Alfio Signorelli

Catania borghese nell'età del Risorgimento

A teatro, al circolo, alle urne

FrancoAngeli
Storia

Storia/Studi e ricerche
Collana fondata da Marino Berengo e Franco Della Peruta

Direttori
Giuseppe Berta, Carlo Capra, Giorgio Chittolini

Come dichiara nel suo titolo, la collana è aperta alla ricerca storica nella varietà e ricchezza dei suoi temi: politici, culturali, religiosi, economici e sociali; e spazia dal medioevo ai nostri giorni.
L'intento della collana è raccogliere le nuove voci e riflettere le tendenze della cultura storica italiana. Contributi originali, dunque, in prevalenza dovuti a giovani studiosi, di vario orientamento e provenienza. La forma del saggio critico non andrà a detrimento di un sempre necessario corredo di riferimenti, di note e di appendici, pur mantenendo un impianto agile ed essenziale che entra nel vivo del lavoro storiografico in atto nel nostro paese.

Comitato scientifico
Maria Luisa Betri (Università degli Studi di Milano); Giorgio Bigatti (Università Bocconi, Milano); Christof Dipper (Freiburg Institute for Advanced Studies); John Foot (University College London); Salvatore Lupo (Università degli Studi di Palermo); Luca Mannori (Università degli Studi di Firenze); Marco Meriggi (Università degli Studi di Napoli "Federico II"); Giovanni Muto (Università degli Studi di Napoli "Federico II"); Gilles Pécout (Ecole Normale Supérieure, Paris); Lucy Riall (Birkbeck College, University of London); Emanuela Scarpellini (Università degli Studi di Milano); Gian Maria Varanini (Università degli Studi di Verona).

Il comitato assicura attraverso un processo di peer review la validità scientifica dei volumi pubblicati.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

Alfio Signorelli

Catania borghese nell'età del Risorgimento

A teatro, al circolo, alle urne

Storia

FrancoAngeli

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi dell'Aquila – Dipartimento di Scienze Umane.

In copertina: il "Chiosco per la musica" di "Villa Bellini" a Catania.
Inaugurata nel 1883 e intitolata a Bellini, la "Villa" divenne luogo d'incontro della borghesia cittadina che qui conveniva nelle serate estive richiamata dagli intrattenimenti musicali

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione pag. 7

Abbreviazioni » 11

1. A teatro » 13
1. L'esigenza di un pubblico teatro » 13
2. Ordine pubblico e buone maniere » 19
3. «Un piccol Teatro provvisorio…» » 25
4. Le stagioni, gli impresari, gli artisti: gli anni di avvio » 31
5. Un decennio di contrasti e di insuccessi » 37
6. Un impresario catanese: Cesare Tornabene » 44
7. Teatro e potere » 51
8. Il "fisso" e il "volandiero" » 61
9. Il pubblico del Comunale » 68
10. Verso il Grande teatro » 77

2. Al circolo » 91
1. Il circolo, il teatro, il ballo: *loisir* e identità di ceto » 91
2. "Case di compagnia" e "caffè di riunione" a Palermo » 96
3. Il circolo della mastra e la compagnia dei buoni amici » 102
4. L'Accademia gioenia e il suo Gabinetto letterario » 113
5. Istituzioni culturali e riviste nella Sicilia degli anni trenta » 119
6. Istituzioni culturali e riviste a Catania » 122
7. I "mercadanti" e il loro caffè » 129
8. Diffusione e controllo » 138
9. La conversazione in provincia » 148
10. Il gioco, gli ospiti, la villeggiatura » 157
11. Tra cultura, politica e impresa: l'Ateneo siculo » 164
12. L'associazionismo postunitario: vecchi modelli e nuove realtà » 175

3. Alle urne pag. 183
1. La costituzione e il governo locale » 183
2. “Aristocrazia” e “democrazia” nelle elezioni del 1813 » 190
3. Dalla costituzione all’amministrazione » 200
4. Ai vertici della provincia » 204
5. Gli “eligibili” e i nuovi organismi municipali » 209
6. L’effimera esperienza costituzionale del 1820-1821 » 218
7. La restaurazione e l’eclissi della politica » 223
8. Gli uomini nuovi » 230
9. Dalla cesura del 1837 alla svolta del 1848 » 236
10. “Perniciosi”, reintegrati e supplicanti » 247
11. Da eleggibili a elettori » 252
12. L’organizzazione della politica » 259

Bibliografia » 269

Indice dei nomi » 295

Introduzione

Questo libro ha una lunga storia, partita nel secolo scorso e snodatasi per passi successivi, legati a stimoli esterni e occasionali.

Tutto è cominciato alla metà degli anni ottanta. In quel periodo, accantonati provvisoriamente gli studi di storia della storiografia sul mondo antico a cui mi ero dedicato a partire dalla tesi di laurea sotto la guida di Mario Mazza, avevo aperto un nuovo filone di ricerca sullo studio della statistica tra fine settecento e primo novecento, che portavo avanti, tuttavia, senza troppa convinzione. Nell'estate del 1985 mi fu proposto di entrare a far parte di un gruppo di ricerca nazionale sulle borghesie urbane, aggregando una unità catanese a quella pisana coordinata da Raffaele Romanelli e a quella napoletana che faceva capo a Paolo Macry[1]. Da allora non ho più smesso di occuparmi, da molti angoli visuali, di élite del XIX secolo.

All'interno di quell'ambito di studi qualche tempo dopo sono stato sollecitato a collaborare a un numero di «Quaderni storici» dedicato ai meccanismi della rappresentanza nei regimi censitari[2]. Stimolato dalla impostazione innovativa di quel fascicolo, ho proposto un contributo sulle elezioni amministrative a Catania negli anni settanta dell'ottocento[3]. Quel saggio aveva qualche tratto di originalità nel panorama delle ricerche elettorali sull'Italia liberale. Innanzitutto contribuiva, con gli altri articoli di quel numero monografico, a confutare l'idea che i dati elettorali siano di per sé evidenti e che siano dunque utili per misurare il tasso di modernità o di democraticità di un qualunque sistema politico. In secondo luogo incentrava il

1. Sulle ricerche degli anni ottanta in quel campo di studi si veda la "discussione" su *Boghesie ceti medi, professioni*, con interventi di Jürgen Kocka, Paolo Macry, Raffaele Romanelli, Mariuccia Salvati, in «Passato e presente» 22, 1990, pp. 19-48.

2. Antonio Annino e Raffaele Romanelli (a cura di), *Notabili, elettori, elezioni. Rappresentanza e controllo elettorale nell'800*, «Quaderni storici» 69, 1988.

3. Alfio Signorelli, *Partecipazione politica, diritto al voto, affluenza alle urne: contribuenti ed elettori a Catania negli anni settanta dell'800*, ivi, pp. 874-902; poi in Signorelli 1999, pp. 213-244.

discorso sul voto municipale, del tutto trascurato fino ad allora negli studi italiani di storia elettorale, orientati dalla storiografia politica tradizionale ad occuparsi esclusivamente dei risultati delle elezioni per le rappresentanze parlamentari. In terzo luogo prendeva in considerazione non solo le norme e gli esiti del voto, ma il momento elettorale nel suo complesso, dalla formazione delle liste degli elettori alla costituzione dei seggi, dalle procedure seguite nelle assemblee elettorali alla proclamazione degli eletti.

Un secondo passo si colloca alla fine di quello stesso decennio, quando, rientrato appena in Sicilia dopo due anni trascorsi a Parigi, fui invitato a contribuire a un volume sul teatro Bellini di Catania, in vista del centenario dell'inaugurazione che si sarebbe celebrato nel 1990. Proposi di occuparmi del teatro in musica a Catania prima del Bellini e avviai subito un'indagine all'archivio di stato. Quel volume celebrativo non è mai stato realizzato. Ma quando è stato chiaro che veniva meno la committenza, mi ero ormai appassionato all'argomento al punto da decidere di proseguire e ampliare la ricerca, che ho poi portato avanti per tutti gli anni novanta. Sull'Opera esisteva già una bibliografia molto vasta. Ma era dovuta per lo più a studiosi di storia della musica, mentre gli storici non avevano prestato ancora grande attenzione al tema, se non per rievocare il ruolo del melodramma nel Risorgimento. Con la grande eccezione di John Rosselli, i cui lavori sugli artisti, gli impresari e il sistema produttivo del teatro musicale sono stati per me un punto di riferimento imprescindibile[4].

Alla metà degli anni novanta risale il terzo passo, in risposta ancora una volta a uno stimolo esterno: la proposta di collaborare a un numero della rivista «Meridiana», la cui sezione monografica – *Circuiti culturali* – era dedicata alle associazioni culturali nel Mezzogiorno[5]. Il tema della socialità d'élite era emerso nel decennio precedente come uno dei più significativi all'interno del nuovo corso impresso allo studio delle borghesie urbane del XIX secolo[6]. Ma la mancanza di indagini di storia sociale sulle élite meridionali sembrava autorizzare a ritenere che per l'Italia l'associazionismo borghese, in quanto espressione dello "spirito di associazione" come suggeriva la bella ricerca di Marco Meriggi su Milano[7], fosse un fenomeno per lo più settentrionale. Tale opinione, del resto, appariva coerente con lo stereotipo di un Mezzogiorno impermeabile ai cambiamenti che, messo in discussione sul versante dell'economia e delle

4. Rosselli 1981, 1985, 1987a, 1987b, 1992.

5. Alfio Signorelli, *Socialità e circolazione di idee: l'associazionismo culturale a Catania nell'Ottocento*, «Meridiana» 22-23, 1995, pp. 39-65; poi in Signorelli 1999, pp. 183-212.

6. Sulla diffusione in Italia degli studi sulla *sociabilité*, Fonzo 2007.

7. Meriggi 1992.

articolazioni sociali ad essa collegate[8], era ancora molto diffuso per quel che riguarda le trasformazioni culturali.

Con mia grande sorpresa la documentazione d'archivio non solo consentiva di individuare un gran numero di circoli sorti tra gli anni venti e l'Unità nel capoluogo e nella maggior parte dei comuni della provincia, ma mostrava pure che si trattava di istituzioni non molto distanti per gli aspetti normativi e le pratiche associative da quelle che nello stesso periodo si diffondevano negli altri stati della penisola, combinando e riadattando i modelli d'oltralpe. Consegnato il saggio sui circoli culturali, decisi dunque di proseguire a tutto campo l'indagine sull'associazionismo ottocentesco d'élite nella provincia di Catania.

Fu proprio allora, nella seconda metà degli anni novanta, che mi si presentò come evidente l'idea che quei tre temi di cui un po' occasionalmente mi ero trovato ad occuparmi non erano che tre parti di un'unica narrazione, tre diversi punti di osservazione che, coordinati e contaminati, avrebbero restituito una rappresentazione se non a tuttotondo almeno a sbalzo del soggetto su cui concentravano il fuoco: l'élite urbana di un centro periferico, ma non secondario, nel corso del XIX secolo. Così ha preso forma l'idea di un volume su quelli che sempre più mi apparivano come i tre principali luoghi fisici o simbolici di incontro e identificazione delle borghesie siciliane e in particolare catanesi: il teatro d'opera come spazio abituale di esibizione delle aristocrazie urbane e di rappresentazione delle loro gerarchie interne; il circolo come ambito chiuso e protetto di formazione di identità borghesi e di apprendistato di pratiche democratiche; i riti della politica come dimensione immateriale al cui interno le prerogative di ceto si trasformano nel corso del secolo in privilegi di censo. L'arco cronologico è quello di un ottocento breve, compreso tra la prima esperienza costituzionale del 1812-15, che segna per la Sicilia la fine dell'*ancien régime*, e gli anni ottanta, quando l'allargamento dei corpi elettorali, l'accelerazione dei processi di politicizzazione e l'insieme dei nuovi comportamenti collettivi preludono ai nuovi caratteri di una società di massa.

Delle prime due parti, sul teatro e i circoli, è stata pubblicata molti anni fa una prima edizione, data alle stampe come versione provvisoria con l'idea che sarebbe seguita in tempi brevi quella definitiva[9]. Ma i casi della vita da un lato, e una certa pigrizia dall'altro hanno messo il progetto in *stand by*. Da allora ho proseguito la ricerca, ho continuato a rivedere e ad

8. Per il dibattito degli anni ottanta sulla "modernizzazione" del Mezzogiorno, si veda Russo 1991, Signorelli 1999, pp. 11-35.

9. Alfio Signorelli, *A teatro, al circolo. Socialità borghese nella Sicilia dell'Ottocento*, Aracne, Roma 2000.

aggiornare quanto avevo scritto, ho pubblicato alcuni saggi in tema di formazione culturale, di processi di costruzione identitaria e di partecipazione politica di nobili e borghesi catanesi nell'età del Risorgimento[10].

Alla fine di questo lungo percorso è venuto il momento di ricucire i risultati dei singoli tratti di ricerca e di far confluire i tre filoni di indagine in una narrazione se non unitaria almeno coordinata. Il lettore si renderà conto che il lungo lasso di tempo durante il quale si sono snodate la ricerca e la scrittura del testo ha lasciato delle tracce che certamente il lavoro di revisione e lo sforzo di uniformazione non sono bastati a cancellare. Mi è capitato in questi anni di cambiare opinione sulla dinamica e la valenza di alcuni eventi così come su alcuni protagonisti delle vicende narrate e sulle passioni e le motivazioni che ne hanno determinato i comportamenti. La consapevolezza che anche di questo la narrazione conserva qualche traccia mi ha indotto ad astenermi dal proporre chiavi interpretative generali, lasciando al lettore la facoltà di connettere la lettura che propongo degli accadimenti riscontrati sulla scena della provincia etnea ai termini dei grandi dibattiti storiografici, più o meno attuali, sul peso delle ideologie e dei "partiti" nelle vicende risorgimentali, sulle disomogeneità territoriali, sulle dinamiche dello sviluppo, sui processi di modernizzazione o sulle culture della legalità.

Mi auguro comunque che i risultati delle ricerche che qui presento possano dare un piccolo contributo a quei dibattiti, se non altro per l'angolo visuale – geografico e tematico – dal quale sono osservati i processi sociali e le trasformazioni culturali che caratterizzano il XIX secolo.

A Leonardo e Alessandro, catanesi

10. Signorelli 2010, 2011 e 2015.

Sigle e abbreviazioni

Archivi e fondi archivistici

Aag		Archivio dell'Accademia gioenia, Catania
Af		Museo civico Gaetano Filangieri, Archivio Filangieri, Napoli
	A	Archivio A
	B	Archivio B
Amae		Archives du Ministère des affaires étrangères, Paris
	Ccc	Correspondances consulaires et commerciales
Ascc		Archivio storico del Comune di Catania
	Trascr.	Ricerche e trascrizioni su antichi fondi dell'Archivio storico
Asct		Archivio di stato, Catania
	Int.	Fondo intendenza borbonica
	Misc. R.	Miscellanea risorgimentale
	Pref. I	Fonfo prefettura, Serie I
Aspa		Archivio di stato, Palermo
	Mrss	Ministero e real segreteria di stato presso il Luogotenente generale
	Pol.	Ripartimento di polizia
Bcur		Biblioteca civica e Ursino Recupero, Catania

Manoscritti, opere a stampa, periodici

A. Crist.	Antonino Cristoadoro Jr., *Cronaca civile della città di Catania dal 1859 al 1880*, Bcur, Ms. E. 18-27.
«Asso»	«Archivio storico per la Sicilia orientale».
B. Crist.	Benedetto Cristoadoro, *Storia di Catania dal 1807 al 1880*, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Ms. U. 155.
Dbi	*Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma.

«Gai»	«Giornale dell'intendenza di Catania», poi «Giornale degli atti dell'intendenza di Catania».
«Ggl»	«Giornale del gabinetto letterario dell'Accademia gioenia».
Guida	*Guida di Catania e dintorni*, 4ª ed., Giannotta, Catania 1890.
Guida lett.	*Guida letteraria, scientifica, artistica, amministrativa e commerciale di Catania*, 6ª ed., Giannotta, Catania 1902.

Abbreviazioni

art. / artt.	articolo / articoli
b. / bb.	busta / buste
cap. / capp.	capitolo / ccapitoli
cit.	citato
ed.	edizione
Ed.	Edizioni
edit.	editrice
estr.	estratto
et al.	*et alii*
f. / ff.	foglio / fogli
f.f.	facente funzioni
fasc.	fascicolo
Inv.	Inventario
Ms.	Manoscritto
p. / pp.	pagina / pagine
r.	*recto*
r.an.	ristampa anastatica
r.d.	regio decreto
S.	Serie
s. / ss.	seguente / seguenti
s.d.	*sine data*
s.n.	*sine nomine*
t.	tomo
tab.	tabella
tip.	tipografia
v.	*verso*

1. A teatro

1. L'esigenza di un pubblico teatro

«Non vi è teatro pubblico in Catania. Questo mostra il poco progresso della coltura»: da questa lapidaria annotazione il "visitatore del Regno" Giuseppe Maria Galanti prendeva spunto, in un breve "ragguaglio" sulla città etnea del 1792, per introdurre il suo giudizio sull'élite catanese, che accusava di essere pervasa da un forte spirito di casta e da troppi pregiudizi ch'egli giudicava ormai anacronistici. Infatti, proseguiva,

> la nobiltà è orgogliosa; e la costituzione municipale ne sostiene il carattere, perché il senato è composto di soli nobili. Così si è veduto, che nelle pubbliche feste, che si son date nel palazzo senatorio, la nobiltà è andata senza maschera, e gli altri vi han dovuto intervenire mascherati. Così si vede, che in un pian terreno pubblico del palazzo senatorio v'ha un caffè addetto solamente per li nobili, dove ad altri non è permesso l'ingresso. Bisogna dire che la nobiltà catanese è più pregiudicata di quella di Messina, e che la differenza sia opera del commercio[1].

Sottolineando il «poco progresso della coltura», Galanti non intendeva lanciare, però, contro le classi dirigenti catanesi una generica accusa d'ignoranza; che sarebbe stata in contrasto, del resto, con gli elogi ch'egli stesso tributava alla «proprietà» con cui erano tenuti il museo Gioeni, quello del principe di Biscari e quello del monastero dei Benedettini, così come all'architettura «soda ed elegante» dei palazzi, alla magnificenza degli edifici pubblici, all'eleganza dei portici della «piazza de' commestibili», l'attuale piazza Mazzini, e alle «prospettive» delle chiese, elementi tutti da cui poteva evincersi «che i catanesi hanno gusto per le belle arti»[2].

1. Galanti 1969, II, p. 588.
2. *Ibidem*. Sulla visita di Galanti nella Sicilia orientale, Alfio Signorelli, *Catania: che tristo aspetto*, «Giornale del Sud», 16 luglio 1980, pp. 12-13.

Quel che era in questione non era tanto, dunque, il progresso della cultura, quanto, potremmo dire, una cultura del progresso: cioè un'attitudine dell'élite nobiliare ad assumersi il compito di promuovere a un tempo lo sviluppo economico e la crescita civile della città, e a farsi così classe dirigente municipale nel senso caldeggiato e prescritto da quel fronte riformatore napoletano, di cui lo stesso Galanti era esponente di spicco[3].

Nel 1890 un altro visitatore, il giornalista Gustavo Chiesi, avrebbe potuto ammirare, in uno scenario urbano profondamente modificato[4], il nuovo teatro Bellini appena terminato e non ancora in attività, magnificandolo come

> monumento che attesta ad un tempo della genialità e del senso pratico dei catanesi che vollero, con esso, senza esagerare nelle spese, dare una nuova fonte di lustro alla loro città[5].

C'era voluto un secolo perché Catania potesse avere un pubblico teatro, un teatro dell'opera di cui andare fiera come segno evidente della sua qualità di città borghese, di centro modernamente attrezzato, di luogo di cultura. Un secolo, scandito da una lunga, estenuante vicenda di lavori avviati e interrotti, di materiali trafugati, di progetti commissionati e mai eseguiti, di disegni smarriti, di somme stanziate e poi stornate. Tuttavia, malgrado questo grave ritardo nell'edificazione del "grande teatro", non mancò certo nella Catania borghese dell'ottocento un'attività teatrale intensa e continua. Le élite urbane, che volevano ostinatamente, per quanto responsabili esse stesse degli sperperi e dei ritardi, la realizzazione di questo edificio simbolo, non ne attesero, infatti, il completamento per concedersi i piaceri artistici degli spettacoli e per assicurarsi le occasioni di incontri mondani e di intensa vita sociale che il teatro come luogo fisico offriva in ogni degna città europea del XIX secolo. Proprio le molte iniziative avviate a partire dall'età della restaurazione, i tanti teatri in attività per periodi più o meno brevi, il numero di repliche delle rappresentazioni, la partecipazione crescente del pubblico agli spettacoli in genere, e in particolare alle stagioni operistiche, furono tutti elementi che tennero desta, e in un certo senso riqualificarono nel tempo, l'esigenza di dotare la città di un edificio idoneo e definitivo.

All'inizio dell'ottocento, che il teatro fosse un elemento essenziale dello scenario urbano era un dato ormai acquisito: «in oggi si citano quasi con sorpresa e meraviglia quelle città che non hanno o riedificato, o ampliato, o rimodernato il loro teatro», notava nel 1823 Giovanni Valle[6]. Non avevano

3. Giarrizzo 1985, p. 212.

4. Sulle trasformazioni urbanistiche di Catania nell'ottocento, Dato 1983, pp. 125 ss. e 1987; Boscarino 1976, pp. 144 ss.

5. Chiesi 1891, p. 6. Sul *reportage* di Chiesi, Arcidiacono e Fabiano 1988.

6. Valle 1823, p. 181.

fatto breccia, in Italia così come in Francia, gli echi della polemica di Rousseau in difesa dell'interdizione degli spettacoli nella sua Ginevra:

> je vois d'abord qu'un spectacle est un amusement; et s'il est vrai qu'il faille des amusements à l'homme, vous conviendrez au-moins qu'ils ne sont permis qu'autant qu'il sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal[7].

Molto più in sintonia con i gusti e le convinzioni delle élite urbane erano state le parole di D'Alembert, bersaglio della polemica di Rousseau, sui "vantaggi" delle rappresentazioni teatrali, che persino nell'austera città calvinista, se accompagnate da

> des loix sévères et bien exécutées sur la conduite des comédiens […] formeroient le goût des citoyens, et leur donneroient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très-difficile d'acquéris sans ce secours; la litérature en profiteroit, sans que le libertinage fit des progrès, et Genève réuniroit à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes[8].

Il genere di spettacolo di gran lunga più gradito ai ceti nobiliari e agli ambienti dell'alta borghesia, era in Italia, per antica tradizione, il melodramma: una tradizione nata all'inizio del XVII secolo con la "camerata fiorentina", e trasferitasi poi progressivamente dalle sale dei palazzi di corte, ad appositi locali allestiti nelle residenze nobiliari, ai veri e propri teatri, cioè a edifici progettati e costruiti per questo specifico uso[9].

Anche in Sicilia, sin dalla fine del seicento, il melodramma aveva fatto la sua comparsa nelle città maggiori. A Palermo e a Messina, dotate molto presto di un teatro, le rappresentazioni si susseguirono nel corso del settecento con frequenza via via maggiore, importate per lo più dalle capitali della produzione operistica, come Venezia e Roma, e poi sempre più da Napoli[10]. Qui dal 1737 era attivo il teatro San Carlo, che con i suoi 184 palchi disposti su sei ordini era il più grande del tempo; e tale era stato voluto dalla corte di una delle più popolose città d'Europa, perché adempisse degnamente a quelle funzioni di immagine e di rappresentanza da "teatro di Stato", cui rispondevano le analoghe istituzioni volute dai sovrani dei diversi stati italiani, a Torino, Parma, Reggio Emilia, Firenze o Milano[11].

7. Jean-Jacques Rousseau, *À M. d'Alembert sur son article Genève dans le VIII^ème^ volume de l'Encyclopédie et particulièrement sul le projet d'établir un théatre de comédie en cette ville*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1758, p. 14.

8. D'Alembert, *Genève* [1757], in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des artes et des métiers*, Nouvelle édition, t. XV, Pellet, Genève 1777, p. 963.

9. Negri 1985, pp. 25 ss.; Tedeschi 1973; Forsyth 1987, pp. 69 ss.; Bianconi 1993.

10. Pagano 1986.

11. Per l'influenza dei governi sulle attività operistiche nel settecento, Piperno 1987a, pp. 35 ss. Sul San Carlo, Ajello 1987; Piperno 1987b; Fabbri 1987.

La dipendenza dalla capitale del regno, oltre che nella ripresa di opere serie, si manifesta dalla metà del secolo nell'importazione del vastissimo repertorio della commedia per musica dai tanti teatri napoletani che si andavano specializzando in quel genere di allestimenti[12]. Nella seconda metà del settecento, anche in Sicilia

commedie, opera buffa ed intermezzi si impongono al pubblico di ogni ceto e la dimensione ridotta di originali assai meno costosi e problematici da realizzare favorisce la penetrazione di questi repertori in centri minori e in teatrini occasionalmente allestiti in palazzi nobiliari o nelle case comunali[13].

Accanto al fiorire di queste iniziative, che proponevano rappresentazioni di livello non molto elevato, non solo per i testi e le musiche ma soprattutto per gli allestimenti e le esecuzioni, vi erano tuttavia alcuni teatri, come quello dei marchesi di Santa Lucia a Palermo o quello dei principi di Biscari a Catania, che assicuravano agli ambienti nobiliari urbani una produzione melodrammatica di tutto rispetto[14]. Per quel che riguarda Catania, pur se non abbiamo che poche notizie sull'attività mecenatesca in campo teatrale del principe di Biscari, la qualità di altre sue iniziative culturali quali la biblioteca ed il museo, e la stessa sua personalità di erudito e cultore di arti e studi letterari, può far ritenere credibile la testimonianza di un occasionale spettatore francese, che negli anni settanta esprimeva i suoi elogi per il teatro Biscari «où l'on représente presque tous les jours des opéras italiens», e giudicava di buon livello per un teatro di provincia la qualità degli interpreti e delle esecuzioni[15].

Pur priva di un pubblico teatro, la Catania di fine settecento aveva, dunque, una sua vita teatrale entrata ormai a far parte delle abitudini e delle esigenze dell'aristocrazia urbana, che poteva far conto, oltre che sulle rappresentazioni del teatro Biscari, su quelle offerte dagli altri teatri nobiliari ospitati nei palazzi dei baroni di San Demetrio e dei principi di Santa Domenica, su quelle allestite per iniziativa del senato nello stesso palazzo senatorio, nelle piazze cittadine o in altre strutture provvisorie[16], e su quelle che per antica tradizione si davano nei locali dell'università[17]. E tuttavia il

12. Rak 1983.

13. Pagano 1986, p. 868. Uno spaccato delle attività teatrali nella Palermo di fine settecento in Giacobello 1990.

14. Sui teatri palermitani, oltre a Pagano 1986, Tiby 1957, Leone 1988. Sulle alterne fortune dei due teatri maggiori, S. Cecilia e S. Lucia, Giacobello 1990, pp. 17-29.

15. Borch 1782, I, p. 130. Sul principe di Biscari, Manganaro 1968; Ligresti 1978; sulla struttura del teatro, Librando 1971.

16. Danzuso e Idonea 1990, pp. 69 ss. e 519-520.

17. Nel palazzo dell'università, leggiamo in una descrizione di poco successiva al terremoto del 1693, «scorgevasi una miracolosa struttura di sale, e claustri colonnati, ed anco in

rilievo mosso da Galanti era del tutto pertinente, poiché l'uso che la nobiltà catanese faceva di quelle rappresentazioni apparteneva ormai al passato, modellandosi non tanto sull'esempio dei grandi centri operistici italiani, quanto sulla ripetizione provinciale del modello secentesco del teatro di corte, nel quale «lo spettacolo diventava una festa: faceva parte, era un aspetto, a volte nemmeno il più importante di una più grande festa»[18], a cui dava occasione ora il carnevale, ora la visita di un personaggio di rango, ora la celebrazione fastosa di un matrimonio.

Nel corso del settecento il teatro era stato oggetto di molta attenzione e di accesi dibattiti. Al centro dell'interesse era stata soprattutto l'opera in musica, che sembrava ad Algarotti «di tutti i modi, che, per creare nelle anime gentili il diletto, furono immaginati dall'uomo, forse il più ingegnoso e compito», dato che, argomentava, «niuna cosa nella formazione di essa fu lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposto fine»[19]. Proprio questa complessità e poliedricità tipica del melodramma diviene nella seconda metà del secolo oggetto privilegiato della critica illuministica, che, nello sforzo di riqualificare la funzione sociale del teatro, finisce per ridiscuterne globalmente non solo gli aspetti letterari, musicali ed artistici, ma anche questioni all'apparenza squisitamente tecniche, come quelle architettoniche e urbanistiche, che in realtà investivano il rapporto tra il pubblico e la scena e la collocazione stessa degli edifici teatrali nel più vasto "teatro" della città[20].

Man mano che l'andare a teatro era divenuta un'abitudine e un rito sociale, gli edifici per l'opera in musica si erano fatti sempre più imponenti e pomposi. Per tutto il secolo se n'erano costruiti di nuovi; e ancor più se n'erano ricostruiti in seguito agli effetti devastanti del fuoco, rischio costante ed evento frequente nei luoghi di spettacolo, che ha avuto un ruolo di primo piano nella storia dell'architettura teatrale[21]. Nelle tante capitali

un salone di essa maggiore eravi per sempre architettato il teatro, che serviva per le rappresentazioni sceniche, tanto musicali, quanto in prosa; abbellito di copiosità di vedute, ed anco aricchito di tutti i più meravigliosi ordegni, che son necessari a una scena, che fra i teatri d'Italia non fu a nessuno secondo» (Guglielmini 1695, pp. 91-92).

18. Negri 1985, p. 37.

19. Algarotti 1763, p. 7.

20. Pinelli 1973, pp. 34 ss.

21. Molte notizie in proposito in Forsyth 1987, che a p. 71 avverte: «Il lettore avrà ormai notato che il fuoco è stato un pericolo costante. Il terzo volume di *Modern Opera Houses and Theatres* di Sachs [London 1896-98], riporta particolari sui 1100 auditori più importanti bruciati tra il 1797 e il 1897, molti con perdita di numerose vite umane; è stato calcolato che la vita media di un teatro o di una sala di riunioni pubbliche fosse di diciotto anni. Le misure di sicurezza migliorarono solo con l'introduzione, alla fine dell'ottocento, dell'illuminazione elettrica e di elaborati codici di costruzione che riguardavano la progettazione architettonica, i materiali, i metodi di costruzione, disegni di impianti di illuminazione e di riscaldamento e dispositivi per combattere gli incendi». Cfr. anche Azzaroni 1981, p. 44.

d'Italia i teatri divenivano sempre più grandi: crescevano gli ordini e il numero dei palchi, che erano, d'altra parte, sempre più piccoli e riservati; si estendeva la platea, che doveva poter ospitare grandi feste da ballo; aumentava il volume e il decoro dei locali annessi, nei quali era invalso l'uso del gioco d'azzardo[22]. Contro questo tipo di edifici si erano appuntati gli strali della cultura illuministica, soprattutto ad opera di Francesco Milizia, critico lucido e severo dell'intera esperienza teatrale barocca, che sembrava prolungarsi, in Italia, oltre i limiti cronologici della cultura e delle vita sociale a cui apparteneva[23].

Si era trattato, però, di una polemica che ben poco aveva inciso non solo sulle abitudini delle aristocrazie italiane, ma anche sulle scelte di quanti – governanti, architetti, impresari – si assumevano la responsabilità di finanziare nuovi teatri, di progettarli, di realizzarli e di assicurarne l'attività. Basti pensare che proprio negli anni cruciali del dibattito illuministico sul rinnovamento del teatro – e mentre in Francia si tentavano nuove vie riproponendo, contro gli sfarzi del rococò, le forme del teatro classico come segno dell'aspirazione a recuperare il carattere egualitario e la funzione sociale e didattica del teatro antico[24] –, nella Milano teresiana, con l'inaugurazione nel 1778 della Scala, edificata a tempo di record sulle ceneri del Regio Ducale, veniva consacrato, e in un certo senso cristallizzato, a dispetto della facciata neoclassica di Piermarini, il modello del teatro dell'opera all'italiana[25].

Ma se la disposizione degli spazi suggeriva una fruizione non diversa da quella del teatro barocco, la loro dimensione introduceva un elemento nuovo, accogliendo come dato irreversibile il consistente allargamento del pubblico. La Scala diviene il modello per l'opera italiana dell'ottocento, non tanto per i requisiti architettonici o per i risultati acustici, quanto per l'uso che ne facevano le classi dirigenti della città – uso artistico, ma ancor più uso sociale e politico – soprattutto durante l'età napoleonica, e poi per tutto il periodo della restaurazione. Le élite urbane – vecchia e nuova nobiltà, insieme ai vecchi e nuovi ceti borghesi – adottarono quel modello per il suo aspetto simbolico, a sottolineare che, sostituiti i protagonisti, non si modificava il rito della loro autorappresentazione, che, anzi, non doveva più svolgersi al riparo di ambienti esclusivi, ma poteva esibirsi sulla scena di un luogo di pubblico accesso. Con il diffondersi di una vita municipale più attiva, promossa dai nuovi ordinamenti amministrativi e dal più rapido

22. Rosselli 1981, pp. 346-383.

23. Milizia 1771. Per il dibattito illuministico sul teatro, Marotti 1974; Mezzanotte 1982, pp. 11-23; Tamburini 1984.

24. Forsyth 1987, pp. 99-111.

25. Mezzanotte 1982, pp. 45, 65 ss. Sulla diffusione del modello, Sorba 2001, pp. 56-61.

trasformarsi delle stratificazioni sociali, il pubblico teatro apparve un requisito indispensabile del nuovo scenario urbano: non più solo nelle capitali, ma in ogni città di provincia la «corsa al Teatro Nuovo divenne un punto d'onore per mostrare il grado d'incivilimento e la potenza economica delle città»[26]. Così, a partire dall'età napoleonica,

lungo tutto il secolo XIX si assiste a una fioritura di teatri cittadini, prevalentemente dedicati all'opera lirica, che ripropongono, aggiornata e lievemente modificata, la tipologia scaligera, con una accentuazione, soprattutto negli edifici più tardi, di una presenza monumentale nella città[27].

2. Ordine pubblico e buone maniere

È in questo contesto che si affaccia anche a Catania il proposito di dotare la città di un teatro pubblico, e che si avvia un'attività melodrammatica più continua e regolare. Già nel primo decennio del secolo il senato cittadino aveva deliberato la costruzione di un "gran teatro" nella piazza di Nuovaluce, affidandone il progetto all'architetto Giuseppe Zahra. I lavori cominciarono nel 1812, con uno stanziamento annuo di 2.000 ducati[28]; ma non appena avviata la costruzione dei due muri portanti che disegnavano il perimetro interno e quello esterno dell'ellisse che avrebbe ospitato i palchi, la fabbrica si arrestò. Il primo impedimento alla spedita realizzazione dell'opera si mostrò subito esser rappresentato proprio dalla grandiosità dell'edificio, al punto che

la prima idea che si propose da alcuni Senatori fu di restringerlo in un modo qualunque, anche con avvalersi di uno de' suoi muri, costruirne un nuovo interno, onde ridurre in una forma più picciola l'aja del medesimo[29].

La proposta non ebbe seguito; ma si arenò anche la costruzione, di cui rimasero a lungo quei soli muri, incompleti e scoperti.

Questo era lo stato delle cose quando, nel marzo del 1818, Stefano Sammartino Notarbartolo duca di Sammartino giunse da Palermo a ricoprire la carica di primo intendente del valle di Catania. Con questa nomina veniva avviata, nella provincia etnea come in tutta l'isola, l'applicazione

26. Zingarelli 1983, p. 39.

27. Pinelli 1973, p. 40. Sul caso di Bologna e sul ruolo del teatro Comunale come elemento centrale della autorappresentazione culturale delle élite, Körner 2003.

28. Cordaro Clarenza 1834, p. 57.

29. Mario Musumeci, *Relazione per riferire sullo stato attuale del teatro e sopra un progetto da eseguirsi col relativo conseguente decreto del Consiglio Comunale*, Tip. dei Regi Studi, Catania 1814. Il testo è riportato in Danzuso e Idonea 1990, pp. 414-415.