anche l'attività del collegio gesuitico, forte di una ininterrotta tradizione<sup>23</sup> documentabile fin dal 1562. Le iniziative del Senato della città dello Stretto oltre a concretizzarsi con l'istituzione del teatro pubblico della Munizione, frutto probabilmente della tensione emulativa nei riguardi dalla città rivale, si manifestarono attraverso il saldo connubio con l'accademia della Fucina:

un sodalizio, costituito nel 1639 da personaggi emergenti della società messinese, che si pose come principale strumento culturale delle aspirazioni politiche della città e, in quanto tale, venne soppresso nel 1678, dopo il fallimento della rivolta antispagnola<sup>24</sup>.

Anche la vita teatrale di Catania, anteriore alla drastica interruzione dovuta al terremoto del 1693, ebbe modo di distinguersi. Qui, tra le principali sedi destinate al teatro, oltre al salone del palazzo comunale e la sala dell'accademia dei Chiari<sup>25</sup>, viene segnalato il teatro dell'Università. La prima sede di quest'ultimo, fin quando l'istituzione rimase provvisoriamente ospitata nel convento di San Francesco, venne stabilita, secondo la consuetudine, in un «magazzino grande» del complesso religioso, utilizzato a tale scopo anche dal Senato cittadino<sup>26</sup>. Con la costruzione del nuovo edificio universitario, nel piano della Fiera, fu invece creato un piccolo teatro stabile, composto da un attrezzato palcoscenico e una sala con sedili a disposizione delle autorità e degli studenti<sup>27</sup>.

La conformazione a sala dotata di sedute disposte in piano sembra, almeno fino al primo trentennio del Seicento, rispecchiare una prassi diffusa. Ne è prova quanto affermato in un breve scritto, edito nel 1632, del gesuita Ortensio Scammacca, il più rigoroso e prolifico tragediografo siciliano del periodo che, riferendosi al teatro siciliano, così si esprime:

«Corre per tutto una usanza assai barbara di collocare l'uditorio in piano nelle sedie, né s'accorgono quanto male sia collocato perché in questo modo né vedere né intendere possono comodamente quel che si fa [...] Gli antichi che furono intendentissimi del mestiero [...] ritrovarono il teatro il quale era in forma circolare e con scalini della stessa forma sempre montava [...] onde tutti e vedevano e udivano con gran comodità, perché la voce de' rappresentanti si andava propagando circolarmente [...] O fosse ch'a' tempi nostri s'eccitassero alcuni gentili spiriti a riedificarne con le loro ricchezze»<sup>28</sup>.

È ovvio che al momento in cui vennero formulate tali considerazioni le sperimentazioni sviluppatesi in Italia sul recupero degli spazi teatrali "all'antica" fossero, anche per l'ambiente siciliano, un fatto più che noto. Ampie gradinate, inoltre, venivano già da tempo allestite in occasione della recita di commedie all'aperto<sup>29</sup>. Il 1632 risulta tuttavia una data precoce per consentire allo Scammacca di registrare le ricerche che, proprio in quegli anni, tra Parma, Padova e Bologna, grazie ad architetti come Francesco Guitti, Alfonso Chenda e Andrea Seghizzi, prendevano forma conducendo, entro i primi anni Quaranta, al perfezionamento del cosiddetto teatro all'italiana su pianta a U e dotato di palchi. Tali innovazioni, del resto, non venivano registrate neppure nel

trattato di Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, edito a Ravenna nel 1638<sup>30</sup>.

Non sappiamo se le esortazioni dello Scammacca rivolte al recupero del teatro all'antica, quanto le tendenze miranti a creare nuove forme architettoniche, abbiano avuto effetto nell'ambiente siciliano nel corso del secolo. Il vuoto conoscitivo in questo ambito è praticamente assoluto. Il primo teatro a palchi su pianta a U di cui si ha notizia certa è il teatro Santa Cecilia di Palermo, aperto nel 1693. Il profondo iato che separa il teatro a loggia del 1574 e la struttura a palchi del Santa Cecilia pone certamente degli interrogativi che le ricerche future dovranno colmare.

Le indagini vanno rivolte innanzitutto alle conformazioni, effimere o perenni, degli spazi teatrali nelle principali città dell'isola come quelli dello Spasimo di Palermo e della Munizione di Messina. Indizi interessanti possono emergere anche dallo studio di strutture secondarie e certamente modeste: sappiamo, per esempio, che nella sala dell'accademia degli Agghiacciati di Palermo, in funzione nella prima metà del Seicento, il biglietto era differenziato per panche, sedie e palchi<sup>31</sup>. Il termine «palchetto» ritorna poi in alcuni documenti riguardanti i già citati «magazzino delle commedie» e il «teatro della Misericordia», attivi a Palermo negli anni Sessanta<sup>32</sup>.

Meritano inoltre un'analisi più attenta gli spazi preposti al teatro inseriti nelle residenze feudali dove, almeno per tutto il corso del Seicento, alcuni dei più prestigiosi casati fissarono la loro dimora intraprendendo vasti programmi costruttivi. Nel contesto dell'attività teatrale, sono tradizionalmente segnalati dalla storiografia le iniziative del marchese Francesco Branciforte (1575-1622) e di Carlo Maria Carafa, principe di Butera. Il primo, dopo il matrimonio con Giovanna d'Austria (1603) si stabilì a Militello, piccolo centro del catanese, dove tese a costituire, all'interno della propria residenza, una sorta di piccola corte di intellettuali realizzando, tra l'altro, una grande biblioteca e una tipografia. Egli stesso si pose come principale animatore delle attività teatrali, occupandosi dell'organizzazione degli spettacoli e della stesura dei testi<sup>33</sup>. Non è chiaro tuttavia che tipo di spazio venisse predisposto dal marchese a tale scopo<sup>34</sup>.

Gli studi su Carlo Maria Carafa (1651-1695) riferiscono invece della realizzazione di un vero e proprio teatro nell'ambito dei lavori di ampliamento e ristrutturazione attuati dal principe nella propria residenza del centro feudale di Mazzarino, dove Carafa risiedette per circa un ventennio<sup>35</sup>. Anche in questo caso, tuttavia, non si posseggono descrizioni della sua conformazione. Resta come dato indicativo dell'interesse del principe per il teatro il fatto che l'opera di Alessandro Scarlatti, dopo i successi napoletani, esordì in Sicilia nel 1688 a Palermo, con il melodramma *Rosetene*, e nel teatro «a' Palazzo» di Mazzarino, con *Gli equivoci nel sembiante*<sup>36</sup>.

### *Gli esordi della scenografia*

Il vuoto conoscitivo sofferto dagli studi sulle strutture teatrali riguarda anche l'attività scenografica. La descrizione della commedia svoltasi nel teatro ligneo del 1574 rivela l'utilizzo di scene mutevoli e un'avanzata impostazione dello spazio scenico secondo quella suddivisione in tre aree fondamentali – sottopalco, piano scenico e soffitta – che si andava via via stabilizzando nel contesto della cultura teatrale della penisola. Tali promettenti premesse stentano però a trovare riscontri nelle successive vicende, almeno fino all'ultimo ventennio del Seicento. In una posizione di retroguardia sembrano porsi i primi allestimenti scenici dello stesso teatro senatorio dello Spasimo dei quali, comunque, si hanno scarse notizie<sup>37</sup>.

Poco eloquenti sono anche le fonti riferite all'attività svolta dai Gesuiti nei primi decenni del secolo<sup>38</sup>. Tra queste, la più significativa resta la descrizione dei festeggiamenti per la canonizzazione nel 1622 di Sant'Ignazio e San Francesco Saverio. Dall'assenza di ogni pur generico riferimento a strutture scenografiche nella dettagliatissima descrizione degli apparati allestiti nel grande salone del collegio<sup>39</sup>, si deduce che le rappresentazioni si svolsero senza supporto scenico, in una condizione quindi ben lontana dalle tendenze spettacolari che mostrava nella stessa occasione la sede romana della Compagnia<sup>40</sup>.

A quella data, del resto, il teatro gesuitico palermitano era dominato da un rigoroso classicismo di stampo aristotelico, incarnato nella copiosa produzione di Ortensio Scammacca, il quale, contro le «mutazioni delle scene» e «altri intingoli ritrovati da' moderni», professava il ritorno alla scena unica e il ripristino del coro in sostituzione degli intermezzi<sup>41</sup>.

Il taglio rigoroso dovette tuttavia allentarsi nel corso degli anni Trenta, grazie all'apertura verso la commedia morale e a un uso più deciso della scenografia, così come ci suggerisce l'impiego di diverse scene spettacolari nella *Santa Rosalia*, dramma sacro rappresentato nel collegio di Palermo nel 1638<sup>42</sup>.

Un generico riferimento alla cultura scenografica siciliana della metà del secolo lo ritroviamo in uno scritto del 1656 del tragediografo F. Leanti: «Io (le scene) di due maniere l'ho vedute o raggirare sopra perni, e composte a triangolo, o in telari distinti l'uno dell'altro talmente, che il primo nasconda gli altri di dietro»<sup>43</sup>. L'autore si riferiva in realtà a una prassi ormai per quei tempi tradizionale e già canonizzata in trattati come quello del citato Nicola Sabbatini o quello del gesuita Jean Dubreuil, *La perspective pratique*, edito a Parigi nel 1642.

Altri indizi risultano forse più stimolanti. È noto infatti che a Palermo perfino strutture modeste come la sala degli Agghiacciati, o il teatro Rodinò, impegnarono abi-

tualmente «ingegneri» addetti ai macchinari del palcoscenico<sup>44</sup>. L'Accademia dei Rinnovati di Paternò, centro feudale vicino Catania, aveva stabilmente a disposizione un meccanico e dei maestri di scena<sup>45</sup>. Fonti seicentesche ci riferiscono anche della «copiosità di vedute» e «di tutti i più meravigliosi ordigni che sono necessarij ad una scena»<sup>46</sup> di cui era dotato il teatro universitario di Catania prima della sua distruzione nel 1693.

Le numerose descrizioni e le più rare incisioni riguardanti gli apparati effimeri delle feste non lasciano in ogni caso dubbi sul fatto che, con il progredire del secolo, la cultura scenografica e la perizia tecnica isolana raggiunse livelli paragonabili alla produzione dei principali centri italiani.

Il labile confine che in alcuni casi si delineò tra rappresentazione teatrale e spettacolo festivo ci consente di segnalare, in questa sede, la monumentale struttura scenografica che fu allestita, nel 1653, nella chiesa di San Giuseppe dei Teatini per l'oratorio della novena di Natale: una grande macchina a cinque ordini dotata, in corrispondenza del terzo livello, di un vero e proprio spazio scenico dove andavano scorrendo immagini dipinte a commento del testo cantato<sup>47</sup>.

Per l'intero arco di tempo fin qui considerato gli unici

grafici pervenuti riferibili, ipoteticamente, all'attività scenografica a Palermo sono i tre disegni conservati presso la Galleria Regionale della Sicilia, riproducenti fedelmente altrettanti scenari architettonici di Hans Vredeman de Vries<sup>48</sup>, da ricondurre evidentemente agli esordi in Sicilia della scenografia prospettica. Per quanto la destinazione dei disegni non sia certa, la presenza di una scala metrica denuncia evidentemente la volontà di riprodurli in grande. L'assenza di fondale in due dei grafici [fig. 4] potrebbe inoltre suggerire la predisposizione per una scena con diverse quinte, ponendo i disegni in una fase più avanzata delle esperienze siciliane.

#### *Le prime architetture teatrali*

L'ultimo ventennio del Seicento segna, almeno per l'attività teatrale palermitana, una svolta. Dopo la mortificazione fisica e morale inferta dalla reazione spagnola alla rivoltosa Messina nel 1678, Palermo consolida definitivamente la sua posizione di capitale e di sede privilegiata della nobiltà parlamentare. Nell'ambito della evidente ripresa costruttiva che la città visse negli anni Ottanta e Novanta del secolo, sorsero due nuove strut-

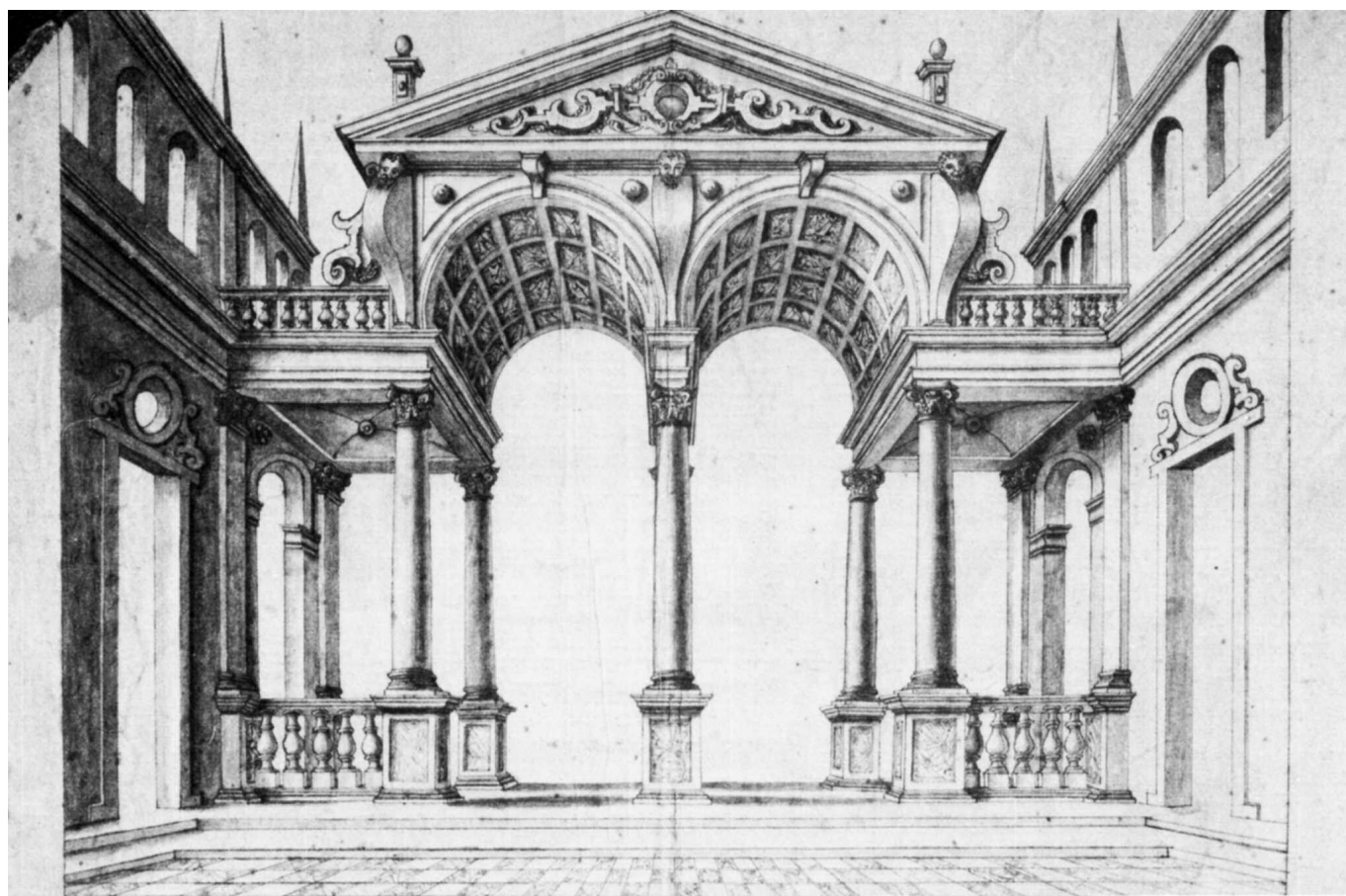


Fig. 4. Scenario urbano tratto da un'incisione di H. Vredeman de Vries (disegno acquerellato, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).



ture dedicate allo spettacolo: il teatro della musica alla Marina, e il teatro Santa Cecilia. Il primo, finanziato dal Senato e realizzato nel 1681 su progetto dell'architetto Paolo Amato [fig. 5], si poneva come una struttura polifunzionale finalizzata agli intrattenimenti musicali.

Il piccolo edificio, oggi non più esistente<sup>49</sup>, era diviso in due ordini. Il primo di questi, costituito da uno spazio porticato dotato di sedili e ornato al centro da una fontana, era fruibile dai passanti, ma poteva anche essere usato come spazio scenico per le brevi azioni teatrali legate alle serenate<sup>50</sup>. Il secondo ordine, formato da un loggiato destinato all'orchestra, in occasione di eventi pubblici, si prestava a essere utilizzato anche come palco vicereale. Tale funzione ebbe nel 1739, durante i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo di Borbone. L'orchestra venne in questo caso collocata in due strutture effimere addossate ai lati del teatrino.

L'iniziativa di realizzare il teatro Santa Cecilia si deve all'Unione dei Musicisti istituita nel 1679, come forma associativa più organizzata di precedenti sodalizi di musicisti, allo scopo di monopolizzare e controllare l'attività cittadina in tale ambito artistico<sup>51</sup>. La creazione del teatro va interpretata come ulteriore passo verso l'affermazione professionale ed economica dell'unione in rapporto all'ormai consolidato successo del melodramma che aveva già alimentato, negli anni Sessanta, le casse del teatro Rodinò. Nonostante l'appoggio e il contributo finanziario del viceré e di una parte della nobiltà cittadina, la limitata disponibilità dei fondi costrinse a un progetto economico.

Su un impianto a U [fig. 6], furono realizzati solo trenta palchi disposti su tre file, oltre a quello vicereale al centro [fig. 7]. Un quarto ordine venne semplicemente simulato con la pittura. Si accedeva da tre ingressi diversi: due

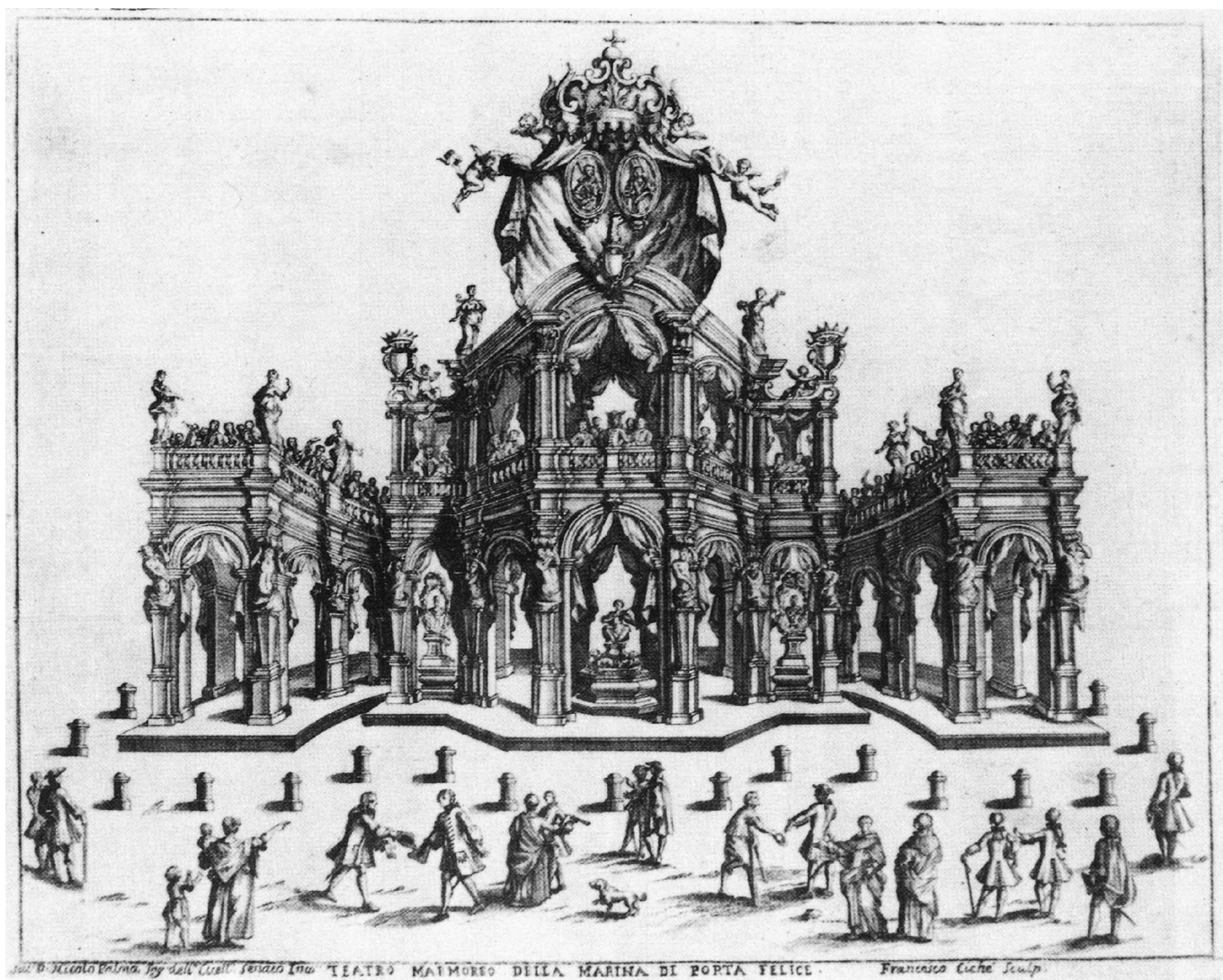


Fig. 5. Palermo, apparato effimero per il teatro della Musica alla Marina realizzato, su progetto di Nicolò Palma, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Carlo di Borbone con Maria Amalia di Polonia (incisione di F. Cichè tratta da P. La Placa, *Relazione delle Pompe Festive...*, cit.).



lateralmente per i palchi (conducenti ad altrettante scale a chiocciola in marmo) e uno in facciata per la platea. Un altro ingresso era probabilmente predisposto per i viceré. Per i musicisti non vi era una vera e propria orchestra, ma delle «gradette» poste tra il palcoscenico e i palchi<sup>52</sup>. È probabile che l'esigua disponibilità di fondi fu ciò che indusse ad affidare il progetto all'architetto Giuseppe Musso, figura del tutto secondaria nel contesto palermitano del periodo<sup>53</sup>.

#### *Lo sviluppo della scenografia tra Seicento e Settecento*

Le stagioni melodrammatiche del Santa Cecilia furono per lungo tempo programmate secondo tematiche "eroiche" rivolte al più colto pubblico aristocratico, contrapponendosi al gusto "plebeo" per le opere buffe e la com-

media dell'arte. Per quanto sull'attività melodrammatica palermitana del periodo prevalse la sistematica importazione di opere italiane, l'accento locale ebbe modo di manifestarsi nella tendenza a moltiplicare il più possibile le mutazioni sceniche al fine, come recita un libretto del periodo, di adattarele «all'uso del paese e al genio del clima»<sup>54</sup>. Alcuni libretti di melodrammi che precedono l'apertura del Santa Cecilia mostrano come tale tendenza si fosse già affermata negli anni anteriori alla sua costruzione<sup>55</sup>. La librettistica legata al nuovo teatro rivela invece con chiarezza, almeno per i primi decenni di attività, la dipendenza dalla contemporanea produzione napoletana<sup>56</sup>. I contatti con la capitale partenopea furono di certo agevolati dal lungo soggiorno palermitano di Francesco Scarlatti iniziato nel 1702, anno in cui risulta attivo al Santa Cecilia come curatore di tre melodrammi messi in scena con le musiche del suo celebre

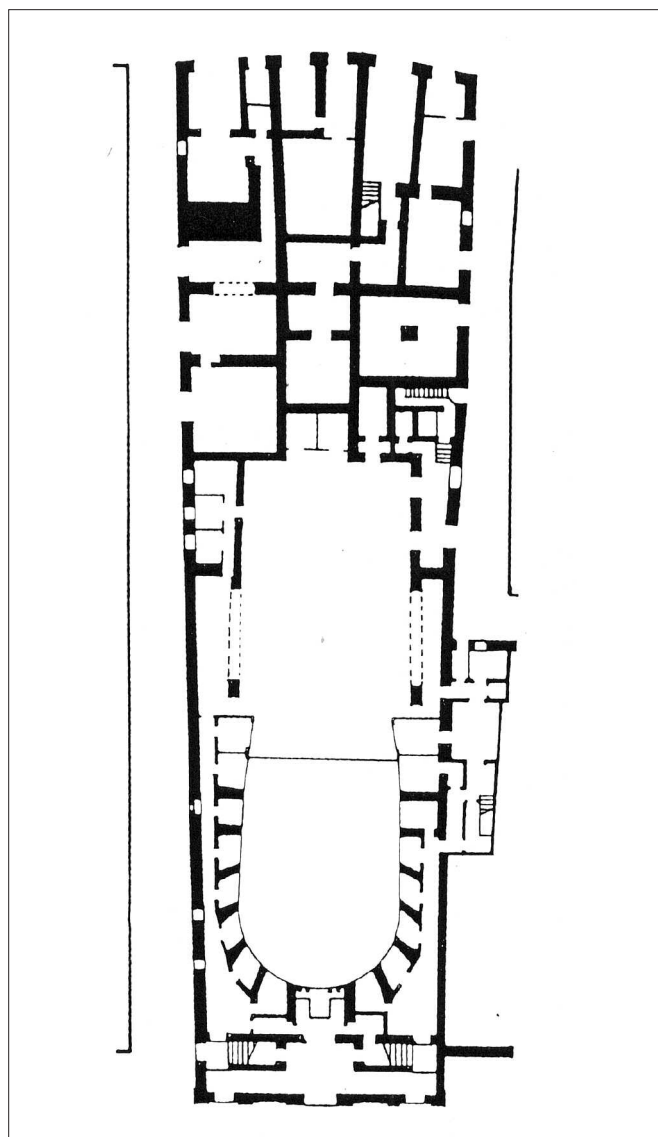


Fig. 6. Palermo, teatro Santa Cecilia, pianta, ricostruzione dello stato ottocentesco (da A. Mazzamuto, *Teatri di Sicilia...*, cit.).



Fig. 7. Palermo, teatro Santa Cecilia, veduta dell'interno (incisione di F. Cichè, frontespizio del libretto dell'opera *Lucio Papirio*, Palermo 1716).



fratello Alessandro, in quel momento maestro di Cappella alla corte di Napoli. Dai libretti delle opere<sup>57</sup> sappiamo che furono impiegate scenografie di Ferdinando Galli Bibiena, anche se è da escludere un periodo di permanenza a Palermo dello scenografo emiliano<sup>58</sup>.

Il contatto tra l'ambiente artistico siciliano e la produzione scenografica bibienesca, comunque documentabile per altre vie, in campo teatrale trova fin oggi un'enigmatica testimonianza iconografica in un disegno conservato presso il museo Pepoli di Trapani [fig. 8]. L'elaborato, raffigurante una *Reggia del Sole*, in attesa di indagini più accurate, potrebbe essere accostato all'orbita di Pietro Righini (1683-1742) collaboratore dello stesso Ferdinando, o a quella di Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760), che sembrerebbe l'unico della famiglia a fare uso degli archi trilobati per le sue invenzioni scenografiche<sup>59</sup>.

Ai legami del Santa Cecilia con Napoli si deve anche l'impiego nel 1703 di scenografie del romano Giuseppe Capelli, in quel momento impegnato nella capitale partenopea e, nel 1726, dell'architetto e scenografo Francesco Saraceni. All'importazione di progetti scenografici dovette comunque associarsi l'attività degli architetti e dei pittori

locali anche se, in merito, le informazioni sono particolarmente esigue. Restano infatti interamente da indagare gli eventuali interventi in tale ambito di figure di primo piano del periodo, come Paolo Amato (1634-1714), architetto del Senato dal 1687 al 1714, di cui è noto il costante impegno nella ideazione di ingegnosi apparati effimeri per le feste pubbliche<sup>60</sup>.

Altrettanto modeste sono le informazioni sull'operato di Giacomo Amato (1643-1732), anch'egli personaggio di spicco dell'ambiente palermitano nei decenni a cavallo tra il Seicento e il Settecento. Nella raccolta di disegni dell'architetto<sup>61</sup>, l'unica traccia di un suo effettivo impegno in questo settore è legata alla dilettantesca passione per il teatro dell'elitario circuito aristocratico. Si tratta di una serie di grafici, realizzati nel 1692 insieme al pittore Antonino Grano (1660 ca.-1718), riferiti ai costumi di scena [fig. 9] e alla scenografia [fig. 10] di un melodramma scritto dal viceré Giovan Francesco Paceco, duca di Uzeda. L'opera fu allestita presumibilmente all'interno di una villa di Bagheria e venne interpretata dalla viceregina, dai figli e da altri membri della corte<sup>62</sup>. Nello stesso gruppo di disegni è inserito un altro grafico di Antonino Grano raffigurante la rappresentazione

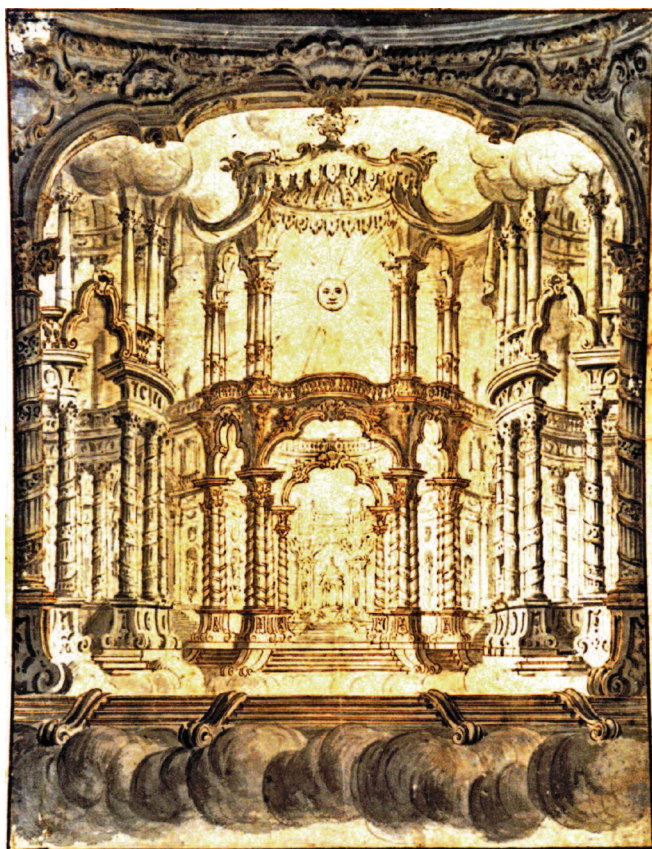


Fig. 8. Scenario di una *Reggia del Sole* (disegno acquerellato, Trapani, Museo Regionale Pepoli).



Fig. 9. A. Grano, costume di scena per l'opera *Campaspey Aqueles*, scritta dal viceré G. F. Paceco, duca di Uzeda, svoltasi a Bagheria nel 1692 (disegno acquerellato, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, inv. n. 15755/dis. 55v).



scenica di un episodio del Vecchio Testamento [fig. 11]. Il disegno, di per sé poco significativo, è in realtà connesso con la progettazione dei teatrini prospettici elaborati nel 1703 dallo stesso Grano per l'abside della chiesa del Gesù di Palermo<sup>63</sup>, mostrando in modo chiaro il legame che la cultura del tempo consentiva tra finzione teatrale e realtà architettonica. Ma nei teatrini della chiesa gesuitica possono rilevarsi ulteriori componenti progettuali. L'idea complessiva sembra dipendere direttamente dalla figura 73 del secondo volume del trattato di Andrea Pozzo, dedicata a una soluzione alternativa per l'altare maggiore della chiesa del Gesù di Roma. Il riferimento in quegli anni al Pozzo deve ritenersi un fatto del tutto scontato per l'ambiente palermitano<sup>64</sup>. La fonte d'ispirazione non viene comunque

recepita in modo inerte. Se da un lato il progetto romano subisce una semplificazione nell'impossibilità di realizzare la camera di luce prevista, dall'altro viene brillantemente rielaborato sia per mezzo degli scenari policromi dei fondali, in marmo e paste vitree, sia attraverso la moltiplicazione in tre diversi scenari dell'unico "sfondato" assiale ideato dal Pozzo.

Ancora singoli indizi rivelano lo sporadico impegno in ambito scenografico di altri architetti siciliani del periodo<sup>65</sup>, ma non consentono di individuare figure emergenti in questo campo. Un'eccezione è costituita dal messinese Pietro Cirino, la cui attività, concentrata soprattutto nel primo trentennio del Settecento, oscillò prevalentemente tra l'allestimento di apparati temporanei, la quadratura e la scenografia teatrale<sup>66</sup>. La vita pro-



Fig. 10. G. Amato, A. Grano, scenografia rappresentante il Tempio di Giove per l'opera Campaspey Aqueles, scritta dal viceré G.F. Paceco, duca di Uzeda, svoltasi a Bagheria nel 1692 (disegno acquerellato, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia). Assemblaggio grafico delle quinte laterali (inv. n. 15755/dis. 57) con la scenografia centrale (inv. n. 15755/dis. 59).



fessionale del Cirino si inserisce in un periodo di relativa ripresa politica e culturale della città dello Stretto, di cui si era giovato anche il giovane Filippo Juvarra, affermandosi proprio come ideatore di apparati effimeri prima di lasciare l'isola. In campo teatrale il segno più evidente di ripresa fu la ristrutturazione integrale del teatro senatorio della Munizione, che riaprì nel 1724 con un nuovo impianto a palchi<sup>67</sup>.

Ritornando al contesto della capitale siciliana, negli stessi anni una figura paragonabile a quella di Cirino potrebbe individuarsi nell'ancora poco noto «architetto e dipintore» Nicolò Troisi<sup>68</sup>. Di origine trapanese, egli ebbe però la sfortuna di operare in una congiuntura particolarmente sfavorevole all'attività teatrale. Il terremoto del 1726 aveva infatti causato la chiusura, per inagibilità, del Santa Cecilia, interrompendo, tra l'altro, anche il cantiere del Santa Lucia<sup>69</sup>, un nuovo teatro in fase di costruzione sul luogo di quel «magazzino delle commedie» attivo negli anni Sessanta del Seicento.

Ciononostante Troisi dovette comunque riuscire ad affermarsi come scenografo considerando che, in una lettera del 1730, viene definito «dipintore celebre di questo

genere»<sup>70</sup> in qualità di autore degli allestimenti per il grande spettacolo di Carnevale del collegio gesuitico. Nello stesso documento del 1730 viene citato, quale artefice di una scena di bosco, Giovanni Amico. Anche in questo caso si tratta dell'unica testimonianza documentaria attestante l'attività di pittore teatrale del noto architetto siciliano, in quegli anni già pienamente affermato professionalmente.

Nel 1733 il teatro Santa Cecilia fu riaperto al pubblico. Il panorama teatrale palermitano si stabilizzò infine nel 1742, quando venne inaugurato anche il nuovo Santa Lucia, sorto secondo un più capiente impianto dotato di quattro file di quindici palchi<sup>71</sup>. A partire dal 1744, attraverso l'attività di scenografo in entrambe i teatri, si andò affermando il pittore di origine romana Gaspare Fumagalli (Roma 1720-Palermo 1778), destinato a imporsi sulla scena siciliana come il più abile quadraturista del periodo<sup>72</sup>.

Ma se l'attività privata del primo quarantennio del secolo stentò a decollare, i diversi rivolgimenti politici che si erano intanto verificati avevano invece alimentato in modo esponenziale le iniziative celebrative pubbli-



Fig. 11. A. Grano, scena teatrale rappresentante Melchisedek che offre il pane e il vino ad Abramo, primi anni del XVIII secolo (disegno acquerellato, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, inv. n. 15755/dis.1 3).



che. L'incoronazione di Vittorio Amedeo di Savoia nel 1714 e quella di Carlo di Borbone nel 1735, avvenute nella cattedrale di Palermo, avevano poi dato un impulso fondamentale alla vita politica del paese rilanciando il ruolo della città come capitale del regno di Sicilia e incoraggiando le velleità politiche dell'intera classe dirigente isolana. Feste e spettacoli di questa importante fase della storia cittadina restano documentati nella produzione editoriale connessa ai vari eventi. Tra i numerosi spettacoli teatrali ivi descritti merita di essere citato quello allestito nel palazzo Pretorio dall'architetto del Senato Nicolò Palma in occasione della nascita della primogenita di Carlo di Borbone [fig. 12]<sup>73</sup>. Sorprende come la struttura a loggia per le dame [fig. 13] – a parte la soluzione in curva degli angoli – sia riconducibile a quella progettata nel 1574, per lo stesso scopo, nel cortile del palazzo Aragona. Per quanto il lungo lasso di tempo che separa i due interventi non consenta nessuna diretta connessione tra di essi, è possibile comunque ipotizzare che i due progetti si pongano agli estremi di una ininterrotta prassi di cui non rimangono altre testimonianze.

Le vicende della prima metà del secolo si chiudono emblematicamente con il breve capitolo sul teatro inserito nel secondo volume del trattato di Giovanni Amico, pubblicato a Palermo nel 1750. A corredo del testo l'architetto associò uno schema planimetrico [fig. 14] e una sezione chiaramente desunti dalla fig. 72 del primo volume del trattato di Andrea Pozzo, riferita ai «Teatri per le Comedie»<sup>74</sup>. La riproduzione pedissequa di schemi progettuali pubblicati un sessantennio prima denotano una posizione di rinuncia alla sperimentazione e all'aggiornamento. Anche il riferimento alla scenografia viene affrontato senza nessun contributo personale: «Non si han poste alcune idee di scene, poiché si è giudicato superfluo, essendo in questi nostri tempi abbondante l'Europa di peritissimi Ingegneri, ed Architetti scenici, dell'quali si vedono idee stupende, e magnifiche, non men nella sodezza de disegni, che nella nobiltà delle idee»<sup>75</sup>. Tale affermazione, pur mostrando l'evidente volontà di liquidare velocemente un tema, forse poco praticato, rivela anche come l'architetto fosse a conoscenza delle esperienze condotte fuori dall'isola e ne avesse in qualche modo subito il fascino<sup>76</sup>.

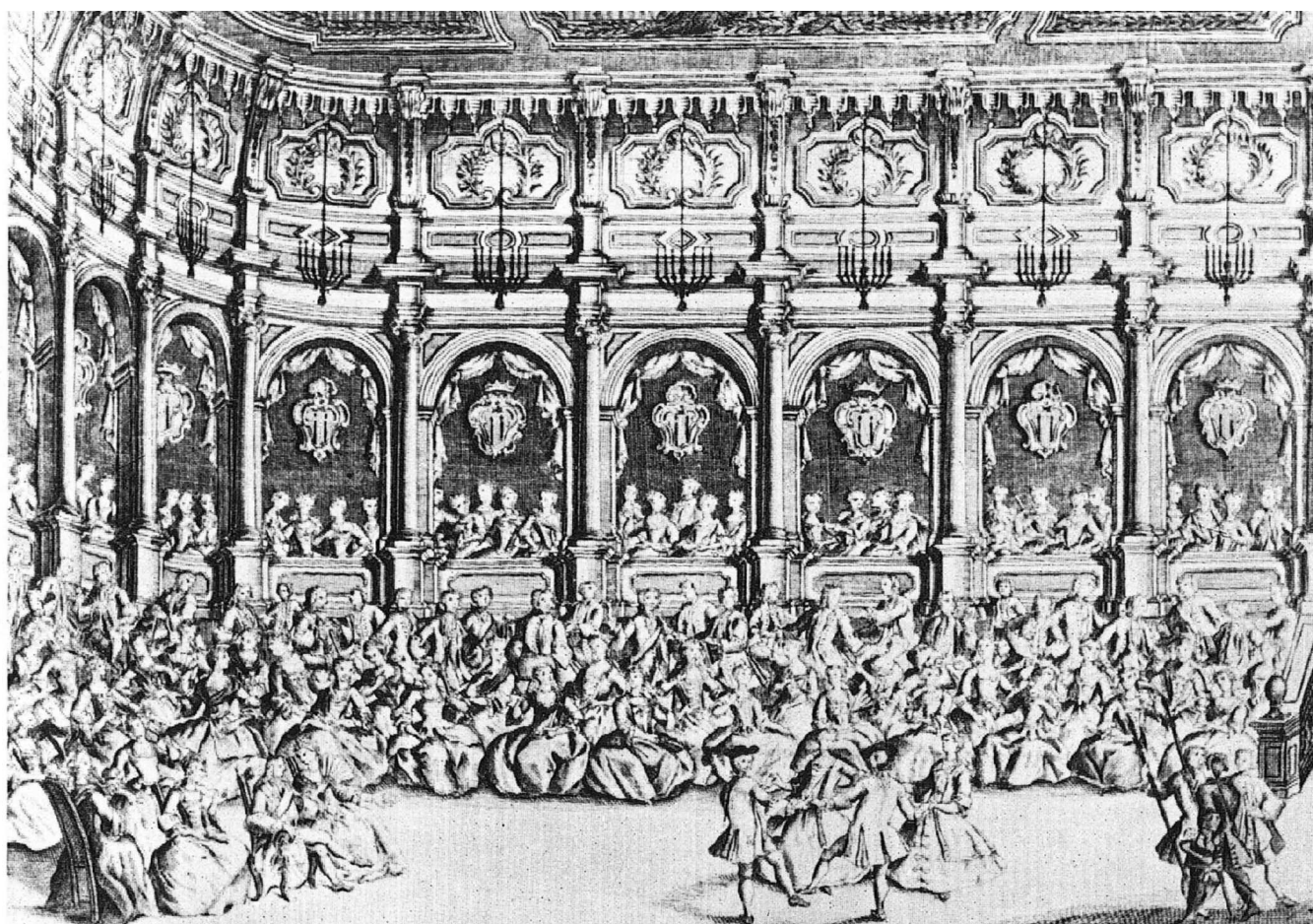


Fig. 12. Palermo, palazzo Pretorio, salone principale, struttura provvisoria a loggia realizzata, su progetto di Nicolò Palma, in occasione dei festeggiamenti per la nascita della primogenita di Carlo di Borbone (incisione di A. Bova, in P. La Placa, *Tripudio festivo...*, Palermo 1740).



### Le esperienze della seconda metà del Settecento

La stagione segnata dalle tematiche progettuali proprie del tardo barocco, nella capitale dell'isola tende a concludersi nel corso degli anni Sessanta. Non così avvenne, come è noto, nei centri della Sicilia sudorientale, impegnati ancora per diversi decenni in una intensa attività costruttiva.

A Catania durante la prima metà del Settecento erano stati avviati i cantieri delle nuove sedi del Senato e dell'Università, restituendo in questo modo alla città anche due dei principali luoghi dell'attività teatrale<sup>77</sup>. Non venne tuttavia intrapresa la realizzazione di un edificio vero e proprio preposto a tale scopo<sup>78</sup>. Un ruolo primario nella

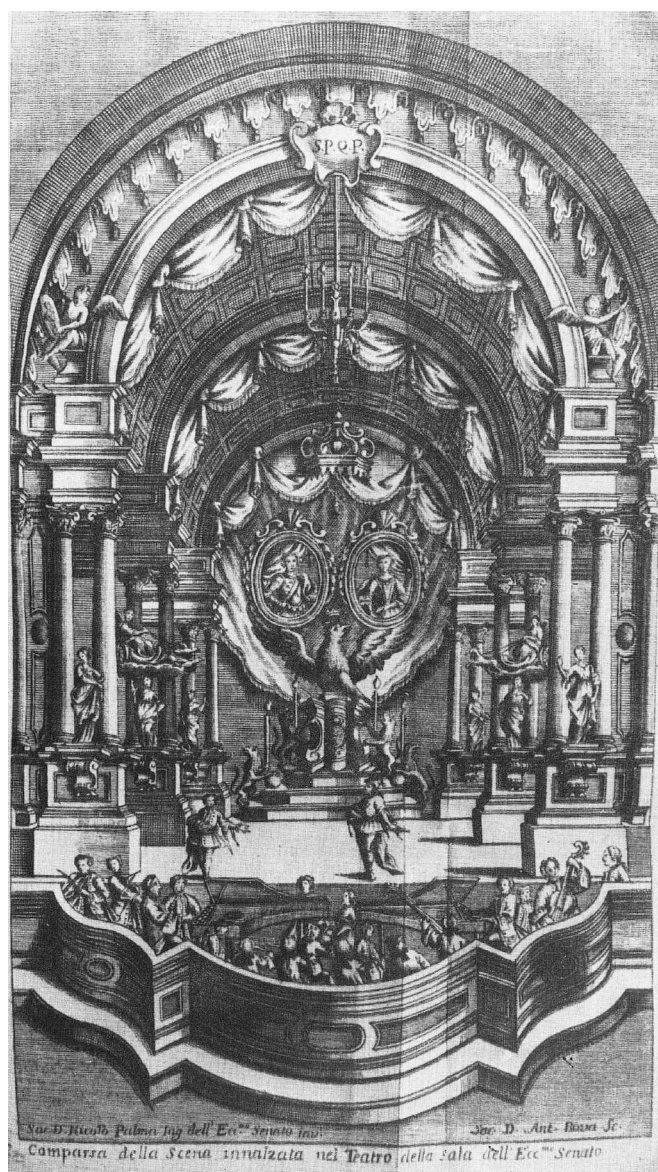


Fig. 13. Palermo, palazzo Pretorio, salone principale, palcoscenico realizzato, su progetto di Nicolò Palma, in occasione dei festeggiamenti per la nascita della primogenita di Carlo di Borbone (incisione di A. Bova in P. La Placa, *Tripudio festivo...*, cit.).

vita teatrale della città ebbe quindi l'iniziativa aristocratica svolta all'interno di modeste strutture ricavate nelle dimore urbane, come i teatrini realizzati nella seconda metà del secolo nel palazzo del principe di Santa Domenica<sup>79</sup>, in quello del barone di San Demetrio e, soprattutto, in quello del principe di Biscari. Quest'ultimo, costruito a partire dal 1764 su progetto dell'architetto Francesco Battaglia<sup>80</sup>, era il più ampio e probabilmente l'unico dei tre dotato di palchi disposti secondo un impianto curvo<sup>81</sup>. L'iniziativa dei nobili catanesi perpetuava il tradizionale legame tra aristocrazia e svago teatrale destinato a rimanere vitale fino ai primi anni dell'Ottocento, quando una disposizione regia decretò la chiusura dei teatri privati. Resta comunque da tracciare, anche per il Settecento, un quadro complessivo del fenomeno in grado di delinearne le effettive dimensioni<sup>82</sup>. Due dei pochi casi fin oggi noti ne definiscono gli estremi tipologici: il teatrino di villa Valguarnera a Bagheria e il teatro di palazzo Filangeri a Santa Margherita Belice. Il primo, realizzato nel secondo quarto del XVIII secolo, fu concepito come una struttura indipendente a sala posta a poca distanza dall'edificio residenziale. Interamente affrescato con quadrature e dotato presumibilmente di un semplice palco in legno sul fondo, il teatrino rientrava nell'ambito degli svaghi connessi alla vita in villa, di esclusiva pertinenza dei membri della famiglia e dei loro ospiti<sup>83</sup>.

Finalità e connotazioni architettoniche del tutto diverse distinguevano il teatro di Santa Margherita Belice realizzato, intorno al 1751, al piano terra del corpo principale della residenza dei Filangeri di Cutò. L'edificio era dotato di due file di dodici palchi, di un loggione, e doveva essere in grado di ospitare più di trecento persone. Nel 1754 venne descritto dal marchese di Villabianca «tutto in pietra, con volta reale, quasi eguale in grandezza a quello di Santa Cecilia a Palermo»<sup>84</sup>.

L'opera, voluta da Alessandro II Filangeri, si inseriva in quella strategia di "illuminato" dominio sul centro feudale che in quegli anni il principe perseguiva con grandi energie: all'accesso, posto direttamente sulla piazza principale del paese che ne indicava le finalità pubbliche, si associava pertanto la volontà di esaltare il ruolo preminente del casato attraverso l'accentuazione del palco centrale, più ampio e sormontato dallo stemma di famiglia, e il sipario raffigurante le leggendarie imprese del capostipite del casato<sup>85</sup>.

Rispetto all'iniziativa nobiliare, la coeva attività pubblica si mantenne meno vitale, per quanto, anche in questo caso, i dati a nostra disposizione siano modesti. L'inerzia notata nel caso del Senato catanese sembra in effetti rispecchiare un atteggiamento generalizzato. Le stesse autorità municipali di Messina, come abbiamo visto, si limitarono a ristrutturare il vecchio magazzino della Munizione. In una città di rilievo come Trapani non si re-



gistra addirittura la presenza di un teatro pubblico per tutto l'arco del secolo<sup>86</sup>.

Un caso isolato sembra sia stato quello di Augusta dove nel piano superiore del palazzo senatorio, intorno al 1730, venne ricavato un piccolo teatro con una sola fila di palchi<sup>87</sup>. Un'iniziativa simile fu intrapresa nel 1740 nel palazzo del Senato di Siracusa ma, in questo caso, si trattò di un progetto ideato e posto in atto dall'accademia degli Aretusei per una struttura lignea a palchi da realizzare nel salone, la cui capienza non superò il centinaio di posti.

Solo nel corso dell'ultimo decennio del secolo è possibile rintracciare i sintomi di una più chiara e generalizzata tendenza al potenziamento delle strutture teatrali pubbliche che, comunque, si svilupperà in modo eclatante solo nel corso del secolo successivo<sup>88</sup>.

I primi indizi di questo movimento giungono da Palermo. La città, con i suoi 180.000 abitanti circa, era divenuta, nel corso del Settecento, il centro più popoloso d'Italia dopo Napoli ed è ovvio che i due piccoli teatri di cui disponeva risultassero del tutto insufficienti. Sembra che già nel 1779 l'architetto del Senato Nicolò Palma fosse stato incaricato

di progettare un «gran teatro pubblico»<sup>89</sup> al fine di dotare la capitale siciliana di una struttura per lo spettacolo adeguata alle sue dimensioni. Il programma fu ripreso poco dopo, e con maggiori energie, dal viceré Domenico Caracciolo (in carica dal 1781 al 1786), nel quadro di una più ampia politica edificatoria tendente a dotare la città di più efficienti strutture pubbliche. Anche in questo caso vennero elaborati dei progetti e «se ne ricavò il primo modello»<sup>90</sup>. L'ostilità politica della classe dirigente siciliana nei riguardi del viceré riformista impedì tuttavia la realizzazione dell'iniziativa. Il successore di Caracciolo, Francesco d'Aquino, principe di Caramanico, operante nello stesso contesto politico, si trovò costretto a ridimensionare il programma limitandosi a finanziare la ristrutturazione e l'ingrandimento del teatro Santa Cecilia<sup>91</sup>. Anche il Santa Lucia venne riconfigurato e iniziò a essere frequentato dall'alta società palermitana. Solo più di mezzo secolo dopo, in un contesto socio-culturale profondamente mutato, il progetto di realizzare un grande teatro per Palermo intraprese la strada attuativa, approdando, nel 1864, al concorso per il teatro Massimo.

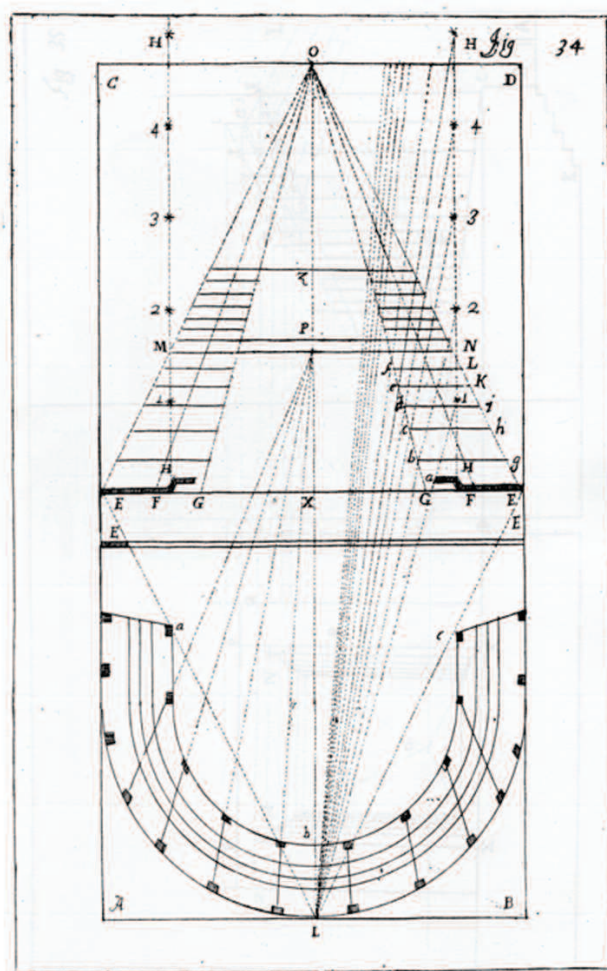
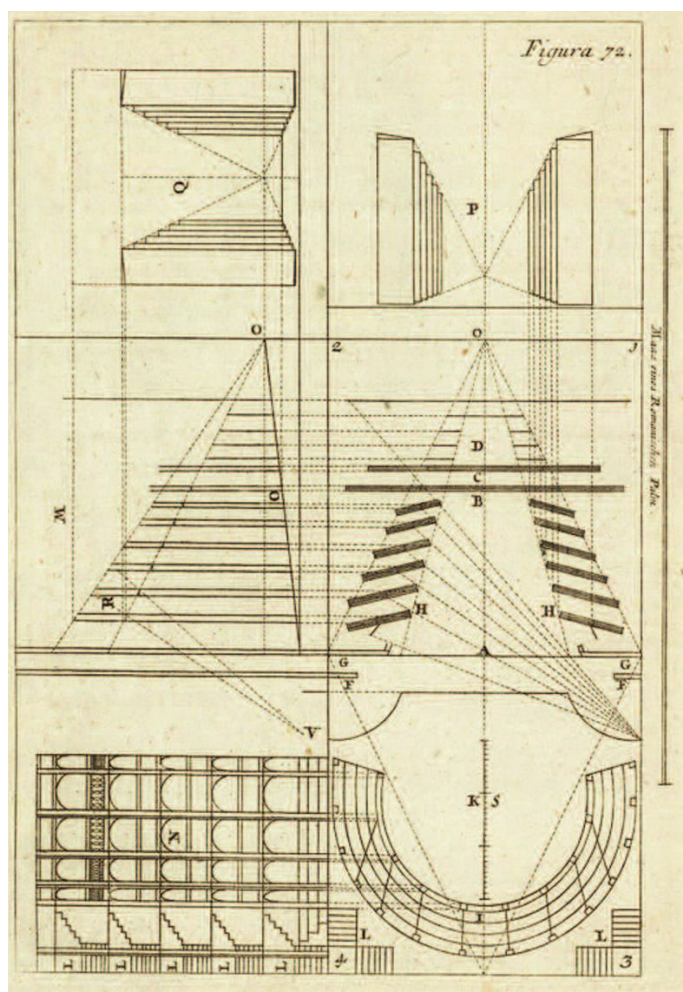


Fig. 14. A sinistra: G. Amico, schema planimetrico di teatro (in G. Amico, *L'architetto pratico...*, cit., fig. 34). A destra: A. Pozzo "Teatri per Comedie" (in A. Pozzo, *Prospettiva de pittori e architetti...*, vol. I, ..., cit., tav. 72).

- <sup>1</sup> Cfr. A.M. LA FISCA, G. PALAZZO, *Santa Maria dello Spasimo*, Palermo 1996.
- <sup>2</sup> La chiesa della Pinta fu distrutta nel 1648. Sul tema Cfr. G. ISGRÒ, *Festa teatro e rito nella storia di Sicilia*, Palermo 1981, pp. 130-136; ID., *Teatro del '500 a Palermo*, Palermo 1983; G. MARTELLUCCI, *Palermo, i luoghi del teatro*, Palermo 1999, pp. 65-66.
- <sup>3</sup> Cfr. G. MARTELLUCCI, *Le nozze del Principe. Palermo città e teatro nel Cinquecento*, Palermo 1992.
- <sup>4</sup> Il primo allestimento teatrale italiano con una struttura a logge parzialmente praticabili sembra sia stato progettato da G. B. Aleotti per la sala d'arme del palazzo della Pilotta di Parma. Sul tema ci limitiamo a segnalare il contributo più recente: L. ALLEGRI, *La ridefinizione dell'edificio teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 2 voll., Torino 2000, I, pp. 905-925, alle pp. 913-921.
- <sup>5</sup> Cfr. G. SORGE, *I teatri di Palermo nei secoli XVI XVII XVIII*, Palermo 1926, pp. 121-156.
- <sup>6</sup> *Ibidem*. Per un elenco orientativo delle opere rappresentate nel palazzo Reale tra Seicento e Settecento si veda G. LEONE, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1887*, I, Palermo 1988, pp. 21-64. Sulle implicazioni politiche degli spettacoli si rimanda in particolare M. MOLI FRIGOLA, *El teatro espaniol «alter ego» de la propaganda politica de la monarquía*, in *Centri e periferie del barocco*, Atti del Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma, 22 ottobre-7 novembre 1987), 3 voll., III, *Barocco Mediterraneo. Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M. L. Madonna e L. Trigilia, Roma 1992, pp. 233-256.
- <sup>7</sup> Come il Carnevale e i matrimoni. Sull'argomento si vedano le brevi note in Cfr. C. PASCULLI, *Il teatro in Sicilia nel '600, appunti con documenti inediti*, Reggio Calabria 1922, p. 55. Cfr. anche R. PAGANO, *Il blasone e la lira: gli aristocratici e la musica nella Palermo dei secoli scorsi*, Palermo 1996.
- <sup>8</sup> Tra i primi sodalizi aristocratici si ricorda la compagnia dei Cavalieri d'arme, istituita nel 1566 e in contatto con l'accademia degli Intronati di Siena. Cfr. G. MARTELLUCCI, *Palermo i luoghi...*, cit., p. 68.
- <sup>9</sup> Oltre a quelle più note, legate ai centri maggiori, attive accademie di poeti e letterati si registrano anche a Marsala, Erice, Agrigento, Castelbuono, Milazzo, Scicli, Naso, Caltanissetta, Noto, Modica, Nicosia, Caltagirone, Acireale, Biancavilla, Mineo, Militello e Paternò. Per una panoramica sul tema cfr. G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., pp. 273-281.
- <sup>10</sup> Il pagamento non era finalizzato al guadagno ma solo a un parziale rimborso delle spese. Sull'accademia degli Agghiacciati si rimanda al tradizionale R. STARRABBA, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati. Notizie e documenti*, in «Archivio storico siciliano», n.s., IV, 1879, pp. 176-186. Cfr. anche G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 157-184, G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., p. 289.
- <sup>11</sup> Il teatro gesuitico palermitano fu interrotto dal 1569 al 1599. Sugli esordi del teatro gesuitico a Palermo, anche se riferito essenzialmente agli aspetti letterari cfr. il contributo di C. PASCULLI, *Il teatro in Sicilia...*, cit. Per una più recente sintesi cfr. invece G. MARTELLUCCI, *Palermo e i luoghi...*, cit., pp. 71-72.
- <sup>12</sup> Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare, paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Palermo 1992, p. 17.
- <sup>13</sup> Insiediandosi entro il 1594 nel luogo dove sorgerà il complesso dell'Olivella. Cfr. C. D'ARPA, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012. Più lento fu l'insediamento negli altri centri dell'isola. A Catania, per esempio, giunsero solo nel 1688. Cfr. D. DANZUSO, G. IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*, Palermo 1984, p. 37.
- <sup>14</sup> Per gli esordi dell'oratorio filippino a Palermo cfr. R. PAGANO, *La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. III, 3, maggio-giugno 1969, pp. 3-30. Sugli sviluppi successivi cfr. G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 278-279; P. PALAZZOTTO, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999, pp. 231-233.
- <sup>15</sup> La citazione è tratta da un brano riportato in A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo 1992, p. 261.
- <sup>16</sup> Per i brani citati e ulteriori considerazioni sulla localizzazione dei due manufatti cfr. R. PAGANO, *La vita musicale...*, cit.; A. TEDESCO, *Il teatro di Santa Cecilia...*, cit., alle pp. 64-71.
- <sup>17</sup> Per gli approfondimenti sul contesto storico, sulle vicende urbanistiche e sulle implicazioni di natura politico-religiosa connesse all'elaborazione della piazza si rimanda a: M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981. Per ulteriori chiarimenti sui committenti e sulle vicende del cantiere cfr. M.S. DI FEDE, *Il cantiere dei Quattro Canti a Palermo: il progetto del 1619*, in «Annali del barocco in Sicilia», 2, 1995, pp. 49-59; ID., *Il ruolo della monarchia e il ruolo del senato nelle feste per S. Rosalia a Palermo: apparati, architetture e spazio urbano nel XVII secolo*, in *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, a cura di R. Camacho Martínez, E. Asenjo Rubio, B. Calderon Roca, Malaga 2012, pp. 323-338; *I Quattro Canti di Palermo. Retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento*, a cura di M.S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo 2011. Si veda anche G. MARTELLUCCI, *Palermo "Theatro del sole"*, in *Il barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione*, a cura di M. Fagiolo, L. Trigilia, Siracusa 1987, pp. 35-54.
- <sup>18</sup> Grazie soprattutto all'attività dell'accademia degli *Oscuri*, sorta nel 1641 in opposizione a quella dei *Chiari* di Catania, e all'accademia degli *Zelanti* (dal 1671).
- <sup>19</sup> Il dramma venne rappresentato fin dagli inizi del Seicento e per tutto il Settecento. Il brano è tratto da una lettera di Leonardo Vigo del 1832 riportata in R. PAGANO, *Memoria di teatri non più esistenti*, in «Annuario musicale siciliano», Roma 1983, pp. 247-256, alla p. 253. Cfr. anche G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., p. 278.
- <sup>20</sup> Per una panoramica sul tema resta valido R. PAGANO, *Impianto e sviluppo del Teatro melodrammatico in Sicilia sino all'inizio del nostro secolo*, in *Il teatro storico italiano in Veneto Campania e Sicilia*, Palermo 1996, pp. 149-181.
- <sup>21</sup> Non è tuttora chiaro l'anno di istituzione di tale teatro che oscilla tra la seconda metà del Cinquecento (R. PAGANO) e il 1652 (A. CREA). Cfr. R. PAGANO, *Memoria...*, cit., p. 251; A. CREA, *Musica*, in *Messina, storia e civiltà*, a cura di G. Molina, Messina 1997, pp. 343-353, alla p. 349.
- <sup>22</sup> I teatri di Trapani e Castelbuono vengono citati in libretti di melodrammi rispettivamente del 1684 e del 1685. Cfr. C. PASCULLI, *Il teatro in Sicilia...*, cit., p. 74; G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 208-223; A. TEDESCO, *Il teatro di Santa Cecilia...*, cit., p. 265.
- <sup>23</sup> Il cosiddetto collegio Mamertino di Messina era sorto nel 1548. Sulla sua attività teatrale resta valido B. SOLDATI, *Il collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino 1908.
- <sup>24</sup> Sull'accademia, sulla sua produzione letteraria e sul ruolo politico cfr. G. NIGIDO-DIONISI, *L'accademia della Fucina di Messina*, Catania 1903. Sul teatro a Messina cfr. anche R. PAGANO, *Impianto...*, cit.
- <sup>25</sup> Un sodalizio più versatile e longevo di quello degli Agghiacciati, a cui spesso veniva affidata l'organizzazione degli spettacoli connessi con la festa di S. Agata, patrona della città. La sala dei *Chiari* risulta già in funzione nel 1614. Cfr. C. MELDOLESI, *Spettacolo feudale in Sicilia*, Palermo 1941, p. 134; G. POLICASTRO, *I teatri del '600 in Catania*, in «Rivista Musicale Italiana», anno LIV, gennaio-marzo 1952, pp. 207-217.



- <sup>26</sup> G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., p. 273, nota 7.
- <sup>27</sup> L'unica sommaria descrizione di questa struttura è contenuta in D. GUGLIELMINI, *La Catania distrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate*, Palermo 1695, p. 92. Per una sua trascrizione cfr. D. DANZUSO, G. IDONEA, *Musica, musicisti e teatri...*, cit., p. 29. Cfr. anche G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., p. 273, nota 7.
- <sup>28</sup> O. SCAMMACCA, *Avvertimento d'uno intendente intorno al modo del rappresentare queste tragedie, e tutte l'altre che sono per comporsi regolarmente*, Palermo 1632. Il brano è stato tratto dalla trascrizione del testo originale in G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., pp. 331-334.
- <sup>29</sup> Ne abbiamo una prima testimonianza iconografica in uno degli scenari dipinti da Vincenzo La Barbera nel 1610 all'interno del palazzo senatorio di Termini Imerese. Cfr. V. ABBATE, *La cammara picta del magistrato e l'«Umanesimo» termitano agli inizi del Seicento*, in «Storia dell'arte», 68, 1990, pp. 36-70, il dipinto è riprodotto nella fig. 29.
- <sup>30</sup> Consultato nella rist. an. (Roma 1955). Si veda in particolare il capitolo 35, *Come si debbano fare li scaloni per gli spettatori*, p. 49.
- <sup>31</sup> Cfr. R. STARRABBA, *Accademia palermitana...*, cit., p. 178.
- <sup>32</sup> Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale...*, cit., pp. 18-19.
- <sup>33</sup> Cfr. G. POLICASTRO, *I teatri nel Seicento...*, cit.; G. ISGRÒ, *Festa teatro...*, cit., alle pp. 274-277.
- <sup>34</sup> In merito alcune generiche indicazioni sono riportate in M.A. ABBOTTO, *Militello in Val di Catania nella storia*, Mascalucia (CT) 2008, p. 74 e pp. 179-180.
- <sup>35</sup> Per un inquadramento su Carlo Maria Carafa e ulteriori rimandi bibliografici si veda il contributo più recente: S. GANDOLFO, *Carlo Maria Carafa. Ambasciatore e Legislatore*, Enna 2019.
- <sup>36</sup> Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale...*, cit.; A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia...*, cit., p. 21.
- <sup>37</sup> Nel 1584 è documentato l'uso di una sola scena fissa sul fondo, con ambientazioni urbane in prospettiva, adattabile presumibilmente sia alle tragedie che alle commedie. In merito si vedano le brevi note in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro...*, cit., p. 23.
- <sup>38</sup> La produzione editoriale conosciuta riguarda sostanzialmente l'attività settecentesca. Cfr. gli elenchi riportati in G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 373-403; G. LEONE, *L'opera a Palermo...*, cit., pp. 21-64; M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro...*, cit., pp. 33-36, note 87-96.
- <sup>39</sup> Cfr. T. D'AFFLITTO, *Ragguaglio de gli apparati e feste fatte in Palermo per la canonizzazione de' Santi Ignatio e Francesco Xavier*, Palermo 1622. Il testo, dopo una dettagliata descrizione degli addobbi realizzati lungo le pareti del salone, si limita a riferire che «si recitò nel salone con l'assistenza del Cardinale, e principi, e signori, e d'altri Religiosi, e persone intendenti».
- <sup>40</sup> Cfr. il tradizionale P. BJURSTRÛM, *Il teatro barocco e i gesuiti*, in *Architettura e arte dei gesuiti*, a cura di R. Wittkower e I.B. Jaffe, [Milano 1972] Milano 1992, pp. 74-82.
- <sup>41</sup> Si rimanda alle indicazioni in nota 29.
- <sup>42</sup> Cfr. C. PASCULLI, *Il teatro in Sicilia...*, cit., pp. 37-39.
- <sup>43</sup> F. LEANTI, *Discorso sulla tragedia che precede l'Eudoro*, Palermo 1656. Cfr. la trascrizione in G. ISGRÒ, *Teatro festa...*, cit., p. 291 nota 29, p. 336.
- <sup>44</sup> Cfr. C. PASCULLI, *Il teatro in Sicilia...*, cit., p. 74. G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 157-184; G. ISGRÒ, *Teatro festa...*, cit., p. 290.
- <sup>45</sup> Cfr. G. ISGRÒ, *Teatro festa...*, cit., p. 277.
- <sup>46</sup> D. GUGLIELMINI, *La Catania distrutta...*, cit.; cfr. la trascrizione del brano in D. DANZUSO, G. IDONEA, *Musica, musicisti...*, cit., p. 29.
- <sup>47</sup> G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., p. 264.
- <sup>48</sup> I disegni, erroneamente attribuiti dalla critica all'architetto Mariano Smiriglio, sono stati ricondotti alle citate incisioni fiamminghe da M.R. NOBILE, *Varie Architecturae Formae. Tre prospettive conservate a Palermo*, in «Il disegno di architettura», 10, novembre 1994, pp. 77-80. Le incisioni da cui sono tratti compaiono per la prima volta in *Scenographiae sive perspectivae*, II serie (1560 c.); vengono poi ripubblicate in *Variae Architecturae Formae*, Antwerp 1601.
- <sup>49</sup> Il teatrino fu smontato nel 1754 e ancora nel 1784 per poi essere definitivamente distrutto nel 1827. Dell'opera si possiede una dettagliata descrizione del canonico Antonino Mongitore. Cfr. A. MONGITORE, *Diario palermitano...*, «Biblioteca storica e letteraria della Sicilia», a cura di G. Di Marzo, Palermo 1871, pp. 14-17. Un disegno acquarellato riprodotto lo stato originario del manufatto è inserito nel volume *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686), conservato presso l'Archivio General del Ministerio de Asuntos Exteriores di Madrid. Il testo è stato pubblicato in V. CONSOLO, C. DE SETA, *Sicilia teatro del mondo*, Torino 1990.
- <sup>50</sup> Cfr. G. MARTELLUCCI, *Palermo...*, cit., p. 102.
- <sup>51</sup> Per la storia del teatro cfr. L.M. MAJORCA MORTILLARO, *Il Real teatro S. Cecilia e le sue vicende*, Palermo 1909; e soprattutto l'efficace studio, con inediti apporti documentari, di A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia...*, cit.
- <sup>52</sup> Dopo diverse modifiche operate a partire dal 1787, l'assetto interno fu del tutto smantellato nel 1906 a causa del cambio di destinazione della struttura.
- <sup>53</sup> Le poche notizie fin oggi note sull'architetto sono raccolte in M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Musso Giuseppe*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, I, *Architettura*, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, *ad vocem*.
- <sup>54</sup> Citazione tratta dal libretto del *Theseo* (1660). Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale...*, cit.; pp. 14-15; A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia...*, cit., p. 27.
- <sup>55</sup> Come nel caso della *Rosmene* (1683) dove alle sei scene previste ne furono aggiunte altre cinque. Cfr. G. MARTELLUCCI, *Palermo...*, cit., p. 99. Nell'*Alarico* (1705), melodramma giunto a Palermo da Venezia, alle dodici mutazioni previste fu aggiunta «qualche nuova e capricciosa apparenza di scene per recarvi un po' di diletto». Per il *Severo di Roma* si giunse alle ventuno mutazioni. Cfr. G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 218-219, dove sono riportate anche alcune descrizioni delle scene e delle mutazioni.
- <sup>56</sup> Su questo aspetto si veda soprattutto R. PAGANO, *La vita musicale...*, cit.
- <sup>57</sup> I melodrammi rappresentati furono *Bassiano, Il prigioniero fortunato* e *Tito Sempronio Gracco*. Per una descrizione degli apparati di quest'ultimo cfr. Cfr. G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., p. 220; G. ISGRÒ, *Teatro festa...*, cit., pp. 324-325.



<sup>58</sup> Oltre all'abitudine di Ferdinando di demandare agli allievi la realizzazione degli scenari, bisogna considerare che in quell'anno lo scenografo era gravato da numerosi impegni professionali ai quali con difficoltà riusciva a far fronte. Lo stesso Ferdinando ricorda che nel 1699 e nel 1700 aveva eseguito scene a Genova e Napoli, mentre dal 1701 in poi mandò in quelle città il fratello Francesco a causa degli impegni assunti a Mantova e a Milano. Riferendosi poi alla sua attività nel 1702 si limita a ricordare: «feci le scene a Milano, Mantova e il teatro di Casale Monferrato». Va infine aggiunto, come ha sottolineato Roberto Pagano, che la rappresentazione palermitana non ebbe particolare importanza, mancando dalla città lo stesso viceré a cui era dedicata. Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale ...*, cit., p. 30. Sull'attività dello scenografo emiliano e le relative indicazioni bibliografiche si rimanda al contributo più recente, D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi, J. Bentini, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), Bologna 2000, pp. 19-35, nello stesso volume, per l'attività svolta dal Bibiena intorno al 1702 tra i ducati di Parma, Milano e Mantova si vedano rispettivamente i contributi di C. MAMBRIANI, pp. 97-108, G. RICCI, pp. 121-128, P. CARPEGGIANI, pp. 129-142.

<sup>59</sup> Non risulta invece verosimile, sia per caratteristiche grafiche sia per lessico architettonico utilizzato, l'attribuzione a Ferdinando Galli Bibiena proposta in G. LEONE, *Un disegno per scenografia teatrale di Ferdinando Galli Bibiena*, in «Il disegno di architettura», 27, 2003, pp. 27-29.

<sup>60</sup> Nei documenti riguardanti il Santa Cecilia l'architetto compare solo nel 1703 come "apparatore" dell'interno della sala. Cfr. A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia...*, cit., pp. 24-25. Sull'articolata attività di Paolo Amato cfr. anche M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato, la corona e il serpente*, Palermo 1983, alle pp. 122-126; *Paolo Amato*, a cura di V. Mauro, 2 voll., Ciminna 2017.

<sup>61</sup> Integralmente pubblicata in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. de Cavi, Roma 2017.

<sup>62</sup> I disegni sono stati pubblicati in parte in D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria regionale di Sicilia*, in «B. C. A. Sicilia», a. II, 1981, pp. 27-42. La serie completa si trova in *Giacomo Amato...*, cit., pp. 292-297.

<sup>63</sup> È documentato anche un intervento di Giacomo Serpotta nel lato con *Abigail e David*, eseguito entro il 1709. L'opera viene completata tra il 1719 e il 1721. Cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and Casa Professa: a discovery*, in «Antologia di Belle Arti», n.s., XXIII-XXIV 1984, pp. 38-61; S. PIAZZA, *I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)*, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di V. Abbate, catalogo della mostra (Palermo, 23 giugno-1 ottobre 2017), Milano 2017, pp. 144-149.

<sup>64</sup> Cfr. A. POZZO, *Prospettiva de pittori e architetti...*, II, Roma 1700, fig. 73. Sul tema cfr. S. PIAZZA, *L'influenza del trattato di Andrea Pozzo nell'architettura siciliana del XVIII secolo*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di R. Pancheri, atti del convegno internazionale (Venezia, 22-23 novembre 2010), Venezia 2012, pp. 295-305.

<sup>65</sup> Come l'architetto Andrea Palma che nel 1703 viene pagato dall'unione dei Musici del Santa Cecilia per avere «ripinciuto mezza sala reale e ritoccato la città». Cfr. F. MELI, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivio Storico per la Sicilia», IV-V, 1938/39, pp. 305-470, alla p. 450. O ancora Gaetano Lazzara, assiduo collaboratore di Giacomo Amato, impegnato nel 1728 nell'allestimento scenico di un dramma rappresentato nel collegio dei Gesuiti. Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro...*, cit., p. 35, nota 89.

<sup>66</sup> Il suo impegno come scenografo nel teatro della Munizione è documentato tra il 1702 e il 1729. Per un inquadramento del personaggio cfr. M.G. MAZZOLA, *Inediti di un artista a Messina: Pietro Cirino*, in «Storia dell'Arte», 56, 1986, pp. 81-82. Cfr. Anche M. GUTTILLA, *Cirino Pietro*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti...*, cit., II, *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, Palermo 1993, *ad vocem*.

<sup>67</sup> Cfr. *Messina, storia e civiltà*, a cura di G. Molonia, Messina 1997, in particolare i contributi di A. CREA, *Musica*, pp. 343-353, e G. MOLINA, *Teatro e altro*, pp. 354-365.

<sup>68</sup> Per una sintesi biografica cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Troisi Nicolò*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti...*, cit., I, *Architettura*, *ad vocem*.

<sup>69</sup> Cfr. F.M. EMANUELE E GAETANI, M.SE DI VILLABIANCA, *De teatri antichi e moderni della città di Palermo*, (ms. del 1787 c.), Biblioteca Comunale di Palermo (BCP), si veda la trascrizione in R. PAGANO, *Teatri palermitani, musica e "campo del diavolo" negli scritti del Villabianca*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 319-339, alle pp. 327-328. Sulla storia del Teatro Santa Lucia cfr. anche G. SORGE, *I teatri di Palermo...*, cit., pp. 224-256. La struttura interna del teatro fu realizzata in legno. Nel 1809 l'impianto settecentesco venne sostituito da un nuovo sistema a palchi in muratura.

<sup>70</sup> G. NOTO, *Copia di una lettera scritta da un nobile palermitano ad un suo amico di Napoli in ragguaglio...*, Palermo 1730.

<sup>71</sup> Cfr. G. LEONE, *L'opera...*, cit.

<sup>72</sup> Cfr. A. ZALAPÌ, *Per la storia del quadraturismo in Sicilia: profilo di alcuni protagonisti*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti e D. Lenzi, atti del convegno internazionale (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze 2006, pp. 451-458.

<sup>73</sup> Cfr. P. LA PLACA, *Tripudio festivo...*, Palermo 1740.

<sup>74</sup> Cfr. A. POZZO, *Prospettiva de pittori...*, cit., I, Roma 1693, fig. 72.

<sup>75</sup> G. AMICO, *L'Architetto Prattico*, Palermo 1750, rist. an. Palermo 1997, p. 149.

<sup>76</sup> Vale la pena di notare che nell'inventario testamentario dell'architetto, nel lungo elenco dei suoi libri, viene citato il testo «L'architettura di Bibiena, o prospettiva», da identificare evidentemente in un'opera a stampa di Ferdinando o nella più recente raccolta di incisioni, *Architetture e prospettive*, di Giuseppe Galli Bibiena, pubblicate nel 1740 ad Augusta. Sull'inventario dei libri di Amico cfr. E.H. NEIL, *Architecture in Context: the Villas of Bagheria, Sicily*, Ph. D. thesis, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1995, p. 366.

<sup>77</sup> G. POLICASTRO, *Catania nel Settecento*, Torino 1950, pp. 342-343, p. 364.

<sup>78</sup> Il primo teatro comunale inteso come struttura indipendente, anche se in una veste provvisoria in legno, venne realizzato solo nel 1812, sul luogo dove, nell'ultimo decennio del secolo, sorse l'attuale teatro Bellini.

<sup>79</sup> Realizzato da Giuseppe Mario Clarenza e Trigona, il teatro risulta in funzione dal 1766. La sua attività cessò nel 1819 per disposizione delle autorità municipali. Cfr. D. DANZUSO, G. IDONEA, *Musica, musicisti...*, cit., p. 69.

<sup>80</sup> Sembra che un primo impianto del teatro fosse stato avviato nel 1750. L'opera fu finanziata da Ignazio Vincenzo Paternò Castello (m. 1786). Cfr. V. LIBRANDO, *Aspetti dell'architettura barocca nella Sicilia orientale. Francesco Battaglia architetto del XVIII secolo. Palazzo Biscari in Catania*, Catania 1971, pp. 68, 70-75.

<sup>81</sup> In una descrizione ottocentesca l'impianto viene descritto come «figura bislunga e arcuata in fondo». Cfr. F. PATERNÒ CASTELLO, *Descrizione di*



Catania, e delle cose notevoli nei dintorni, Catania 1847, p. 124. Sull'attività nel teatro Biscari cfr. anche D. DANZUSO, G. IDONEA, *Musica, musicisti...*, cit., p. 77.

<sup>82</sup> La stagione dei teatri aristocratici si conclude, in un contesto culturale ormai estraneo alle tematiche barocche, con due testimonianze significative: il teatro realizzato negli anni Novanta del Settecento all'interno del palazzo Arezzi di Donnafugata a Ragusa, ancora esistente, e il teatro progettato da Alessandro Emmanuele Marvuglia nei primi anni dell'Ottocento per il nuovo palazzo dei principi di Trabia a Palermo, che non fu mai realizzato. Per il teatro di Ragusa cfr. M.R. NOBILE, *Architetti di area catanese nella contea di Modica tra Sette e Ottocento*, in *Dal tardobarocco ai neostili*, atti del convegno a cura di G. Pagnano (Catania, novembre 1997), Messina 2000, pp. 137-146, alla p. 142. Per il teatro dei principi di Trabia cfr. S. PIAZZA, *Edifici privati*, in *Palermo nell'età dei neoclassicismi*, a cura di M. Giuffrè e M.R. Nobile, Palermo 2000, pp. 69-96, scheda 36.3, fig. 14. Per i teatri privati ancora in funzione nei primi anni dell'Ottocento cfr. F.A. POTTINO, *La «Sicilia filarmonica» memoria inedita di Giuseppe Lanza principe di Trabia (1780-1855)*, Palermo 1922.

<sup>83</sup> La struttura è ancora esistente anche se in forte stato di degrado. I dati cronologici sono tratti da fonti documentarie dell'archivio privato.

<sup>84</sup> F.M. EMANUELE E GAETANI, M.SE DI VILLABIANCA, *Della Sicilia Nobile*, Palermo 1754-1759, rist. an., Bologna 1968, vol. II, p. 415.

<sup>85</sup> Il teatro è andato quasi del tutto distrutto durante il terremoto del 1968. Per una descrizione dello stato originario cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Racconti*, a cura di P.N. Feltrinelli, Milano 1988. Cfr. S. PIAZZA, *Dimore feudali in Sicilia tra Seicento e Settecento*, Palermo 2005, pp. 55-63.

<sup>86</sup> Cfr. S. COSTANZA, *Il teatro a Trapani*, Trapani 1979.

<sup>87</sup> Cfr. S. SALOMONE, *Augusta illustrata, ovvero storia di Augusta*, Catania 1876, pp. 147-148.

<sup>88</sup> Tra i primi teatri pubblici costruiti *ex novo* vengono segnalati il teatro comunale di Aidone (1790), il teatro La Fenice di Biancavilla (1793) e il teatro Sant'Agostino di Castoreale (prima del 1800). Cfr. A. MAZZAMUTO, *Teatri di Sicilia*, Palermo 1989, alle pp. 83-92. Degli anni Novanta del Settecento, anche se in un ambito tipologico diverso, è il teatrino per i musicisti di Caltagirone: un padiglione porticato inserito in un articolato sistema di terrazze e scalinate, aventi lo scopo di creare un luogo per lo svago pubblico appena fuori dal tracciato urbano della città. Cfr. V. LIBRANDO, *La ricostruzione dopo il terremoto del 1693 e l'architettura del Settecento*, in *Caltagirone*, Palermo 1977, pp. 176-201.

<sup>89</sup> Cfr. G. MARTELLUCCI, *Palermo...*, cit., p. 120.

<sup>90</sup> Si rimanda alla nota 68.

<sup>91</sup> Furono prolungati il palcoscenico e la platea, consentendo l'aggiunta di quattro file di panche. Vennero poi eliminate le «gradette» per i musicisti in modo da realizzare nuovi palchi. Il teatro riaprì nel 1787. Successive ristrutturazioni portarono il numero dei palchi a 67. Cfr. A. TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia...*, cit.