Costanza DiQuattro, ragusana classe 1986, è scrittrice e drammaturga. Dal 2019 scrive per *Baldini&Castoldi* e *Nave di Teseo*. Dal 2023 collabora con la *Rai* raccontando luoghi iconici e intervistando eccellenze culturali. Dirige il teatro *Donnafugata* e collabora con diverse istituzioni teatrali d'Italia.

Toni Campo nasce a Comiso (RG) nel 1968 e si trasferisce a Milano per studiare fotografia presso l'*Istituto Europeo di Design*. Dal 1996 collabora con *Vogue Italia*, L'*Uomo Vogue* e altre prestigiose testate del gruppo *Condé Nast*. Tra i suoi lavori più significativi figura il volume *Valentino. Una grande storia italiana* (Taschen, 2007), dedicato ai 45 anni di carriera dello stilista.

ISBN 978-88-488-6824-5

€ 29,00

«Nessuna regione al mondo più della Sicilia ha il diritto di raccontarsi come metafora vivente, come assoluto paradigma del teatro».

L'ISOLA TEATRO di COSTANZA DIQUATTRO • foto di TONI CAMPO RUBBETTINO

di **COSTANZA DIQUATTRO**
foto di **TONI CAMPO**

l'ISOLA TEATRO

GUIDA LETTERARIA AI TEATRI DI SICILIA

RUBBETTINO

Fondazione per l'Arte e la Cultura Laura Chiazzese

Dalle maestose gradinate di pietra greca affacciate sul mare fino ai gioielli barocchi e ai raffinati palcoscenici della Belle Époque, **Costanza DiQuattro** firma un viaggio sentimentale, antropologico e visivo dietro le quinte della storia siciliana.
Un itinerario appassionante attraverso le nove province dell'isola, dove l'architettura, il mito e la memoria delle comunità si fondono in un unico, eterno presente.
Accompagnato dallo sguardo rigoroso e suggestivo delle fotografie di **Toni Campo** — capaci di catturare la sacralità dei legni, dei velluti e della pietra — questo volume restituisce voce, carne e anima ai teatri di Sicilia, altari laici in cui si celebra, da secoli, il mistero della vita e dell'arte.

Costanza DiQuattro

con le fotografie di Toni Campo

L'Isola Teatro

Guida letteraria ai teatri di Sicilia

FONDAZIONE MAGNA GRECIA 1984

RUBBETTINO

Fondazione per l'Arte e la Cultura Lauro Chiazzese

Rubbettino Editore
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10
tel (0968) 6664201 - www.rubbettino.it

Prefazione

di Raffaele Bonsignore
Presidente della Fondazione Lauro Chiazzese

Ci sono progetti editoriali e culturali che non si limitano a raccontare un territorio, ma ne catturano l'essenza più intima, trasformandola in una testimonianza viva. *L'Isola Teatro* appartiene a questa rara e preziosa categoria. Quando, insieme alla Fondazione Magna Grecia, la Fondazione Lauro Chiazzese da me presieduta ha scelto di sostenere e promuovere fortemente questa pubblicazione, lo ha fatto con una profonda convinzione: che la Sicilia avesse bisogno di una narrazione nuova, in grado di ricucire la magnificenza delle sue pietre d'arte con l'anima vibrante, poetica e tragica che le abita.

Questo volume non è una semplice ricognizione architettonica o un catalogo storico dei palcoscenici siciliani. È un viaggio sentimentale, antropologico e identitario. Attraverso una prosa straordinariamente felice, colta ed evocativa, Costanza DiQuattro compie un lavoro di altissimo pregio letterario: prende per mano il lettore e lo conduce dietro le quinte della storia, restituendo voce, carne e memoria a ogni singolo teatro dell'isola. Dalle maestose gradinate di pietra dell'antichità classica fino ai gioielli della Belle Époque e alle piazze barocche, la sua penna sa intessere aneddoti, leggende e rigore storico con una grazia e un'intensità narrativa travolgenti, capaci di emozionare e far riflettere.

Un'opera di tale respiro e sensibilità non avrebbe tuttavia raggiunto il suo sfolgorante compimento senza l'apporto visivo che la impreziosisce. La rigorosa e suggestiva documentazione fotografica curata da Toni Campo rappresenta un secondo, fondamentale livello di lettura di questo libro. Con uno sguardo mai banale, capace di cogliere il dettaglio invisibile, il gioco di luci sulla roccia e la sacralità dei legni e dei velluti, Campo regala un impianto figurativo di rara bellezza e potenza suggestiva. Le sue immagini

non si limitano a mostrare i luoghi: li fanno respirare, creando una sinergia perfetta con il testo.

Sostenere e finanziare questo lavoro è stato per la Fondazione Lauro Chiazzese, in feconda collaborazione con la Fondazione Magna Grecia, un atto d'amore dovuto verso la Sicilia e la sua sterminata eredità culturale. Offrire al pubblico quest'opera significa riaffermare il valore del teatro come altare laico su cui, da secoli, si celebra il mistero della vita e dell'arte.

Ringrazio di cuore Costanza DiQuattro e Toni Campo per aver dato forma, con un talento e una dedizione straordinari, a questo tributo indimenticabile.

E a chi si appresta a sfogliare queste pagine auguro di smarrirsi nella magia di un'isola che non finisce mai di farsi palcoscenico.

Presentazione

di Nino Foti
Presidente della Fondazione Magna Grecia

Questo volume restituisce un'immagine della Sicilia attraverso i suoi teatri seguendo un itinerario che tocca le nove province e ci racconta un patrimonio diffuso, in cui architettura, paesaggio e vita delle comunità si sono sovrapposti nel corso dei secoli, lasciando tracce che appartengono alla storia culturale dell'intero Mezzogiorno.

Ogni teatro narrato e mostrato in queste pagine prende vita ed esprime una diversa relazione con il territorio. Alcuni di essi sono scavati nella roccia e orientati verso il mare o le montagne; altri occupano il cuore delle città, accompagnandone le trasformazioni sociali e conservando la memoria delle tradizioni e della storia delle comunità che li hanno costruiti. La forza di questi luoghi sta nel fatto che, anche nei periodi di abbandono o di mutamento della loro funzione, hanno continuato a far parte dell'esperienza collettiva, assumendo significati nuovi e accogliendo linguaggi differenti.

Ogni capitolo è diviso in due parti: nella prima incontriamo un racconto che mescola cronaca e tradizione orale, la seconda prosegue con una trattazione che ci riporta date, progettisti, chiusure e restauri. Le fotografie di Toni Campo registrano lo stato attuale dei luoghi e, tra qualche decennio, chi vorrà sapere in che condizioni si trovavano questi teatri nel 2026 potrà partire da queste immagini. Sono foto, infatti, che ricompongono una ricognizione attenta di questa eredità, dove lo sguardo si sofferma sull'imponenza degli spazi, ma anche sui dettagli nei quali il tempo diventa materia visibile e tangibile nelle pietre, nelle decorazioni, nelle gradinate esposte al paesaggio. Questi teatri appaiono, così, come organismi inseriti nella storia dei luoghi, mostrando quanto la loro identità dipenda dal rapporto con ciò che li circonda.

Il volume fuoriesce dalla rigidità dei canoni di scrittura scientifici di Fondazione Magna Grecia con l'obiettivo di produrre conoscenza del patrimonio culturale e generare in chi legge quell'afflato emozionale attraverso cui il bene culturale diventa una cosa "propria", da amare e da difendere. E un patrimonio amato e valorizzato è di per sé asset identitario, dunque componente essenziale dei processi di crescita dei territori. Tuttavia, la valorizzazione richiede studio, cura e capacità di rendere questo patrimonio comprensibile e accessibile, affinché possa continuare a generare partecipazione, educazione e consapevolezza. I teatri siciliani possiedono, da questo punto di vista, un valore particolare laddove testimoniano la capacità dell'Isola di porsi come rappresentazione identitaria di "mediterraneità", che si esprime anche attraverso una pratica culturale universale che ha attraversato epoche, dominazioni e forme diverse della vita sociale.

Nel libro questo patrimonio storico, cognitivo ed emotivo ci viene restituito attraverso un racconto nel quale documentazione e sensibilità narrativa si sostengono reciprocamente, consentendo così di percorrere e osservare la Sicilia dalla prospettiva dei luoghi nei quali una comunità rappresenta sé stessa e affida alla scena una parte della propria memoria. E proprio questa prospettiva ci aiuta a comprendere la ricchezza culturale dell'Isola e la responsabilità che ne accompagna la trasmissione, responsabilità che è di chi l'Isola la abita, la governa, ma anche di chi, come noi, la studia, la percorre, la vive e la ama.

Introduzione

Nessuna regione, nessun'isola, nessun microcosmo al mondo più della Sicilia ha il diritto di raccontarsi come metafora vivente, come paradigma assoluto del teatro. E questo non solo per lo straordinario patrimonio che la storia vi ha cementato, ma perché questa terra ha inciso nel proprio DNA l'idea stessa di rappresentazione: il teatro di ieri, quello di oggi e quello che verrà si confondono qui in un unico, eterno presente.

La Sicilia, con la sua storia plurimillenaria e la sua straripante ricchezza di tradizioni, si offre allo sguardo come un palcoscenico naturale unico al mondo. La sua stessa geografia, fatta di contrasti netti e paesaggi mozzafiato, sembra pensata per la messinscena: dalla maestosa e inquietante mole dell'Etna alle coste frastagliate e battute dal Mediterraneo, dalla contorta, magnetica e carnale bellezza del barocco alla stratificazione architettonica lasciata in eredità dalle innumerevoli dominazioni. Ogni angolo di quest'isola sussurra storie di lotta, di sangue e di bellezza.

E d'altronde la Sicilia, con le sue laceranti contraddizioni e le sue sfide quotidiane, trova da sempre nel teatro il suo specchio più fedele, un formidabile strumento di riflessione e di critica sociale. Perché qui, a ben vedere, "teatrali" non sono soltanto i luoghi geografici o gli spazi fisici in cui sorgono le strutture. Teatrali sono, prima di tutto, i gesti dei siciliani, il suono ancestrale della loro lingua, la cadenza metrica del dialetto che rimanda al ritmo ipnotico di una nenia. Il dolore in Sicilia è teatrale, così come la gioia, la rabbia e la felicità più sfrenata. Persino una banale conversazione al tavolino di un bar, in quest'Isola-teatro, si tramuta in messinscena, in spettacolarizzazione dei sentimenti, in un codice raffinatissi-

mo di pose, sguardi e vezzi. Attraverso il filtro del teatro, i siciliani esorcizzano le proprie paure, urlano le proprie speranze, dibattono i propri dubbi, offrendo un contributo continuo al dibattito culturale e sociale del tempo presente. La Sicilia non si visita: si sperimenta come un'evidenza teatrale. La sua storia si intreccia costantemente in un abbraccio indissolubile con la finzione scenica, poiché la vita stessa, in questo avamposto di mondo, si fa drammaturgia.

L'Isola Teatro non è quindi un mero saggio accademico, né una semplicistica catalogazione dei palcoscenici più belli, celebri o storicamente rilevanti dell'isola. Desidera, piuttosto, configurarsi come un'esaltazione del valore umano, antropologico, culturale e sentimentale di ogni singolo spazio. Ogni teatro qui raccontato è legato a doppio filo alle dinamiche umane di questa terra: dinamiche talvolta controverse, spesso dolorose, non di rado ironiche e sferzanti. Dietro ogni pietra coesistono molteplici storie, alcune documentate dalle cronache, altre tramandate dal mito, che restituiscono la realtà di una cultura variegata, complessa e bellissima. Leggende, *cunti*, meraviglie e sguardi si intrecciano attorno alle divine mura che custodiscono la sacralità del palcoscenico: un altare laico su cui, da secoli, si celebra il mistero della vita.

Le memorie teatrali greche, eterne e monumentali, ci vengono incontro nelle gradinate di Siracusa, di Palazzolo Acreide, di Tindari, di Segesta; da lì, il cammino scivola morbidamente verso l'epoca romana con i fasti di Catania e la meraviglia sospesa nel cielo di Taormina. Queste pietre non sono semplici monumenti storici da contemplare con distacco archeologico; sono, al contrario, organismi vivi. Palcoscenici che continuano a pulsare, ospitando ancora oggi spettacoli che richiamano l'eredità catartica dei nostri antenati.

Tuttavia, se la tradizione teatrale colta affonda le radici nel dramma antico, l'anima scenica siciliana è altrettanto innervata da una potente componente popolare, capace di adattarsi, resistere e rinnovarsi nel corso dei secoli. I Pupi, ad esempio, ne incarnano perfettamente l'anima nobile e plebea al contempo: una tradizione che si è evoluta mutando pelle e vestendo nuovi abiti, ma mantenendo sempre accesa la memoria storica e identitaria dell'isola. Oggi, lungo lo stesso solco, compagnie teatrali contemporanee e innovative continuano a esplorare le potenzialità del linguaggio scenico, fondendo tradizione e avanguardia.

Questo libro, impreziosito e arricchito dalla rigorosa e poetica documentazione fotografica curata da Toni Campo, si propone di raccontare i teatri più significativi dell'Isola, of-

frendo un omaggio accorato alle nove province siciliane e alla loro straordinaria diversità. Nel farlo, abbiamo voluto evocare e mettere in luce la grande intuizione di Gesualdo Bufalino e delle sue *Cento Sicilie*: tante anime diverse quanti sono i paesaggi e gli uomini che la abitano. Ma non mi limiterò a descriverne la cronistoria, la magnificenza architettonica o il dettaglio artistico; il mio intento è restituirvi l'anima profonda di questi luoghi, quella cura certosina che ne valorizza i dettagli invisibili e che trasforma lo spettatore in un viandante della memoria.

Sipario. Il viaggio nell'Isola Teatro ha inizio.

Costanza DiQuattro

Quando Costanza mi ha chiesto di fotografare alcuni dei teatri della nostra isola, ho accettato con molto entusiasmo perché sin da piccolo sono stato attratto dai palcoscenici e la sua proposta è stata per me come il simbolico inizio di un nuovo viaggio, l'apertura del sipario. Ho sempre pensato che il passaggio dal buio della sala alla luce della scena sia un momento magico e sospeso, carico di un'emozione bivalente che unisce e separa nello stesso istante chi guarda e chi recita. Una delle mie prime foto pubblicitarie per la Maison Cartier è stata infatti proprio per questo ambientata su un palchetto del Teatro Manzoni di Milano, con vista sipario.

Altra mia passione è la fotografia di architettura. Me l'ha trasmessa il grande fotografo Gabriele Basilico, con cui ho collaborato: ecco da dove deriva la scelta di ritrarre i palazzi storici e i teatri greci e romani nella loro essenza originaria, rispettando le linee e le sfumature architettoniche. L'idea di trasformare le fotografie degli esterni in schizzi è stata motivata dall'intenzione di riportarli al loro splendore originario, ripulendoli da cavi elettrici passanti, insegne pubblicitarie e sistemi di allarme, in modo che il risultato ricordasse il disegno di progettazione dell'architetto che li ha realizzati. È stato un bel viaggio itinerante che è durato ben sei mesi tra richieste di autorizzazioni e appuntamenti, a tal proposito voglio ringraziare i miei compagni di viaggio e collaboratori, Francesco Palazzolo, set designer, e Florin Mioc, assistente fotografo, che mi hanno assistito nell'intera produzione fotografica.

Toni Campo

CATANIA

Teatro Romano, Catania



Il palcoscenico del fiume fantasma

Catania è una fenice che porta i segni del fuoco e dell'acqua.

Camminando lungo la trafficata via Vittorio Emanuele, tra i clacson e le botteghe, nessuno immaginerebbe che a pochi metri da lì, oltre il portone di un palazzo ottocentesco, si apra un abisso di tempo nero. È il Teatro Romano. Un anfiteatro monumentale che non è fatto della pietra bianca e solare di Siracusa o di Noto, ma di lava. Una pietra scura, densa, strappata dal ventre dell'Etna, che assorbe la luce del sole e restituisce un'atmosfera magnetica e quasi spettrale.

Ma la vera magia di questo luogo non è visibile al primo sguardo. Bisogna scendere fino al punto più basso, lì dove un tempo gli attori romani recitavano le commedie di Plauto, per scoprirne il segreto: lo specchio d'acqua che copre l'orchestra. Non è un'infiltrazione dovuta alla pioggia. È il respiro dell'Amenano, il fiume fantasma di Catania.

Nel 1669, l'Etna decise di ridisegnare la mappa della città con un'eruzione catastrofica. La lava liquida e incandescente avanzò implacabile, coprendo quartieri, abbattendo mura e seppellendo il corso del fiume Amenano, che fino ad allora scorreva felice alla luce del sole. Il fiume, però, non volle morire. Trovò una via di fuga nel buio del sottosuolo, trasformandosi in una presenza invisibile e silenziosa sotto i piedi dei catanesi. E dove andò a riemergere, secoli dopo? Proprio lì, nel cuore del Teatro Romano, allagando i sotterranei, la scena e la parte bassa della cavea, trasformando un antico luogo di parole in un lago sotterraneo immobile e limpido.

Prima che gli archeologi lo restituissero al mondo, questo teatro ha vissuto una storia incredibile. Tra il Settecento e l'Ottocento, la città si espanse sopra le rovine. La gente povera di Catania, non sapendo cosa ci fosse lì sotto, cominciò a costruire le proprie case sfruttando i gradoni di pietra lavica come fondamenta. Il teatro venne letteralmente inghiottito da un quartiere popolare. I ragazzini giocavano a pallone nei cortili che in realtà erano i palchi superiori; le donne stendevano i panni tra una colonna romana e l'altra, e i pescatori della zona usavano i sotterranei allagati dall'Amenano come una cantina fresca per conservare il pesce. Il teatro era diventato un condominio vivo, rumoroso e inconsapevole.

L'aneddoto che si racconta a Catania riguarda una vecchia lavandaia di nome Rosa, che negli anni Trenta abitava in una di quelle case aggrappate alla pietra lavica. Rosa non sapeva cosa fosse un "teatro romano". Per lei, quel buco nero sotto il pavimento della sua cucina era solo *'u ciumi*, il fiume. Ogni mattina, Rosa scendeva una scaletta di pietra buia, si inginocchiava sui gradoni dove duemila anni prima sedevano i patrizi romani e usava l'acqua limpida dell'Amenano per lavare le lenzuola della Catania bene.

Un giorno, un giovane studente di lettere si affacciò incuriosito dal cortile e, vedendola bagnare i panni in quel laghetto scuro circondato da archi romani, le disse: «Signora Rosa, ma lo sa che lei sta lavando i panni dove i romani facevano le naumachie, le battaglie navali sul palcoscenico?».

Rosa si sfilò la spilla da balia di bocca, si strinse nelle spalle sistemandosi il fazzoletto in testa, e lo guardò come si guarda un ragazzino un po' ingenuo:

«Senti qua, figghiu miu... I rumani facèvunu 'a guerra, ma i catanisi ccà ci campunu. E poi, l'Amènunu non recita: netta e lava!».

Oggi, le case popolari sono state in gran parte rimosse per permettere ai visitatori di ammirare la maestosità della cavea da settemila posti, ma alcune facciate ottocentesche sono rimaste lì, incastrate tra le gradinate, come cicatrici di una convivenza secolare.

Se visitate il Teatro Romano, procedete in silenzio fino all'orlo dell'orchestra allagata.



Guardate l'acqua dell'Amenano che riflette il cielo e le pietre nere dell'Etna. In quel riflesso perfetto, dove il fuoco del vulcano sposa l'acqua del fiume, vi accorgerete che il Teatro di Catania non ha mai smesso di mettere in scena il suo spettacolo più grandioso: quello di una città in grado di trasformare persino le sue rovine e i suoi fiumi sotterranei in un palcoscenico di eterna bellezza.

Il Teatro Romano di Catania è oggi inserito all'interno del complesso archeologico del Teatro e dell'Odeon, nel cuore del centro storico etneo. Il sito occupa le pendici meridionali della collina di Montevergine, l'antica acropoli cittadina. L'area rappresenta un contesto archeologico di eccezionale interesse poiché conserva testimonianze che documentano una lunga continuità di frequentazione, dai primi insediamenti preistorici risalenti al Neolitico, fino alle fasi greca e romana della città.
L'attuale struttura teatrale risale all'età romana e presenta diverse fasi costruttive. La prima è databile al I secolo d.C., quando furono utilizzate come base le strutture di un edificio greco preesistente, ancora oggi presenti nella cavea, mentre nel corso del II secolo l'edificio fu ampliato con un ingresso monumentale, una cavea più ampia e un edificio scenico più articolato e riccamente decorato, trasformando il teatro in uno dei





principali edifici pubblici della città romana. In seguito, tra il V e il VI secolo venne utilizzato perfino per spettacoli acquatici.
Il teatro poteva ospitare circa settemila spettatori, che si disponevano nei tre settori costituiti da tre cunei ciascuno. La cavea occupava la parte centrale dell'area archeologica e si sviluppava sul pendio della collina. Parte della struttura si eleva ancora oggi lungo via Teatro Greco, dove è visibile il prospetto monumentale conservato.
Collegato al teatro da una grande scala si trova l'Odeon, un edificio destinato probabilmente a competizioni poetiche e musicali e alle prove degli spettacoli che venivano poi rappresentati nel teatro maggiore. Con il progressivo declino della città antica, sia il teatro che l'Odeon furono gradualmente inglobati dalle costruzioni sorte nel corso dei secoli. Questo processo di sovrapposizione urbana ha contribuito a preservare alcune parti del monumento, che oggi convivono con il tessuto edilizio del centro storico.

Teatro Bellini, Catania





Il teatro della città

Il 31 maggio del 1890, Catania profumava di gelsomino, polvere da sparo per i fuochi d'artificio e un'ansia indicibile. Dopo decenni di rinvii, fallimenti edilizi e polemiche, il Teatro Massimo Bellini stava per aprire i battenti. Quella sera, la città non inaugurava solo un edificio: battezzava il tempio del suo dio laico, Vincenzo Bellini.

Nell'omonima piazza la tensione si tagliava col coltello. I nobili e l'alta borghesia catanese arrivavano sulle carrozze, sfoggiando diamanti, sete parigine e cilindri lucidi. Avevano pagato cifre astronomiche per i palchi e avevano preteso che il teatro fosse una fortezza per pochi eletti. Fuori, transennata e furente, c'era l'altra Catania. Quella dei vicoli della Civita, dei mercati, degli artigiani che avevano spaccato le pietre per quel teatro e che ora venivano respinti dalle guardie in alta uniforme.

«Guardali come si pavoneggiano», sputò a terra Peppino, un giovane barbiere con l'orecchio assoluto e la passione viscerale per la lirica, rimasto schiacciato tra la folla fuori dal porticato neobarocco. «Hanno i soldi, ma non sanno distinguere un do di petto da un raglio d'asino».

Dentro, la sala era un'esplosione accecante di ori, specchi e velluto rosso. Sul soffitto, l'affresco di Bellandi celebrava il compositore, mentre i milleduecento fortunati si accomodavano sotto il gigantesco lampadario centrale. Ma l'atmosfera, nel retropalco, era gelida. I critici musicali arrivati da Milano, Torino e Parigi sedevano in platea con le braccia conserte e l'aria di chi è venuto in provincia a fare l'esaminatore severo. Al minimo errore della soprano, la ditta Bellini sarebbe stata umiliata nella sua stessa terra.

Quando il direttore d'orchestra sollevò la bacchetta, il silenzio si fece d'acciaio.

Cominciò la *Norma*. Le prime scene scorsero via tra gli sguardi di ghiaccio dei critici e i ventagli che sbattevano nervosi nei palchi. Poi arrivò il momento della verità: *Casta Diva*.

La soprano prese fiato. Ma proprio mentre stava per intonare la prima, celestiale nota, dalle fessure delle grandi finestre del loggione, lasciate socchiuse per il caldo, arrivò un rumore metallico, sguaiato, potente. Un fischio. Un fischio d'approvazione, o forse di scherno, partito dalla piazza stracolma, talmente forte da far tremare i cristalli dei lampadari. Era la Catania di fuori che si faceva sentire, che reclamava la sua musica.

Il pubblico all'interno del teatro congelò. I critici piantarono gli occhi sul palco. La soprano impallidì, ma l'acustica miracolosa del teatro – progettata dall'architetto Carlo Sada – fece una magia delle sue: prese quel fischio della strada, lo assorbì tra i gessi e i legni della cassa armonica e lo spense, lasciando spazio a un vuoto assoluto.

La cantante, stringendo i pugni, attaccò. La sua voce salì, pura, limpida, amplificata da una geometria perfetta che non lasciava scampo alle esitazioni. Nota dopo nota, la melodia belliniana sottomise la sala, si arrampicò sui quattro ordini di palchi, uscì dalle stesse finestre socchiuse e zittì la piazza. Quando l'aria finì, ci fu un istante di sbigottimento. Poi, il teatro esplose.

I critici milanesi balzarono in piedi applaudendo, i nobili chiesero il bis lanciando fiori, e fuori, in piazza, la folla dei popolani cominciò a battere le mani contro le porte di legno del teatro, unendosi al trionfo in un unico, immenso boato. Catania aveva chiesto il conto, e il Bellini aveva risposto con la perfezione.

Ancora oggi, le guide del Teatro Massimo Bellini sorridono quando raccontano della sera dell'inaugurazione. Dicono che l'acustica sia così sensibile che, se si fa troppa confusione in piazza Bellini durante uno spettacolo, il teatro protesti "dialogando" ancora con l'esterno. Perché il Massimo non è mai stato solo dei nobili che lo hanno pagato; è della città intera che, da quella notte del 1890, sa che persino il fischio più sfacciato scompare davanti alla bellezza della sua musica.

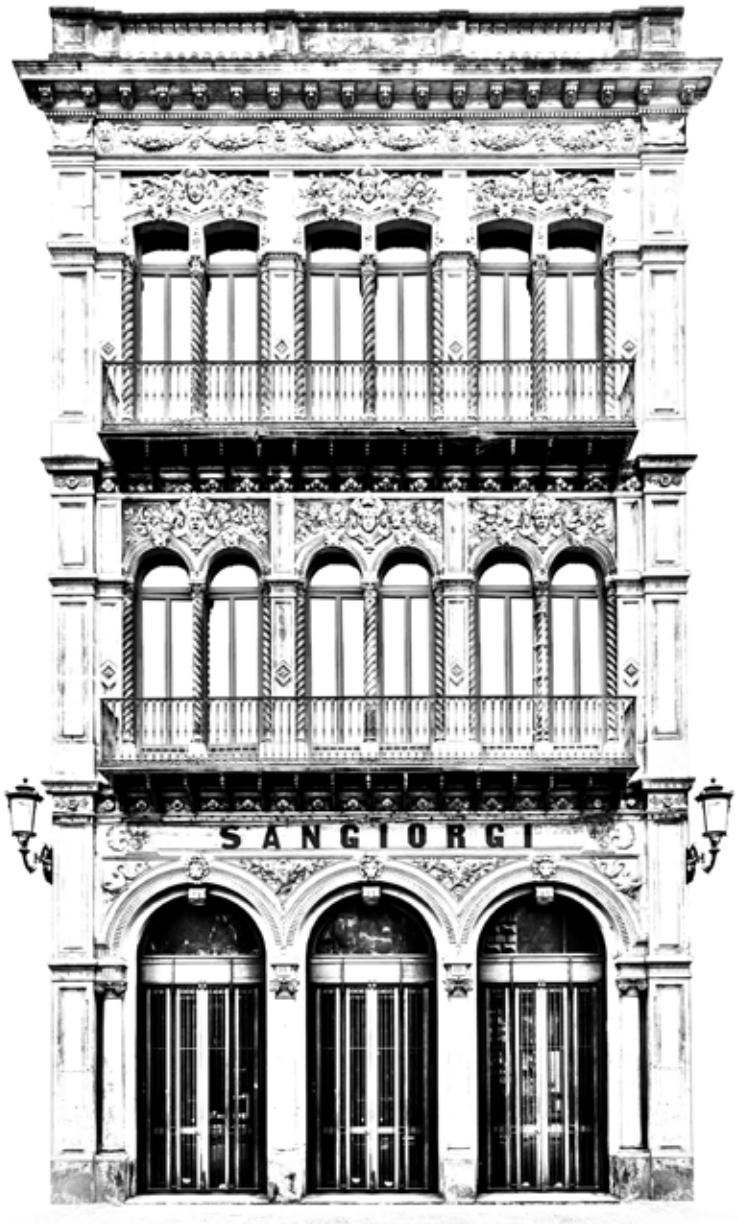
Il Teatro Bellini rappresenta il cuore della vita musicale di Catania e uno dei più importanti teatri lirici italiani. Fu inaugurato il 31 maggio 1890 con la rappresentazione della Norma*, il capolavoro di Vincenzo Bellini, al quale il teatro è dedicato.*
Progettato da Carlo Sada, il teatro si ispira all'eclettismo francese del Secondo Impero, linguaggio architettonico reso celebre a Parigi da Charles Garnier con la costruzione dell'Opéra. La facciata, caratterizzata da un ricco apparato ornamentale e allegorico, presenta elementi neobarocchi ispirati alla Biblioteca Marciana di Venezia. Particolarmente elegante è il portico destinato all'arrivo delle carrozze, originariamente chiuso da cancellate in ferro. Più sobri risultano invece i prospetti laterali, scanditi da finestre regolari e fasce orizzontali che alleggeriscono l'imponenza dell'edificio.

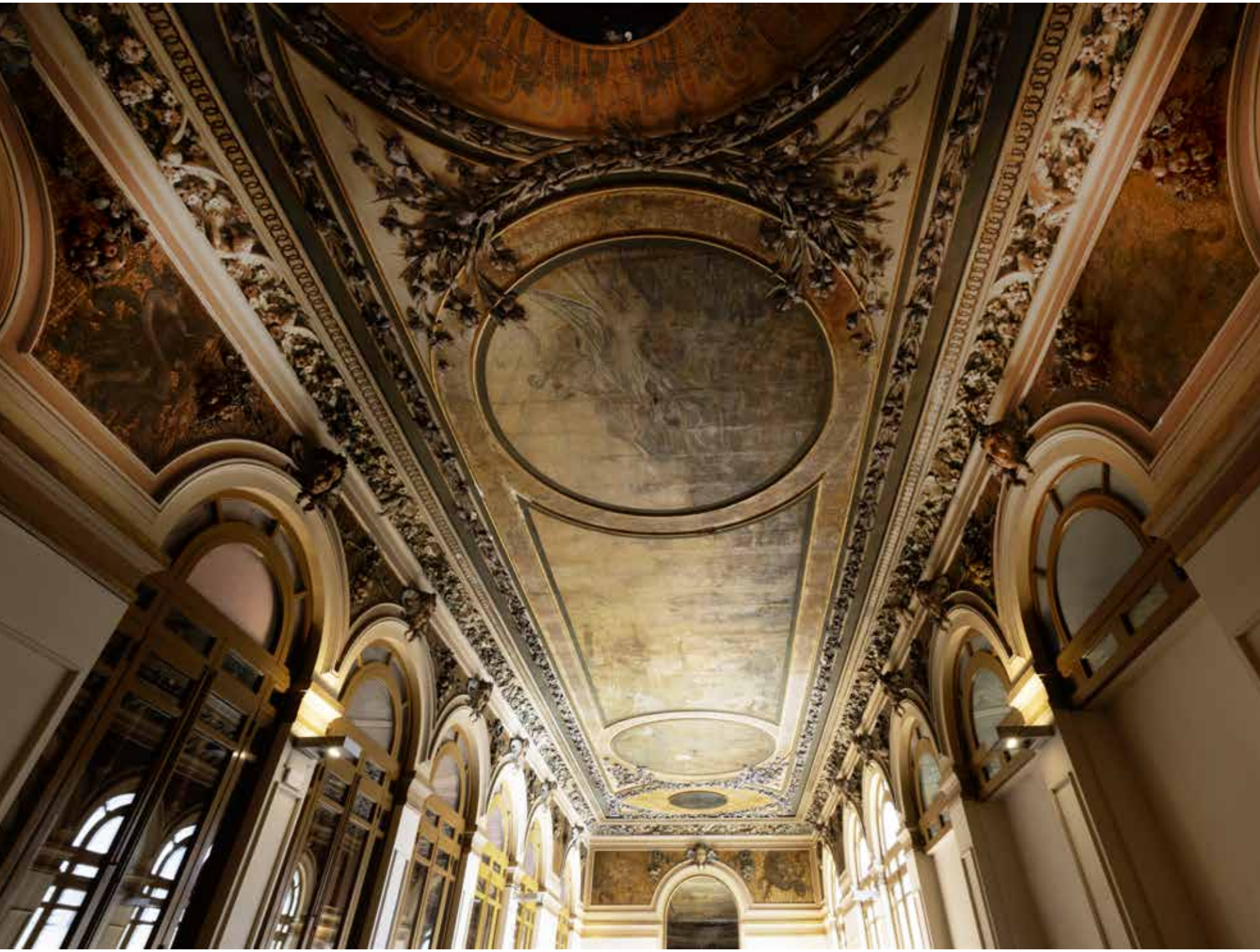




L'edificio si distingue per le sue dimensioni monumentali e per l'eleganza della sala, considerata tra le più belle del suo genere. La struttura segue il modello del teatro all'italiana, e dispone di una sala da circa 1200 posti, organizzata con quattro ordini di palchi, otto barcacce di proscenio, loggione e palco centrale d'onore.
Una delle particolarità più affascinanti del Bellini riguarda proprio la sua acustica. Al di sotto dell'edificio scorre infatti il fiume Amenano, sepolto dall'eruzione dell'Etna del 1669. In passato le acque del corso sotterraneo furono sfruttate anche per contribuire alla climatizzazione della sala: attraverso apposite bocchette l'aria fresca proveniente dal fiume veniva convogliata all'interno del teatro e raggiungeva anche i palchi superiori grazie a un sistema di canalette che correvano accanto ai tubi dell'illuminazione a gas. La presenza dell'Amenano contribuiva inoltre a mantenere una particolare qualità sonora, favorendo una diffusione uniforme del suono all'interno della sala, caratteristica particolarmente apprezzata da artisti e direttori d'orchestra.
Particolarmente ricco è l'apparato decorativo. La sala è impreziosita da affreschi, stucchi e dorature che celebrano la figura di Bellini e il suo repertorio operistico. Il soffitto ospita una grande composizione pittorica dedicata alle opere più celebri del compositore catanese, mentre il sipario storico, realizzato dal pittore Giuseppe Sciuti, raffigura il Trionfo dei Catanesi sui Libici*, episodio legato alla storia antica della città.*
Oggi il teatro, accanto alle stagioni liriche e di balletto ospita una ricca programmazione sinfonica e cameristica.

Teatro Sangiorgi, Catania





L'ultimo valzer della Belle Époque

Catania non dorme mai davvero. È una città di lava e di fuoco, dove la notte ha lo stesso calore del giorno e le strade, pavimentate con la pietra scura dell'Etna, sembrano vibrare di un'energia perennemente inquieta. Se a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento via Etnea era il salotto buono, via Antonino di Sangiuliano era il cuore pulsante di una rivoluzione chiamata modernità. Ed è proprio qui che, nel luglio del 1900, il cavaliere Mario Sangiorgi decise di sfidare il futuro, dando vita a un progetto per Catania del tutto inedito: il Teatro Sangiorgi.

Non era semplicemente un teatro. Era una visione. Un gioiello in puro stile Liberty, disegnato dall'architetto Salvatore Giuffrida, che si presentava ai catanesi come una vera e propria cittadella del piacere e del tempo libero. Chi varcava la soglia non cercava solo la prosa: trovava un grande teatro principale, un salone per le proiezioni, un elegante caffè, un ristorante gourmet e persino un albergo. Era il tempio della Belle Époque catanese, un luogo avveniristico dove la borghesia industriale e l'aristocrazia si mescolavano sotto i lampadari elettrici, stordite dal profumo di assenzio e dai ventagli di piume delle sciantose.

La sera dell'inaugurazione, le carrozze paralizzarono la via. Le note che si levarono dal golfo mistico erano quelle fresche, appassionate e bohémienne della *Bohème* di Giacomo Puccini. Un trionfo totale. Mimì e Rodolfo cantavano l'amore a Parigi, ma i catanesi compresero che la vera parigina, quella notte, era la loro città.

Per decenni, il Sangiorgi fu il palcoscenico del varietà, dell'operetta, delle prime storiche proiezioni cinematografiche che stupivano gli spettatori con immagini in movimento. Tra i suoi palchi passarono i più grandi nomi del teatro leggero italiano.

Ma il tempo, a Catania, si sa, scorre veloce come la lava e con la fine della seconda guerra mondiale, l'eleganza Liberty iniziò a sbiadire. I fasti della Belle Époque diventarono un ricordo polveroso e il Sangiorgi subì una metamorfosi lenta e impietosa, specchio dei tempi che cambiavano. Prima divenne un cinema di quartiere, dove i ragazzi andavano a vedere i film d'avventura per poche lire; poi, negli anni Settanta e Ottanta, toccò il fondo di una drastica e malinconica riconversione, trasformandosi in sala a luci rosse.

Laddove un tempo risuonavano gli acuti della *Bohème* e gli applausi della Catania bene,

rimase solo la penombra umida di un cinema semiclandestino, il rumore monocorde del proiettore e un pubblico di avventori solitari. Le muse di stucco sul soffitto, testimoni di stagioni dorate, sembravano guardare con indulgenza e tristezza quel declino fatto di velluti logori e sogni decaduti. Il tempio della bellezza si era trasformato in un rifugio di ombre.

Ma le storie dei teatri siciliani, lo abbiamo imparato, amano i colpi di scena all'ultimo atto.

Ed ecco che oggi, camminando in via di Sangiuliano, vi accorgerete che il Sangiorgi non è più un fantasma del varietà né un cinema dimenticato. Il Teatro Massimo Bellini lo ha strappato all'oblio, restaurandolo e trasformandolo nella casa della sua orchestra, una sala splendida dedicata ai concerti da camera e alle prove.

Se vi capita di entrare, l'acustica vi accoglierà con la stessa precisione millimetrica di un secolo fa. Non ci sono più le sciantose, non c'è più il fumo delle sigarette della Catania di inizio Novecento, e le ombre degli anni più bui sono state spazzate via dalla luce bianca dei leggii. Eppure, se chiudete gli occhi mentre i violini si accordano, vi sembrerà di sentire il frusciare di un abito di seta, il tintinnio di un calice di champagne e l'eco lontana di quel luglio del 1900, quando Catania scoprì che la modernità aveva il profumo di un teatro nuovo di zecca.

Il Teatro Sangiorgi nacque per volontà dell'imprenditore Mario Sangiorgi e rappresentò uno dei simboli più significativi della Belle Époque catanese. Inaugurato il 7 luglio 1900 con la rappresentazione della Bohème *di Giacomo Puccini, diretta dal maestro Filippo Tarallo e interpretata dal soprano Bice Adami, il teatro fu concepito come parte di un più ampio complesso dedicato al tempo libero, alla cultura e alla vita mondana. Gli "Esercizi Sangiorgi", come venivano chiamati, comprendevano infatti il teatro estivo, un salone per il café-concert, un ristorante, la prima pizzeria napoletana con forno a legna di Catania, una sala da pattinaggio, vari spazi di ritrovo e un albergo.*

Situato in via Antonino di Sangiuliano, nel cuore del centro storico di Catania, il Teatro Sangiorgi costituisce uno dei più interessanti esempi di architettura Liberty della città. La facciata è organizzata su tre ordini sovrapposti e presenta una ricca decorazione che testimonia il gusto eclettico dell'inizio del Novecento. Il primo livello è caratterizzato da tre ingressi ad arco a tutto sesto delimitati da semicolonne e impreziositi da teste leonine scolpite.





Nel secondo ordine si aprono tre coppie di finestre affiancate da colonnine tortili e circondate da un elaborato apparato decorativo composto da stucchi, maschere e motivi ornamentali tipici del Liberty. Il terzo livello riprende la stessa impostazione con decorazioni più leggere, festoni e mascheroni, culminando in una balaustra a colonnine che conclude il prospetto.

Attraverso il grande portone si accede a una piccola corte interna, al centro della quale si trova una statua circondata da sculture equestri in pietra lavica. Da qui si raggiunge il salone d'ingresso, caratterizzato da stucchi dorati, lampadari di cristallo, marmi policromi e pitture ispirate alla tradizione mitologica.

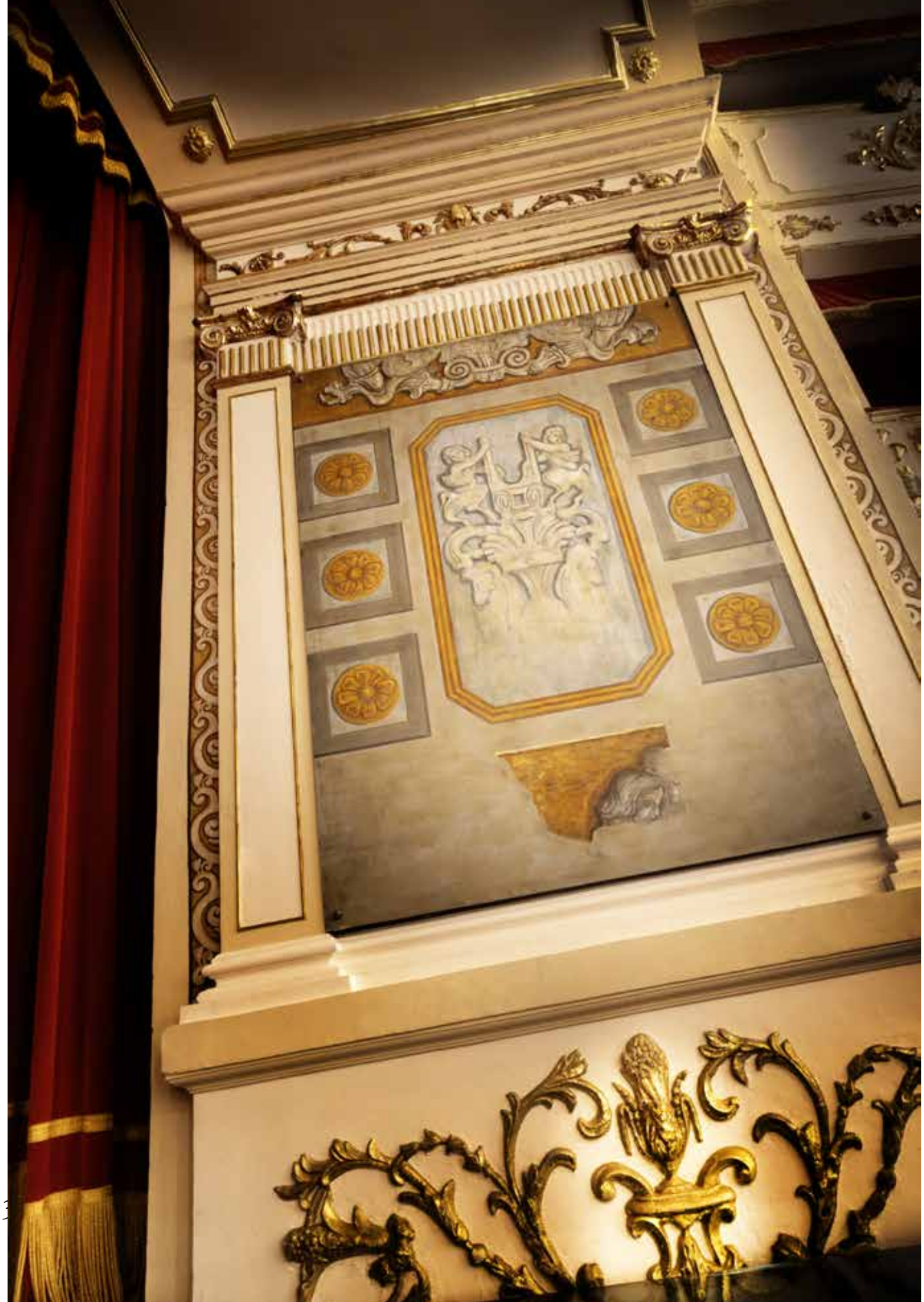
La sala teatrale dispone oggi di 477 posti, caratteristica che la rende più raccolta rispetto al vicino Teatro Massimo Bellini. Questa dimensione più contenuta ha contribuito a definire nel tempo la vocazione del Sangiorgi come spazio particolarmente adatto a recital, concerti, prosa e produzioni di carattere sperimentale.

L'ambiente più prestigioso del teatro è senza dubbio il foyer, oggi dedicato al critico musicale Domenico Danzuso. Qui si conserva uno straordinario ciclo decorativo realizzato dal pittore Salvatore De Gregorio, autore di una raffinata composizione di colonne, figure allegoriche, elementi floreali e motivi ornamentali che rappresentano una delle più significative testimonianze del Liberty eclettico catanese.

In origine il Sangiorgi era un teatro all'aperto; soltanto nel 1907 venne coperto, diventando una sala utilizzabile durante tutto l'anno. La fase di declino iniziò alla vigilia della seconda guerra mondiale e si aggravò durante il conflitto, quando l'edificio venne utilizzato come quartier generale del comando alleato. Dopo decenni di progressivo abbandono, nel 1988 il complesso fu acquistato dalla Fondazione Teatro Massimo Bellini, che avviò un importante programma di recupero e riorganizzazione degli spazi. Dopo il completamento dei restauri, il Teatro Sangiorgi venne restituito alla città il 16 novembre 2002 alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi e di Guglielmo Sangiorgi, figlio del fondatore.

Teatro Bellini, Adrano





Il teatro dei mille mattoni

Adrano vive all'ombra del vulcano. Qui la terra è nera, fertile e dura, e gli uomini hanno le mani segnate dalla fatica dei campi e dalle cave di basalto. Eppure, in questo paese abbarbicato sulle rocce laviche, nacque un sogno che sembrava un azzardo folle: costruire un teatro che non avesse nulla da invidiare al Massimo della vicina Catania. Quello che in futuro sarebbe diventato un tempio dell'arte Liberty.

Ma ad Adrano non c'erano i grandi patrimoni dei baroni catanesi. C'era però la Società operaia di Mutuo Soccorso.

Il cantiere aprì laddove un tempo sorgeva il giardino dei frati domenicani. L'aneddoto che ancora oggi fa gonfiare il petto agli anziani del paese racconta di una vera e propria colletta di popolo. Ogni sera, muratori, calzolai, braccianti che tornavano dagli agrumeti passavano davanti allo scheletro di pietra del teatro. Non avevano laute mance da elargire, così lasciavano una frazione del loro salario giornaliero – un soldo, due soldi – o portavano direttamente un materiale. Chi offriva una giornata di lavoro gratis, chi trasportava una carrettata di pietra lavica, chi donava un asse di legno.

Il Teatro Bellini di Adrano non nacque dall'alto, ma spuntò dalla terra, mattone dopo mattone, pagato con il sudore della povera gente.

Tuttavia c'era un grande timore che tormentava i capimastri e i cittadini: l'acustica. Se non fosse stata perfetta, la fatica di tutti sarebbe stata vana. La sala era stata progettata a ferro di cavallo, con tre ordini di palchi, una miniatura del grande teatro di Catania, ma le dimensioni ridotte rischiavano di far rimbalzare la voce in modo sgraziato.

Pochi mesi prima dell'inaugurazione, nel 1846, quando ancora i palchi erano solo scheletri di legno grezzo e non c'erano né velluti né stucchi a smorzare i suoni, il capomastro decise di fare una prova. Non chiamò un cantante lirico, che avrebbe preteso un compenso. Chiamò un vecchio fabbro del paese, un uomo dalle braccia enormi e dalla voce profonda come un tuono, abituato a cantare stornelli mentre batteva il ferro sull'incudine.

Il fabbro salì sulle tavole nude del palcoscenico, ancora polverose di gesso. In platea e nei palchi vuoti sedevano i rappresentanti degli operai, i calzolai e i contadini, con i cappelli in

mano e il fiato sospeso. L'uomo si mise al centro della scena, guardò la volta ancora bianca e lasciò cadere sul legno un piccolo chiodo di ferro, un ago da *scarparìa*.

Cling. In quel silenzio di cattedrale, il suono del minuscolo chiodo che toccava il pavimento rimbalzò nitido, cristallino, fino all'ultimo angolo dell'ultimo palco del loggione. Poi il fabbro intonò a cappella un antico canto di mietitura. La sua voce, amplificata dalla curva perfetta delle pareti, risuonò così potente e calda che alcuni dei presenti in platea si commossero. L'esperimento era riuscito: il teatro dei poveri aveva un'acustica da re.

Quando fu inaugurato ufficialmente nell'estate dello stesso anno, la facciata risplendeva sotto la luna dell'Etna. La sera della prima, dentro non sedevano i gioielli e le pellicce dell'aristocrazia, ma le giacche della festa degli artigiani, le mani callose dei contadini che accarezzavano i velluti rossi che loro stessi avevano contribuito a pagare.

Il Teatro Bellini di Adrano ha attraversato il Novecento, ha vissuto anni di splendore, lunghi restauri e rinascite. Oggi è uno dei monumenti più amati della città, un gioiello che stupisce i visitatori per la sua eleganza raccolta e la sua acustica impeccabile.

Se vi capita di visitarlo, andate al centro del palcoscenico e provate a sussurrare una parola. Vi accorgerete che il teatro vi ascolta e vi restituisce un suono perfetto. Perché tra quelle mura non c'è solo l'eco delle opere belliniane, ma l'anima di un intero popolo che, per amore della bellezza, ha dimostrato che bastano pochi spiccioli e molti mattoni per costruire un paradiso.

Il Teatro Bellini è uno dei principali simboli culturali della città di Adrano. Dedicato al compositore catanese Vincenzo Bellini – denominazione assunta intorno al 1920 – affonda le proprie origini nella prima metà del Settecento, quando, in seguito a un decreto del viceré di Sicilia, venne costruito un teatro sulle rovine della chiesa di San Vito. La realizzazione dell'edificio fu resa possibile grazie ai proventi della cosiddetta "gabella dei tre piccoli", un tributo che coinvolse direttamente la popolazione e che testimonia il forte legame tra il teatro e la comunità adranita.
Nel 1829 la struttura fu abbandonata, ma pochi anni più tardi si decise di intervenire per restituirle la sua funzione originaria. I lavori di ristrutturazione, affidati all'architetto Vincenzo Costa, si protrassero dal 1834 al 1846 e portarono alla nascita del





teatro così come oggi è conosciuto. La sala venne inaugurata durante la stagione estiva del 1846 e si presentava come un elegante teatro all'italiana, con pianta ellittica a ferro di cavallo, quarantaquattro logge distribuite su tre ordini e una chiara distinzione degli spazi destinati ai diversi ceti sociali: i palchi in legno erano riservati alle famiglie nobiliari, mentre una gradinata accoglieva il pubblico borghese.

L'edificio è caratterizzato da una facciata monumentale completata nei primi anni del Novecento. Nella parte superiore spicca il gruppo scultoreo realizzato dal maestro catanese Mario Moschetti, composto da tre figure allegoriche che rappresentano la Tragedia, la Musica e la Commedia, le arti che da sempre animano la vita del teatro. La distribuzione interna degli spazi deriva dall'intersezione di due grandi rettangoli: il primo accoglie il vestibolo d'ingresso, mentre il secondo comprende la platea, il palcoscenico e gli ambienti di servizio.

Particolarmente ricco è l'apparato decorativo. Giuseppe Distefano, autore delle scene teatrali, decorò l'arco scenico e gli scompartimenti delle logge con fregi e arabeschi, mentre tutta la sala venne impreziosita da eleganti stucchi dorati. A completare questo patrimonio artistico vi è il sipario dipinto dal pittore catanese Giuseppe Rapisarda, che raffigura Timoleonte mentre si reca al Tempio di Adrano per rendere grazie alla divinità dopo la vittoria su Icete.

SIRACUSA

Teatro Greco, Siracusa



Le parole che salvano

Se esiste un luogo in cui la pietra si è fatta carne, storia e respiro, quel luogo è il colle Temenite a Siracusa. Il suo Teatro Greco non è stato costruito: è stato partorito dalla montagna. Gli scalpellini del V secolo a.C. hanno scavato la roccia calcarea un colpo alla volta, sfoltendo la collina per dare forma a una cavea immensa che sembra un imbuto puntato verso il mar Ionio.

Su quelle gradinate ha camminato la storia. Lì Eschilo mise in scena le sue *Etnee* per il tiranno Ierone I, e lì il pubblico siracusano, celebre in tutto il Mediterraneo per essere esigente fino alla crudeltà, decretava il trionfo o il fallimento dei più grandi poeti dell'antichità. Per i siracusani, il teatro non era un passatempo; era una religione, un'ossessione, una questione di vita o di morte.

Nel 413 a.C., la vita e la morte ci andarono letteralmente di mezzo.

La guerra contro Atene era finita. L'armata ateniese, la più grande flotta mai spedita in Occidente, era stata annientata nelle acque del porto di Siracusa e nelle valli interne. Settemila soldati sopravvissuti erano stati catturati. Per loro, i siracusani avevano riservato un inferno in terra: le latomie, le gigantesche cave di pietra adiacenti al teatro. Profonde, calde come forni di giorno e gelide di notte, divennero un carcere a cielo aperto in cui i prigionieri non avevano cibo né acqua a sufficienza.

Tra gli ateniesi catturati c'era nientemeno che un giovane attore di nome Senocle. Ferito, affamato, si stringeva le ginocchia al petto nel buio della Latomia del Paradiso, ascoltando i gemiti dei suoi compagni. Sopra la sua testa, oltre il ciglio della parete di roccia verticale, sentiva il brusio della città che continuava a vivere e a frequentare il teatro.

Un pomeriggio, un gruppo di cittadini siracusani si affacciò sul bordo della cava. Guardavano giù i prigionieri come si guardano le bestie. Uno di loro, un uomo robusto di nome Damocle, che non perdeva una prima teatrale da trent'anni, gridò verso il fondo: «Ehi, ateniesi! Siete la patria dell'arte, ma avete perso la guerra. Dite un po', tra voi c'è qualcuno che si ricorda le ultime parole che Euripide ha scritto per le *Troiane*? A Siracusa i testi non arrivano mai freschi!».

Nella cava piombò il silenzio. Nessuno parlava. Poi, Senocle si alzò in piedi. Aveva la

gola secca, impastata di polvere di calcare, ma era un attore. Si portò una mano al petto e, usando la parete di roccia della latomia come una gigantesca cassa di risonanza, cominciò a recitare il lamento di Ecuba.

La sua voce, addestrata nei teatri d'Attica, salì lungo le pareti di pietra. Era pura, tragica, perfetta.

Lassù, Damocle e i suoi amici smisero di ridere. Si sedettero sul bordo della roccia, ascoltando col fiato sospeso. Altri siracusani che passavano di lì si fermarono. Nel giro di un'ora, centinaia di cittadini erano accovacciati sul ciglio della latomia, ad ascoltare il nemico che recitava i versi del poeta più amato. Alcuni piangevano.

Quando Senocle finì, non ci furono applausi, ma un silenzio sacro. Poi, Damocle slegò la sua borraccia di vino e un pezzo di pane d'orzo e li calò giù con una corda.

«Domani torna qui alla stessa ora», gli gridò. «Voglio sentire l'*Andromaca*».

Nei giorni successivi, accadde un miracolo che la storia ricorda ancora con stupore. Le latomie di Siracusa si trasformarono in un teatro al contrario. I prigionieri ateniesi che conoscevano a memoria i versi di Euripide venivano chiamati per nome dai carcerieri. Recitavano dalle profondità della terra e, in cambio di frammenti di poesia, i siracusani davano loro cibo, acqua, vestiti puliti e bende per le ferite. Molti di loro, grazie a quelle recite improvvisate, ottennero addirittura la grazia e la libertà e



tornarono ad Atene a raccontare che a Siracusa la bellezza della poesia era più forte dell'odio della guerra.

Oggi, il Teatro Greco di Siracusa non ha smesso di essere un magnete di anime. Dal 1914, grazie alle Rappresentazioni Classiche dell'INDA, il teatro rinasce ogni primavera.

Se vi sedete su quei gradoni di pietra viva, mentre il sole tramonta dietro la scena e le rondini tagliano il cielo azzurro, sentirete gli stessi versi greci che salvarono la vita a Senocle e ai suoi, venticinque secoli fa. E guardando verso il basso, verso la bocca scura delle latomie che si aprono a pochi passi da voi, vi accorgerete che il vento tra gli ulivi sembra ancora sussurrare la stessa, eterna verità: che su questo colle di Siracusa, la parola e il teatro hanno il potere miracoloso di sconfiggere persino la morte.

Il Teatro Greco di Siracusa rappresenta uno dei monumenti più significativi dell'antichità, costituendo una delle più alte espressioni dell'architettura teatrale del mondo greco occidentale. Situato all'interno del Parco Archeologico della Neapolis, è scavato quasi interamente nella roccia del colle Temenite, rendendolo un'opera di straordinaria integrazione tra architettura e paesaggio naturale, contribuendo ancora oggi a testimoniare la grandezza della Siracusa greca.



Le origini del teatro risalgono al V secolo a.C., periodo in cui la città viveva una fase di grande sviluppo politico e culturale. Tuttavia, la configurazione monumentale visibile oggi è il risultato di importanti interventi realizzati nel III secolo a.C. durante il regno di Ierone II, tra il 238 e il 215 a.C. In questa fase il complesso viene ampliato e riorganizzato secondo i canoni dell'architettura ellenistica, assumendo dimensioni tali da renderlo uno dei più grandi teatri del mondo greco.
La cavea, o koilon*, di forma semicircolare e con un diametro superiore ai 138 metri, è composta da 67 ordini di gradini suddivisi in nove settori (*kerkides*) tramite otto scalette di accesso. Il* diàzoma*, un corridoio orizzontale, attraversa la gradinata e conserva ancora iscrizioni dedicate a divinità e membri della famiglia di Ierone II, come la moglie Filistide o la nuora Nereide. Ai piedi della cavea si trova l'orchestra, mentre la vasta area scenica, anticamente decorata con colonne e rilievi, ospitava l'edificio destinato alle rappresentazioni teatrali.*
Il Teatro Greco di Siracusa è legato anche alla storia della letteratura antica. Secondo la tradizione, qui furono rappresentate opere di Eschilo, tra cui Le Etnee *e* I Persiani*, a testimonianza dell'importanza culturale raggiunta dalla città nel panorama del mondo greco.*
Con la successiva conquista romana il monumento venne adattato a nuove forme di spettacolo tra cui manifestazioni di carattere circense e combattimenti tra gladiatori. Dopo la caduta dell'Impero, il teatro cadde progressivamente in abbandono, fino al XVI secolo quando Carlo V lo fece utilizzare come cava per recuperare materiale da costruzione destinato alle fortificazioni di Ortigia. Solo a partire dalla fine del Settecento ebbero inizio sistematiche campagne di scavo e recupero portate a termine nel secolo scorso.
Oggi il Teatro Greco costituisce il cuore vivo e pulsante del Parco Archeologico della Neapolis e dal 2005 è riconosciuto come parte del patrimonio mondiale UNESCO.

Teatro Greco, Palazzolo Acreide



Il palcoscenico del cielo

Il tempo non sempre si calcola con le lancette: in alcuni angoli della nostra isola la sua unità di misura è la profondità degli scavi nella terra.

A Palazzolo Acreide, dove l'aria profuma di origano selvatico e le colline degli Iblei si rincorrono come onde di roccia, sorgeva un tempo l'antica Akrai. Per secoli, di quella gloriosa colonia greca non è rimasto che un silenzio profondo, coperto da strati di polvere, radici di ulivo e spighe di grano.

I contadini della zona, all'inizio dell'Ottocento, chiamavano quel colle "Acremonte". Coltivavano la terra, battevano il grano e facevano pascolare le pecore su un terreno stranamente regolare, una conca naturale che sembrava invitare a guardare verso l'orizzonte. Al centro della conca, una grande piattaforma di pietra piatta veniva usata dai contadini bizantini e medievali come un'aia, il basamento perfetto per macinare il frumento e pigiare l'uva. Ci camminavano sopra ogni giorno, con gli zoccoli e i carri, senza immaginare che quella pietra piatta era in realtà l'orchestra di un teatro millenario.

Tutto cambiò nel 1824, grazie all'ostinazione visionaria di un uomo: il barone Gabriele Judica.

Judica non era un archeologo di professione, ma aveva quella nobile e feconda ossessione per l'antico che caratterizzava i grandi mecenati del XIX secolo. Spendendo fortune di tasca propria, si era messo in testa che l'antica Akrai non fosse svanita nel nulla dopo la distruzione araba, ma che stesse solo dormendo sotto i piedi dei contadini.

Un giorno del 1824, il barone si fermò sull'Acremonte. Guardò la pendenza della collina, studiò la pianta dei campi e, indicando un punto preciso coperto di sterpaglie e terra battuta, disse ai suoi operai: «Scavate qui».

I primi colpi di piccone sollevarono solo polvere e sassi. Ma poi, un suono diverso rimbombò nell'aria. Il ferro urtò la pietra calcarea lavorata. Spazzando via la terra a mani nude, Judica vide emergere il primo gradone di una gradinata semicircolare. Poi il secondo, e il terzo.

Nel giro di poche settimane, come un gigante che si risveglia togliendosi di dosso una coperta di fango, il Teatro Greco di Akrai tornò a vedere il sole. Judica aveva scoperto un

gioiello del III secolo a.C., voluto dal re Ierone II. Vennero alla luce i nove settori della cavea, i piccoli passaggi laterali della scena e l'orchestra. Quell'aia dove per secoli si era macinato il grano era in realtà il punto in cui gli antichi greci piangevano per le tragedie di Euripide e ridevano con le commedie di Aristofane.

Qualche decennio dopo, il grande ellenista Ettore Romagnoli, salendo lassù per rimettere in scena le antiche tragedie, rimase folgorato da tanta bellezza e si inventò una definizione immortale: lo battezzò il "Teatro del cielo".

A differenza dei teatri moderni, racchiusi tra mura di mattoni e velluti, il teatro di Palazzolo Acreide non ha infatti una scenografia fissa. La sua scena è l'infinito. Sedendosi oggi su uno dei dodici gradoni restaurati dal barone Judica, l'occhio dello spettatore scavalca lo spazio dove un tempo recitavano gli attori e si tuffa nella vastità della Valle dell'Anapo, spingendosi nei giorni di tramontana fino al profilo imponente dell'Etna fumante.

Ai giorni nostri, il Teatro di Akrai è tornato a fare il suo mestiere. Ogni anno, migliaia di attori italiani ed europei salgono su quelle pietre per il Festival Internazionale del Teatro Classico dei Giovani, riempiendo la vallata di versi antichi e applausi freschi.

Se ci andate al tramonto, quando il sole colora di rosa la pietra calcarea degli Iblei, fermatevi in cima alla cavea. Nel silenzio del vento, vi sembrerà quasi di vedere il fantasma





del barone Judica che sorride pulendosi le mani dalla terra, felice di aver restituito a Palazzolo Acreide non un ammasso di pietre antiche, ma una finestra spalancata sul cielo e sulla storia.

Sull'altipiano compreso tra le valli dell'Anapo e del Tellaro, nel 664 a.C. venne fondata la più antica delle subcolonie siracusane secondo Tucidide: Akrai.
L'area pubblica della città antica si sviluppava lungo il versante del colle che domina oggi Palazzolo Acreide e aveva nel teatro il suo monumento principale, costruito tra il III e il II secolo a.C. durante il regno di Ierone II di Siracusa. La particolare collocazione dell'edificio offre un suggestivo panorama sulla valle dell'Anapo e sul profilo dell'Etna, tanto da essere stato definito come "teatro del cielo". Pur essendo di dimensioni più contenute rispetto ai grandi teatri della Sicilia greca, il teatro di Akrai possiede caratteristiche architettoniche di grande interesse.
La cavea, ricavata in gran parte nel pendio naturale della collina, presenta una forma semicircolare ed è articolata in nove cunei, ognuno composto da dodici gradinate separate da otto scalette di accesso. I sedili sono addossati ai muri di sostegno e potevano contenere tra i seicento e i settecento spettatori. Uno degli elementi che rendono unico





questo teatro è la conformazione dell'orchestra. A differenza della maggior parte dei teatri greci, dove questo spazio è perfettamente circolare, ad Akrai l'orchestra presenta una forma semicircolare. Un'altra peculiarità è costituita da uno stretto cunicolo situato sul lato occidentale del complesso, che lo collega in maniera diretta al bouleuterion*, luogo in cui si riuniva il Senato cittadino. Inoltre, la scena risulta più avanzata rispetto ai consueti canoni poiché il fronte del proscenio si trova allineato alle due ali terminali della cavea.*

Nel corso dell'età romana il teatro subì delle trasformazioni per adattarsi alle nuove esigenze spettacolari: il logeion *ellenistico venne sostituito da un* pulpitum *più avanzato, mentre l'orchestra fu pavimentata e modificata. Venne inoltre realizzata una struttura rettangolare posta in concomitanza a uno degli ingressi, destinata probabilmente a funzioni di servizio.*

Dopo essere stato ricoperto da un edificio adibito alla lavorazione del grano in età bizantina, e in seguito alla distruzione della cittadina per mano degli arabi, il teatro cadde in disuso e fu progressivamente ricoperto dalla vegetazione e dai depositi di terreno.

La sua riscoperta avvenne nel 1824 grazie agli scavi voluti dal barone Gabriele Judica; in particolare a lui si devono il recupero della scena, dell'orchestra e delle gradinate inferiori, oltre a importanti interventi di restauro. Le ricerche furono poi approfondite nel Novecento dall'archeologo Luigi Bernabò Brea.

Teatro Massimo, Siracusa





Il sussurro dell'Annunziata

Ortigia ha il respiro del mare e la densità di un labirinto. Tra i suoi vicoli stretti, dove i cornicioni dei palazzi barocchi sembrano quasi sfiorarsi, la pietra bianca non si limita a riflettere il sole: sembra trattenerne i segreti. E il segreto più rumoroso di Siracusa si nasconde dietro la facciata imponente, quasi severa, del suo Teatro Massimo. Un gigante neoclassico con un ampio porticato pensato per far sostare le carrozze dei nobili, decorato con maschere teatrali e simboli delle muse che sfidano il tempo.

Se tendete l'orecchio prima che lo spettacolo inizi, tra quelle mura non sentirete solo il brusio del pubblico. Sentirete una preghiera.

Tutto ebbe inizio nel 1866, quando lo Stato decise che Siracusa aveva bisogno di un suo tempio della musica e della prosa. Il luogo scelto, però, era tutt'altro che un foglio bianco: si trattava dell'antico monastero e della chiesa dell'Annunziata. Per far spazio alle fondamenta del teatro, le ruspe e i picconi dovettero abbattere le mura sacre, cacciando le suore di clausura che lì dentro avevano consumato esistenze intere fatte di silenzio, incenso e rintocchi di campane.

La leggenda a Ortigia si tramanda ancora a mezza voce, nei caffè vicino alla Marina: le monache, mentre abbandonavano in fila indiana il loro rifugio violato, si voltarono verso il cantiere appena aperto e lanciarono una maledizione. «Su queste pietre non canterà mai nessuno», pare abbia sussurrato la madre superiora.

Vero o no, da quel preciso istante il cantiere del teatro divenne un calvario.

I lavori, iniziati nel 1872 sotto la guida dell'ingegnere militare Antonino Breda, vennero tormentati da una sequenza inspiegabile di contrattempi. Crolli improvvisi che sfidavano le leggi della statica, modifiche strutturali continue, fondi che sparivano come nebbia al sole, cambi di direzione artistica e ingegneristica. Per trent'anni, lo scheletro incompiuto dell'edificio rimase lì, al centro di Ortigia, come un monito di pietra. La profezia delle suore sembrava avere dita lunghissime.

Ci volle la determinazione della città e il talento di artisti straordinari per spezzare l'incantesimo: infine, nella primavera del 1897, con un fastoso allestimento della *Gioconda* di Ponchielli e del *Faust* di Gounod, il Teatro Comunale aprì i battenti.

Chi varcò la soglia quella sera rimase senza fiato. Sopra la platea a ferro di cavallo e i tre ordini di palchi, Gustavo Mancinelli aveva dipinto una volta celestiale: la ninfa Dafne che fuggiva in un bosco popolato di divinità, un trionfo di colori che cancellava l'oscurità dei decenni precedenti. Il grande sipario, dipinto da Giovanni Pintaldi, mostrava i geni della musica e della poesia. Siracusa aveva il suo Massimo, e per sessant'anni la musica vi risuonò divina, ospitando le opere di Verdi, Puccini e Mascagni.

Ma le suore, a quanto pare, sanno aspettare.

Nel 1962, dopo una recita della *Cavalleria Rusticana*, il teatro venne chiuso per "ordinari lavori di manutenzione". Nessuno poteva immaginare che il portone sarebbe rimasto sbarrato per oltre mezzo secolo.

I lavori ordinari si trasformarono in un limbo burocratico infinito, un sonno profondo durato cinquantaquattro anni. Due intere generazioni di siracusani sono cresciute camminando davanti a quel gigante di pietra senza averlo mai visto illuminato, spiando dalle fessure delle finestre il declino di ori e stucchi e il silenzio del palcoscenico vuoto. Sembrava che la maledizione avesse semplicemente chiesto il conto in ritardo, congelando il tempo. Persino un fulmine, nel 2018, colpì la struttura, quasi a voler ribadire che non c'era pace per il teatro, che nel 2015 era stato da poco riaperto.

Ma a Ortigia il mare lava via anche i vecchi rancori. Dopo un restauro infinito e meticoloso, che ha ripulito i gessi di Rocco Enea e i fregi in cartapesta di Giuseppe Nicolini, il Massimo di Siracusa è tornato pienamente alla vita, riconquistando la sua totale agibilità nel 2023.

La scommessa contro il tempo è stata vinta. Eppure, le guide del teatro sorridono quando i turisti chiedono della "maledizione delle suore". Perché sanno che, in fondo, quel lunghissimo silenzio non ha fatto altro che rendere più preziosa, e quasi sacra, ogni singola nota che oggi torna a vibrare nel cuore di Siracusa.





Nel 1872 l'incarico di progettare il teatro fu affidato all'ingegnere Antonino Breda, che individuò come area di costruzione il sito dell'antico monastero dell'Annunziata. Il progetto originario di Breda si rivelò però poco soddisfacente e venne successivamente affidato a Giovanni Battista Filippo Basile, il quale introdusse importanti modifiche. Dopo appena tre anni, anche Basile lasciò l'incarico e il completamento dell'opera fu affidato all'ingegnere Giuseppe Damiani Almeyda, che portò a termine il teatro secondo un'impostazione monumentale e moderna per l'epoca.
L'impianto del Teatro Massimo Comunale è uno dei più significativi esempi di architettura teatrale siciliana di fine Ottocento. Comprende un ampio porticato destinato originariamente all'arrivo delle carrozze, un caffè, un guardaroba, eleganti scalinate di accesso ai palchi e un raffinato foyer. La sala è organizzata con tre ordini di palchi e loggione e originariamente poteva accogliere fino a settecento spettatori. Dopo un lungo e complesso intervento di restauro, il Teatro Massimo Comunale è tornato a svolgere il ruolo per il quale era stato concepito. La riapertura del 2015 ha restituito a Siracusa uno dei suoi monumenti culturali più importanti, permettendo nuovamente l'organizzazione di stagioni teatrali, concerti, spettacoli di prosa e iniziative culturali.

Teatro Garibaldi, Avola





Le corde tese tra due mondi

Ci sono geometrie perfette che solo la Sicilia sa regalare. Quella di Avola è una pianta esagonale, un ricamo di strade che si tagliano con precisione matematica e che sembrano convergere tutte verso un unico, luminoso centro di pietra bianca degli Iblei. Lì, affacciato sulla piazza, si erge il Teatro Garibaldi. Inaugurato in una tiepida sera di primavera, il 20 aprile del 1876, l'edificio mostra una facciata neorinascimentale fiera e pulita, con grandi archi che richiamano la simmetria palladiana.

Ma se l'esterno è razionalità e luce, l'interno è un tempio dell'illusione. Oltre il vestibolo si apre la platea a ferro di cavallo, abbracciata da tre ordini di palchi dalle decorazioni dorate, mentre sulla volta le Muse dipinte da Gregorio Scalia danzano immortali in un cielo senza tempo. Per decenni, i meccanismi scenici – studiati nientemeno che dagli ingegneri del San Carlo di Napoli – fecero muovere quinte e sogni.

Eppure, la magia più grande custodita tra queste mura non riguarda un attore di prosa o un'opera lirica, ma un uomo che visse sospeso tra la pietra di Avola e la carta di riso di Tokyo.

Nel 1920, il sole del Giappone non somigliava affatto a quello siciliano. Era un disco pallido che sorgeva su un mondo di inchini, seta e cerimonie. Ma quando Salvatore Falbo saliva sul podio dell'Orchestra Imperiale di Tokyo, il divario si annullava.

Nato ad Avola nel 1872, Salvatore era partito con nient'altro in tasca se non il suo talento e un mandolino. In Oriente, quello strumento umile, legato nell'immaginario di molti alle canzoni popolari del Mediterraneo, era diventato sotto le sue dita una creatura celestiale. Falbo faceva letteralmente impazzire i teatri giapponesi. Il pubblico dell'Impero assisteva ai suoi concerti in un silenzio reverenziale, interrotto solo da ovazioni scroscianti che facevano tremare le pareti di legno dei teatri di Tokyo. Le sue composizioni erano studiate nei conservatori più prestigiosi, il suo nome era pronunciato con devozione, la sua figura acclamata come quella di un maestro d'assoluto genio. Era un idolo d'Oltreoceano.

A un certo punto dell'anno, però, arrivava l'estate, e con essa il bisogno profondo di ritrovare l'odore del mare di Avola e la geometria rassicurante delle sue strade.

Salvatore scendeva dal piroscafo, stringendo la custodia del mandolino, e camminava ver-

so la piazza esagonale. Passava davanti alla facciata elegante del Teatro Garibaldi, respirando l'aria densa di gelsomino e mandorle tostate. Ma non appena metteva piede sul selciato, l'incantesimo si rompeva.

Per i vicini di casa, per i mercanti del corso, per gli uomini seduti al caffè a rinfrescarsi con una granita, Salvatore Falbo non era il direttore dell'Orchestra Imperiale. Era solo "Salvatricino", il figlio di Falbo, quello che era andato a cercare fortuna in capo al mondo e che "suonava il mandolino".

Camminava nell'anonimato più totale. Mentre a diecimila chilometri di distanza i nobili giapponesi pagavano fortune per ascoltare una sola delle sue note, ad Avola Salvatore passeggiava come una persona qualunque, un perfetto sconosciuto nella terra che gli aveva dato il sangue e la musica. Nessuno gli chiedeva un autografo, nessuno lo fermava per strada. Il silenzio che lo accoglieva a casa non era quello estatico dei teatri di Tokyo, ma la quieta, indifferente normalità della provincia.

Lui sorrideva, senza rancore. Sapeva che la Sicilia sa essere madre generosa ma anche distratta, e che a volte la bellezza deve compiere giri immensi prima di essere compresa.

Il Teatro Garibaldi ha conosciuto il buio della chiusura negli anni Quaranta, rimanendo addormentato per decenni, prima che un lungo restauro lo restituisse alla città nel 2011, sontuoso proprio come il giorno dell'inaugurazione.

Quando lo visitate, salite al primo piano, lasciandovi alle spalle la platea e i palchi dorati: troverete una sala in cui il tempo sembra essersi riannodato. È dedicata a Salvatore Falbo e vi sono esposti gli spartiti originali ingialliti dal tempo, le lettere, i documenti d'epoca e i ritagli di giornale in ideogrammi che ne raccontano il trionfo lontano.

Le guide del teatro mostrano quei cimeli con un pizzico di orgoglio e una sottile malinconia. Se vi fermate a guardare fuori dalle finestre, verso la piazza assolata, vi sembrerà quasi di vederlo: un uomo elegante con i baffi a manubrio che passeggia tranquillo tra la folla, portando nel cuore il paradosso più dolce della sua vita. Il segreto di un musicista che aveva conquistato l'Impero del Sol Levante, ma che desiderava solo essere una nota come le altre tra le strade di Avola.




USCITA
ENTRATA

Il progetto fu affidato all'architetto e ingegnere Salvatore Rizza, che ne predispose il disegno definitivo nel 1870, dando avvio ai lavori che si conclusero cinque anni più tardi. Il teatro venne inaugurato il 20 aprile 1876 con la rappresentazione del Ruy Blas *di Victor Hugo alla presenza del sindaco Francesco Azzolino, che ne aveva sostenuto il completamento. Nel 1882 l'edificio fu dedicato a Giuseppe Garibaldi.*
Costruito sulle fondamenta della chiesa del convento dei Padri Domenicani, presenta una facciata in stile neorinascimentale caratterizzata da un rigoroso equilibrio compositivo e da un'eleganza monumentale. L'interno segue il tradizionale modello del teatro all'italiana, con pianta a ferro di cavallo e tre ordini di palchi sovrapposti. La sala dispone oggi di 285 posti a sedere e conserva l'atmosfera raffinata dei teatri storici siciliani.
Nel vestibolo si trovano sei lunette che ospitano i ritratti di alcuni tra i più celebri compositori italiani: Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Enrico Petrella e Domenico Cimarosa. Oltre si apre la platea, circondata dai tre ordini di palchi impreziositi da eleganti decorazioni dorate a rilievo. Nella volta della sala campeggia il dipinto Le Muse che danzano*, realizzato dal pittore Gregorio Scalia, autore anche dei putti e dei ritratti che decorano il vestibolo d'ingresso. Particolare attenzione venne riservata anche agli apparati scenici: i meccanismi del palcoscenico e parte delle scenografie furono affidati a tecnici provenienti dal Teatro San Carlo di Napoli.*
Nel corso del Novecento attraversò una lunga fase di declino che portò alla cessazione delle attività nel 1940. Il teatro riaprì nel 2011 a seguito di un percorso di recupero e restauro.

Teatro Garibaldi, Modica





Il decreto del cuore e della legge

Modica, nell'Ottocento, non era una città che si concedeva facilmente. Arrampicata sulla roccia, divisa tra la Città Alta e la Città Bassa, era un labirinto di scale e di sguardi, dove il potere dei signorotti locali si misurava dall'altezza dei loro palazzi nobiliari. Eppure, c'era un luogo in cui tutte le distanze sembravano annullarsi, un perno attorno al quale ruotava la vanità e la passione dell'intera contea: il Real Teatro Ferdinandeo.

Quando fu inaugurato, nel 1857, l'aria profumava di cera fresca, velluto nuovo e di un'attesa febbrile. Era stata scelta *La Traviata* di Verdi e tra il pubblico, nei palchi dorati, sedeva il giovane barone Edoardo De Leva, un uomo abituato a ottenere tutto ciò che desiderava con un semplice cenno del capo.

Quella sera, non appena le note del preludio si confusero con la voce della soprano, una giovane cantante veneziana venuta a cercare fortuna in Sicilia, Edoardo dimenticò il suo nome, il suo lignaggio e le sue terre.

Lei si chiamava Elena. Sul palco moriva d'amore ogni sera nei panni di Violetta, ma nella realtà aveva gli occhi d'acciaio di chi sa quanto può essere pericoloso il mondo per una donna sola, che vive d'arte e di palcoscenico.

A Modica, la fine delle rappresentazioni era un rito torbido. I nobili della città, protetti dall'oscurità dei vicoli e dalla complicità dei loro servitori, si accalcavano all'uscita degli artisti. Aspettavano le cantanti, le attrici, le ballerine, offrendo loro gioielli in cambio di un sorriso e puntando gli sguardi sulle loro scollature con l'arroganza di chi crede che tutto abbia un prezzo. Edoardo era sempre il primo della fila. Ogni sera, all'uscita dal Ferdinandeo, cercava di incrociare lo sguardo di Elena, offrendole mazzi di gelsomini che profumavano di quella terra calda. Ma lei tirava dritto, stringendosi nel suo scialle, gli occhi fissi sui gradini di pietra.

La situazione era diventata così tesa, così densa di piccoli abusi e di corteggiamenti molesti che sfociavano nell'insolenza, che dovette intervenire la legge. Un regio decreto, scritto con l'inchiostro severo dei Borbone, parlò chiaro: veniva fatto assoluto divieto ai signorotti locali di sostare, importunare o avvicinare le attrici e le cantanti all'uscita dei teatri del Regno. L'autorità doveva proteggere l'arte dalla prepotenza dei ricchi.

Il giorno in cui il decreto fu affisso alle porte del teatro di Modica, un sorriso amaro si dipinse sul volto di Elena. Edoardo, invece, lesse quelle parole e sentì la rabbia mordergli l'orgoglio. Ma l'amore, a volte, si nutre di ostacoli.

La sera successiva, al termine dell'opera, la via dietro il teatro era deserta. I gendarmi sorvegliavano l'angolo, e i signorotti, per una volta, erano rimontati in carrozza. Elena uscì, respirando l'aria fresca della notte modicana. Fece pochi passi e si accorse che, a debita distanza, oltre la linea d'ombra sorvegliata dalle guardie, c'era Edoardo. Non si avvicinò. Non violò la legge del re. Semplicemente, si tolse il cappello, si portò la mano al cuore e le fece un inchino profondo, restando immobile sotto la luce di un lampione.

Ai piedi del lampione, aveva lasciato un solo fiore di gelsomino.

Quel silenzio, quel rispetto imposto dalla legge ma trasformatosi in devozione, fece breccia nelle difese di Elena. Si fermò, raccolse il fiore e, prima di dileguarsi, gli regalò l'unico vero sorriso di tutta la stagione.

Pochi anni dopo, la storia avrebbe cambiato il volto di quel luogo. Con l'Unità d'Italia, i Borbone caddero e il Real Teatro Ferdinandeo cancellò il nome del re per prendere quello dell'eroe: divenne il Teatro Garibaldi. I palchi cambiarono padroni, i decenni passarono, e il teatro visse mille vite, ospitando persino insolite gare di scherma nel 1936, prima di trasformarsi nel silenzio nostalgico di un cinema di provincia e, infine, rinascere restaurato nel suo antico splendore.

Ma se oggi vi fermate dietro le mura del Garibaldi, quando la luna illumina la roccia di Modica e l'eco degli applausi si spegne, vi sembrerà ancora di vedere l'ombra del barone De Leva, fermo a un passo dal divieto, che aspetta la sua cantante con un fiore di gelsomino in mano.

La storia del Teatro Garibaldi inizia nel 1815, quando un vecchio magazzino appartenente a Carlo Rizzone, situato lungo l'attuale Corso Umberto, venne trasformato in teatro. Alla dotazione iniziale messa a disposizione dal consiglio civico si aggiunsero fondi privati che permisero la realizzazione di una platea, di ventiquattro palchi distribuiti su due ordini e di un primo palcoscenico.





Durante il periodo borbonico il teatro assunse il nome di Ferdinandeo, in onore di Ferdinando II che con la regina venne accolto in città nel 1844.
L'aspetto architettonico attuale del teatro deriva principalmente dagli interventi realizzati nella metà dell'Ottocento, quando la struttura venne ampliata con la costruzione del terzo ordine di palchi, del loggione e dello spazio destinato all'orchestra, su progetto di Salvatore Riga e Mario Toscano. La facciata dell'edificio fu resa in stile neoclassico, con i due piani sormontati da una balaustra che presentava, al centro, un pannello scultoreo decorato con strumenti musicali. Sopra il pannello, sorretto da due figure maschili, un orologio con in cima un'aquila, simbolo della Contea di Modica.
Dopo l'Unità d'Italia, nel 1860, furono rimossi gli stemmi borbonici e il teatro assunse il nome di Teatro Garibaldi, con cui è conosciuto ancora oggi.
Negli anni Quaranta del Novecento la gestione del teatro passò a soggetti privati e l'edificio subì profonde trasformazioni che ne alterarono progressivamente la funzione originaria, venendo gradualmente adattato a sala cinematografica. Questo processo segnò l'inizio di una lunga fase di declino che culminò con la chiusura definitiva nel 1984.
La rinascita arrivò grazie a un impegnativo intervento di restauro durato sei anni e fortemente voluto dall'amministrazione comunale. Durante questo periodo Giorgio Modica venne incaricato di innovare l'apparato decorativo del teatro. A completare il progetto fu la grande opera circolare collocata al centro della sala: un dipinto a olio su tela di oltre quattro metri di diametro affidato a Piero Guccione, tra i più importanti artisti italiani contemporanei, realizzato nel 1999 con la collaborazione di Franco Sarnari, Giuseppe Colombo e Piero Roccasalva.
Il 13 giugno 2000 il teatro riaprì finalmente al pubblico.

Teatro Tina di Lorenzo, Noto





Il segreto della volta

La luce di Noto non è come quella degli altri posti. È oro liquido che si impasta con la roccia calcarea, capace di accecarti di giorno e di farsi carezza malinconica quando il sole cala dietro i palazzi barocchi di piazza XVI Maggio. È una bellezza che ti assale alle spalle, fatta di pietra che sembra scolpita nella cera, dove i balconi si reggono su chimere, ippogrifi e sirene, offerti agli sguardi dei passanti, tre metri più in basso. A Noto la bellezza non è un decoro; è una necessità, un'ostinazione gentile che sfida il tempo e i terremoti, e ci ricorda che l'uomo, su questa terra, non può fare a meno dell'arte.

Nel 1885, Concettina Di Lorenzo – che tutti chiamavano già Tina – guardava la luce filtrare dalle grandi finestre del foyer. Aveva tredici anni e il cuore che le batteva al ritmo forsennato di un cavallo al galoppo. Nelle vene scorreva il sangue blu di suo padre, il marchese, ma nei suoi occhi brillava il fuoco sacro della finzione. Quella sera avrebbe debuttato ne *Le orfanelle di Casamicciola*.

«Sei un usignolo in una gabbia d'oro, Tina», le aveva sussurrato il pittore Santi Ferrara, mentre con le dita ancora sporche di pigmento e foglia d'oro rifiniva gli ultimi dettagli dei palchi. «Ma quando salirai lassù, guarda la volta. Ho dipinto il soffitto pensando alla musica che ancora non è stata scritta. Canta per lui, e il teatro non ti lascerà cadere».

Appena il sipario si alzò, il silenzio dei trecento netini stipati nei quattro ordini di palchi divenne assoluto. Tina fece un passo avanti. Piccola, fragile, ma con una voce che risuonò limpida, amplificata dall'acustica perfetta di quella cassa armonica di legno e velluto, ispirata alla grandezza del San Carlo di Napoli. Quella sera, in un gioiello neoclassico inaugurato da soli quindici anni, nacque una stella. Il teatro aveva battezzato la sua regina.

Settantatré anni dopo, nel 1958, di quell'oro restava solo polvere.

Il dopoguerra aveva lasciato il teatro ferito, dimenticato, chiuso dietro un portone sprangato che sapeva di abbandono. Il tempo dei fasti, in cui persino Eleonora Duse aveva incantato il pubblico tra quelle pareti, sembrava sbiadito come un vecchio ricordo in bianco e nero.

Don Totò, l'anziano custode che da ragazzo aveva fatto in tempo a vedere i grandi della prosa calcare quelle stesse tavole, entrò nella sala deserta. L'aria era umida, impregnata

dell'odore di legno marcio e muffa. Si sedette in platea, esattamente al centro, dove un tempo si accomodavano i notabili. Alzò gli occhi al soffitto. Gli affreschi di Santi Ferrara erano crepati, stanchi, come terra arsa dal sole. Eppure, a Don Totò parve di sentire un bisbiglio, un'eco lontana di applausi e la voce cristallina di una ragazzina di tredici anni.

«Sei stanco, eh?», disse ad alta voce, parlando al teatro come a un vecchio amico. «Hai tenuto dentro troppa bellezza per troppo tempo. E la bellezza, quando non viene condivisa, pesa».

Fu un attimo. Un gemito profondo, simile al lamento di una nave che si spezza, risuonò nell'oscurità. Don Totò fece appena in tempo a ripararsi sotto la sporgenza del palco reale. Con un boato assordante che scosse le fondamenta di piazza XVI Maggio, la volta crollò. Venne giù tutto: i legni centenari, gli stucchi azzurri, i frammenti degli angeli e delle muse. Una nuvola di gesso e polvere dorata invase la sala, sollevandosi verso il cielo ormai scoperto, come l'ultimo, grandioso sospiro di un'opera teatrale giunta al termine.

Il teatro era morto. O così credevano tutti.

Oggi, chi cammina lungo le strade di Noto sa che le pietre di questa città hanno il vizio poetico di risorgere. E, come la fenice che rinasce dalle sue ceneri, anche il teatro ha riacquistato il suo originario splendore grazie a un meticoloso restauro che ne ha ricucito ogni singola ferita.

Quando lo visiterete, vedrete che la volta è tornata al suo posto, liscia e fiera, a proteggere i quattro ordini di palchi e la galleria, un trionfo di ori e velluti. Dal 2012, sul portone, c'è una targa nuova che rende giustizia alla storia: Teatro Tina Di Lorenzo.

Dicono che nelle notti di luna piena, quando la pietra calcarea di Noto brilla di luce propria e le porte dell'edificio sono serrate, se ci si accosta al colonnato della facciata si possa ancora sentire un leggero fruscio. Non è il legno che si assesta, e nemmeno il vento. È lo spirito del teatro che, grato per essere stato salvato, continua a cullare il debutto della sua orfanella preferita, ricordando a chiunque varchi la sua soglia che niente può davvero cancellare la bellezza.





Nei primi decenni dell'Ottocento gli spettacoli teatrali a Noto venivano ospitati in alcuni locali di Palazzo Ducezio, ma il crescente interesse della popolazione per l'attività teatrale rese presto necessaria una struttura dedicata. Nella seconda metà del secolo venne acquistata la casa Salonia come sede prescelta del teatro, e i lavori vennero affidati all'ingegnere Francesco Sortino; alla sua morte il progetto passò a Francesco Cassone prima e alla ditta Ruiz di Siracusa dopo. Il teatro fu solennemente inaugurato il 4 dicembre 1870 e venne intitolato a Vittorio Emanuele II; dal 2012 porta invece il nome della celebre attrice netina Tina Di Lorenzo.

Il teatro è uno dei più eleganti edifici civili della Noto ottocentesca. Realizzato in stile neoclassico, si sviluppa su due livelli: il piano inferiore con il foyer e la platea e quello superiore accoglie la "Sala Dante", destinata a seminari, conferenze e attività culturali.

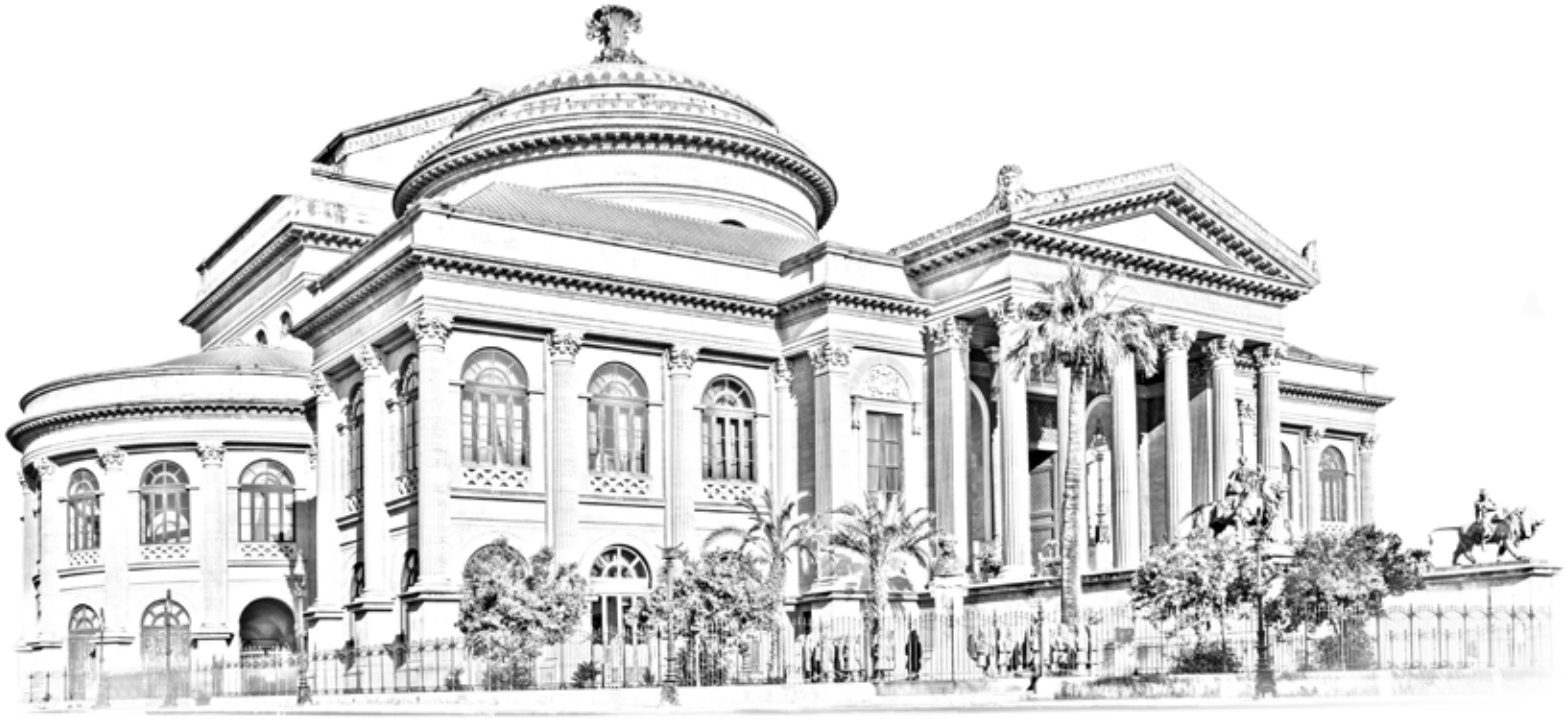
La sala presenta una pianta a ferro di cavallo ed è articolata in tre ordini di palchi più il loggione, che si sviluppano lungo le pareti perimetrali, arrivando ad ospitare complessivamente fino a trecento spettatori; questo ambiente è completato da un suggestivo affresco raffigurante Apollo e le Muse, che domina la parte superiore e contribuisce a esaltarne il carattere artistico.

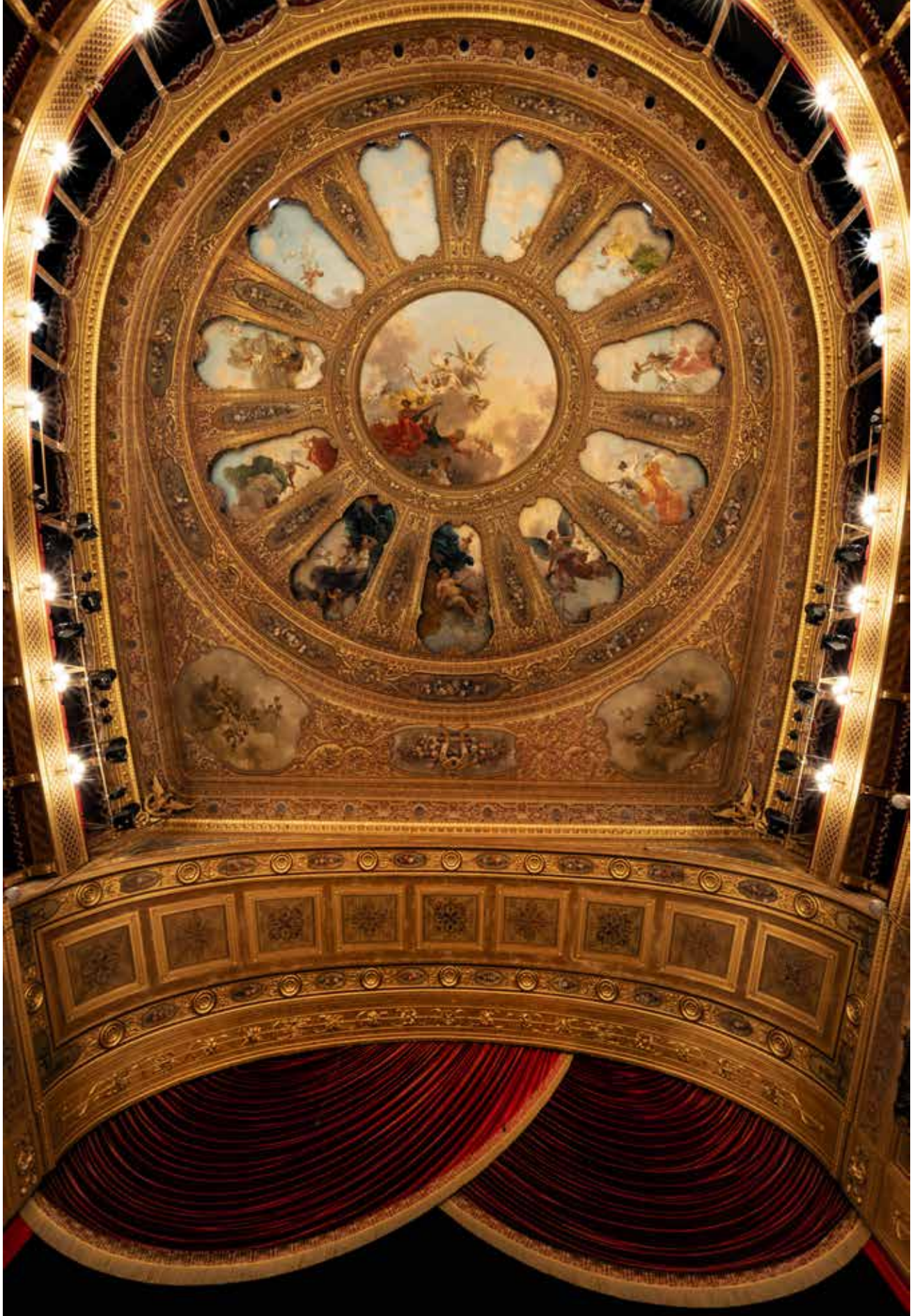
La costruzione tecnica e meccanica del teatro venne affidata a cittadini netini sotto la direzione di Fortunato Queriau: il boccascena misura 7,45 metri di larghezza per 8 di altezza, mentre il palcoscenico occupa una superficie di 162 metri quadrati.

*Uno degli elementi più caratteristici del teatro è il vestibolo monumentale. Al centro si trova una grande statua in arenaria raffigurante l'*Allegoria della Musica*, opera dello scultore Giuliano Palazzolo e realizzata su disegno di Francesco Cassone, accompagnata da due trofei musicali e quattro treppiedi decorativi che contribuiscono a valorizzare l'ambiente d'ingresso.*

PALERMO

Teatro Massimo, Palermo





L'ombra del gigante

A Palermo, quando si cammina tra le colonne di piazza Verdi, si ha la netta sensazione di trovarsi davanti a un tempio antico, più che a un teatro. E infatti, Giovan Battista Filippo Basile, quando lo progettò nel 1875, aveva gli occhi pieni della maestosità greca di Selinunte e dei templi di Agrigento. Voleva un monumento che gridasse al mondo la grandezza della città. I picconi dovettero buttare giù la vecchia Palermo, demolendo chiese e monasteri – tra cui la storica chiesa delle Stimmate – per fare spazio a un colosso da quasi ottomila metri quadrati.

Ci vollero ventidue anni di fatiche e la mano del figlio di Basile, Ernesto, per completare l'opera. Il 16 maggio 1897, quando il sipario si alzò per la prima volta sulle note del *Falstaff* di Giuseppe Verdi, i palermitani compresero finalmente il senso di quella frase misteriosa e senza firma incisa sul timpano d'ingresso: «L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita».

Dentro, il Massimo è un'esplosione di spazio e acustica perfetta. I cinque ordini di palchi e il loggione si arrampicano verso la monumentale volta, un soffitto mobile a "petali" che sembra aprirsi come un fiore verso il cielo. Tutto è pensato per intrappolare il suono, per cullarlo e rimandarlo giù, limpido e potente, fino all'ultima poltrona di velluto rosso della platea.

Tra le tante serate memorabili vissute in questo tempio della lirica, ce n'è una che ha superato i confini dell'immaginazione e ha per protagonista Calogero, macchinista al Teatro Massimo da trent'anni. Calogero aveva visto passare sul palcoscenico i più grandi tenori del mondo, montato scenografie che sembravano cattedrali, ma la sera in cui arrivò l'*Aida* a Palermo, capì che da quel momento in poi per lui il teatro non sarebbe mai più stato lo stesso.

Il regista di quell'opera non voleva trucchi. Non voleva cartapesta. Voleva l'Egitto, quello vero, sfarzoso e travolgente, capace di dialogare con la pietra del Basile. E per la celebre marcia trionfale, aveva preteso l'incredibile: un elefante vero.

La sera della rappresentazione, nel retropalco l'atmosfera era elettrica, sospesa tra il panico e l'eccitazione. Calogero si trovava a ridosso delle quinte, stringendo tra le mani una corda di canapa, con gli occhi sgranati. A pochi metri da lui, accanto ai figuranti vestiti da

guardie faraoniche e sacerdoti di Iside, ondeggiava un elefante in carne e ossa, imponente, con la pelle grigia che profumava di fieno e di terra, del tutto indifferente al velluto dei palchi e agli ori delle decorazioni.

«Calò, se questo si spaventa e comincia a correre, demolisce il teatro», gli sussurrò un collega, con la fronte imperlata di sudore.

Calogero non rispose. Guardava l'animale, che muoveva lentamente le grandi orecchie al ritmo dei violini. In platea, il pubblico sedeva ignaro di tutto. I palchi erano pieni, un mare luccicante di gioielli e abiti da sera.

Poi, il direttore d'orchestra diede l'attacco. Le trombe egizie risuonarono nella sala, potenti, nitide, amplificate da quell'acustica d'avanguardia che non perdeva un solo respiro. Era il segnale.

I figuranti iniziarono a sfilare sul palcoscenico, e dietro di loro, con passo solenne, avanzò il gigante grigio. Quando la testa dell'elefante sbucò dalle quinte e l'animale calpestò le tavole di legno del palcoscenico, in platea si sentì un sussulto collettivo. Un rumore unico, come di mille persone che trattengono il fiato nello stesso istante.

Calogero si sporse per guardare la sala dal suo angolo d'ombra. Le signore si sventolavano più velocemente, gli uomini si sporgevano dalle ringhiere, convinti per un attimo che le pareti del Massimo si fossero spalancate direttamente sul deserto. L'elefante avanzò fino al centro della scena, immenso sotto le luci dei riflettori, sollevò leggermente la proboscide e, quasi avesse capito l'importanza del suo ruolo, mantenne una dignità regale, muovendosi a tempo con la musica di Verdi.

Finita la scena, quando l'animale ritornò nel retropalco guidato dal suo custode, Calogero gli andò incontro. L'elefante gli passò vicino, lasciando una ventata d'aria calda nel corridoio stretto dietro le quinte. Calogero si tolse il berretto, guardò la maestosità di quella creatura che svaniva verso l'uscita di sicurezza e poi alzò gli occhi verso le alte capriate del tetto.

Dalla sala, intanto, arrivava un boato di applausi così forte da far tremare le tavole del palcoscenico. I palermitani urlavano, battevano i piedi, estasiati dal miracolo a cui avevano appena assistito.

Il collega si avvicinò a Calogero, asciugandosi il viso. «È andata, Calò. Abbiamo fatto la storia».





Calogero sorrise, si asciugò la fronte imperlata e indossò di nuovo il berretto. Poi alzò lo sguardo e del pachiderma non vi era più traccia. Forse era stato solo un lunghissimo istante di magia, o forse la musica di Verdi era così potente da confondere i confini della realtà. Guardando quel palco vuoto e respirando quell'aria densa di meraviglia, capì di averlo sognato davvero, quell'elefante. O meglio: la grandezza di quel tempio, la forza travolgente della marcia e la bellezza senza tempo del teatro gli avevano fatto immaginare persino una creatura del deserto tra le quinte, esattamente come l'aveva sempre sognata nei suoi trent'anni di servizio.

E mentre gli applausi continuavano a risuonare, Calogero pensò che, in fondo, l'architetto Basile aveva ragione: l'arte rinnova i popoli. E quella sera, dentro quel capolavoro di pietra e velluto, aveva rinnovato persino i sogni.

Il Teatro Massimo Vittorio Emanuele nasce dalla volontà della Palermo postunitaria di dotarsi di un grande teatro d'opera capace di rappresentare il prestigio della città nel nuovo Regno d'Italia. Il progetto prese forma concreta solo nel 1864, quando il Comune bandì un concorso internazionale al quale parteciparono trentacinque architetti. Ad aggiudicarsi la vittoria fu Giovan Battista Filippo Basile. La prima pietra venne posata il 12 gennaio 1875, in una data scelta non casualmente perché ricordava l'anniversario della rivoluzione siciliana del 1848. I lavori si protrassero per oltre vent'anni, rallentati da difficoltà economiche e tecniche. Alla morte di Basile nel 1891, la direzione del cantiere passò al figlio Ernesto, che portò a compimento la grandiosa opera. L'inaugurazione avvenne il 16 maggio 1897 con il Falstaff *di Giuseppe Verdi.*

Il Teatro Massimo è il più grande teatro lirico d'Italia e uno dei maggiori d'Europa. Occupa una superficie di circa 7730 metri quadrati e rappresenta una delle opere architettoniche più imponenti della Palermo tra Otto e Novecento. L'edificio si presenta come un monumentale tempio neoclassico: la facciata principale è preceduta da una scenografica scalinata che conduce a un pronao con sei colonne corinzie sormontate da un frontone triangolare. Ai lati della scalinata si trovano i celebri gruppi bronzei realizzati da Benedetto Civiletti: il Trionfo della Musica *e il* Trionfo della

Tragedia, *divenuti simboli stessi del teatro. Sull'architrave campeggia la celebre iscrizione: "L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita. Vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire". La grande cupola metallica che sovrasta l'edificio, con un diametro di quasi trenta metri, costituisce uno degli elementi tecnicamente più innovativi del progetto.*

L'eleganza degli ambienti è il risultato dell'incontro tra il rigore monumentale di Giovan Battista Basile e la sensibilità decorativa del figlio, che avrebbe poi contribuito alla diffusione dello stile Liberty in Italia. All'interno la sala segue il modello del teatro all'italiana, con una pianta a ferro di cavallo, cinque ordini di palchi e un ampio loggione. Il vasto palcoscenico era stato progettato per accogliere le grandi produzioni operistiche internazionali e ancora oggi rappresenta uno dei più importanti spazi scenici italiani.

Tra gli ambienti più celebri di questo cosiddetto "tempio dell'arte" figura la Sala Pompeiana, caratterizzata da una raffinata decorazione ispirata al mondo classico.

Nel 1935 lo Stato acquisì la gestione del teatro e l'anno successivo nacque l'Ente Autonomo Teatro Massimo, che ne consolidò il ruolo nel panorama lirico nazionale. Nel secondo dopoguerra il teatro continuò a ospitare alcuni dei più grandi artisti del Novecento: Maria Callas, Renata Tebaldi, Luciano Pavarotti e molti altri. Una delle vicende più significative della sua storia recente fu la lunga chiusura per restauri iniziata nel 1974 e protrattasi per oltre un ventennio, fino al 12 maggio 1997 quando riaprì esattamente cento anni dopo l'inaugurazione.

Teatro Biondo, Palermo





L'inganno di via Roma

Nel 1898, via Roma era una ferita aperta nel cemento di Palermo. Una linea retta e spietata che sventrava i vecchi vicoli per collegare la stazione ai quartieri dei ricchi. Il Comune aveva calcolato tutto al millimetro: doveva essere la via del decoro, dei chioschi Liberty e dei signori a passeggio. Un teatro di prosa non era nei piani. Era considerato un corpo estraneo, un abuso edilizio morale.

Ma l'amministrazione non aveva fatto i conti con Margherita Comida. Quando suo marito Andrea Biondo e i cognati – avvocati che fino ad allora avevano trafficato solo con la carta stampata – comprarono tre lotti di fila su quel grande cantiere polveroso, nei salotti della nobiltà si aprirono i ventagli per nascondere i sorrisi maligni.

«Ma cosa ne sanno di teatro questi Biondo?», sussurravano le contesse. Sapevano, però, che Margherita era un soprano leggero e, soprattutto, la protetta di Franca Florio. E nella Palermo di quegli anni, se Donna Franca voleva un teatro per la sua amica, il teatro si faceva. Anche a costo di piazzarlo in un fazzoletto di terra impossibile, stretto tra l'antica chiesa di Sant'Antonio e la ringhiera che separava l'arte dalle grida dei pescivendoli della Vucciria.

Fu una guerra di trincea burocratica. Gli oppositori del progetto, furiosi per quell'intrusione che faceva saltare i piani regolatori, mandarono i tecnici comunali a misurare ogni singola pietra del cantiere dei Biondo, sperando di trovarli in fallo. E la trappola scattò a lavori quasi ultimati: un'ingiunzione del Comune notificò che la struttura aveva sconfinato di ben novanta centimetri sul retro.

Ne nacque una farsa ridicola. Per mesi, ingegneri con i baffi a manubrio si sfidarono a colpi di riga e filo a piombo, litigando su misurazioni che non tornavano mai uguali. Alla fine, i Biondo pagarono una penale per sanare lo sgarro, ma decisero di lasciare la loro firma sul marciapiede principale. Come un atto di sfida definitivo contro i burocrati, modellarono tre gradini d'ingresso che sporgevano sfacciatamente sulla carreggiata di via Roma. Un'invasione di campo permanente.

Alle nove di sera del 15 ottobre 1903, quegli stessi gradini abusivi vennero calpestati dai piedi più illustri della Sicilia.

L'inaugurazione era un trionfo personale dei Biondo. La facciata nuova di zecca sfidava l'oscurità della via, e dentro la sala non c'era un solo posto libero. I palchetti erano un luccichio di diamanti, arrivati lì per assistere alla prima della leggenda del teatro italiano, Ermete Novelli.

Ma il vero colpo da maestri dei fratelli Biondo fu politico. Mentre i signori facevano sfoggio dei loro abiti di sartoria sui palchi comodi, l'ultimo ordine del teatro – il loggione – era stato letteralmente preso d'assalto da studenti, artigiani e palermitani della Vucciria. Andrea ed Eugenio Biondo avevano imposto una tariffa rivoluzionaria: una parte dei biglietti al prezzo democratico di una sola lira.

Dal fondo della platea, Eugenio guardava il pubblico del loggione che si sporgeva dalle ringhiere, mescolando l'odore del popolo a quello dei profumi francesi delle prime file.

Un assessore comunale, ancora risentito per la storia dei novanta centimetri di sconfinamento, gli si avvicinò. «Don Eugenio... avete fatto un gioiello, non c'è che dire. Ma quei tre gradini fuori sul marciapiede... la gente ci inciampa. È una provocazione».

Eugenio Biondo sorrise, guardando il sipario che stava per alzarsi sulla commedia di Jean Aicard. «Assessore, via Roma è grande, c'è spazio per tutti. Quei tre gradini servono solo a ricordare al Comune che per entrare al Biondo bisogna fare un passo avanti. E stasera, con una lira, quel passo lo stanno facendo pure i picciotti del mercato».

Quando Novelli fece il suo ingresso sul palcoscenico e il teatro venne giù per gli applausi, i novanta centimetri di disputa diventarono polvere. Il Biondo era nato contro le regole dei burocrati, e proprio in virtù di questo era già diventato il cuore pulsante di Palermo.

I lavori per la costruzione del teatro Biondo iniziarono nel giugno del 1902, promossi dall'avvocato e imprenditore Andrea Biondo e realizzati sotto la direzione dell'ingegnere Nicolò Mineo. L'inaugurazione avvenne il 15 ottobre del 1903, e fin dalla sua origine questo teatro fu concepito come uno spazio dedicato principalmente alla prosa.
L'edificio è uno dei più interessanti esempi dell'eclettismo architettonico palermitano di inizio Novecento.





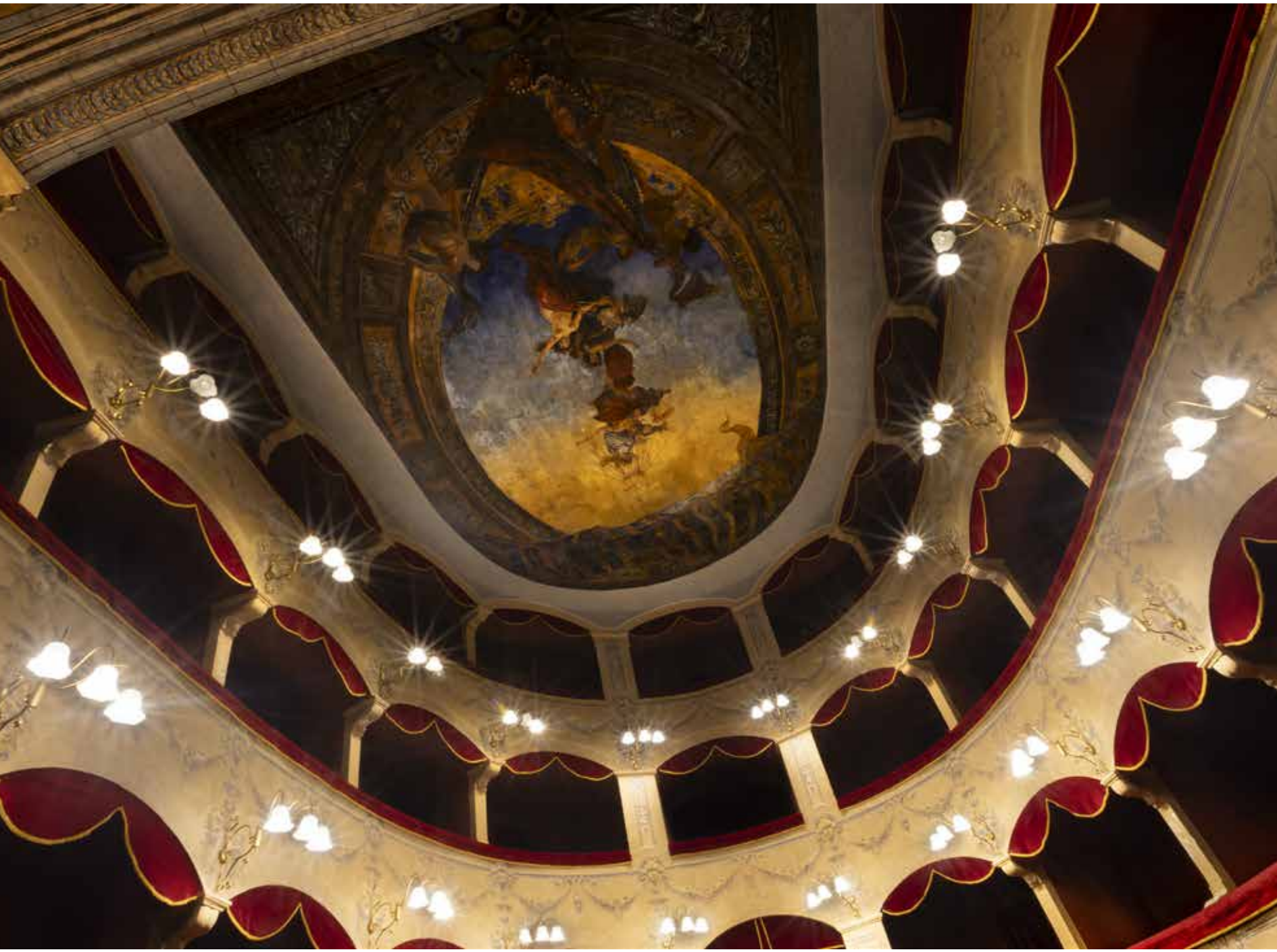
La facciata riprende modelli della tradizione ottocentesca, mantenendo una continuità stilistica con il contesto urbano circostante. L'interno è organizzato secondo il classico schema del teatro all'italiana: la sala presenta una pianta a ferro di cavallo con platea, quattro ordini di palchi e un ampio loggione, con una capienza originaria di circa 950 posti.

Al piano terra si trova un ampio foyer che introduce alla sala principale, mentre al primo piano si apre il cosiddetto Salone delle Feste, decorato dal pittore Salvatore Gregorietti, costituendo ancora oggi uno degli spazi più eleganti dell'intero complesso teatrale.

Nel corso del Novecento il teatro attraversò diverse fasi. Alla fine degli anni Venti la crisi economica colpì la famiglia Biondo, ma nonostante le difficoltà, il teatro riuscì e riesce tuttora a mantenere un ruolo centrale nella vita culturale palermitana.

Teatro Salvatore Cicero, Cefalù





La cabina dei sogni

Talvolta la finzione teatrale decide di specchiarsi in un'illusione ancora più grande: quella del cinema.

A Cefalù, tra i vicoli stretti che profumano di salsedine e dominati dalla mole di pietra della cattedrale normanna, si nasconde il Teatro Comunale Salvatore Cicero. Inaugurato nel lontano 1818 e poi rivestito con l'eleganza floreale del Liberty, questo teatro ha una sala a ferro di cavallo così intima e raccolta che sembra un segreto sussurrato tra pochi intimi.

La sua notte più magica non è legata a un'opera lirica o a una commedia di prosa, ma all'anno 1988, quando un giovane regista bagherese di nome Giuseppe Tornatore ne varcò la soglia insieme a una troupe cinematografica.

Tornatore cercava un posto che avesse l'anima antica delle sale cinematografiche parrocchiali del dopoguerra, quelle dove la comunità si riuniva per scoprire il mondo attraverso un raggio di luce bianca. Quando entrò nel Teatro Cicero, guardò i tre ordini di palchi in legno e la volta decorata e capì che non doveva cercare altrove: le prime, storiche scene di *Nuovo Cinema Paradiso* – il capolavoro che avrebbe vinto l'Oscar – nacquero proprio tra quelle mura.

Durante i giorni delle riprese, il piccolo teatro si trasformò. Le poltrone della platea divennero le sedie di legno del cinema di Giancaldo; nel loggione si affollavano le comparse reclutate tra i cittadini di Cefalù, che dovevano fingere di fumare, ridere e commuoversi davanti a un grande schermo bianco teso sul palcoscenico. Nel buio della sala, Philippe Noiret nei panni di Alfredo faceva girare le pizze di pellicola, mentre il piccolo Totò guardava incantato i baci censurati dal prete che prendevano vita sul lenzuolo.

Si racconta che un anziano custode del teatro, abituato da decenni a pulire la sala dopo i concerti da camera e i saggi scolastici, rimase per ore seduto in fondo alla platea al buio, osservando Tornatore che ripeteva ossessivamente lo stesso ciak.

A tarda sera, mentre gli elettricisti smontavano i grandi fari e l'odore della cera per i legni si mescolava a quello della finta nebbia cinematografica, il custode si avvicinò al regista.

«Dottor Tornatore», disse l'uomo, indicando lo schermo vuoto sul palco, «qua sopra

ci sono passati attori veri, musicisti importanti. Ma stasera, mentre la macchina da presa girava, mi pareva che pure i palchetti vuoti si stessero sporgendo per guardare il film».

Tornatore sorrise, accarezzando la vecchia cinepresa posizionata al centro della sala. «Questo teatro ha una magia strana. È così piccolo che la vita della gente di fuori entra dentro senza chiedere il permesso. E il cinema fa la stessa cosa: ruba la vita e la rimanda indietro più bella».

Oggi il Teatro Salvatore Cicero è intitolato al celebre violinista cefaludese e continua a essere il fulcro culturale della città. Ma per chiunque abbia amato il cinema, entrarci significa compiere un viaggio nel tempo. Basta chiudere gli occhi per un secondo e vi sembrerà di sentire lo sferragliare metallico di un vecchio proiettore e la voce di Alfredo che sussurra nel buio. Perché a Cefalù il teatro ha accettato la scommessa più difficile: smettere per un attimo di essere se stesso per diventare il cinema più famoso del mondo.

All'inizio del XIX secolo un gruppo di notabili di Cefalù chiese all'amministrazione cittadina uno spazio da destinare alle attività teatrali. Ottenuto nel 1816 un terreno, venne avviata la costruzione del Teatro Comunale, dedicato principalmente all'opera all'italiana. L'edificio fu completato nel 1818 su progetto dell'architetto Antonio Caruso e rappresentò una delle più importanti iniziative culturali della Cefalù dell'epoca. La sala è organizzata secondo una pianta a ferro di cavallo e si sviluppa su più ordini di palchi rivestiti da tendaggi e parapetti in velluto rosso.

Nel 1887 il teatro fu interessato da un importante ampliamento progettato dall'architetto Emanuele Labiso. L'intervento comportò il rialzo dell'edificio di circa 2,55 metri e la realizzazione di un piccolo loggione, chiamato in dialetto lubione*, consentendo di aumentare la capienza del teatro per renderlo accessibile a tutta la popolazione. Uno degli elementi più preziosi del teatro è il suo apparato decorativo, affidato al pittore Rosario Spagnolo, che realizzò l'ovale del soffitto raffigurante l'allegoria delle arti: al centro compaiono le muse Talia, simbolo della commedia, Tersicore, legata alla danza, ed Euterpe, associata alla musica.*



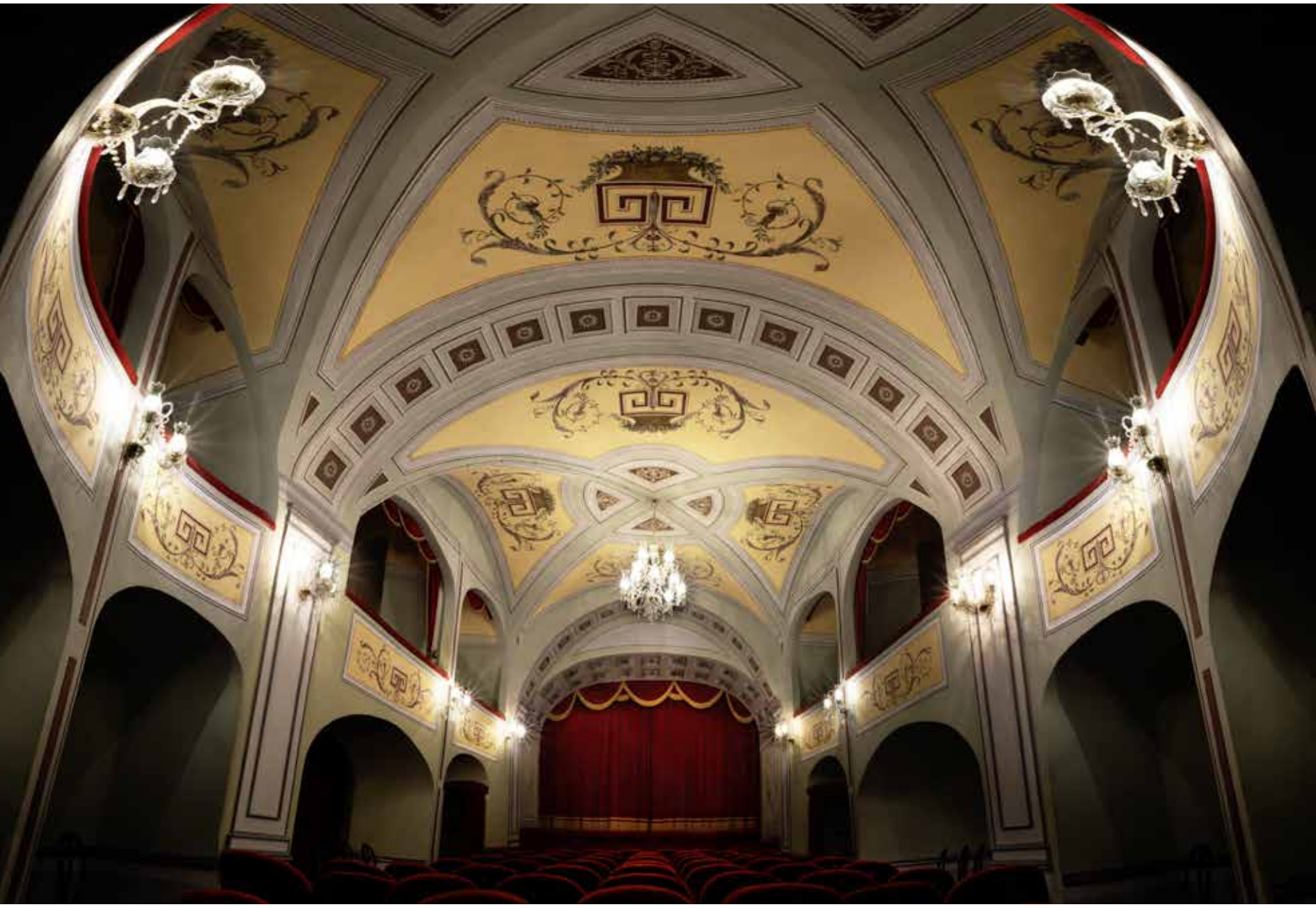


Con l'affermarsi del cinema, il teatro seppe adattarsi ai cambiamenti della società e delle forme di spettacolo, diventando un importante punto di riferimento anche per questa nuova forma di intrattenimento. Ma, una volta scoppiata la seconda guerra mondiale, l'edificio divenne il quartier generale delle truppe tedesche.
Nel 1982 il Teatro Comunale venne intitolato al violinista cefaludese Salvatore Cicero, prematuramente scomparso. Un bel momento di notorietà arrivò nel 1988, quando il regista Giuseppe Tornatore scelse il teatro come set per le prime scene di Nuovo Cinema Paradiso. *Grazie al successo internazionale del film, gli interni del Comunale di Cefalù divennero riconoscibili ben oltre i confini della Sicilia.*

RAGUSA

Teatro Donnafugata, Ragusa Ibla





Il tempio segreto nel magazzino del caciocavallo

Alle sei del mattino, il cortile interno di Donnafugata profumava ancora di notte e di pietra umida, ma la carrozza era già pronta, con i cavalli che sbuffavano leggeri nell'aria frizzante dell'alba. A bordo, insieme al barone Francesco e al baronello Corrado, c'era un riluttante e stralunato padre Gaudenzio. Il sacerdote, stringendo il breviario al petto con dita nervose, cercava in ogni modo di sottrarsi a quella trasferta improvvisa, offrendo la scusa delle anime del paese da non lasciare incustodite. «Non prendetevi pena, padre», replicò Francesco con un sorriso velato, scambiando un'occhiata d'intesa con il figlio, «ogni tanto anche le anime dei nostri contadini hanno bisogno di un giorno di libertà».

Ci vollero tre ore di sobbalzi, di scossoni lungo trazzere accidentate e di polvere bianca che si infilava dappertutto, prima che le campane di San Giuseppe battessero le nove. Ibla apparve così, ammassata sulla sua rocca, deserta e silenziosa sotto una luce già implacabile. Il calore che saliva dai tetti, dalle strade e dalle facciate delle chiese rendeva quella conca barocca un vero e proprio girone dantesco. Tutto sembrava infuocato, immobile, sospeso in un'arsura che toglieva il fiato.

Quando la carrozza varcò infine il portone di Palazzo Donnafugata, scivolando sotto il loggiato di colonne di porfido, ne discesero tutti con una lentezza snervante. Francesco e Corrado erano completamente impolverati, dal cilindro alle scarpe, mentre padre Gaudenzio ne venne fuori esangue, pallido come un morto e grondante di un sudore acido che gli bagnava la tonaca. Ma il vecchio barone Francesco non aveva alcuna intenzione di riposare. Ad attenderli c'era il guardiano, don Saverio, che con un mezzo sorriso d'intesa confermò che tutto era pronto, *a cunigghiu e muragghiu*, nel pochissimo tempo che avevano avuto a disposizione.

Si rimisero in marcia a piedi, come un piccolo esercito sotto il sole che spaccava le pietre. Per primo don Saverio, seguito dal barone, poi Corrado con i domestici e, molto più indietro, padre Gaudenzio, che arrancava premendosi un fazzoletto bagnato sulle tempie. Corrado sentiva la curiosità mordergli lo stomaco come una belva feroce. C'era un brulicare confuso di ansia e desiderio in quel tragitto, la certezza che il genitore stesse per rivelargli qualcosa di straordinario.

Prima di raggiungere il Circolo di Conversazione, il corteo svoltò a destra. Si fermarono davanti a un locale terrano, scarno, quotidiano, conosciuto da tutti in paese come "il magazzino del caciocavallo". Don Saverio estrasse un imponente mazzo di chiavi di ferro e ne provò un paio con mano tremante, finché la serratura pesante non scattò.

Entrarono a uno a uno, accolti da una beata, miracolosa frescura che profumava ancora di calce e di penombra. La stanza appariva spoglia, dominata solo dal grande stemma di famiglia con i quattro ricci inquartati sulla parete bianca. Corrado si guardò intorno deluso, quasi indispettito da tanta semplicità: «Avete fatto ripulire il dammuso?» chiese, voltandosi verso il padre.

«In parte», sussurrò Francesco, stringendo gli occhi in un'espressione di puro compiacimento. «Credo di aver fatto qualcosa di più... Ti prego, Corrado, vai avanti tu».

Il giovane barone imboccò un corridoio buio, camminando lentamente per schivare qualche martello e gli attrezzi da muratore ancora sporchi di impasto secco. Poi, sulla destra, vide un'apertura che prima non esisteva. Si voltò un'ultima volta verso il padre, come a cercare conferma, e superò la soglia.

In quel momento, il mondo si capovolse.

Corrado spalancò la bocca e restò immobile, sospeso nel tempo. Cominciò a ruotare su se stesso, con il naso all'aria e gli occhi sognanti di un bambino davanti a un prodigio. Si trovava al centro di una platea perfetta, seppur ancora senza poltrone, circondato da un doppio ordine di palchetti color verde acqua, delimitati da piccoli pilastri che riprendevano il giallo ocra dello sfondo. Sul soffitto, ghirlande e festoni di fiori dipinti sembravano galleggiare nella luce, mentre sulla parete del palcoscenico un grande orologio, sorretto da due putti di gesso, segnava le nove e quindici del mattino.

«È un teatro», sussurrò Corrado, con la voce rotta dall'emozione. «Un teatro vero».

«Volevo che la nostra casa avesse uno spazio sacro», rispose il padre, guardando la meraviglia negli occhi del figlio.

A quelle parole, padre Gaudenzio strabuzzò gli occhi, terrorizzato da quel termine, e si fece un frettoloso segno della croce. Ma il barone Francesco lo fermò subito, con la sua solita, lucida ironia: «Non fate così, padre. Sacra è la chiesa e sacro è il teatro. In entrambi i posti si celebra qualcosa. In chiesa si celebra il mistero della vita e della morte. In teatro, il mistero dell'arte».

Francesco fece cenno a Corrado di seguirlo. Salirono una scaletta ripida dietro il palco centrale e, aprendo una botola di legno, ne risalirono un'altra. In un istante, si ritrovarono nel salotto del pianoforte, al piano nobile del palazzo, dove la vita di ogni giorno scorreva intatta. Un passaggio segreto e geniale che univa la realtà alla finzione.

«È meraviglioso», disse Corrado, rapito. «Non dovremo nemmeno uscire di casa per andare a teatro! Ma allora... perché avete predisposto anche un ingresso da fuori, sulla strada?»

Il vecchio barone si sedette, i troppi gradini e l'emozione lo avevano affaticato, ma lo sguardo rimase fermo, paterno, immenso. «Vedi, Corrado, vivere i privilegi della nostra condizione non vuol dire limitarsi a godere dei soli agi. Noi siamo chiamati a diventare un mezzo. Attraverso le nostre possibilità dobbiamo offrirne anche a chi altrimenti non ne avrebbe. Il teatro è vita, è una legittima ricompensa che non dovrebbe essere negata a nessuno. Questo teatro sarà di tutti, come i teatri delle grandi città. Noi possiamo fregiarci della proprietà, delle mura decorate, dei palchetti in velluto, ma non abbiamo il diritto di privare gli altri delle emozioni che in questo luogo potrebbero vivere».

Corrado lo guardava in silenzio, colmo di un orgoglio profondo, quasi doloroso.

«Avvicinati», riprese Francesco, abbassando la voce. «Non voglio comprarmi il consenso della gente. Cerco il consenso del tempo, un segno su questa terra che abbia il mio nome, il ricordo di me quando sarò scomparso. Custodisci tutti i templi che ti lascio, figlio mio. Ti diranno che sono solo polvere e pietre vecchie, ma tu non crederci. Sono l'involucro della nostra anima».

Il barone appoggiò la sua mano grande, segnata dagli anni, sul viso del figlio. Sembrò una carezza antica, ma durò così poco da perdersi in un soffio, prima che la commozione prendesse il sopravvento. Poi, facendosi aiutare per alzarsi, l'anziano ritrovò il suo piglio severo e ironico: «Scendiamo giù. Padre Gaudenzio starà sicuramente pensando alla scomunica, e prima che abbia il tempo di scrivere a Sua Santità, pretendo che benedica le sacre mura del nostro teatro».

Corrado imboccò le scale per primo, scendendo i gradini con passo fermo. Dietro di lui, Francesco si appoggiò pesantemente alle sue spalle, invertendo così, in quel preciso istante, l'ordine di ciò che era stato fino ad allora.

Nel cuore di Ragusa Ibla, all'interno di Palazzo Donnafugata, si nasconde uno dei teatri più singolari e affascinanti della Sicilia. L'interno segue il modello del teatro all'italiana: la sala presenta una pianta semicircolare, con la platea al livello inferiore e una serie di palchi sovrapposti che ne seguono il perimetro. Le dimensioni raccolte conferiscono all'ambiente un carattere intimo e suggestivo, favorendo un rapporto diretto tra artisti e pubblico.

Questo tesoro nascosto nel cuore del quartiere barocco di Ragusa, con i suoi 99 posti, è considerato uno dei più piccoli teatri d'Europa. Questa caratteristica, tuttavia, non ne limita l'importanza, ma al contrario contribuisce a renderlo una realtà unica nel suo genere. La qualità dell'acustica è uno degli aspetti più apprezzati della struttura: le proporzioni della sala consentono una diffusione naturale del suono particolarmente efficace.

La rinascita del Donnafugata è legata all'iniziativa del proprietario del palazzo che nel 1997 avviò un lungo e accurato intervento di restauro volto a recuperare questo prezioso spazio. I lavori restituirono nuova vita alla sala teatrale e alle stanze adiacenti, oggi utilizzate per convegni, conferenze e iniziative culturali. Il valore di questo accurato recupero, completato nel 2004, è stato riconosciuto anche a livello nazionale: nel 2006 il Teatro Donnafugata ha ricevuto il premio Eurispes "Le cento eccellenze italiane".





Teatro Vittoria Colonna, Vittoria





Il forestiero e la sinfonia di pietra

Il viaggio in Sicilia, per un uomo come Bernard Berenson, non era una semplice traversata; era una prova d'andamento per l'anima. Abituato alle geometrie ordinate e silenziose dei musei americani, alle luci filtrate delle gallerie d'Europa dove ogni capolavoro è catalogato e protetto dal tempo, Berenson cercava nell'isola l'origine di ogni armonia. Ma la Sicilia, si sa, non si concede per linee rette, né facilita il compito a chi vuole comprenderla.

Per arrivare fin nel cuore del ragusano, il viaggio si era trasformato in un lento rituale. Immaginatelo, quest'uomo colto e d'altri tempi, mentre asseconda il dondolio estenuante di una carrozza che sobbalza lungo le trazzere interne, o il respiro affannato di un treno a vapore che taglia le campagne a passo d'uomo. Fuori dal finestrino, il paesaggio scorreva come una tela arsa: i muretti a secco che disegnavano infiniti labirinti sull'altopiano, i carrubi secolari nodosi come mani di vecchi contadini, e quella terra rossa, ferrosa, che sembrava trattenere il calore del sole anche molto dopo il tramonto.

La polvere del viaggio gli si era attaccata ai vestiti, sul cappello a tesa larga, persino sulle pagine bianche del taccuino che custodiva nella giacca. Era la polvere di una Sicilia aspra, che odorava di zolfo, di mandorle e di salsedine portata dal vento del sud. Una terra che a tratti sembrava deserta, quasi addormentata in un tempo immobile, interrotta solo dal grido di un pastore o dal volo lento di un falco. Berenson viaggiava con la mente affollata di canoni classici e trattati d'architettura, convinto che la bellezza fosse una formula matematica da scovare tra le rovine. Eppure, più penetrava in quel paesaggio, più sentiva le sue certezze farsi friabili, scosse da una natura così prepotente.

Poi, dopo ore di quella solitudine dorata e arida, la strada finalmente virò, addolcendosi verso la piana. Apparve Vittoria.

Il forestiero vi entrò mentre il sole cominciava a calare, colorando i palazzi di sfumature d'ambra. Camminava addentrandosi nel cuore della città con il passo inizialmente misurato di chi crede di aver già visto tutto, di chi possiede gli aggettivi esatti per descrivere il mondo. Ma la città lo stava accogliendo a modo suo, conducendolo verso il suo centro nevralgico.

D'un tratto, lo spazio si aprì. Bernard sbucò nella grande piazza, e il respiro gli si bloccò in gola.

Davanti a lui non c'era solo uno slargo; c'era un'apparizione scenografica che ripuliva gli occhi da tutta la fatica del viaggio. Il Teatro Comunale lo accolse sul fondo della piazza con la sua facciata neoclassica, limpida, fiera, inaugurata in un giorno di festa del 1877 e rimasta da allora custode della notte cittadina. Berenson sollevò lo sguardo, dimenticandosi della polvere e della stanchezza: seguì le linee perfette, l'eleganza severa delle colonne, la simmetria geometrica che sembrava finalmente dialogare con la ragione e con il cielo che si faceva scuro.

Ma la vera folgorazione, quella che fece tremare una volta per tutte le formule del critico, accadde un attimo dopo, quando l'occhio scivolò di pochi metri, abbracciando il resto dello spazio sacro e profano della piazza.

Proprio lì, adiacente al teatro come una sposa appassionata, inquieta e magnifica, sorgeva la Chiesa della Grazia. Il barocco di quella pietra sembrava sfidare la purezza neoclassica del teatro; le curve e i riccioli sacri della facciata religiosa si mescolavano alla linea retta della scena teatrale. Era un urto visivo, un bacio proibito tra due mondi opposti che in quella piazza, invece di combattersi, trovavano un accordo miracoloso, una sinfonia inattesa.

Bernard rimase immobile, un'ombra scura contro l'oro della pietra. Il tempo si era dilatato. Immaginò i 384 posti che aspettavano il pubblico, il velluto rosso dei quattro ordini di palchi sospesi come nidi, la platea pronta a vibrare come la cassa di un violino anche solo per il fruscio di un abito di seta.

E lì fuori, nella luce calante di Vittoria, davanti a quel miracoloso accostamento, l'uomo colto compì il suo atto di sottomissione.

Prese il taccuino. Le dita, di solito così ferme nel giudizio, quasi tremarono mentre l'inchiostro si posava sulla pagina. Non descrisse, stavolta: confessò. Definì quella facciata "una delle migliori che in questo stile si possa vedere in Europa".

Lui, che il continente l'aveva girato tutto da cima a fondo, aveva capitolato davanti a un prodigio siciliano, al centro di una piazza monumentale. Aveva cercato l'arte nei musei, e l'aveva trovata viva, fatta di contrasti e di pietra, nel cuore della Sicilia.





L'edificio fu inaugurato il 10 giugno 1877 con la rappresentazione de La forza del destino *di Giuseppe Verdi e venne dedicato a Vittoria Colonna Orsini, fondatrice della città. Il progetto fu affidato all'architetto Giuseppe Di Bartolo Morselli, autore di un edificio che ancora oggi è considerato una delle più significative testimonianze dell'architettura teatrale ottocentesca della Sicilia sud-orientale.*
La facciata del teatro è arricchita da numerosi medaglioni in altorilievo, tra i quali spicca quello dedicato a Vittoria Colonna Orsini. La decorazione è arricchita da quattro statue raffiguranti la Danza e un fauno, mentre Apollo e una Musa trovano posto sulla parte frontale dell'edificio, a sottolineare la vocazione artistica.
L'interno segue il tradizionale schema del teatro all'italiana, organizzato con quattro ordini di palchi e la platea, per ospitare un totale di 384 spettatori. Uno degli elementi decorativi di spicco del teatro è la decorazione della volta, realizzata dal pittore Giuseppe Mazzone. L'opera raffigura quattro coppie di amorini che sorreggono drappi e festoni floreali, mentre al centro si sviluppa una raffinata composizione di veli ornati da trine. L'intera decorazione è completata da un fregio che corre lungo la sala e ospita una serie di medaglioni con i ritratti di illustri musicisti e letterati come Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti, alle cui estremità trovano posto Gioachino Rossini e Vincenzo Bellini. Sulle opposte pareti laterali del boccascena sono rappresentate due figure simbolico-teatrali, La Commedia *e* La Tragedia*, mentre al centro dell'arco scenico vi è, in altorilievo, l'aquila reggente grappoli d'uva, simbolo della Città di Vittoria.*

TRAPANI

Teatro Greco, Segesta



Il tempio del vento e dell'inganno

Il teatro antico di Segesta, isolato e solenne sul monte Barbaro tra le colline ondulate del trapanese, è un'opera straordinaria in cui la pietra calcarea si fonde da secoli con la terra e con il cielo. In questo luogo, l'architettura non è stata pensata per sfidare la natura, ma per diventarne la voce.

Costruito intorno alla fine del III secolo a.C. dagli Elimi – un popolo misterioso e colto, dalle origini leggendarie, che si era perfettamente integrato con la cultura greca – questo teatro rappresenta un capolavoro di ingegneria e visione. A differenza della maggior parte dei teatri greci, che sfruttavano semplicemente la pendenza naturale di una collina per ricavare la cavea, gli architetti di Segesta decisero di spingersi oltre: costruirono possenti mura di contenimento per sorreggere i gradini più alti, creando un perfetto semicerchio sospeso nel vuoto. E, con una scelta rivoluzionaria per l'epoca, orientarono la struttura verso nord, voltando deliberatamente le spalle al sole del mezzogiorno per aprirsi a una scenografia mozzafiato: il golfo di Castellammare e le vette dell'entroterra siciliano.

Eppure, la più grande rappresentazione teatrale legata a questo luogo non andò in scena sopra le tavole del suo palcoscenico, ma tra i palazzi e i templi che lo circondavano. Nel 415 a.C., Segesta si trovava infatti in grave difficoltà a causa della guerra con la vicina e potente rivale Selinunte. Disperati, gli Elimi decisero di chiedere aiuto alla flotta di Atene. Gli ateniesi, tuttavia, erano diffidenti e inviarono degli ambasciatori sul monte Barbaro per verificare se la città fosse davvero ricca abbastanza da poter coprire le immense spese di una spedizione militare.

Fu allora che i segestani orchestrarono una gigantesca e geniale messinscena a beneficio degli ospiti, dimostrando una teatralità innata. Per prima cosa riempirono i santuari di vasi che sembravano d'oro massiccio, ma che in realtà erano di metalli poveri dorati in superficie. Poi, raccolsero tutto l'oro reale della città per i banchetti ufficiali. La finzione rasentò la perfezione: gli ambasciatori ateniesi venivano invitati ogni sera nella casa di un nobile diverso, trovando sempre tavole imbandite con stoviglie d'oro magnifiche. Gli ospiti non avevano capito che i segestani si passavano segretamente lo stesso identico servizio di casa in casa, sfilando sul retro delle abitazioni poco prima che gli invitati si sedessero a tavola.

La truffa funzionò alla perfezione: Atene credette che Segesta navigasse nell'oro, inviò la sua flotta in Sicilia e diede inizio alla celebre e disastrosa spedizione ateniese.

Questa straordinaria attitudine alla finzione e all'illusione trovò, pochi decenni dopo, il suo compimento naturale nella costruzione del teatro.

La vera anima della struttura risiede nel suo rapporto profondo con gli elementi. Chiunque salga i sentieri del monte Barbaro si accorge immediatamente che si tratta di un luogo che appartiene al vento. Le correnti che salgono dal mare incanalandosi tra le vallate sembrano convergere proprio lì, tra i venti gradini della cavea divisa in sette settori.

Si racconta che gli antichi attori che salivano sul palcoscenico dovessero imparare a recitare non contro il vento, ma insieme a esso. Non c'era bisogno di sforzare la voce: la curvatura perfetta dei gradini in pietra calcarea locale e la barriera naturale della montagna creavano un'acustica talmente pura che persino un sussurro, o il fruscio di una veste di lino, viaggiava leggero fino all'ultima fila in alto, trasportato dalle correnti d'aria, come se la collina stessa respirasse le parole del dramma.

Gli spettatori elimi sedevano lassù, con lo sguardo che spaziava tra la finzione della tragedia e la maestosa realtà del paesaggio circostante. Guardare un'opera a Segesta significava accettare che la natura entrasse a far parte del testo: il volo improvviso di un falco pellegrino nel cielo, il mutare delle ombre sulle colline coltivate a grano o l'addensarsi delle nuvole sul mare diventavano la scenografia viva e perennemente mutevole di ogni spettacolo.





Nei secoli successivi all'abbandono della città, quando le case di Segesta vennero inghiottite dalla terra e il grande tempio dorato poco più a valle rimase solo a fare la guardia alla pianura, il teatro non perse mai la sua sacralità. Rimase un avamposto di pietra battuto dai freddi invernali e bruciato dal sole estivo, un luogo dove il silenzio non era assenza di suono, ma una musica millenaria fatta di vento e memoria.

Oggi, quando le calde sere d'estate riportano le rappresentazioni classiche sul monte Barbaro, la magia si ripete identica. Distanti dal caos moderno, gli spettatori siedono su quelle stesse pietre calcaree levigate dal tempo mentre il sole tramonta dietro le montagne e le luci della notte iniziano ad accendersi sul golfo in lontananza. E nel momento esatto in cui l'attore prende fiato sul palcoscenico, tra le rovine millenarie torna a sollevarsi quella stessa brezza antica. Non è solo il vento della Sicilia che soffia tra le pietre, ma l'anima di Segesta che continua a recitare la sua opera più grande, immortale e immutata, sotto il cielo dell'isola.

Il Teatro Greco di Segesta rappresenta uno dei monumenti più significativi della parte occidentale della Sicilia. Sorge sulla sommità del monte Barbaro, nell'area dell'acropoli settentrionale in una posizione panoramica che domina le colline circostanti e si apre verso il mare, permettendo al teatro di sfruttare il paesaggio come parte integrante della scenografia.





La costruzione dell'edificio viene collocata tra la fine del III e la metà del II secolo a.C., periodo in cui Segesta attraversò una fase di particolare prosperità. Eretto con blocchi di calcare locale, il monumento si distingue per alcuni aspetti peculiari dai classici canoni di architettura teatrale greca: la cavea non poggia direttamente sulla roccia naturale, bensì è sostenuta da un possente muro di contenimento chiamato anàlemma*, realizzato apposta per supportare la struttura, consentendo di poter costruire il teatro sulla sommità del monte e adattarlo alle particolari caratteristiche del terreno.*
La cavea ha un diametro di circa 63 metri ed era in grado di accogliere circa quattromila spettatori; era suddivisa orizzontalmente da un corridoio chiamato diàzoma*, mentre verticalmente era articolata in sei scalette che formavano sette cunei di diverse dimensioni. Inoltre, dovevano essere presenti anche dei sedili dotati di schienale e una zona superiore, la summa cavea, della quale recenti ricerche archeologiche hanno individuato ulteriori tracce.*
L'orchestra, di forma semicircolare con un diametro di 18,4 metri, era accessibile attraverso due ingressi laterali, ed erano presenti anche dei corridoi sotterranei usati per il passaggio degli attori. La skené *costituiva il fondale architettonico dell'edificio e si sviluppava su due piani decorati secondo gli ordini dorico e ionico. Ai lati si trovavano due corpi avanzati, i* paraskénia*, ornati da rilievi raffiguranti satiri, che donavano valore simbolico all'intero complesso monumentale.*
Nel corso della prima età imperiale romana il teatro subì alcune modifiche volte all'adattamento per le nuove esigenze della società romana. In particolare, venne ampliata l'orchestra e fu ingrandita la fronte scenica.
Le indagini archeologiche hanno inoltre evidenziato come l'area del teatro sia stata riutilizzata in epoche successive. Tra il XII e il XIII secolo una parte della cavea venne occupata da un insediamento medievale, mentre nella zona della summa cavea furono individuate tracce di una necropoli musulmana e di abitazioni sorte in periodi seguenti.

Teatro Selinus, Castelvetrano





La locanda del poeta e il risveglio di pietra

La terra, talvolta, trattiene le parole, custodendole per secoli sotto la polvere fino a farle germogliare in una forma nuova. Nel 1787, Castelvetrano non era che una tappa polverosa sul cammino dei viaggiatori che cercavano le rovine colossali di Selinunte. Tra le sue strade strette sorgeva una locanda modesta, una taverna come tante, dove i viandanti cercavano un letto pulito e un bicchiere di vino forte per dimenticare la fatica del viaggio.

Fu proprio in quella locanda che, una sera di primavera del 1787, prese alloggio l'uomo che stava riscrivendo la sensibilità dell'Europa intera: Johann Wolfgang von Goethe.

Il poeta tedesco arrivò a Castelvetrano stanco, col taccuino fitto di appunti sul paesaggio siciliano, quella terra che lui stesso avrebbe definito la chiave di tutto. Quella notte, mentre la candela si consumava sul tavolo di legno della locanda, Goethe ascoltò il silenzio della notte siciliana. Guardando fuori dalla piccola finestra, verso la piazza buia, immaginò la vicina Selinunte, i suoi templi crollati, i colossi di pietra dorata che sfidavano i secoli e la macchia mediterranea. In quella modesta locanda, lo scrittore fissò su carta le sue impressioni, lasciando nell'aria di Castelvetrano un'invisibile ma potente promessa di bellezza e classicismo.

Quasi un secolo dopo, nel 1873, la borghesia emergente di Castelvetrano decise che la città meritava un riscatto culturale. Il luogo scelto per edificare il nuovo teatro cittadino non fu casuale: i picconi abbatterono proprio quella vecchia locanda che aveva ospitato il genio di Weimar. Era giunto il momento che la memoria letteraria si facesse pietra viva.

Il progetto venne affidato al celebre architetto Giuseppe Patricolo, che volle omaggiare il legame indissolubile tra la città e i templi greci. Disegnò una facciata neoclassica monumentale, dominata da imponenti colonne doriche che sembravano venire direttamente dall'acropoli di Selinunte. Ma la roccia, a volte, si ribella alla fretta degli uomini e la costruzione del Teatro Selinus si trasformò in un'epopea burocratica ed economica che si trascinò per ben trentacinque anni, tra lo sconcerto e l'ironia dei cittadini.

Quando finalmente l'edificio venne inaugurato nel 1908, l'attesa fu ripagata da uno spettacolo mozzafiato. All'interno, gli spettatori venivano accolti dal magnifico sipario storico dipinto da Gennaro Pardo. L'opera raffigurava il filosofo Empedocle intento a bonificare le paludi di

Selinunte: un messaggio politico e sociale fortissimo, una metafora per spronare i siciliani a superare le miserie della Questione Meridionale e a farsi artefici della propria rinascita.

Una sera del dicembre 1984, il Selinus si preparava a riaprire i battenti dopo l'ennesimo, soffocante periodo di chiusura. In cartellone c'era *I ragazzi irresistibili*, e l'eccitazione in città era alle stelle. Ma l'anima di Castelvetrano, fiera e turbolenta, non accettava favoritismi: l'amministrazione aveva riservato i biglietti della serata inaugurale a una stretta cerchia di autorità, scatenando la furia degli esclusi.

Fuori dal colonnato dorico del Patricolo, la piazza si riempì di una folla urlante. Volarono slogan, insulti e persino alcune uova, che andarono a infrangersi contro la pietra solenne. Fu una riapertura burrascosa, appassionata, quasi teatrale essa stessa.

All'interno della sala, mentre il rumore della protesta giungeva attenuato dalle spesse pareti, un anziano professore di lettere sedeva in prima fila, lo sguardo fisso sul sipario di Pardo. Sentendo il trambusto provenire dalla piazza, sorrise appena, sistemandosi gli occhiali sul naso.

«Professore, non è preoccupato per quello che succede fuori?», gli chiese la signora elegante seduta accanto a lui. «Esternano il loro dissenso con troppa foga...».

Il professore scosse la testa, continuando a osservare le figure dipinte sul sipario. «Niente affatto, signora mia. Questa gente non sta protestando contro il teatro. Sta protestando perché vuole entrarci. Vuole la propria parte di bellezza».

L'uomo si voltò per un attimo a guardare la forma della sala, laddove un tempo c'erano state le stanze della locanda settecentesca.

«Quasi duecento anni fa, in questo esatto punto del mondo, Goethe scriveva che la Sicilia è la terra del mito e della tragedia», continuò, mentre le luci della sala cominciavano finalmente a calare. «Se stasera i cittadini tirano le uova contro le colonne del Patricolo per rivendicare il loro diritto all'arte, significa che quel tale aveva ragione. Lo spirito della tragedia greca è ancora vivo in queste pietre. E finché il popolo urlerà per avere la cultura, il Selinus non sarà mai un museo freddo, ma una trincea dello spirito».

In quel momento, il grande sipario di Empedocle iniziò a sollevarsi, nascondendo il dipinto e svelando la scena. Fuori, le grida della piazza si placarono di colpo, come se la città intera, tesa nello sforzo di ascoltare, avesse infine trovato nel silenzio della rappresentazione la sua vera rinascita.





La costruzione del teatro ebbe inizio nel 1873 su progetto di Giuseppe Patricolo: l'area scelta occupava il sito di una storica locanda che secondo la tradizione aveva ospitato il celebre Goethe durante il suo viaggio in Sicilia. Solo nel 1931 l'edificio assunse ufficialmente il nome di Selinius, per iniziativa del colonnello Tondi, podestà della città, richiamando nel nome il profondo legame con l'antica Selinunte.
Il Teatro Selinius è uno dei più eleganti esempi di architettura teatrale della Sicilia occidentale. La facciata, di gusto neoclassico, si ispira ai templi di Selinunte e presenta un monumentale prospetto scandito da colonne doriche. L'accesso è preceduto da una cancellata in ferro e da due palme ornamentali che introducono a una scenografica scalinata, che conduce a un pronao tetrastilo che richiama le forme dell'architettura templare greca. Al centro dello spazio antistante si trova una statua marmorea di Mario Rutelli, raffigurante un gruppo di putti in gioco, mentre ai lati della scalinata sono collocati i busti di Pirandello e Dante, realizzati dallo scultore Bonanno Ferrer.
La sala segue lo schema classico del teatro all'italiana con una pianta a ferro di cavallo. La platea occupa una superficie di circa 200 metri quadrati ed è affiancata da ventinove palchi distribuiti su due ordini. Tra questi spicca il palco reale, impreziosito da due cariatidi scolpite nella pietra di Billiemi dallo scultore trapanese Leonardo Croce.
Il palcoscenico si distingue per le sue dimensioni: si estende infatti per circa 218 metri quadrati, caratteristica che ne consentì fin dall'origine l'utilizzo per produzioni di notevole impegno scenico come Lucia di Lammermoor *e la* Norma.
L'elemento artistico più prestigioso del teatro è senza dubbio il sipario storico commissionato nel 1906 al pittore Gennaro Pardo, raffigurante Empedocle tra i Selinuntini*, episodio legato alla bonifica delle acque del Gorgo Cottone attribuita, appunto, al filosofo agrigentino.*
Dopo la seconda guerra mondiale il teatro iniziò una fase di declino. Come accadde a molte sale storiche italiane, venne progressivamente trasformato in cinema, alimentando la crisi che ebbe il suo culmine con la chiusura definitiva nel 1967.
Un importante intervento di restauro, avviato negli anni Settanta, consentì di recuperare l'edificio e di restituirgli il suo aspetto storico. I lavori si conclusero con l'installazione di un grande lampadario centrale in vetro di Murano e con la riapertura ufficiale nel 1984.

Teatro Sollima, Marsala





Il vincolo del silenzio

Alcuni uomini amano le proprie creature al punto da preferirle morte piuttosto che in mano altrui. Giovanni Nuccio era uno di questi. Per dieci anni, dal 1807 al 1817, aveva impiegato ogni sua risorsa, energia e legame politico per strappare la licenza di edificazione a don Leopoldo Fedele e costruire, nel cuore di Marsala, il Regio Teatro San Francesco. Quando l'opera fu completata, quella bomboniera da trecento posti con tre ordini di palchi divenne l'orgoglio della città, l'unico tempio della lirica capace di far risuonare le arie più belle a ridosso delle grandi cantine di vino.

Ma nel 1824, colpito da una grave malattia che lo avrebbe condotto alla tomba nel giro di due anni, Nuccio si chiuse nel silenzio della sua stanza e redasse un documento spietato: un "testamento in forma mistica", rimasto segreto fino al momento della sua morte.

Non era un atto di disprezzo verso la musica, tutt'altro. Era un eccesso di gelosia, una possessività feroce e disperata. Nuccio non poteva tollerare l'idea che, dopo la sua dipartita, altri impresari potessero speculare sui suoi velluti, gestire i suoi palchi o snaturare l'opera della sua vita. Per questo impose al fratello Andrea un vincolo tassativo: l'obbligo di «ridurre ad altro uso il Teatro di sua pertinenza entro un anno dalla sua morte». Le scene dovevano essere smantellate, i palchi demoliti. Il tempio della musica doveva essere riconvertito in un anonimo magazzino o in civili abitazioni. Cancellato per sempre.

Quando nel 1826 Giovanni Nuccio morì e il testamento segreto venne aperto, le porte del teatro furono sprangate. Ma l'uomo non aveva fatto i conti con l'anima di Marsala.

La notizia che il teatro sarebbe diventato un deposito di botti o di grano scatenò una vera e propria insurrezione. I nobili locali, gli intellettuali e i cittadini comuni scesero in piazza, rifiutandosi di accettare che il capriccio postumo di un privato privasse l'intera comunità del suo unico centro d'aggregazione. Fu l'inizio di una guerra fredda, burocratica e legale, che paralizzò l'immobile e accese gli animi della città per quattordici lunghi anni. Da una parte c'era il fantasma del fondatore e il rispetto sacro delle sue ultime volontà; dall'altra il diritto di un popolo alla bellezza.

La svolta arrivò nel 1840, quando il Comune di Marsala decise di tentare una mossa giuridica rivoluzionaria per l'epoca: l'esproprio per pubblica utilità. Per aggirare il vincolo

privato del testamento, l'amministrazione versò un cospicuo indennizzo agli eredi Nuccio, dichiarando che il teatro apparteneva alla comunità e che nessuna gelosia d'oltretomba avrebbe potuto privare i marsalesi della loro musica.

Una sera del 1880, quarant'anni dopo quell'esproprio storico, il teatro era di nuovo illuminato a giorno per la sua grande inaugurazione neoclassica, dopo i restauri dell'architetto Tumbarello e del pittore Tito Covoni.

Tra il pubblico che affollava la platea c'era un anziano notaio, uno dei pochi superstiti in città che, da ragazzo, aveva visto applicare i sigilli alle porte del vecchio Regio Teatro San Francesco nel rispetto del testamento del suo fondatore. Accanto a lui sedeva il figlio, un giovane musicista che non riusciva a distogliere lo sguardo ammirato dalle decorazioni fresche di pittura di Covoni.

«Papà», sussurrò, guardando lo sfarzo dei palchi restaurati, «ma è vero che qui dentro volevano farci un magazzino per il vino?».

Il vecchio sorrise, accarezzando il pomello del bastone. «Vedi, figlio mio, Giovanni Nuccio era un uomo d'onore, ma pensava che il teatro fosse suo. Non aveva capito che quando costruisci un luogo dove la gente piange e gioisce per la musica, quel luogo smette di appartenerti. Diventa della terra che lo ospita».

In quel momento, le luci in sala sfumarono. Il direttore d'orchestra sollevò la bacchetta e il primo accordo della serata si diffuse nella sala, perfetto, amplificato dalle pareti in legno che Tumbarello aveva salvato dal piccone. Il suono salì verso la volta affrescata, limpido e potente, vibrando fin dentro le fondamenta di pietra.

Il notaio chiuse gli occhi, ascoltando il trionfo della musica, e pensò che l'esproprio del 1840 non era stato solo un atto legale, ma un esorcismo. La città aveva strappato quel gioiello al silenzio del suo creatore, dimostrando che le parole degli uomini possono anche essere scritte sulla carta, ma la voce di un teatro è scritta nel destino di un popolo.



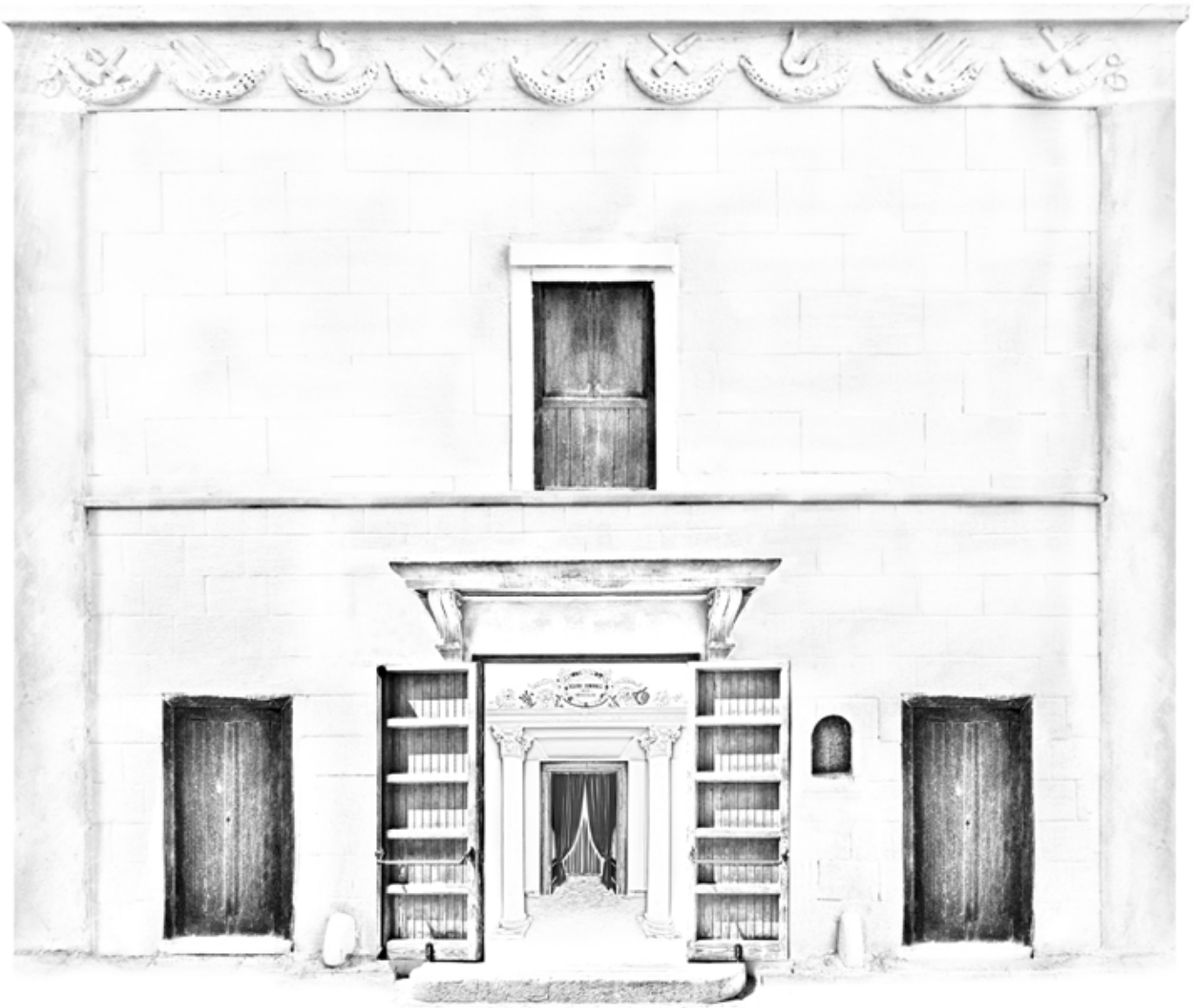


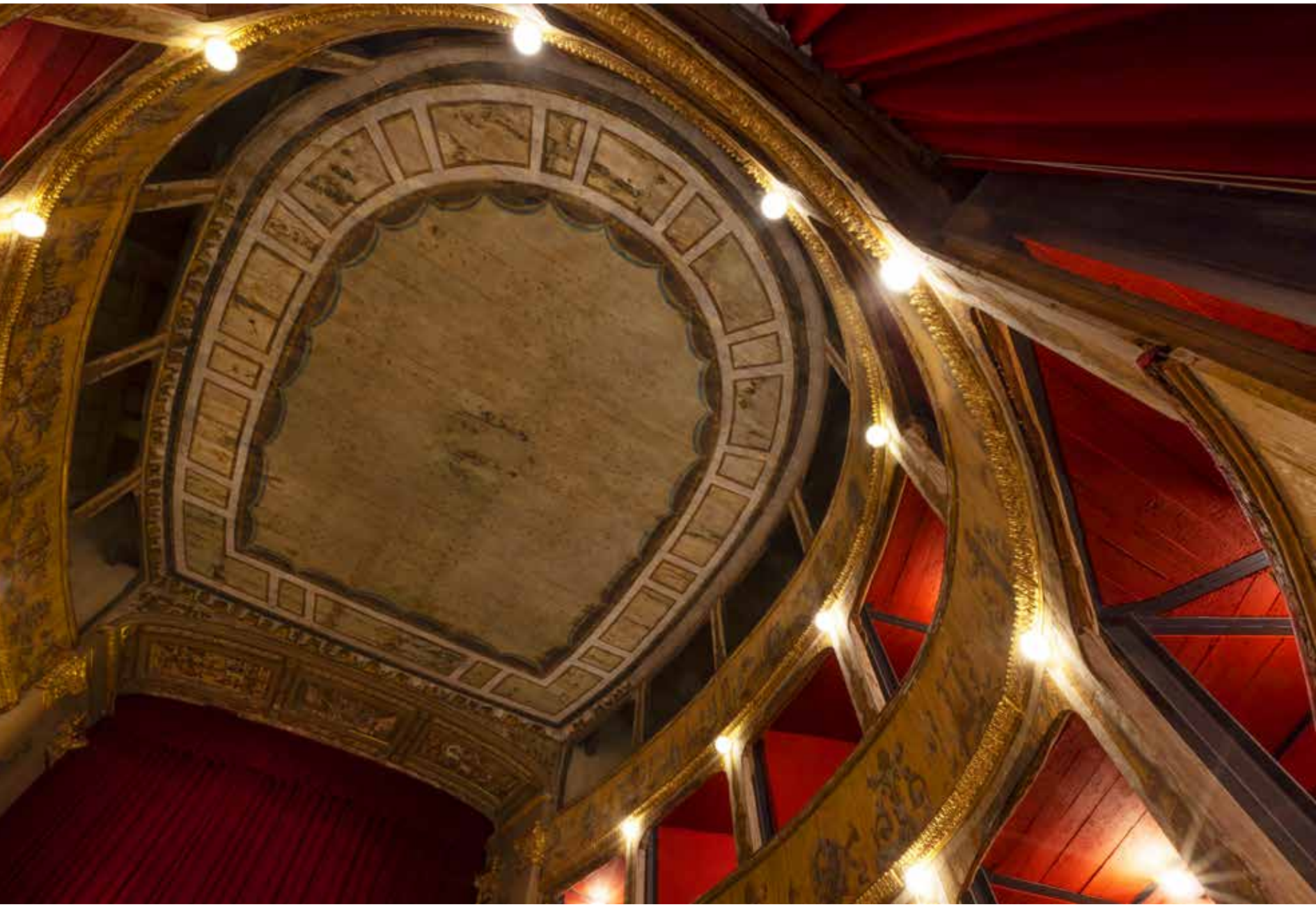
Il Teatro Comunale Eliodoro Sollima è uno dei più antichi teatri della Sicilia occidentale. Le sue origini risalgono ai primi anni dell'Ottocento, quando l'11 maggio 1807 Ferdinando IV di Borbone concesse a Don Leopoldo Fedele l'autorizzazione a costruire un teatro stabile destinato a commedie, tragedie e opere musicali. L'edificio sorse tuttavia nel 1817 per iniziativa di Giovanni Nuccio, esponente di una facoltosa famiglia locale, che avviò i lavori del "Regio Teatro San Francesco" aperto fino al 1826, anno della sua morte. Nel 1840 il Comune di Marsala espropriò l'edificio per pubblica utilità, avviando una nuova fase della sua storia. Alcuni decenni più tardi, nel 1880, l'architetto Antonio Tumbarello ne curò un importante intervento di ampliamento e ristrutturazione che conferì al teatro l'aspetto neoclassico che ancora oggi lo caratterizza.

Il teatro ha le caratteristiche proprie di un raffinato teatro all'italiana di dimensioni contenute, ma di aspetto particolarmente elegante. La facciata si sviluppa su due livelli e si distingue per un impianto sobrio e armonioso, nel quale le decorazioni neoclassiche incorniciano le aperture del prospetto principale. Tre slanciate finestre caratterizzano il fronte dell'edificio, contribuendo a conferirgli equilibrio e leggerezza. L'interno è organizzato secondo il classico schema dei teatri ottocenteschi. Un ampio foyer introduce alla sala, la quale dispone di una platea, tre ordini di palchi e un loggione superiore, per una capienza totale di circa trecento spettatori. Il soffitto della sala è arricchito da decorazioni neoclassiche dai colori luminosi che creano un suggestivo effetto di profondità. Al centro della volta si apre un cielo dipinto nel quale putti, margherite bianche e girasoli sembrano sospesi tra le nuvole. Particolarmente scenografico è anche l'arco di boccascena, decorato con strumenti musicali tra cui un'arpa e una cetra. A vegliare simbolicamente sulla sala sono i ritratti di alcuni protagonisti della cultura teatrale e musicale europea, tra cui Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Ettore Petrolini, William Shakespeare e Vittorio Alfieri.

Oggi il teatro è intitolato a Eliodoro Sollima, compositore, pianista e direttore d'orchestra nato a Marsala, che fu anche direttore del Conservatorio e del Teatro Massimo di Palermo.

Teatro Garibaldi, Mazara del Vallo





Il palcoscenico del mare

A Mazara del Vallo, nel 1848, la rivoluzione non aveva l'odore della polvere da sparo dei palazzi nobiliari; aveva l'odore del sale, del legno bagnato e delle mani callose dei pescatori. Mentre tutta la Sicilia insorgeva contro i Borbone, un canonico visionario di nome Gaspare Viviani si guardò intorno e capì che alle persone non servivano solo pane e fucili, ma un luogo dove potersi guardare negli occhi e scoprirsi uguali. Serviva un teatro che rappresentasse una casa per la gente comune prima di essere un tempio d'oro per i baroni.

I soldi non c'erano, le risorse del Comune men che meno, ma i mazaresi avevano il porto. Viviani radunò i maestri d'ascia del cantiere navale – uomini che da generazioni curavano le pance delle paranze e dei pescherecci – e chiese loro di fare un miracolo.

I carpentieri si misero al lavoro usando quello che avevano: legno di scarto, assi recuperate dalle vecchie imbarcazioni dismesse e cime logorate dal mare. Lavorarono giorno e notte, con la stessa fretta con cui si ripara una falla durante una tempesta. Quando tirarono su la volta, il soffitto del teatro rivelò la sua vera natura: era la riproduzione esatta del ponte calpestabile di una nave rovesciata, una grande arca di legno nata per proteggere la comunità dal freddo e dal silenzio.

All'interno non c'era spazio per gli sfarzi della nobiltà. Niente marmi preziosi o velluti francesi importati: le decorazioni furono realizzate in umile cartapesta e le pareti dei palchi vennero dipinte con colori accesi, i rossi e i gialli folcloristici che i pittori locali usavano per i carretti siciliani. Ma l'atto di sfida più grande all'antico regime fu l'architettura stessa della sala: per dare un segnale di assoluta uguaglianza sociale, il teatro venne progettato senza il palco reale. Nessun posto d'onore per i potenti, anzi, al centro della scena, dove di solito si trovava la buca del suggeritore, venne piazzato l'unico vero simbolo in cui tutti potevano rispecchiarsi: una grande, fiera Trinacria.

Il 12 gennaio 1849, per celebrare il primo anniversario della rivoluzione palermitana, il sipario si alzò. Era nato il "Teatro del Popolo".

Pietro era un marinaio che aveva donato tre assi della sua vecchia barca per la costruzione della platea. La sera dell'inaugurazione, si presentò all'ingresso con la giacca buona, quella

che puzzava ancora un po' di naftalina. Salì i gradini di quel piccolo scrigno e si mise seduto in un palchetto, da un lato aveva un medico e dall'altro un artigiano del molo.

Mentre l'orchestra improvvisata accordava gli strumenti, Pietro alzò gli occhi verso la volta. Riconobbe le venature scure di una trave: lo stesso legno che per anni aveva sfidato le onde del canale di Sicilia ora sosteneva i sogni di cento persone.

«Guarda là, Pietro», gli sussurrò il medico del paese, indicando il centro del teatro. «Niente re, niente governatori. Siamo solo noi».

Pietro sorrise, stringendo i pugni nelle tasche. «Questo non è un teatro, dottore. Questa è una nave. E stasera stiamo navigando tutti nella stessa direzione».

La gioia, però, durò poco. Con il fallimento dei moti rivoluzionari e il ritorno imminente della polizia borbonica, la reazione del potere centrale fu spietata. I soldati del re entrarono a Mazara con l'ordine di chiudere quella sala pericolosa. La motivazione ufficiale della polizia rasentava l'assurdo: il teatro venne dichiarato illegale e sbarrato perché "privo dei simboli del potere regio". Ai Borbone non faceva paura la musica; faceva paura l'assenza di un padrone. Faceva paura quella Trinacria che dominava il palco al posto della corona.

Nel 1862, con l'arrivo dell'Unità d'Italia, la città decise di dedicare quel teatro dal nome rivoluzionario a Giuseppe Garibaldi, ma le sue sorti non migliorarono. La sala rimase chiusa a lungo e dopo la seconda guerra mondiale cadde definitivamente in disuso, umiliata e trasformata in un magazzino per oltre settant'anni.

Ma il legno dei pescatori è duro a morire, non marcisce facilmente e quando finalmente, dopo un secolo di polvere e dimenticanza, i restauri hanno restituito ai cittadini il loro gioiello, i mazaresi sono tornati a sedersi sotto la volta a forma di scafo. Tuttora, se visiterete questo teatro, troverete l'abbraccio caldo di una comunità che ha saputo costringere il mare a farsi arte. E se prestate attenzione, mentre le luci si spengono e il silenzio avvolge i colori dei carretti siciliani, vi sembrerà di sentire lo scricchiolio leggero di un ponte di legno che oscilla nel buio. Non è il vento che passa da via Mokarta: è il Teatro del Popolo che continua a navigare, fiero e libero, senza nessun re a bordo.





Il Teatro Garibaldi è denominato il Teatro del Popolo, poiché fortemente voluto dagli abitanti di Mazara del Vallo e da essi stessi costruito. Per la realizzazione del progetto venne incaricato Gaspare Viviani, che si ispirò all'omonimo teatro di Trapani. I lavori furono completati in appena tre mesi e il teatro venne inaugurato il 12 gennaio 1849.

Questo teatro si distingue per il suo carattere semplice e autentico, lontano dalla monumentalità dei grandi teatri ottocenteschi. L'edificio è organizzato secondo una pianta a ferro di cavallo e si sviluppa attorno a una sala raccolta e particolarmente suggestiva. Un piccolo ingresso conduce a due scale che permettono di raggiungere il duplice ordine di palchi e il loggione superiore. La capienza complessiva è di circa cento posti, elemento che contribuisce a creare un rapporto diretto e immediato tra spettatori e scena.

Una delle particolarità più affascinanti della sua costruzione è l'impiego di materiali provenienti dal mondo marinaro. Gran parte della struttura interna fu infatti realizzata utilizzando legni recuperati dalle imbarcazioni e dalle demolizioni delle barche del porto, lavorati dagli stessi artigiani e maestri d'ascia che costruivano i pescherecci dei marinai della città. Per esempio, i tre piani dei palchi e soppalchi furono realizzati utilizzando fasciame recuperato dalle barche, una soluzione che rende il teatro un unicum nel panorama siciliano, evidenziando un forte valore identitario e raccontando il profondo legame tra Mazara del Vallo e il mare.

Dal punto di vista decorativo, presenta un ricco apparato pittorico ispirato alla tradizione popolare siciliana. I colori vivaci, i motivi ornamentali e gli elementi figurativi richiamano da vicino le decorazioni dei classici carretti siciliani.

Dopo il 1930 l'attività teatrale iniziò progressivamente a diminuire, lasciando il posto a quella cinematografica, fino alla chiusura definitiva nel 1967. A partire dagli anni Ottanta furono avviati diversi tentativi di recupero e la struttura venne riaperta al pubblico nel 2010.

AGRIGENTO

Teatro Greco, Eraclea Minoa



Il volo dell'ingegno e l'abbraccio di Minoa

Non tutti i teatri hanno bisogno di stucchi dorati, lampadari di Boemia o velluti rossi per togliere il respiro, a volte è la loro stessa architettura, disegnata direttamente dal mito e dalla natura, a lasciarci senza fiato. Sulla costa meridionale della Sicilia, adagiato su un promontorio di marna bianca che si tuffa nel blu del mare di Agrigento, sorge il teatro antico di Eraclea Minoa, uno dei gioielli più suggestivi dell'archeologia mediterranea.

Costruito intorno alla fine del IV secolo avanti Cristo, nel cuore del periodo ellenistico, questo teatro nacque per servire una colonia che affondava le proprie radici nel più profondo dei racconti divini. La leggenda voleva infatti che la città fosse stata fondata nientemeno che dal potente re cretese Minosse, giunto in Sicilia guidato da una furia cieca e implacabile: la caccia a Dedalo, il più grande inventore dell'antichità.

La storia di quel promontorio era legata a doppio filo al volo e all'ingegno. Dedalo, dopo aver costruito il leggendario labirinto di Creta e aver visto il proprio figlio Icaro precipitare nel mare per aver volato troppo vicino al sole, era fuggito dall'ira di Minosse. Utilizzando ancora una volta le sue ali di piume e cera, l'inventore aveva solcato il Mediterraneo fino a trovare rifugio in Sicilia, alla corte del re sicano Cocalo. Quando Minosse scoprì il nascondiglio del suo rivale, salpò con una flotta imponente e sbarcò proprio sulla spiaggia di marna bianca sottostante la collina, fondando un avamposto che da lui avrebbe preso il nome di Minoa.

Il re cretese, tuttavia, non avrebbe mai catturato il suo architetto. Cocalo e le sue figlie, pur di proteggere l'ingegno e la sapienza di Dedalo, attirarono Minosse in un tranello, uccidendolo durante un bagno caldo. Dedalo era di nuovo libero, e la terra che aveva visto lo sbarco del re tradito rimase lì, custode di una storia di ali, di cadute e di libertà.

Secoli dopo, l'artista scelto per costruire il teatro di quella colonia decise di omaggiare questa immensa eredità narrativa. Scavò la cavità naturale della collina e aprì la cavea a semicerchio direttamente verso il mare aperto. Gli spettatori che sedevano sui gradini non guardavano solo la scena: i loro occhi si perdevano lungo la stessa linea dell'orizzonte da cui erano spuntate le vele di Minosse e, prima ancora, le ali spiegate di Dedalo in fuga dal proprio destino.

La vera particolarità del teatro di Eraclea Minoa risiede nei suoi materiali e nella sua incredibile fragilità, quasi a specchiare la vulnerabilità di quelle ali di cera fatte per consumarsi. A differenza di altri teatri greci dell'isola scavati nella roccia dura, come quelli di Siracusa o Taormina, i gradini della cavea di Eraclea vennero infatti realizzati utilizzando blocchi di marna calcarea tenera, una pietra bianchissima ma estremamente friabile.

Si racconta che fin dall'antichità, gli abitanti del posto sapessero quanto quel tempio dell'arte fosse delicato. Il vento carico di salsedine proveniente dal canale di Sicilia e le rare ma violente piogge invernali tendevano a consumare la pietra, levigando i sedili fino a quasi cancellarli. Per questo motivo, assistere a una tragedia o a una commedia a Eraclea Minoa non era solo un atto culturale, ma un rito collettivo di cura: i cittadini si prendevano costantemente carico della manutenzione della pietra bianca, proteggendo il teatro dal vento.

Quando, nei secoli successivi, la colonia venne progressivamente abbandonata, la terra e la sabbia portate dal vento coprirono i gradini, sigillando il teatro e proteggendolo dall'erosione totale per oltre duemila anni, fino alla sua riscoperta, avvenuta grazie agli scavi archeologici della metà del Novecento.

Oggi il teatro di Eraclea Minoa si presenta ai visitatori protetto da una grande e moderna





struttura trasparente, una sorta di guscio progettato per fermare l'azione distruttiva degli agenti atmosferici sulla tenera pietra di cui è costruito.

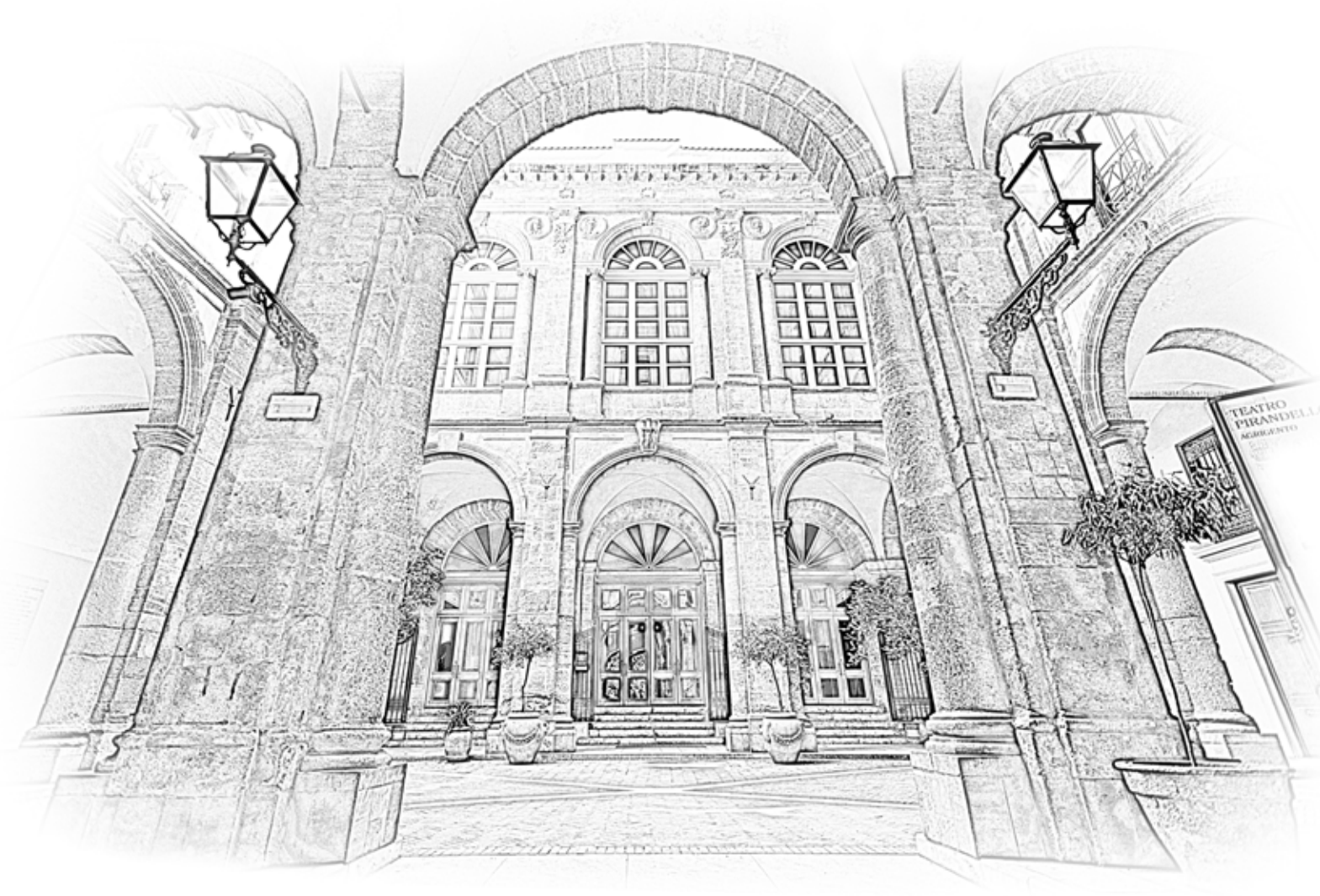
Sebbene il tempo abbia consumato parte delle sue antiche linee, il fascino di questo luogo resta immutato. Quando il sole inizia a calare sulla costa agrigentina, tingendo il mare di oro e accendendo di riflessi rosati la marna del promontorio, il silenzio che avvolge le rovine sembra restituire l'eco delle antiche parole dei tragici greci. Un teatro nudo, fatto solo di terra, cielo e acqua, che continua a dimostrare come la Sicilia, fin dalle sue origini più remote, abbia voluto fondere la grandezza dell'arte e del mito con la maestosità della natura.

Il Teatro di Eraclea Minoa è uno dei monumenti più rappresentativi dell'antica città situata lungo la costa meridionale della Sicilia, nell'attuale territorio di Cattolica Eraclea in provincia di Agrigento. Inserito all'interno di un vasto parco archeologico affacciato sul mare, è una delle testimonianze più significative della presenza greca nella regione e documenta le vicende storiche di una città che occupò una posizione strategica tra il mondo greco e quello punico.
Il teatro, datato al IV secolo a.C., è stato scoperto nel 1957. La sua posizione panoramica rivolta verso il mare costituisce una delle caratteristiche più suggestive. La



cavea ha un diametro di circa 50,6 metri ed è costituita da dieci gradoni realizzati in conci di marna.
Le gradinate sono poi suddivise in nove settori tramite scalette radiali, mentre un ambulacro separava la prima fila di sedili, probabilmente destinata alle autorità cittadine. L'orchestra, alla base della cavea, conserva un diametro di circa 18 metri ed è circondata da un canale di scolo delle acque (euripo)*, ancora oggi ben visibile.*
Dell'edificio scenico non rimangono strutture significative; gli studiosi ritengono che non si sia conservato poiché composto prevalentemente in legno. Nel corso del II secolo a.C. parte del settore scenico venne occupata da strutture abitative, segno del progressivo abbandono della funzione originaria del teatro.
La vicinanza al mare, se da un lato contribuisce al fascino del monumento, dall'altro ne ha determinato gravi problemi di conservazione, accelerando il deterioramento delle strutture in marna. Per contrastare questo fenomeno sono stati realizzati diversi interventi di tutela, tra cui una copertura protettiva destinata a limitare l'azione degli agenti climatici.

Teatro Luigi Pirandello, Agrigento
(già Teatro Regina Margherita)





La notte delle margherite

Se oggi si cammina tra i vicoli di Agrigento – che nel 1881 si chiamava ancora Girgenti – si incontra un teatro monumentale intitolato a Luigi Pirandello. Ma per lungo tempo, quel grande edificio di pietra non ebbe un nome.

Oltre le sue porte chiuse, prima ancora che vi risuonassero le opere liriche, si era infatti consumata una vera e propria battaglia di parole all'interno del Consiglio Comunale. C'era chi, come il colto consigliere Giuseppe Picone, voleva battezzarlo col nome di Metello, un antico musico agrigentino che, a suo dire, aveva persino insegnato le note al divino Platone. Ma i giornali dell'epoca avevano liquidato la proposta, definendo Metello «un musico troppo antico per essere resuscitato», e suggerendo piuttosto di dedicare il palcoscenico a Vincenzo Bellini o a Errico Petrella, per dare lustro ai talenti dell'isola. La discussione andò avanti per mesi, tra sedute deserte e litigi accesi, fino a quando, il primo giorno del 1881, il sindaco Sileci propose la carta definitiva: intitolarlo alla Regina Margherita. Il nome della sovrana d'Italia mise d'accordo tutti, e la risposta da Roma non si fece attendere.

L'occasione per celebrare il nuovo nome arrivò pochi giorni dopo, la sera del 12 gennaio, durante il viaggio ufficiale dei sovrani in Sicilia.

Maddalena, una giovane sarta che viveva nei vicoli a ridosso della Rupe Atenea, quella sera era riuscita a rimediare un posto nel loggione più alto. Per settimane aveva lavorato fino all'alba sui merletti e sulle sete delle nobildonne della città, e ora voleva vedere l'effetto che facevano i suoi sforzi sotto la luce dei lampadari.

Quando entrò, la sala le tolse il fiato. Il teatro era letteralmente invaso da migliaia di margherite fresche, intrecciate lungo i parapetti dei palchi in onore della regina. L'illuminazione era stata centuplicata e la platea sembrava un mare ondeggiante di velluti, gioielli e profumi costosi. Dall'alto del suo osservatorio, Maddalena riconobbe subito la signora Tamaio, elegantissima, e poco più in là le signorine Contarini e la signora Cacciatore, che risplendevano per la ricchezza dei loro diamanti.

Verso le dieci di sera, un brivido attraversò la sala. L'orchestra attaccò l'*Inno Reale* e l'intero pubblico si alzò in piedi in un boato di applausi. Nel palco centrale della seconda fila si erano appena affacciati il re Umberto I, il duca d'Aosta e, soprattutto, la regina Margherita.

Maddalena si sporse dalla ringhiera del loggione per guardarla. La sovrana le parve di una bellezza quasi irreale: indossava un abito di raso color rosa che catturava ogni riflesso di luce, un diadema di brillanti che le coronava la testa e una lunghissima collana di grosse perle che le scendeva sul petto. Per oltre un'ora, i sovrani assistettero a un atto del *Trovatore* di Verdi e all'intero ballo in programma, applaudendo visibilmente soddisfatti.

Nel retropalco, intanto, c'era un uomo che stringeva il cappello tra le mani, con il cuore che gli batteva a martello. Era l'ingegnere Dionisio Sciascia, colui che aveva progettato e curato ogni singola curva di quel teatro.

Durante l'intervallo, un ufficiale della corte gli si avvicinò, facendogli cenno di seguirlo. Le porte del palco reale si aprirono e l'ingegnere si ritrovò davanti al re in persona. Umberto I lo guardò con calore, gli tese la mano e, con voce ferma, gli disse: «Ella deve andare superba di aver fatto questa bellissima opera nel suo paese».

Prima che l'ingegnere potesse trovare le parole per ringraziare, il re gli appuntò sul petto la Croce di Cavaliere della Corona d'Italia.

Al termine della serata, i sovrani lasciarono il teatro a bordo della carrozza reale, scortati dai carabinieri e con la regina che stringeva un enorme bouquet di fiori ricevuto in dono.

Anche Maddalena scese lentamente le scale del loggione. Fuori, l'aria della notte di Girgenti era fresca, ma le grida di evviva della folla risuonavano ancora lungo le strade. La città aveva finalmente il suo teatro: era nato il Regina Margherita, un tempio di pietra e fiori pensato per stupire i re e destinato, molti anni più tardi, a legarsi per sempre al nome di Luigi Pirandello.

La costruzione dell'edificio venne affidata all'architetto Dionisio Sciascia e fu completata nel 1880. L'inaugurazione ebbe luogo il 24 aprile dello stesso anno.
In origine il teatro non portava il nome del noto scrittore agrigentino, ma era conosciuto come Teatro Regina Margherita. Soltanto nel 1946, dieci anni dopo la morte di Luigi Pirandello e dodici anni dopo il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, il teatro venne intitolato al più celebre figlio della città.
Dal punto di vista architettonico, è uno degli esempi più significativi dell'architettura teatrale siciliana di fine Ottocento.





Pur progettato da Sciascia, l'edificio venne profondamente rielaborato nel 1872 da Giovan Battista Filippo Basile, che contribuì a conferirgli quell'eleganza monumentale che ancora oggi lo caratterizza. L'impianto si ispira al teatro La Fenice di Venezia, modello di riferimento per numerosi teatri italiani dell'epoca.
Particolarmente raffinati risultano gli ambienti di rappresentanza. Il foyer conserva testimonianze della lunga storia del teatro attraverso iscrizioni celebrative, fotografie, manifesti e documenti che raccontano gli artisti e gli spettacoli che si sono succeduti sul palcoscenico nel corso di oltre un secolo di attività. La sala segue il tradizionale schema all'italiana con una pianta a ferro di cavallo, una platea centrale, tre ordini sovrapposti di palchi e un loggione superiore, riuscendo così ad ospitare circa settecento spettatori.
L'interno del teatro è caratterizzato da un ricco apparato decorativo: affreschi, bassorilievi, decorazioni ornamentali e un grande lampadario monumentale impreziosiscono la sala, creando un'atmosfera solenne e raffinata. Uno degli elementi più significativi è il sipario storico realizzato dal pittore messinese Luigi Queriau, raffigurante l'episodio della vittoria riportata dai Greci di Agrigento sui Cartaginesi presso il fiume Imera, e il successivo trionfo celebrato nello stadio di Akragas. Il sipario originale, deterioratosi nel tempo, è stato fedelmente ricostruito nel 2007.

Teatro Sociale, Canicattì





L'ombra del maestro nel giardino dei frati

Può capitare, ogni tanto, che la bellezza debba farsi attendere, quasi a voler dimostrare che l'arte non ammette compromessi. A Canicattì, la tradizione del palcoscenico affondava le radici in un passato antichissimo, che risaliva addirittura al Cinquecento, ma per secoli alla città era mancato un tempio che fosse davvero all'altezza di quella memoria. E quando alla fine dell'Ottocento l'amministrazione decise di costruire il Teatro Sociale, la comunità si rivelò un giudice spietato: il Comune respinse senza mezzi termini due progetti consecutivi – prima quello dell'ingegnere Tabasso nel 1874 e poi quello di Dionisio Sciascia nel 1883 – perché giudicati privi di quel respiro grandioso a cui i cittadini aspiravano.

La svolta arrivò nel 1889, quando la carta vincente fu affidata alla matita del più illustre architetto del tempo: Ernesto Basile. Il maestro del Liberty pensò a un edificio elegante, moderno e armonioso, scegliendo come sede un terreno particolare, carico di silenzi e di memorie: l'antico orto dei frati carmelitani. Laddove per secoli erano cresciuti gli alberi da frutto e i monaci avevano passeggiato in preghiera, sorse una splendida sala a ferro di cavallo, destinata a diventare il cuore pulsante della cultura cittadina.

Ma la consacrazione definitiva di quel tempio laico di pietra e velluto era scritta nel destino, e portava una data ben precisa: la sera del 1° dicembre 1927.

Vincenzo, che di mestiere faceva il sarto e da sempre spendeva i suoi pochi risparmi per i biglietti del loggione, arrivò davanti al Teatro Sociale che non erano ancora le otto di sera. L'aria di dicembre era pungente, ma l'intera piazza sembrava percorsa da una scossa elettrica. In città non si parlava d'altro: Luigi Pirandello in persona era arrivato a Canicattì. E non era solo. Aveva portato con sé la leggendaria Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, da lui stesso diretta, e sul palcoscenico sarebbero saliti giganti del calibro di Lamberto Picasso e della magnetica Marta Abba, la musa ispiratrice del drammaturgo agrigentino.

Quando le porte si spalancarono, Vincenzo salì rapidamente le scale fino all'ultimo ordine. Da lassù, la sala del Basile si mostrava in tutta la sua aristocratica bellezza. Alle nove in punto, come avrebbero riportato l'indomani le cronache del *Giornale di Sicilia*, il teatro era letteralmente gremito da un "pubblico scelto". Le signore nei palchetti si sfilavano le

pellicce, i loro mariti discutevano a bassa voce, ma non appena le luci iniziarono a sfumare, calò un silenzio che Vincenzo non aveva mai avvertito prima.

Quella sera non andava in scena una classica commedia d'appendice o un'operetta leggera. Pirandello portava a Canicattì il suo testo più rivoluzionario, un'opera che da sei anni sconvolgeva i teatri di tutto il mondo: *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Il dramma iniziò senza il sipario alzato, spiazzando gli spettatori. Quando gli attori della compagnia finsero di interrompere le prove per l'irruzione dei sei Personaggi, vestiti di nero e carichi di un dolore assoluto, in sala si sentì un brivido. Vincenzo, sporgendosi dalla ringhiera del loggione, rimase incantato dalla potenza di Marta Abba, la cui voce feriva il silenzio del teatro, e dalla presenza solenne di Lamberto Picasso.

La platea di Canicattì seguì lo svolgersi di quella complessa macchina teatrale con una "religiosa attenzione". Nessun bisbiglio, nessun rumore di ventagli. La città dimostrava di saper comprendere la grandezza dell'avanguardia. Al termine dell'ultimo atto, dopo lo sparo finale che chiudeva il dramma nell'incertezza tra realtà e finzione, la sala rimase sospesa per un lunghissimo, interminabile secondo. Poi, l'esplosione.

Un boato di applausi scroscianti venne giù dal loggione e salì dalla platea. Tutti i presenti gridavano, battevano le mani, mentre sul palcoscenico, accanto agli attori, faceva il suo ingresso un uomo magro, con il pizzo bianco e gli occhi penetranti dietro le lenti: Luigi Pirandello. Il maestro salutò il pubblico con un cenno grave del capo, visibilmente colpito dal calore di quella cittadina dell'interno della Sicilia. Venne chiamato alla ribalta ripetutamente, mentre le acclamazioni sembravano non voler finire mai.

A tarda notte, quando il teatro si svuotò e le luci della ribalta vennero spente, Vincenzo uscì sulla piazza. Prima di incamminarsi verso casa, si voltò a guardare la facciata del Basile, immobile sotto il cielo stellato di dicembre.

Dal retro del teatro, vide sbucare una figura solitaria col cappotto scuro e il cappello calato sugli occhi, che si fermò per un attimo a guardare oltre la cancellata, proprio verso il punto dove un tempo sorgeva il vecchio orto dei carmelitani. Era Pirandello.

Vincenzo non osò avvicinarsi, ma pensò che in fondo il cerchio si era chiuso: tra quelle mura nate dal genio del Basile, dove un tempo i frati coltivavano la terra nel silenzio, un altro grande isolano aveva seminato il dubbio più bello della letteratura moderna. E Canicattì, con il suo Teatro Sociale, lo avrebbe custodito per sempre.





Il primo progetto di questo teatro venne redatto da Francesco Tabasso nel 1874, ma venne ritenuto troppo modesto per le ambizioni della città, così come quello di Dionisio Sciascia, che venne scartato. La svolta arrivò alla fine del secolo quando Ernesto Basile, uno dei maggiori protagonisti dell'architettura italiana tra Otto e Novecento, elaborò due progetti, dei quali il secondo avrebbe definito l'impianto dell'edificio oggi conosciuto. Il teatro sorse nell'area dell'ex convento carmelitano, demolito dopo l'Unità d'Italia, e il completamento definitivo ed esteriore del prospetto monumentale, a seguito di lunghissimi ritardi, terminò nel 1939.

La facciata principale è organizzata su piani sfalsati e presenta un corpo centrale leggermente avanzato rispetto alle ali laterali; l'insieme è scandito da aperture corrispondenti ai livelli superiori, secondo una composizione equilibrata che dialoga armoniosamente con gli edifici circostanti.

L'interno originario era concepito secondo il modello del teatro all'italiana. Oltre alla platea, la sala comprendeva due ordini di palchi e un loggione servito da un ridotto di dimensioni considerevoli, destinato alla socialità e agli incontri del pubblico durante gli intervalli.

Come molti altri teatri storici italiani, anche il Teatro Sociale subì trasformazioni a metà del Novecento per adattarsi alle proiezioni cinematografiche. Per consentire questa nuova destinazione d'uso furono demoliti i palchi e modificato il ridotto, che venne convertito in tribuna, alterando in maniera significativa la configurazione originaria immaginata da Basile. Inoltre nel 1966 l'edificio subì danni non indifferenti causati da un violento nubifragio. Solo dopo un complesso percorso di recupero e restauro, l'edificio venne restituito alla comunità cittadina nel 2009.

Teatro Regina Margherita, Racalmuto





Il codice delle lanterne magiche

C'era una volta un paese dell'estremo Sud che sembrava tagliato fuori dal mondo, eppure si ostinava a voler stare al centro di tutto. Quel paese era Racalmuto. Negli anni Trenta, per i ragazzi del posto, la vita vera non scorreva tra i discorsi ufficiali del sabato fascista, ma dentro il guscio d'ombre e stucchi dorati del Teatro Comunale Regina Margherita. Sotto quel soffitto affrescato dove trionfava un grande sole colorato, si consumava il rito pagano di una generazione che cercava la propria educazione sentimentale nel buio della sala.

Tra i palchi umidi e solenni si muovevano due adolescenti, poco più che quindicenni, legati da una di quelle amicizie destinate a durare una vita intera: Leonardo Sciascia e Giuseppe Tulumello. Per tutti, in paese, erano solo Nanà e Pidduzzu.

Quando, nel 1934, dentro quel teatro, accadde il miracolo tecnico dell'arrivo del sonoro e venne proiettata la prima pellicola parlata, *La canzone dell'amore*, per Nanà e Pidduzzu fu una folgorazione. Il cinema e la prosa non erano più solo un passatempo domenicale, ma una lente d'ingrandimento per spiare il mondo dei grandi, per imparare a decifrare i baci, i tradimenti, le passioni e le miserie umane.

Nel 1935, la vita separò i due amici. Sciascia si trasferì a Caltanissetta per gli studi, lasciandosi alle spalle gli zii, i compagni di scuola e le camminate infinite nella piazza del paese. Ma la distanza, anziché spegnere l'intesa con Pidduzzu, la trasformò in un fitto, quotidiano scambio di carta.

Il giovane Nanà iniziò a bombardare l'amico di cartoline. Aveva una grafia minuta, ordinata, incredibilmente matura per la sua età. Quelle cartoline non mostravano panorami, ma i volti patinati dei divi del momento: da Charles Farrell alla bellissima Marta Eggerth. Diventarono il loro codice segreto. Da Caltanissetta, Sciascia recensiva i film come un critico consumato, spedendo giudizi trancianti e consigli per la collezione di cineromanzi di Pidduzzu. Gli scriveva dell'emozione di aver visto *Passaporto rosso*, o del genio pirandelliano di Vittorio De Sica in *Ma non è una cosa seria*, e chiedeva notizie delle pellicole in cartellone a Racalmuto, come *La primula rossa*.

In quelle lettere c'era spazio per i saluti ai vecchi compagni – tra cui spicca Luigi Infan-

tino, che dalle elementari di Racalmuto sarebbe partito per diventare un tenore di fama internazionale – ma anche per la politica e per la vita vera. In pieno Ventennio, scrivendo nel "XV dell'era fascista", il giovane Sciascia guardava con ironia le recite della Filodrammatica locale e le retoriche inaugurazioni del regime, preferendo rifugiarsi nella finzione magnetica di pellicole come *Squadrone bianco* o *La stella di Valencia*.

Quando tornava in paese, Nanà passava ore a casa di Tulumello. Pidduzzu era un ragazzo serio, uscito dal seminario, con lenti spesse che gli incorniciavano il viso. E Sciascia ammirava molto anche suo padre: un uomo sanguigno, dal pizzo bianco, che nel segreto del proprio salotto osava chiamare "pagliaccio" l'uomo della Provvidenza lodato dal vescovo, predicendo con amara lucidità la tragedia della guerra imminente. Quelle chiacchiere clandestine, mescolate ai libri scambiati tra i due ragazzi, furono la vera scuola di vita di Sciascia.

Gli anni passarono, la giovinezza sfumò e la guerra arrivò davvero, spazzando via le illusioni della loro generazione. Ma l'amore per il palcoscenico non si era spento. Nel dicembre del 1943, in una Racalmuto liberata ma ferita, Sciascia decise che era il momento di riportare in vita il teatro della sua infanzia. Insieme a un gruppo di amici e ad Aldo Scimè, curò la regia de *I nostri sogni* di Ugo Betti. Fu un trionfo di repliche, il segno che la vita poteva ricominciare proprio da dove era iniziata: sotto il Sole affrescato del Regina Margherita.

Poi, come spesso accade, le strade di Nanà e Pidduzzu si allontanarono. Si incrociavano ormai raramente, a volte solo tra le poltrone del Circolo Unione di Racalmuto, scambiandosi sguardi carichi di ricordi.

Sciascia se ne andò alla fine del 1989; Tulumello lo seguì quindici anni dopo. Prima di morire, con un gesto di pudore antico e commovente, Pidduzzu decise di bruciare quasi tutto il loro immenso carteggio. Voleva proteggere l'intimità di quella vecchia amicizia, sottraendola agli sguardi dei curiosi.

Dal fuoco si sono salvati solo pochi frammenti. In uno, un giovane Sciascia scriveva orgoglioso all'amico d'infanzia: «Mi raffermo quindi nella mia ipotesi di essere infallibile in fatto di cinematografo». E in un altro rigo, seminato tra i commenti sui divi di Hollywood, resiste un piccolo mistero d'amore, un codice tra adolescenti rimasto per sempre senza risposta: «E la Balilla? Viene ancora a cinema? Non mi parli più della Balilla. L'hai incontrata?».





Chissà chi era quella ragazza, e chissà se si accorse mai che due ragazzi, dal buio del loggione, stavano imparando a scrivere la storia della letteratura italiana partendo proprio dai suoi occhi.

Il teatro intitolato alla Regina Margherita di Savoia fu inaugurato nel 1880 divenendo, ben presto, il principale punto di riferimento culturale del paese.
Presenta una struttura di gusto neoclassico che conserva ancora oggi il fascino dei teatri ottocenteschi di provincia. La sala è organizzata secondo la tradizionale pianta a ferro di cavallo, funzionale per garantire una buona visibilità e un'eccellente resa acustica.
Gli interni sono impreziositi da affreschi e decorazioni che richiamano il gusto Liberty. Tra gli elementi decorativi spicca il sipario storico realizzato dal pittore G. Carta, che raffigura l'episodio iniziale dei Vespri Siciliani, in perfetta linea con il clima culturale del risorgimento. Di particolare interesse è anche la decorazione del soffitto, dove campeggia il Carro del Sole circondato dai segni zodiacali.
Il Teatro Regina Margherita è inoltre profondamente legato alla figura di Leonardo Sciascia. Lo scrittore, nato a Racalmuto, nutrì sempre un forte affetto per questo luogo.
Nel secondo dopoguerra la struttura venne progressivamente adattata alle esigenze della cinematografia, garantendone la sopravvivenza per alcuni anni, ma alimentandone il graduale deterioramento, fino alla chiusura nel 1964. Gli ultimi anni di questa fase sono rimasti impressi anche nella pellicola: il Teatro Regina Margherita compare, infatti, nel film Nuovo Cinema Paradiso *di Tornatore.*
La riapertura del teatro nel 2003 assunse un forte valore simbolico e lo scrittore Andrea Camilleri ne divenne il primo direttore artistico. Dopo un'ulteriore chiusura nel 2013, è stato nuovamente restituito alla comunità nel 2021. Tra le particolarità custodite all'interno dell'edificio vi è una preziosa collezione di abiti di scena donata nel 2007 dal tenore Salvatore Puma, amico d'infanzia di Sciascia e anch'egli originario di Racalmuto.

Teatro L’Idea, Sambuca di Sicilia





La scintilla di Zabut e il salotto del Verismo

Esistono teatri nati per volere di re e viceré, figli di grandi architetti e di capitali immensi. E poi esistono teatri nati da un'urgenza dell'anima, capaci di fiorire nel cuore della provincia siciliana grazie alla testardaggine e alla visione di pochi. Il Teatro L'Idea di Sambuca di Sicilia appartiene a questa seconda e rara categoria.

Siamo tra il 1848 e il 1851. Mentre a Palermo, Catania e Agrigento si iniziava a ragionare sulle immense moli del Massimo, del Politeama, del Bellini e del Regina Margherita, a Sambuca – che, ancora legata alla sua memoria araba, portava il nome di Zabut – un gruppo di borghesi illuminati e aperti alla modernità dell'arte decise che la città non poteva restare indietro. Fu così che, a proprie spese, questo cenacolo di possidenti finanziò la costruzione di un teatro, piccolo ma elegantissimo, nei pressi dell'antica Porta di Santa Maria e lo battezzò "L'Idea".

Dietro quel nome così astratto e suggestivo, si nascondeva però un fervore culturale che andava ben oltre le semplici rappresentazioni domenicali e lo dimostra la storia che sto per raccontarvi.

Nello stesso periodo in cui le maestranze cittadine si sfidavano in una gara d'orgoglio per abbellire la struttura – realizzando un ingegnoso lucernario al centro della volta a cupola schiacciata per dare luce e aria alla platea –, frequentava il borgo un giovane brillante dal sangue blu, nato a Zabut nel 1838: Emanuele Navarro della Miraglia.

Navarro era un intellettuale raffinato, scrittore e giornalista, che da lì a breve avrebbe scosso le fondamenta della letteratura italiana con il suo romanzo *La Nana*, considerato oggi dagli studiosi il primissimo esperimento verista, antecedente persino al *Giacinta* di Luigi Capuana e ai capolavori di Giovanni Verga.

Si racconta che durante l'inverno del 1875, Navarro fosse tornato a Sambuca portando con sé proprio l'amico Capuana. Una sera, i due scrittori, avvolti nei loro cappotti, salirono la gradinata di marmo bianco del teatro ed entrarono nel foyer, per poi accomodarsi in uno dei palchi del secondo ordine. Sopra di loro, lo splendido lampadario in vetro di Boemia rifletteva la luce sulle pareti fresche di stucco, meravigliosamente decorate dal pittore Domenico Ferrara.

In quel momento, osservando la sala a ferro di cavallo, Navarro spiegò a Capuana che i suoi concittadini avevano scelto il nome "L'Idea" proprio perché consideravano l'arte una scintilla capace di illuminare il popolo e sottolineò la necessità di superare le vecchie storie di re e divinità, convinto che il teatro e la letteratura dovessero finalmente raccontare la verità nuda e cruda della loro terra, celebrando la vita dei campi e la passione dei vinti. Di fronte a quelle parole, Capuana sorrise e domandò all'amico se intendeva davvero trasformare quella bomboniera architettonica nel salotto di una rivoluzione culturale. Navarro confermò con decisione, ribadendo che la grande *idea* del momento era proprio il Verismo.

E così quella notte, mentre sul palcoscenico l'artista palermitano Carini faceva scorrere le sue prime, celebri scenografie – mutando la scena da una galleria a un salotto, da una camera con porta al centro a un bosco misterioso –, nel segreto di quel palco nacquero i canoni di un nuovo modo di fare arte. I palchi non erano più solo un luogo di svago per la borghesia, ma il cenacolo in cui si teorizzava la letteratura siciliana.

Ancora oggi, chi accede alla platea del Teatro L'Idea cammina su quelle stesse tre gradinate interne che furono calpestate dai padri del Verismo. E se ci si siede in silenzio sotto quel lampadario di Boemia, mentre il lucernario lascia filtrare la luce del cielo di Sambuca, sembra quasi di sentire l'eco delle loro discussioni appassionate. Un meraviglioso gioiello d'arte che, fedele al proprio nome, non è mai stato un semplice contenitore di legno e velluto, ma la culla di un'idea rivoluzionaria capace di cambiare per sempre la storia della cultura italiana.

Il Teatro L'Idea nasce nel 1852. Il progetto venne affidato a Domenico Giacone, autodidatta che elaborò il disegno prendendo come riferimento modelli di teatri già esistenti.
L'impianto originario ottocentesco rende il teatro uno dei più interessanti dell'entroterra agrigentino. La sala presenta una pianta ellittica e una struttura a ferro di cavallo caratterizzata da tre ordini di palchi che si sviluppano attorno alla platea e convergono verso l'ampio palcoscenico. Particolarmente interessante è la configurazione dei palchi "ad alveare", soluzione che oltre a rispettare i modelli classici dell'epoca, rifletteva anche la precisa organizzazione sociale della società ottocentesca.





L'ambiente è coperto da una grande volta sormontata da una cupola ribassata che conferisce armonia all'intero spazio e contribuisce alle qualità acustiche della sala. L'apparato decorativo del teatro venne affidato a Domenico Ferrara e allo scenografo palermitano Placido Carini.
Come molti teatri storici italiani, anche L'Idea attraversò nel Novecento periodi di difficoltà legati ai cambiamenti delle abitudini culturali e alla diffusione del cinema. Il momento più critico arrivò nel 1968, quando il devastante terremoto che colpì la Valle del Belice provocò gravi danni all'edificio. A causa delle condizioni della struttura, il teatro venne chiuso al pubblico e rimase inutilizzabile per molti anni, fino al 1992.

ENNA

Teatro Greco, Morgantina



Il re con le mani nella terra

Nel cuore più profondo ed elevato della Sicilia, dove il vento pettina le spighe di grano e l'orizzonte sembra non finire mai, sorge Morgantina. Lì, adagiato sul fianco della collina da più di duemila anni, il teatro greco guarda la valle sottostante. Non ha la maestosità costiera di Taormina, né la grandezza monumentale di Siracusa; la sua è una bellezza diversa, fatta di silenzio, di geometrie perfette e di una pietra che sembra aver assorbito il colore del sole.

Costruito nel IV secolo a.C., con la sua cavea a gradoni trapezoidali che sfidava le regole del tempo, il teatro era l'anima della città. Poi, un giorno, la storia decise di voltarle le spalle: Morgantina venne abbandonata, i tetti crollarono e la terra, mossa dai secoli e dal vento, stese un lungo lenzuolo di polvere su quelle pietre, cullandole in un sonno profondo.

Dovettero passare più di duemila anni perché il suo riposo venisse interrotto. Negli anni Cinquanta del Novecento, un gruppo di archeologi americani arrivò in quel pezzo di Sicilia dimenticato dal mondo. Ma l'impresa era colossale, i mezzi erano pochi e la terra faticava a restituire i suoi tesori. A dare la svolta decisiva a tutta l'avventura fu un archeologo visionario di origini svedesi, Erik Sjöqvist.

Sjöqvist non era solo uno studioso straordinario, ma era legato da una profonda stima e da una vecchia amicizia a un uomo molto potente: Gustavo Adolfo VI, re di Svezia.

Il sovrano aveva il cuore di un vero scienziato ed era un grandissimo appassionato di antichità, così, quando Sjöqvist gli raccontò di quel teatro sepolto nel cuore della Sicilia, non esitò. Aprì le casse reali e decise di finanziare generosamente gli scavi di Morgantina, trasformando un cantiere isolato in una delle più importanti missioni archeologiche dell'epoca.

Ma Gustavo Adolfo non voleva essere solo un mecenate distaccato che firmava documenti da un palazzo di Stoccolma. Voleva vedere, voleva toccare, voleva condividere la fatica e la passione del suo amico.

Ed ecco che, tra lo stupore degli studiosi americani e degli operai locali, il re di Svezia arriva a Morgantina. E non una volta sola per una formale visita di Stato. Ci torna più

volte, anno dopo anno, come un membro fisso della squadra. Tra le tende da campo e il dialetto stretto dei contadini siciliani, il sovrano si toglie la giacca, si rimbocca le maniche della camicia e si inginocchia nella polvere accanto a Sjöqvist.

Armato di paletta e pennello, passa intere giornate a scavare la terra con le sue stesse mani, muovendosi tra i gradoni del teatro con la pazienza, il rigore e la devozione di un vero studioso.

In quelle calde mattine degli anni Cinquanta, sul palcoscenico millenario di Morgantina, è andato in scena lo spettacolo più bello: quello di un re del XX secolo che, per amicizia e per amore della bellezza, si inchina davanti alla grandezza del passato, mescolando il proprio sudore con la terra che per secoli ha custodito il suo segreto.

Il Teatro Greco di Morgantina è uno dei principali monumenti dell'antica città, oggi compresa nel parco archeologico situato presso Aidone, nell'entroterra siciliano. La costruzione del teatro viene collocata nel IV secolo a.C. e la sua realizzazione è legata all'offerta del facoltoso cittadino Archela. Questo si evince da un'iscrizione in greco incisa su alcuni blocchi della cavea, che riporta la dedica "Archela figlio di



Eukleida a Dioniso", confermando la consacrazione del teatro al dio a cui erano dedicati gli spettacoli teatrali.
*L'attuale cavea risale al III secolo a.C. e sostituì quella di un precedente edificio teatrale. Ciò fu probabilmente collegato all'ampliamento dell'*agorà*, della quale il teatro costituiva uno degli elementi monumentali più importanti. La cavea era organizzata in sei settori separati da cinque strette scalinate che consentivano l'accesso agli spettatori, che potevano arrivare fino a duemila. La struttura era articolata in un settore inferiore composto da sedici ordini di sedili e in una parte superiore in terra battuta, impostata su uno spiazzo in lieve pendenza della dorsale rocciosa. È stato ipotizzato che nella zona più alta della cavea fossero presenti sedute realizzate in materiale deperibile, forse legno, delle quali non ci sono più tracce.*
L'edificio era sostenuto da possenti muraglioni di contenimento che reggevano il terrapieno sul quale era impostata la cavea. A completare il complesso erano presenti l'orchestra e la scena.
La riscoperta del teatro avvenne durante campagne archeologiche condotte tra il 1956 e il 1959 a seguito del rinvenimento di alcuni resti murari. Nel 1960 sotto la direzione di Erik Sjöqvist dell'Università di Princeton, vennero riportati alla luce i resti dell'edificio scenico.



Teatro Neglia, Enna




TEATRO
F.P.NEGLIA
già Teatro Garibaldi

L'amore tra la soprano e il barone nel teatro più vicino alle stelle

A Castrogiovanni (così si chiamava Enna fino al 1927), l'inverno del 1872 non aveva intenzione di fare sconti. La nebbia stringeva la rocca in un assedio di ghiaccio, ma all'interno del Palazzo Senatorio, nelle stanze del nuovo Teatro Comunale, l'aria profumava di vernice fresca, petrolio delle lampade e trepidazione. I decoratori stavano dando gli ultimi ritocchi agli stucchi, mentre la sartoria consegnava gli ultimi abiti di scena. Mancavano pochissimi giorni al 5 novembre, la data scelta per inaugurare il teatro con l'*Ernani* di Giuseppe Verdi, un'opera intrisa di passioni risorgimentali che infiammava i cuori dei patrioti locali.

Tra le quinte, avvolta in una stola di pelliccia noleggiata per difendersi dai rigori del clima montano, camminava la giovanissima Emilia Testa. Era una donna dalla carnagione luminosissima, gli occhi cerulei e una fluente capigliatura che sembrava catturare i riflessi aurei delle candele. Veniva a Castrogiovanni ignara del fatto che il destino le avrebbe riservato un debutto memorabile non solo per il bel canto, ma per la vita stessa.

Nei panni di Elvira, Emilia cantava d'amore, di onore e di morte, le passioni predilette del melodramma, mentre in platea, seminascosto nella penombra dei curvilinei corridoi e sotto le grandi specchiere, c'era un uomo che non perdeva un solo frammento delle prove. Era il barone Enrico Militello di Castagna, un aristocratico dallo sguardo fiero e la barba curata. Enrico, che fin dal 1864 aveva seguito e appaltato i lavori di costruzione del teatro, faceva parte della Commissione teatrale per la programmazione delle stagioni future. Fino ad allora aveva considerato il teatro solo come un affare di prestigio e politica. Ma non appena la voce di Emilia si era spiegata nella sala, chiara e pura, la sua corazza di nobile distacco si era letteralmente sbriciolata.

La sera della prima, il teatro era un tripudio di mondanità. Le signore della nobiltà locale sfoggiavano i loro abiti migliori, vaporose pettinature e gioielli di famiglia, mentre i popolani si accalcavano in galleria, pronti a giudicare con franchezza ogni cavatina.

Dal suo palchetto, il barone Enrico non staccò gli occhi dalla scena per tutta la rappresentazione. Quando Emilia, nel terzo atto, intonò le sue melodie più struggenti, decise che il suo cuore era perso per sempre.

Finita la recita, mentre il pubblico esplodeva in acclamazioni patriottiche al grido di "Viva V.E.R.D.I.", Enrico usò come pretesto il suo ruolo nella Commissione per scendere dietro il boccascena. La scusa ufficiale era controllare che i costumi per la successiva opera in cartellone, *Il ballo in maschera*, fossero pronti. In realtà, cercava solo lei.

La trovò vicino al baule della sartoria, stanca ma raggiante.

«Il vostro canto ha sciolto la neve di questa montagna, signorina Testa», le disse, inchinandosi con un sussiego che cercava invano di dissimulare l'emozione.

Emilia incrociò lo sguardo del nobile. Eppure si sa, le storie d'amore tra i giovani baroni e le donne di teatro, a quel tempo, erano avvolte da un'aura "scandalosa" e ostacolate da rigide barriere sociali. Tuttavia l'atmosfera del retroscena, con le sue penombre invitanti e galeotte, parlava un'altra lingua.

«Il merito è dell'acustica di questa sala, Eccellenza», rispose lei con un sorriso civettuolo, abbassando gli occhi azzurri. «Rende tutto più vicino. Anche i cuori».

Nei due mesi successivi, mentre il cartellone del Garibaldi alternava *Il Barbiere di Siviglia* e *Il Trovatore*, la storia d'amore tra la soprano e il barone sbocciò e fiorì in segreto tra le quinte. Si incontravano nei camerini, si scambiavano biglietti nascosti nei libretti d'opera forniti dall'impresa e messaggi in codice trasmessi con i movimenti languidi dei ventagli durante gli intervalli nei salottini.

Ogni sera, quando Emilia saliva sul palco, cercava con gli occhi il palco del barone. Cantava per lui, e lui viveva per quelle note. Erano passioni invincibili, proprio come quelle cantate nell'*Ernani*.

L'ultima sera della stagione, prima che la compagnia riprendesse la strada per Palermo, Enrico riuscì a farle recapitare un piccolo astuccio di velluto nel camerino. Dentro c'era una spilla d'oro a forma di cigno e un biglietto: "Castrogiovanni avrà sempre il tuo canto, e io avrò sempre il tuo cuore. Resta".

Emilia strinse la spilla al petto, guardando fuori dalla finestra del Palazzo Senatorio verso la nebbia che andava diradandosi. Sapeva che le convenzioni sociali del loro mondo avrebbero reso quel legame difficile, quasi impossibile. Ma sapeva anche che finché quel teatro fosse rimasto in piedi, l'eco del loro amore avrebbe continuato a vibrare tra i quattro ordini di palchi, custode immortale di una stagione in cui la musica e il cuore avevano sfidato i divieti della terra e il gelo del cielo.





*L'attuale Teatro Francesco Paolo Neglia, conosciuto fino al 2024 come Teatro Comunale Giuseppe Garibaldi, si trova all'interno dello storico Palazzo Municipale di Enna, anticamente Palazzo Senatorio. La sua realizzazione fu fortemente voluta dal sindaco Gaetano Grimaldi Arezzo, barone di Benesiti e marchese di Terrasena, che nel 1860 propose la costruzione di un teatro pubblico destinato a diventare uno dei principali luoghi della vita culturale cittadina. Venne inaugurato il 5 novembre 1872 con la rappresentazione dell'*Ernani *di Giuseppe Verdi.*

L'edificio riflette pienamente la tipologia del teatro all'italiana ottocentesco. La sala è organizzata secondo una pianta a ferro di cavallo e conserva la tradizionale articolazione tra platea, palcoscenico e ordini di palchi, secondo criteri di rappresentanza e distinzione sociale propri dell'epoca. Il progetto prevedeva, infatti, una precisa gerarchia degli spazi: il loggione destinato al popolo, mentre i palchi all'aristocrazia cittadina. Completavano il complesso un ampio vestibolo, la biglietteria, il guardaroba, un salottino e un buffet.

Tra gli elementi decorativi più interessanti ci sono due medaglioni in stucco raffiguranti i compositori ennesi Pietro Antonio Coppola e Francesco Chiaramonte, entrambi maestri dell'antica Cappella Musicale della chiesa Madre di Castrogiovanni. Un'altra particolarità è proprio la sua collocazione all'interno del Municipio, caratteristica che lo distingue da molti altri teatri siciliani costruiti come edifici autonomi.

Nel corso del Novecento subì diversi interventi di modifica, adeguamento e conservazione. Nel 2003 prese avvio un programma organico di recupero che consentì di riportare il teatro alle sue funzioni originarie; i lavori si conclusero nel 2010 e da quel momento il teatro ha ripreso regolarmente la propria attività ospitando spettacoli di prosa, concerti, eventi musicali e manifestazioni culturali.

Teatro Garibaldi, Piazza Armerina





Il sipario del tempo

L'autunno del 1700 fu insolitamente mite, ma tra i vicoli di pietra di Piazza l'aria era elettrica. Non era la solita devozione religiosa a muovere i passi dei quattordici gentiluomini riuniti davanti al notaio, ma una visione che profumava di musica e di futuro. La città era una roccaforte di conventi e messe cantate, un mondo immobile dove persino i pensieri sembravano scanditi dal suono delle campane. Ma l'aristocrazia locale voleva qualcosa di diverso. Sotto la guida di uomini come Ottavio Trigona, barone d'Imbaccari, un manipolo di sognatori voleva il teatro.

«Quei vecchi bastioni cadono a pezzi, tanto vale farne poesia», si dissero, guardando le antiche mura medievali fuori dalla porta di San Giovanni. Erano scrostate e fragili, ma perfette per appoggiarvi il proprio progetto. Lì, dove un tempo le sentinelle difendevano i confini, sarebbe sorto un tempio di legno e canzoni, una sala a ferro di cavallo capace di raccogliere i segreti dell'intera comunità.

Il tempo, però, in quel cuore di Sicilia scorreva con una lentezza speciale. Ci vollero trent'anni – un'intera generazione – perché quel guscio di pietra prendesse una forma definitiva. E quando nel 1730 vennero finalmente accese le candele, il teatro rivelò la sua anima speculare: le prime file erano per i potenti e per il Capitano della città, mentre la nona e la decima fila di panche erano rigorosamente riservate ai canonici della Chiesa Madre, a metà strada tra il sacro e il profano.

Eppure, quel luogo nascondeva un'audacia straordinaria. I fondatori avevano infatti deciso che lo spettacolo doveva vivere della sua stessa energia e lo avevano trasformato in un'impresa a pagamento. Ma la regola più bella, quella che faceva gonfiare il petto d'orgoglio, era un'altra: i forestieri entravano gratis. Così la città accoglieva il mondo, sussurrando agli ospiti: «Guardate di quale bellezza siamo capaci».

I decenni passarono e il Settecento sfumò nell'Ottocento. Il teatro, che molti chiamavano "Santa Maria", vide passare sul suo palcoscenico attori dagli occhi stanchi e impresari intraprendenti, come quel Domenico Martinelli che, nelle calde sere del 1827, staccava abbonamenti su carta filigranata per i palchi in prima fila.

A metà del secolo, il vento della modernità soffiò ancora più forte grazie al sottinten-

dente Tommaso Amato Barcellona. Era un uomo del nuovo mondo, un catanese che vedeva nel teatro non più il salotto privato della nobiltà, ma un'opera pubblica per l'intera popolazione. Lo fece rivestire di velluti e splendide decorazioni in stile Impero grazie al pennello del decoratore Di Stefano. Quando le porte si riaprirono nel 1847, l'aristocrazia capì che i vecchi privilegi erano sbiaditi. La gente comune applaudiva, e il poeta Francesco Oliveri compose persino un sonetto appassionato per celebrare quella rinascita.

Ma la bellezza, spesso, è fragile. Nel 1852, la città decise di livellare il terreno circostante per fare spazio alle nuove carrozze. Gli operai scavarono proprio a ridosso delle fondamenta secolari. Un pomeriggio, d'un tratto, un boato profondo scosse l'aria: il vecchio muro medievale crollò di schianto, trascinando con sé nel fango il bellissimo portico barocco che ornava l'ingresso del teatro.

La facciata rimase monca, sfigurata, per cinquant'anni. Eppure, la passione non si lasciò seppellire. Il consiglio cittadino si riunì d'urgenza e scrisse parole che sembravano un giuramento: «Questa è la più bell'opera che adorna la nostra Comune». E anche quando i venti della rivoluzione e dell'Unità d'Italia bussarono alle porte, i cittadini continuarono a lottare per quel palcoscenico: le assi di legno risposero vibrando nel 1882, quando il grande attore milanese Achille Majeroni calcò la scena, mandando in visibilio il pubblico locale.

La magia finale si compì all'inizio del Novecento. Il geometra Giacomo Pastorelli guardò quel muro rimasto nudo dal giorno del crollo e decise che era tempo di regalare al teatro un volto eterno. Disegnò una facciata neorinascimentale, avanzando l'ingresso di sei metri per ricavare un elegante ridotto. Fu un'impresa disperata: il suolo cedeva sotto i piedi e gli operai dovettero scavare al buio per quasi tre metri prima di trovare la roccia solida su cui poggiare il futuro.

Ma ce la fecero.

Lo scultore Pasquale Massa accorse da Barrafranca e, lavorando la pietra chiara e tenera di Ragusa, diede vita ai volti dei grandi maestri del dramma e della musica: Verdi, Bellini, Alfieri e Goldoni. All'interno, il pittore catanese Pasquale Sozzi salì sui ponteggi per affrescare la volta trasformandola in un cielo di muse, mentre l'artista piazzese Giuseppe Paladino stendeva i colori caldi sul grande sipario di tela.



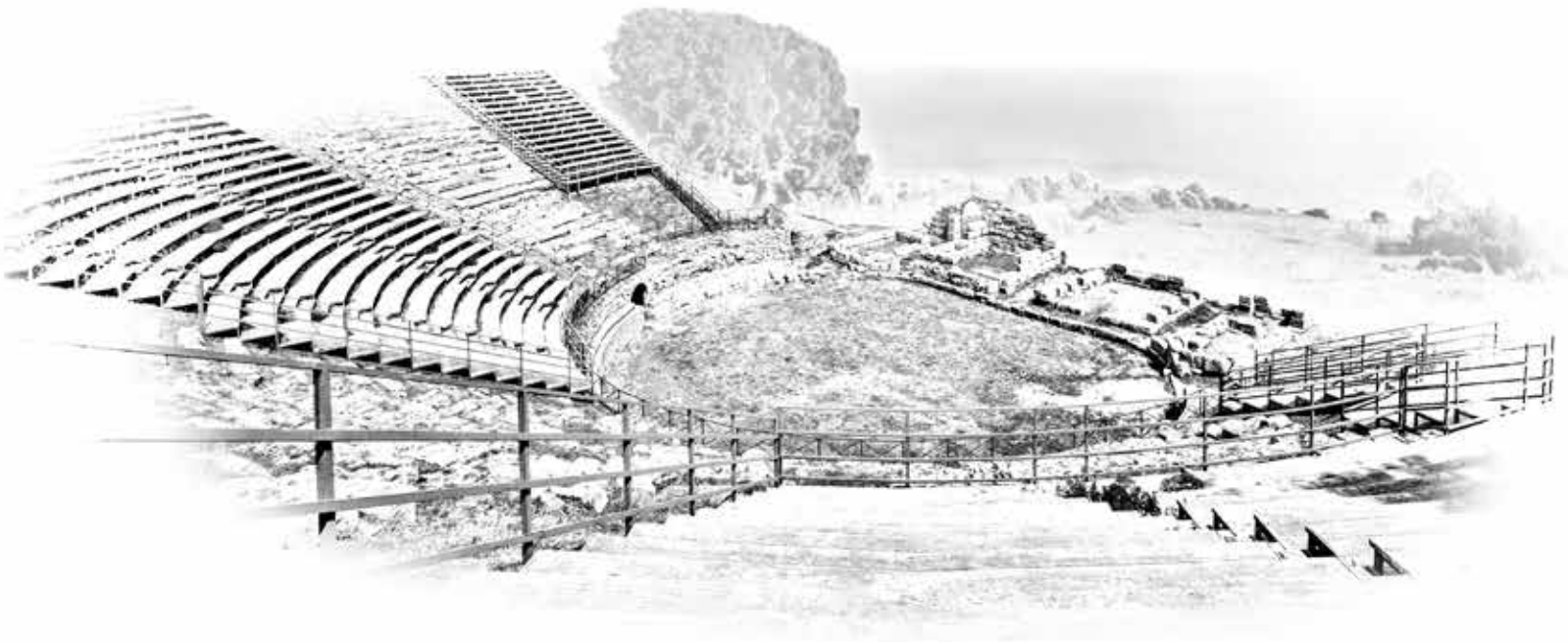


Nel 1917 le luci si accesero nuovamente nella foggia che ammiriamo ancora oggi e la città intera si riconobbe in quel Teatro Garibaldi. Nato dall'orgoglio di quattordici cavalieri su un pezzo di muro dimenticato, sopravvissuto a crolli, guerre e all'usura del tempo, il teatro era diventato, infine, immortale.

Il Teatro Garibaldi sorge a ridosso delle antiche mura trecentesche della città, di fronte alla chiesa di Santo Stefano. La facciata progettata da Pastorelli nel 1902 si ispira al gusto rinascimentale ed è caratterizzata da un corpo centrale avanzato scandito da pilastri binati con capitelli sovrapposti su due livelli. Particolarmente interessanti sono i quattro medaglioni collocati sul prospetto raffiguranti i ritratti di Giuseppe Verdi e Vincenzo Bellini al centro, e Vittorio Alfieri e Carlo Goldoni ai lati. Nel 1902 il prospetto venne avanzato di circa sei metri rispetto a quello preesistente per ricavare nuovi spazi funzionali, tra cui un vestibolo d'ingresso, la biglietteria, la stanza del custode e il caffè.
L'interno segue lo schema del teatro all'italiana. La sala è organizzata secondo una pianta a ferro di cavallo con tre ordini di palchi sovrapposti e loggione superiore. Le strutture lignee originarie dei palchi sono state successivamente sostituite da elementi in acciaio, mentre sono ancora conservate le decorazioni storiche dei parapetti e dei controsoffitti in legno.
Il teatro è costituito da palcoscenico e boccascena tradizionali, concepiti per ospitare rappresentazioni teatrali, musicali e operistiche secondo i modelli diffusi nei teatri italiani dell'Ottocento.

MESSINA

Teatro Greco, Tindari



Il giuramento dei Dioscuri

Sul promontorio roccioso che si tuffa a picco sul Mar Tirreno, la terra sembra finire per farsi cielo. Quando i coloni greci, nel IV secolo a.C., salirono fin lassù, non videro solo una posizione strategica perfetta per difendersi dai cartaginesi; scoprirono un balcone naturale spalancato sull'azzurro accecante del mare e sul profilo misterioso delle Isole Eolie.

In quel punto sospeso nel vento, decisero di fondare una città e di consacrarla alla leggenda, battezzandola Tyndaris. Non era un nome qualunque, ma un omaggio diretto a Tindaro, il mitico re di Sparta. Nella memoria dei coloni, quel nome evocava storie di dèi e di legami immortali: Tindaro era infatti il padre terreno della bellissima Elena, ma soprattutto dei Dioscuri, i gemelli Castore e Polluce. I navigatori e i guerrieri della città amavano profondamente questi due fratelli divini, capaci di un amore così grande che Polluce, immortale, scelse di rinunciare a metà della sua eternità pur di non essere separato dal gemello mortale Castore. Per dare voce e spazio a simili storie, gli architetti greci iniziarono a scavare la montagna.

Il Teatro di Tindari nacque così, come un grande imbuto di pietra calcarea rivolto verso l'orizzonte marino. Gli scalpellini modellarono i gradoni della cavea seguendo la pendenza naturale della collina, e crearono uno spazio capace di accogliere più di tremila spettatori. Chi sedeva sui gradini più alti non assisteva solo a una rappresentazione, ma si sentiva parte del mito stesso: la vera forza del teatro risiedeva nel dialogo costante tra i versi dei poeti e il rumore della risacca che saliva dal golfo, sotto lo sguardo protettivo dei Dioscuri.

La storia, però, cambia correnti come il mare. Nel II secolo a.C. i Romani presero il controllo di Tyndaris e guardarono a quel gioiello con occhi diversi. La loro idea di spettacolo non era fatta di catarsi e tragedie, ma di forza, adrenalina e intrattenimento.

I nuovi dominatori decisero quindi di trasformare radicalmente la struttura: modificarono l'orchestra e abbatterono i gradini più bassi della cavea per innalzare un alto muro di protezione rinforzato da mattoni d'argilla. Il teatro dei Greci, nato per far volare le parole verso il cielo, venne così racchiuso e trasformato in un'arena: laddove un tempo si cantavano i versi per gli dèi e si ricordava il sacrificio d'amore dei figli di Tindaro, iniziarono a risuonare il rumore delle spade, le urla dei gladiatori e il ruggito delle belve feroci.

I secoli alla fine hanno consumato i giochi dei gladiatori e il silenzio è tornato a regnare sulle rovine. Il tempo ha sbriciolato le mura romane e ha ridato al teatro il suo antico respiro greco, spalancandolo di nuovo verso le isole. Oggi, quando il sole tramonta e dipinge di rosso la pietra, il vento che sale dal mare sembra ancora sussurrare i nomi di Castore e Polluce, custodi eterni di un anfiteatro nato dal sogno di un re di Sparta.

Il Teatro Greco di Tindari rappresenta uno dei monumenti più importanti dell'antica città di Tyndaris, colonia fondata da Dioniso I di Siracusa nel 396 a.C. sul promontorio che domina il Golfo di Patti. Collocato nella parte sud-occidentale dell'abitato antico, vicino alle mura cittadine, il teatro occupa una posizione particolarmente suggestiva, affacciata sul mare verso le Isole Eolie, offrendo ancora oggi uno dei panorami più spettacolari tra i teatri di epoca classica della Sicilia.
L'edificio venne costruito alla fine del IV secolo a.C. secondo i classici canoni dell'architettura teatrale greca. Il diametro originale era di circa 63 metri, successivamente ampliato fino a raggiungere una larghezza frontale di 76 metri circa.



La cavea era organizzata in undici cunei separati da dieci scale di accesso. Le fonti attestano la presenza originaria di circa quaranta ordini di gradini, dei quali oggi ne sopravvivono circa una trentina; di conseguenza il teatro poteva ospitare circa tremila spettatori, un dato che testimonia l'importanza della città e del suo principale edificio destinato agli spettacoli pubblici. L'orchestra, con la caratteristica forma a ferro di cavallo, aveva un diametro di circa ventiquattro metri, mentre l'edificio scenico seguiva il modello a paraskenia, *cioè con corpi laterali sporgenti e ambienti interni collegati da corridoi che terminavano con aperture ad arco. Infine, la scena era caratterizzata da una facciata monumentale sviluppata su più livelli, della quale oggi restano parte delle fondazioni e un'arcata restaurata nel 1939.*

Con l'arrivo della dominazione romana il teatro venne trasformato per essere adattato ai combattimenti tra gladiatori e alle manifestazioni circensi. Innanzitutto, l'orchestra fu trasformata in arena e furono eliminati i quattro gradini inferiori della cavea; inoltre fu eretto un muro di protezione per garantire agli spettatori maggiore sicurezza.

Dopo l'abbandono dell'antica città il teatro rimase a lungo in stato di degrado e



per secoli fu conosciuto soprattutto attraverso le vedute e i disegni realizzati dai giovani viaggiatori europei del Grand Tour. Tra questi vi fu anche l'architetto francese Jean-Pierre Houël, le cui incisioni costituiscono ancora oggi una preziosa testimonianza dell'aspetto del teatro prima degli interventi moderni di recupero.

Teatro Greco-romano, Taormina



Il sussurro delle pietre

Ci sono centomila metri cubi di roccia solida che mancano dalla cima della collina di Taormina. Per portarli via ci vollero generazioni di scalpellini, le cui braccia bruciate dal sole scavarono la montagna a colpi di martello, seguendo la pendenza naturale della terra per dare forma ai gradini della cavea. Ma prima degli schiavi, prima degli architetti e persino prima che la prima pietra venisse scalfita, ci fu un uomo che guardò quel precipizio affacciato sul Mar Ionio e vi lesse un destino. Quell'uomo era Gerone II, il tiranno di Siracusa.

Era il III secolo a.C. e Gerone sapeva che il potere non si manteneva solo con le spade, ma anche con la sacralità e la forza della parola. Voleva un teatro dove i versi dei poeti potessero risuonare alti nel cielo, fluttuando sopra il mare. Ad accompagnarlo, in quel viaggio sul promontorio battuto dal vento salmastro, fu la sua sposa, Filistide.

Mentre i consiglieri calcolavano l'immane fatica che avrebbe comportato l'impresa, Filistide si incantò a guardare il profilo fumante dell'Etna, che si stagliava maestoso oltre lo spazio vuoto dove avrebbero recitato gli attori. Si dice che la regina abbia sfiorato la roccia nuda e sussurrato al marito di non cercare altri luoghi: lassù, la potenza della tragedia umana avrebbe dialogato con la potenza degli dèi, incarnata dal vulcano e dall'infinito del mare.

Gerone ascoltò la sua sposa. Diede inizio ai lavori e, per onorare la moglie, fece incidere il nome di Filistide direttamente sui gradini di pietra. Un sigillo d'amore destinato a sopravvivere ai millenni, alle guerre e persino alla successiva, massiccia trasformazione dei Romani, che avrebbero racchiuso quel panorama dentro alte mura di mattoni per farne un'arena di gladiatori.

Passarono i secoli, l'impero romano crollò, le mura si creparono e il teatro tornò a spalancarsi sul paesaggio, riducendosi a un rudere silenzioso. Finché, in una limpida mattina di maggio del 1787, un uomo dal passo colto e dagli occhi curiosi non salì l'ultimo tratto della collina. Era Johann Wolfgang von Goethe.

Il grande scrittore tedesco era nel pieno del suo "viaggio in Italia", alla ricerca dello spirito classico. Quando superò le rovine della scena e si voltò verso le gradinate, rimase letteralmente senza fiato. Le colonne spezzate, rimesse in piedi dal tempo e dalla storia,

incorniciavano alla perfezione l'azzurro accecante del mare e, sullo sfondo, l'Etna coronato di fumo bianco faceva da custode.

Goethe si sedette su uno dei gradini più alti, forse non lontano da dove secoli prima sedeva la regina Filistide. Prese il suo taccuino e, con il cuore che batteva forte, scrisse parole che avrebbero cambiato per sempre il destino di quel luogo:

«Se ci si colloca nel punto più alto, occupato dagli antichi spettatori, si deve confessare che mai, probabilmente, un pubblico teatrale ha avuto davanti a sé simile prospettiva.»

Per lo scrittore non era solo un monumento da studiare, era "la più immane opera di arte e natura" che l'uomo avesse mai osato concepire. Con quelle righe, impresse nel suo diario di viaggio, Goethe aprì le porte di Taormina al mito del Grand Tour, trasformando le rovine di Gerone nel sogno di tutti i viaggiatori d'Europa.

Il Teatro Greco-romano di Taormina rappresenta uno dei monumenti più celebri e suggestivi della Sicilia antica, non solo per il suo straordinario valore archeologico,



ma anche per l'eccezionale posizione che lo rende unico nel panorama dei teatri del Mediterraneo. Situato sul Monte Tauro, a circa duecento metri sul livello del mare, domina la costa ionica offrendo una spettacolare vista sul vulcano Etna, sul Golfo di Naxos e sullo Stretto di Messina.

Con un diametro della cavea di 109 metri è secondo solo al teatro greco di Siracusa per grandezza e importanza nell'intera area mediterranea. Le sue dimensioni testimoniano l'importanza raggiunta dalla città in età ellenistica, capace di accogliere un vasto pubblico in occasione di rappresentazioni teatrali e cerimonie pubbliche.

Le origini di questo glorioso monumento risalgono a un periodo compreso tra il III e il II secolo a.C., quando l'antica Tauromenion era già uno dei principali centri della Sicilia orientale. Di questa fase più antica rimangono oggi alcuni resti murari e sedili con iscrizioni provenienti dalla cavea. L'edificio originario seguiva i modelli canonici del teatro greco, sfruttando il naturale pendio della collina per realizzare le gradinate.

L'aspetto odierno è tuttavia il risultato delle profonde trasformazioni attuate in età imperiale. Infatti tra la fine del I secolo e la prima metà del II secolo d.C., probabilmente sotto gli imperatori Traiano o Adriano, il teatro venne ristrutturato e am-



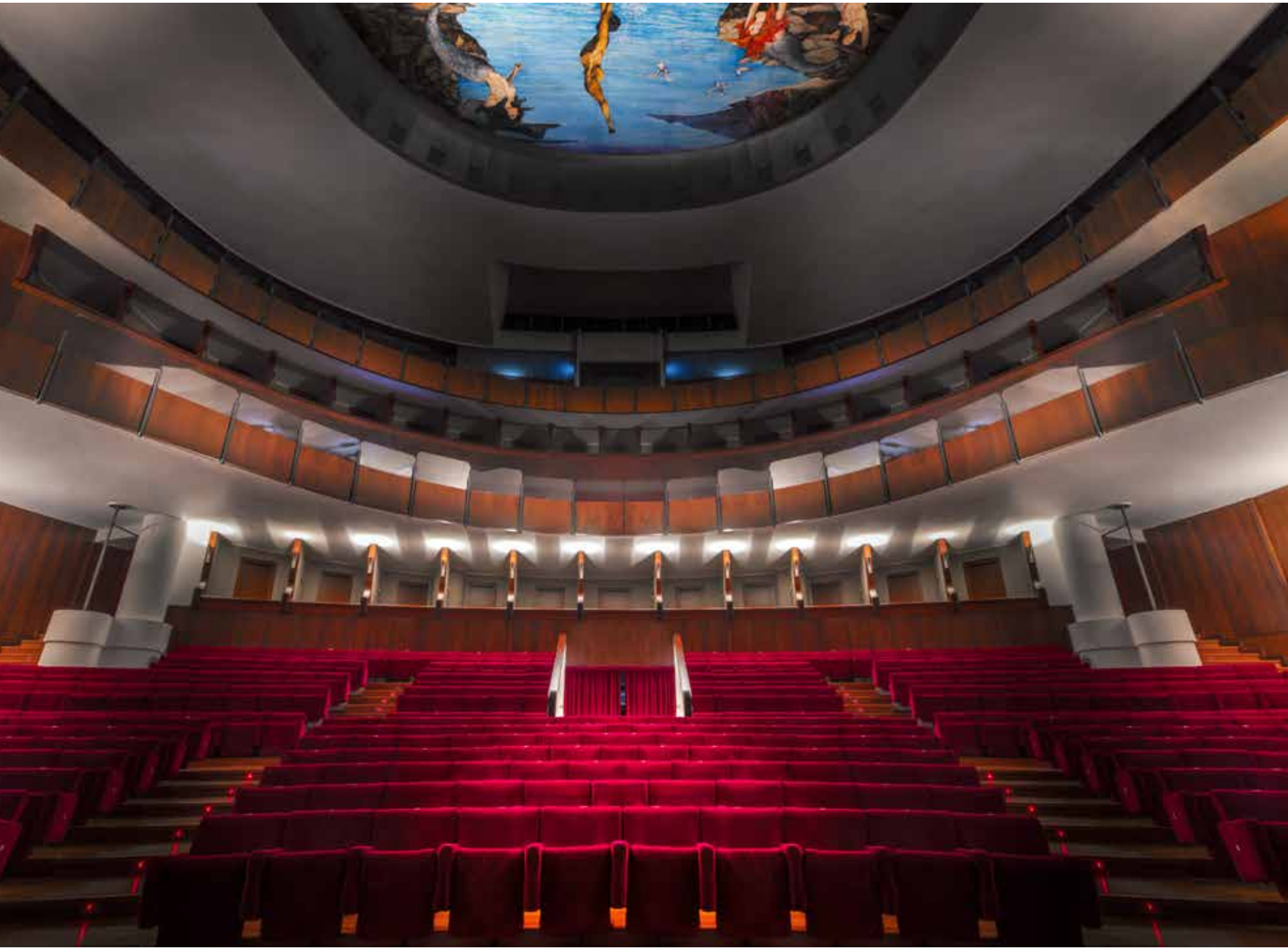
pliato. In particolare l'edificio scenico assunse forme monumentali tipiche dell'architettura romana; sono ancora oggi visibili le aperture laterali della scena, dette hospitalia*, mentre la grande apertura centrale, la regia, è andata distrutta nel corso del tempo. Le colonne che oggi caratterizzano il prospetto scenico derivano invece dai restauri ottocenteschi.*

Sempre in età imperiale il teatro venne adibito ad arena per ospitare combattimenti e altre manifestazioni pubbliche. Tra il II ed il III secolo d.C. furono quindi aggiunti un corridoio anulare e ambienti sotterranei destinati al deposito di attrezzature e alla custodia di animali impiegati negli spettacoli.

Oltre al suo valore architettonico, il teatro riveste una notevole importanza per la conoscenza della storia di Taormina. L'area ha restituito una consistente documentazione epigrafica composta da iscrizioni pubbliche e amministrative che hanno concesso di ricostruire aspetti fondamentali della vita politica, economica e sociale della città tra il II e il I secolo a.C.

Teatro Vittorio Emanuele, Messina





L'ultimo trionfo di Radamès

La sera di domenica 27 dicembre 1908, Messina non sembrava una città sull'orlo dell'abisso, ma una città che stava per conquistare il futuro. C'era un'aria elettrica lungo le vie principali, e non solo in senso figurato: proprio quella notte, per la prima volta, le nuove lampade pubbliche a incandescenza venivano accese, strappando le strade al vecchio barlume dei lampioni a gas. La luce artificiale, bianca e modernissima, si specchiava sulle vetrine dei caffè, sulle carrozze che portavano i signori a teatro e sui volti della gente comune che si godeva la passeggiata domenicale.

I tre ordini di palchi e la platea del Teatro Vittorio Emanuele – che i messinesi più anziani chiamavano ancora affettuosamente Santa Elisabetta – erano gremiti fino all'inverosimile. In cartellone era prevista l'*Aida* di Giuseppe Verdi, ma la vera attrattiva era il prezzo: una recita festiva a tariffe ridotte, voluta dall'impresa per permettere anche alla borghesia impiegatizia, agli studenti e agli artigiani di godersi il capolavoro.

Mentre i musicisti accordavano gli strumenti nel golfo mistico, l'atmosfera era quella delle grandi occasioni. Nei corridoi si discuteva della sfolgorante illuminazione cittadina e del nuovo anno che bussava alle porte, carico di promesse di progresso per la grande città dello Stretto.

Poco prima che il direttore d'orchestra sollevasse la bacchetta, un brivido scuro attraversò le strade adiacenti al teatro, un presagio che la storia avrebbe trasformato in leggenda.

Una donna del popolo, con i capelli disfatti e gli occhi gonfi di pianto, correva come una furia lungo il selciato illuminato dalle nuove lampade elettriche. Le guardie regie avevano appena arrestato suo figlio, trascinandolo via in catene verso le carceri cittadine. Disperata, respinta dai passanti e accecata dalla rabbia contro l'ingiustizia e contro l'indifferenza di quella Messina festante, la donna si fermò nel mezzo della via, alzò i pugni serrati verso il cielo e urlò una bestemmia che fece voltare i passanti: «Deve venire il terremoto a scegliere le sue vittime, e ad ammazzare voi e tutta Messina!».

Qualcuno si fece il segno della croce, qualcun altro rise, scuotendo la testa davanti alle farneticazioni di una povera madre fuori di sé. La vita riprese subito il suo corso. La donna sparì nel buio dei vicoli, portandosi dietro la sua maledizione, mentre dal monumentale portico del Vittorio Emanuele uscivano le prime note del preludio verdiano, calde, solenni, rassicuranti.

All'interno della sala, lo spettacolo fu memorabile. Il tenore Angelo Gamba, nei panni del valoroso guerriero Radamès, era in stato di grazia. Quando intonò la celebre romanza *Celeste Aida*, la sua voce limpida e potente salì verso il soffitto del teatro, ferma e sicura. Sull'acuto finale della romanza, il tenore tenne il fiato con una maestria tale da far trattenere il respiro a tutta la platea, prima di sciogliere la nota in un pianissimo perfetto.

Venne giù il teatro. Applausi scroscianti, grida di "Bis!", fazzoletti bianchi sventolati dai palchi. Gamba ringraziò commosso e l'opera proseguì tra i velluti rossi, i costumi egizi e i sorrisi degli spettatori.

Quando il sipario calò, era ormai notte fonda. I messinesi uscirono dal teatro commentando l'acuto di Gamba e la bellezza della nuova illuminazione elettrica. Molti si affrettarono verso i caffè vicini per riscaldarsi con una bevanda bollente o un vassoio di pignolata prima di rientrare nelle proprie case, chiudere le imposte di legno e infilarsi sotto le coperte. Alle cinque del mattino, tutta Messina dormiva il sonno profondo di una placida notte d'inverno.

Lunedì 28 dicembre 1908, ore 05:21.

Il buio venne squarciato non dalla luce, ma da un boato infernale che sembrava nascere dalle viscere stesse dello Stretto. La terra non si limitò a tremare: sussultò, sussultò per trentasette interminabili secondi di magnitudo 7.1. Un'autentica catastrofe sismica.

Nelle stanze dell'albergo dove alloggiava la compagnia teatrale, il tenore Angelo Gamba non fece in tempo a svegliarsi. Il soffitto della sua camera crollò di schianto, seppellendo per sempre la voce che poche ore prima aveva incantato la città. In quegli stessi trentasette secondi, il novanta per cento degli edifici di Messina si sbriciolò, trasformandosi in una trappola di polvere e pietra per ottantamila anime. Subito dopo, come se la terra non avesse preteso abbastanza, il mare si ritirò per poi abbattersi sulle coste con un maremoto devastante, spazzando via le macerie della marina e i superstiti terrorizzati.

Quando sorse l'alba, la profezia della madre disperata si era avverata con una precisione spaventosa. La terra aveva "scelto" le sue vittime, livellando nobili e plebei, l'impresa teatrale e gli spettatori del loggione, le guardie e i prigionieri.

E in mezzo a quel deserto di fumo e morte, dove le nuovissime lampade elettriche erano state tranciate insieme ai sogni della città, la maestosa facciata neoclassica del Teatro Vittorio Emanuele II era rimasta in piedi. Le sue colonne doriche fissavano il vuoto, custodi dell'eco dell'ultimo acuto di Radamès, sospeso per sempre sopra le macerie di Messina.





Il Teatro Vittorio Emanuele II è il più antico teatro dell'isola costruito appositamente per la rappresentazione di opere e spettacoli. La sua edificazione ebbe inizio nel 1842 in un'area ottenuta dallo sbancamento di una parte del vecchio carcere borbonico e si concluse dieci anni più tardi. La solenne inaugurazione avvenne il 12 gennaio 1852 con l'opera Il Pascià *di Scutari di Gaetano Donizetti, preceduta dalla cantata celebrativa* Il trionfo della pace *di Antonio Laudamo su libretto di Felice Bisazza. In origine l'edificio era dedicato a Santa Elisabetta, in omaggio alla madre di Ferdinando II di Borbone; solo dopo l'Unità d'Italia assunse il nome di Vittorio Emanuele II.*

Il Vittorio Emanuele rappresenta una delle poche testimonianze superstiti dell'architettura neoclassica di Messina e per decenni costituì il punto di riferimento della vita mondana messinese, attirando artisti, intellettuali, imprenditori e viaggiatori che attraversavano lo Stretto. Questa stagione di splendore dovette interrompersi in maniera tragica il 28 dicembre 1908, quando il devastante terremoto che colpì Messina e Reggio Calabria provocò la distruzione di gran parte della città. Il teatro venne risparmiato dal crollo, ma risultò comunque inagibile: andarono perduti il grande sipario raffigurante Gelone che ordina ai Cartaginesi di sospendere i sacrifici umani, i cinque ordini di palchi e i dipinti realizzati sul soffitto da Giacomo Conti.

Nel 1921 furono avviati importanti lavori di consolidamento, venne ampliato il palcoscenico e fu realizzato un nuovo corpo di fabbrica destinato a ospitare la Sala "Antonio Laudamo". Dell'edificio originario si conservano ancora le mura perimetrali, il rivestimento a pietra a bugne lisce, le decorazioni scolpite e il monumentale portico avanzato a tre archi; la facciata è stata poi impreziosita da un doppio ordine di colonne e dall'iscrizione latina: "HEIC POPULO MUSAE HEIC PRAEBENT SPECTACULA LUDI", ovvero: "Ecco le muse al popolo, ecco gli spettacoli".

Quando, però, nel 1939 si stava programmando un intervento di restauro complessivo, i successivi eventi bellici causarono nuovi danni rallentando ulteriormente il recupero del teatro. Solo il 24 aprile 1985 tornò finalmente ad accendere le sue luci. Un elemento che legò ulteriormente quest'edificio alla memoria collettiva dei messinesi fu il ciclo di 43 pannelli realizzato da Renato Guttuso dedicato al mito di Colapesce, simbolo dell'identità marinara della città.

Teatro Comunale Vittorio Alfieri, Naso





L'ultimo mormorio del suggeritore

In alcuni borghi la storia si stratifica come i cerchi nei tronchi degli alberi: il passato non si cancella, ma si costruisce sopra le proprie fondamenta. Nel XIX secolo a Naso, abbarbicato su un colle che guarda le isole Eolie, il Teatro Comunale Vittorio Alfieri decise di nascere sfidando il tempo: sorse infatti in parziale sovrapposizione all'antico castello medievale, quasi a voler sostituire le vecchie armi con la poesia e l'arte.

Esternamente, l'edificio si presentava come un austero capolavoro neoclassico su due ordini. In basso, quattro colonne imponenti incorniciavano il portale principale in pietra; in alto, tre grandi finestre equidistanti guardavano il Mar Tirreno. Ma la vera magia era custodita all'interno: una raffinata pianta all'italiana, ellittica e sormontata da tre ordini di palchi che abbracciavano il pubblico in un respiro di velluto e legno.

Per quasi un secolo, l'Alfieri fu il centro pulsante della cultura dei Nebrodi. Poi, nel 1920, arrivò la modernità con il suo carico di progresso e, paradossalmente, di demolizione. Per trasformare la struttura in una sala cinematografica, l'antico impianto originario venne sacrificato: i tre ordini di palchi superiori e la muratura di base furono abbattuti per fare spazio a una grande platea e un boccascena più ampio, adatto al nuovo schermo bianco. Fu l'inizio di un lento declino che portò alla definitiva chiusura, nel 1950. Per decenni, l'Alfieri rimase un gigante addormentato, un fantasma di pietra che nemmeno i tentativi di restauro del 1986 riuscirono a risvegliare.

Ma la pietra del castello e il legno del teatro sanno aspettare. E, dopo sessantasette anni di silenzio, le sue porte si sono riaperte finalmente al mondo, restituite al loro antico splendore.

Si racconta che nel 1950, la notte in cui il sindaco di allora girò per l'ultima volta la pesante chiave di ferro nel portone del teatro, dentro la sala rimase qualcuno. Non un attore, non un musicista, ma Don Saro, lo storico suggeritore.

Don Saro era un uomo minuto, che aveva passato metà della sua vita dentro la botola di legno posta al centro del palcoscenico, invisibile al pubblico ma fondamentale per gli attori. Da lì sotto, con la sua voce sottile e un libretto spiegazzato tra le mani, aveva salvato dozzine di primedonne e tenori che avevano smarrito la memoria a un passo dal debutto.

Quella sera del 1950, mentre fuori la nebbia di Naso avvolgeva le colonne neoclassiche,

Don Saro si calò per l'ultima volta nella sua buca. Il teatro era buio, spoglio dei palchi originari a causa dei lavori per il cinema, ma l'acustica conservava ancora la perfezione dei tempi d'oro. L'anziano suggeritore accese una candela, aprì una copia della *Mirra* di Vittorio Alfieri e, nel silenzio assoluto della sala vuota, sussurrò i versi finali della tragedia, quasi a voler congedare le mura.

Prima di uscire, lasciò il libretto sul fondo della buca, dicendo tra sé: «Io rimango qui a fare la guardia. Quando tornerà la prosa, vi dirò da dove ricominciare».

La sera della grande e definitiva riapertura del Teatro Alfieri, dopo sessantasette anni, la città è in festa. Le quattro colonne della facciata sono illuminate a giorno, le tre finestre del secondo ordine splendono di una luce calda e la nuova pianta all'italiana, fedelmente ricostruita, accoglie una folla commossa di spettatori.

Dietro le quinte, un giovane attore di Naso, al suo debutto assoluto su quel palcoscenico storico, cammina avanti e indietro stringendo il copione. Ha le mani fredde e il cuore a mille; il peso di inaugurare un teatro chiuso da quasi ottant'anni gli stringe la gola.

Mentre il direttore di scena lancia il segnale dei "cinque minuti al sipario", il ragazzo si posiziona al centro del palco, proprio davanti al drappo rosso ancora chiuso. Preso dal panico, guarda il pavimento di legno e avverte un vuoto di memoria totale. Le battute che ha provato per mesi sono svanite, cancellate dalla tensione.

In quel momento di puro terrore, dal punto esatto in cui un tempo sorgeva la vecchia botola del suggeritore, si leva un leggerissimo refolo d'aria che profuma di carta antica e cera di candela. Il giovane attore si blocca. Nel silenzio che precede l'apertura del sipario, gli sembra di sentire una voce sottilissima, limpida e ferma, che sale dalle tavole del palcoscenico, pronunciando la prima parola del suo monologo.

Il ragazzo sbarra gli occhi, respira a fondo e sorride. La memoria torna all'improvviso, lucida e potente.

Il sipario inizia a sollevarsi lentamente, rivelando uno splendore ritrovato, tra gli applausi del pubblico di Naso. L'attore fa un passo avanti, forte di quel sussurro invisibile, e pensa che i teatri possono anche essere abbattuti, trasformati e sbarrati per generazioni, ma finché la pietra e l'uomo si incontrano sotto un soffitto d'arte, ci sarà sempre un suggeritore antico pronto a ricordarci da dove riprendere la commedia della vita.





Il Teatro Comunale Vittorio Alfieri nasce nel 1873 in un luogo particolarmente significativo per la storia di Naso: l'area dell'antico castello, distrutto dal terremoto del 25 agosto 1613. La realizzazione dell'edificio fu resa possibile grazie al contributo economico di alcune famiglie nobili nasitane e venne progettata dall'ingegnere Sebastiano Gatto Messina nel 1872. La scelta di dedicare il teatro proprio ad Alfieri testimonia la volontà di creare un centro culturale moderno e prestigioso per l'intero territorio nebroideo.

L'edificio presenta un'impronta neoclassica. La facciata, che dà sull'attuale piazza Giuseppe Garibaldi, è caratterizzata da un portale centrale incorniciato da quattro colonne e da una composizione sobria ed elegante. Originariamente realizzata in pietra locale, la facciata ha subito nel tempo interventi di rimaneggiamento che ne hanno modificato in parte l'aspetto. All'interno il teatro si sviluppa secondo una pianta ellittica, con la platea circondata da tre ordini di palchi che conferiscono all'ambiente un'atmosfera raccolta e intima, tipica dei teatri di provincia dell'Ottocento.

Definitivamente chiuso nel 1950, per decenni il teatro rimase inutilizzato, diventando il simbolo di una stagione culturale interrotta. Soltanto nel 1986 prese avvio un percorso di recupero che, tra difficoltà e rallentamenti, si è concluso solo nel 2017 quando il Vittorio Alfieri è stato finalmente restituito alla città.

Teatro Riccardo Casalaina, Novara di Sicilia





L'orologio del Peculio e i sapori della Contradanza

Non tutti i teatri nascono monumentali per esibire il potere dei re. Ce ne sono alcuni che invece nascono dalla terra, per proteggere la pancia e lo spirito di un popolo di montagna. A Novara di Sicilia, abbarbicato sulla roccia tra i Nebrodi e i Peloritani, il Teatro Comunale Riccardo Casalaina custodisce un primato: è uno dei teatri più antichi di tutta la Sicilia, completato nell'ormai lontano 1770.

Le sue origini raccontano una storia di pragmatismo tipicamente siciliano. Per circa cinquant'anni dalla sua fondazione, l'edificio visse una straordinaria doppia vita. Da un lato era il tempio della musica, dall'altro era la sede del Peculio Frumentario, il grande magazzino comune dove si conservavano le scorte di grano per salvare la popolazione dalle carestie durante i rigidi inverni. Lì dove i contadini portavano i sacchi di frumento di giorno, la sera risuonavano i violini. Il pane del corpo e il pane dell'anima condividevano lo stesso tetto di pietra.

In seguito, la struttura lignea settecentesca venne trasformata in una bomboniera a tre ordini di palchi. Ma l'anima popolare e sfrontata di quel teatro del 1770 non ha mai dimenticato le sue radici. E ogni anno, durante il Carnevale, le sue mura tornano a tremare per la festa più antica del borgo.

Era un Martedì Grasso di fine Ottocento e faceva particolarmente freddo. Fuori, la nebbia stringeva i vicoli in pietra di Novara e il gelo attanagliava l'acqua delle fontane, ma dentro il teatro l'aria era rovente. Le poltrone della platea erano state completamente rimosse per trasformare lo storico pavimento di legno in una colossale sala da ballo per la notte del Veglione.

L'atmosfera nei palchetti era un tripudio di profumi e animazione. Lì dentro non ci si limitava ad assistere alla festa: i palchi diventavano veri e propri salotti gastronomici. Le famiglie novaresi si portavano da casa ceste di vimini cariche di prelibatezze per sostenere i ballerini durante la lunghissima maratona notturna. Si aprivano i contenitori con i maccheroni al sugo di maiale, si affettavano salami locali e provole dei Nebrodi, e non mancavano mai i dolci tipici del periodo, come le chiacchiere e i pignolati, il tutto bagnato dal vino rosso forte delle vigne della zona. Tra un ballo e l'altro, si saliva nei palchi per riprendere fiato, addentare qualcosa e brindare alla salute del Carnevale.

Seduto nel secondo ordine, intento a sgranocchiare un pezzo di maiorchino e a godersi lo spettacolo della platea, c'era Massa Tano, uno degli anziani più rispettati del borgo. Con la sua giacca di velluto e lo sguardo arguto, guardava i giovani volteggiare a ritmo di valzer.

«Massa Tano, ma non scendete a ballare stasera?», gli chiese il capobanda, salito a salutarlo e, con l'occasione, a rifocillarsi.

Massa Tano sorrise, pulendosi le dita con un fazzoletto di stoffa. «Ho ballato per quarant'anni su questo legno, figlio mio. Ora tocca a voi. Ricordati che queste mura hanno visto passare i padri dei nostri padri. Nel 1770, quando qui sotto c'era ancora il grano del Peculio, la gente si nutriva e ballava nello stesso posto. Questo teatro è antico, ha la pelle dura. Ne ha visti di inverni, ma il Carnevale e il buon vino lo scaldano sempre».

L'orologio del teatro camminava veloce, mentre i profumi dei banchetti nei palchi si mescolavano al calore della sala. Le ore volavano tra i passi di danza, e la stanchezza sembrava non toccare nessuno. A Novara, la tradizione del Carnevale a teatro aveva una regola ferrea: non si smetteva di ballare finché la notte non lasciava il posto all'alba.

Arrivate le sette del mattino, quando i primi raggi di sole cominciarono a filtrare timidi dalle finestre tagliando la nebbia di montagna, il capobanda tornò sul palcoscenico. Era il momento del gran finale, l'atto più atteso: la Contradanza.

Il coreografo, un uomo dall'andatura fiera e dalla voce tonante, si mise al centro della scena per dirigere i ballerini. Le coppie si disposero in fila, i violini attaccarono la melodia ritmata di derivazione francese e la sala divenne un ingranaggio perfetto di figure, risate e battiti di mani. Nei palchi, le famiglie si sporgevano dalle ringhiere, incitando a gran voce i ballerini tra gli ultimi sorsi di vino. Il coreografo guidava i movimenti con sguardi d'intesa e battute dialettali, ordinando i vari scambi di coppia.

Finalmente, alle sette e mezza passate, quando i musicisti erano ormai esausti e il sole faceva risplendere gli stucchi d'oro del teatro, il coreografo lanciò l'urlo tradizionale, quello che da secoli chiudeva i festeggiamenti: «Il cavaliere porti la dama al buffet!».

Era il segnale della resa. Un boato di applausi e risate liberatorie accolse la fine della musica. Le maschere vennero tolte, rivelando volti stanchi ma felici, arrossati dal ballo e dal calore umano.





Massa Tano si alzò lentamente dal palchetto, raccogliendo la cesta ormai vuota e sistemandosi il cappotto per uscire nel freddo della mattina. Guardò la platea di legno, dove l'eco dell'ultima Contradanza sembrava ancora fluttuare nell'aria insieme al profumo delle mille prelibatezze che avevano deliziato i palati dei presenti. Pensò che il tempo a Novara di Sicilia non aveva potuto fare alcun danno. Finché ci sarebbe stato un pezzo di pane da dividere nei palchi e un pavimento su cui ballare la Contradanza, il teatro avrebbe continuato a battere il tempo, fiero, al ritmo del suo popolo.

Il Teatro Comunale risale alla seconda metà del XVIII secolo e rappresenta una delle più significative testimonianze della tradizione culturale di Novara di Sicilia. La comunità scelse di dedicarlo a Riccardo Casalaina, musicista nato nel borgo che si distinse per il suo talento come pianista, direttore d'orchestra e compositore.
La sala è organizzata secondo una pianta a ferro di cavallo e presenta tre ordini di palchi che si sviluppano attorno alla platea. Le dimensioni contenute contribuiscono a creare un ambiente raccolto e suggestivo, nel quale pubblico e scena mantengono un rapporto diretto e immediato.
Per generazioni il Teatro Casalaina ha accompagnato la vita culturale di Novara di Sicilia, ospitando spettacoli, manifestazioni artistiche e momenti di incontro per la popolazione locale.

CALTANISSETTA

Teatro Regina Margherita, Caltanissetta





Il segreto del terzo ordine

Nelle profondità della miniera Trabonella, il tempo non esisteva. Esistevano solo il buio, il piccone e il respiro pesante della terra. Sebastiano era uno zolfataro, uno di quegli uomini che passavano dodici ore al giorno nelle viscere della Sicilia, spaccandosi la schiena per estrarre l'oro giallo che arricchiva la città. Quando risaliva in superficie, i suoi occhi ci mettevano ore a riabituarsi alla luce e la sua pelle, nonostante l'acqua e il sapone, manteneva sempre un vago odore di zolfo e polvere.

Sebastiano, però, aveva un segreto che lo teneva in vita in fondo al pozzo. Quel segreto si chiamava Adele.

Adele era la figlia di uno dei più ricchi e spietati baroni dello zolfo di Caltanissetta, un uomo che possedeva tre miniere e che considerava gli zolfatari poco più che bestie da soma. L'amore tra lei e Sebastiano era un amore impossibile, nato per caso un pomeriggio di pioggia in corso Vittorio Emanuele, quando lui aveva raccolto lo scialle di seta che le era sfuggito di mano. Un solo sguardo era bastato a condannarli a una relazione clandestina e disperata. Non potevano scriversi, non potevano cercarsi, non potevano essere visti insieme: se il padre di Adele avesse scoperto quel sentimento, per Sebastiano sarebbe stata la fine.

C'era solo un luogo a Caltanissetta dove due mondi così lontani potevano sfiorarsi senza destare sospetti: il neonato Teatro Regina Margherita.

Era il 1875, l'anno dell'inaugurazione. La borghesia locale faceva a gara per trasformare il Margherita nel proprio salotto mondano, e il padre di Adele aveva acquistato a peso d'oro uno dei palchi più prestigiosi del secondo ordine. Sebastiano, dal canto suo, metteva da parte ogni singolo centesimo dei suoi miseri turni in miniera per un unico scopo: comprare un biglietto per il terzo ordine, la piccionaia, il regno del popolo minuto e degli studenti.

La sera della messa in scena della *Traviata*, il teatro era un trionfo di luci, specchi e velluti. Nel suo palco dorato, Adele sedeva rigida, stringendo un ventaglio di pizzo. Apparentemente guardava il palcoscenico, ma i suoi occhi, lucidi di ansia, cercavano l'ombra più alta nell'angolo buio del terzo ordine.

E Sebastiano era lì. Nascosto dietro una colonna della balconata, non guardava l'opera.

Teneva gli occhi inchiodati sulla nuca di Adele, sul modo in cui i capelli scuri le ricadevano sulle spalle nude.

A metà del secondo atto, durante l'aria più struggente, Adele fece un gesto apparentemente distratto: lasciò cadere dal bordo del palco una rosa bianca, che scivolò fino alla platea sottostante. Era il loro segnale. Nessuno tra la folla elegante ci fece caso, scambiandola per la distrazione emozionata di una fanciulla romantica. Ma per Sebastiano, da lassù, quella rosa che cadeva era la conferma che nel buio della zolfara, l'indomani, avrebbe avuto ancora un motivo per continuare a scavare.

Si incontrarono solo una volta, nei corridoi labirintici dietro i palchi durante l'intervallo. Solo pochi secondi, all'ombra di un pilastro, dove l'odore costoso del profumo francese di Adele si fuse per un attimo con quello eterno e amaro dello zolfo sulla pelle di Sebastiano. Si strinsero le mani fino a farsi male.

«Promettimi che tornerai su», gli sussurrò lei con il fiato corto.

«Finché ci saranno le luci di questo teatro a guidarmi, tornerò sempre», rispose lui, prima di svanire di nuovo verso le scale del loggione.

La loro storia rimase così, sospesa tra le stelle di gesso del soffitto del Margherita e il fango delle miniere: un amore che si nutriva di sguardi rubati tra gli applausi della Belle Époque.

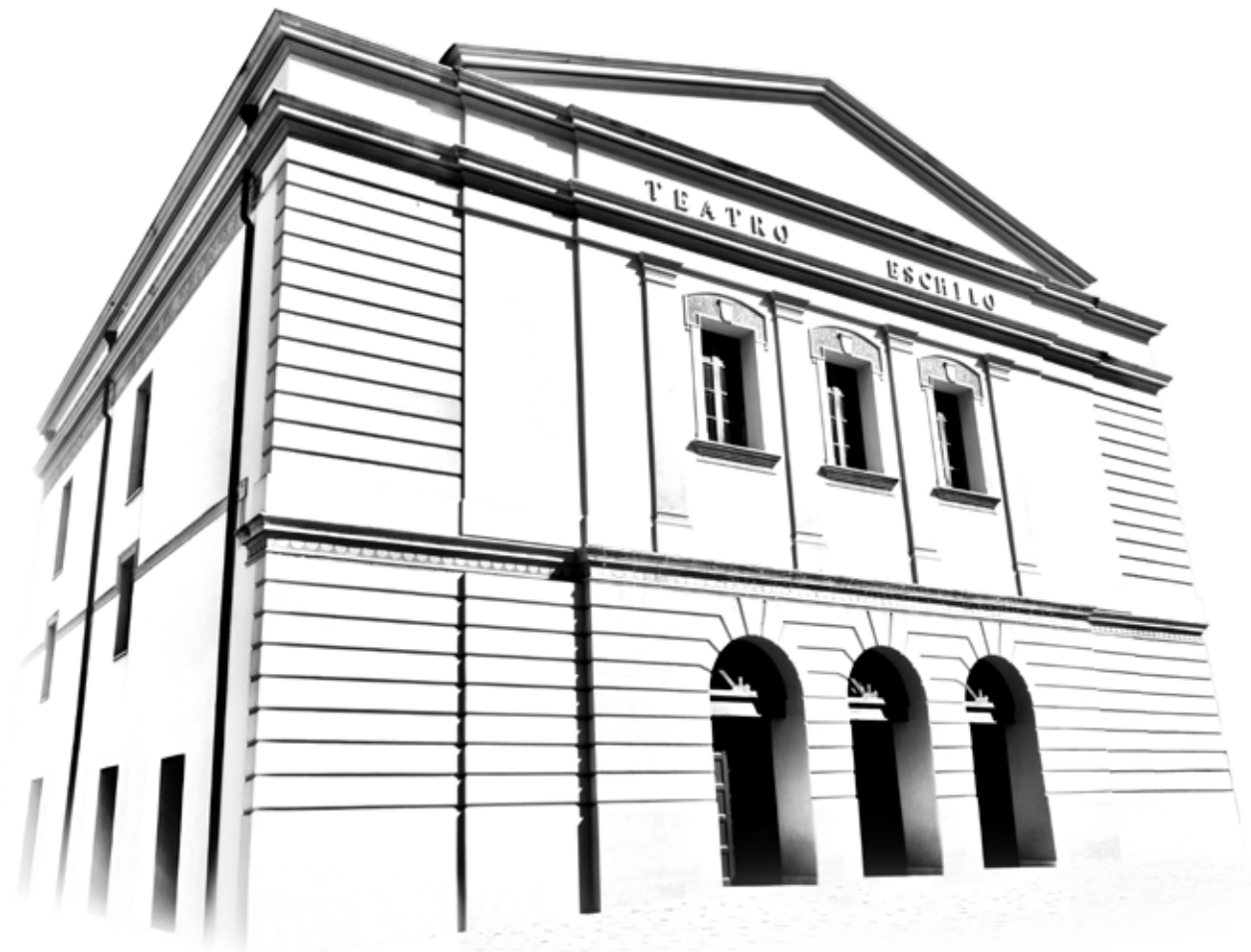
Il teatro fu inaugurato nel 1875 con il Macbeth *di Giuseppe Verdi.*
La facciata principale, integrata nel fronte del palazzo comunale, si caratterizza per un impianto monumentale di gusto neoclassico. L'interno segue il tradizionale modello del teatro all'italiana con pianta a ferro di cavallo allungata, platea, boccascena, quattro ordini di palchi lignei e loggione. L'ingegnere De Pasquale realizzò un innovativo sistema di palchi armonici, mentre Luigi e Fortunato Queriau curarono i meccanismi scenici e le soluzioni tecniche legate alla rappresentazione teatrale. Questi interventi resero il Regina Margherita uno dei teatri più avanzati della Sicilia del suo tempo.
Uno degli elementi più raffinati del teatro è l'apparato decorativo interno, caratterizzato da decorazioni neoclassiche arricchite da inserti barocchi. Particolarmente pregevole è la volta affrescata dal pittore nisseno Giuseppe Valenti, intervenuto in occasione del restauro novecentesco.





Nel 1921 il teatro venne modernizzato con l'introduzione dell'illuminazione elettrica e di nuove tecnologie sceniche, tra cui un cinematografo. Con l'affermarsi del cinema sonoro la struttura subì alcune trasformazioni che ne modificarono progressivamente la funzione originaria. Inoltre, i danni provocati dalla seconda guerra mondiale, tra cui il grave danneggiamento della copertura del palcoscenico, e il successivo periodo di incuria determinarono un lento declino dell'edificio.
Nel 1970 il teatro fu chiuso al pubblico per lasciare spazio a un lungo intervento di restauro, in cui le antiche strutture lignee vennero sostituite con elementi in cemento armato e sistemi costruttivi moderni, mantenendo tuttavia l'impianto storico della sala. Il teatro fu finalmente restituito alla città nel 1997.

Teatro Eschilo, Gela





L'ombra del poeta e le due vite del Garibaldi

Ci sono piazze in Sicilia nate per essere palcoscenici a cielo aperto. Piazza Sant'Agostino, a Terranova di Sicilia – la città che il Novecento avrebbe ribattezzato Gela –, era una delle più belle e centrali della città e per renderla ancor più preziosa, nella prima metà dell'Ottocento, la borghesia emergente e i più facoltosi possidenti, desiderosi di un luogo di ritrovo e cultura, si unirono all'amministrazione comunale per finanziare la costruzione di un teatro.

Come area per l'edificazione venne scelto il terreno dove un tempo sorgeva la vecchia chiesa di San Giovanni di Dio con il suo ricovero. Ma a Terranova, la memoria della terra scavava molto più a fondo dei colpi di piccone degli operai ottocenteschi.

Secondo una leggenda che gli anziani del paese amavano tramandare di generazione in generazione, quel preciso pezzo di terra custodiva un'ombra antichissima, sacra e illustre. Si diceva infatti che proprio su quella porzione di suolo, nel 456 avanti Cristo, avesse trovato la morte Eschilo, il grandioso padre della tragedia greca, che aveva lasciato Atene per trovare rifugio e ispirazione nella luminosa e potente Gela.

La leggenda della sua morte, sospesa tra il mito e l'ironia del destino, era solenne e bizzarra: un oracolo aveva profetizzato al drammaturgo che sarebbe morto a causa di un oggetto caduto dall'alto. Per questo motivo Eschilo, terrorizzato, passava le sue giornate all'aperto, lontano da tetti e alberi, convinto che la natura brulla della costa gelese lo avrebbe protetto. Ma il destino trovò una via imprevedibile. Un'aquila che volava nel cielo accecante di Sicilia con una grossa tartaruga tra gli artigli fu ingannata dal riflesso del sole. Scambiando la testa calva del poeta per una pietra liscia e tondeggiante, il rapace lasciò cadere il rettile dall'alto per spezzarne il guscio e potersene cibare. L'impatto fu fatale e uccise sul colpo l'autore dell'*Orestea*.

Quando nel 1832 il teatro venne finalmente inaugurato con il nome di "Maria Teresa" (poi convertito in "Giuseppe Garibaldi"), i letterati locali stabilirono che lo spirito del drammaturgo non aveva mai lasciato la piazza. Il nuovo edificio, con la sua elegante sala a ferro di cavallo, le tre file di palchi decorate in oro zecchino, gli stucchi splendenti e i pesanti tendaggi di velluto, sembrava infatti nato appositamente per risarcire l'antico greco.

Il destino del Garibaldi, tuttavia, proprio come una tragedia d'altri tempi, andò incontro a una profonda e spietata metamorfosi.

Nei primi decenni del Novecento, le pareti perimetrali dell'antico gioiello ottocentesco iniziarono a mostrare preoccupanti segni di cedimento. Il Comune prese una decisione drastica e dolorosa: abbattere la vecchia sala a ferro di cavallo e ricostruire l'intera struttura. Intorno al 1920 venne rifatta la facciata neoclassica a tre archi, imitando il disegno originale, e intorno al 1930 fu inaugurata la nuova sala interna.

Ma la recente struttura, ricostruita in fretta e con evidenti carenze di fondi, era l'esatto opposto della precedente. L'oro zecchino, gli stucchi d'arte e i velluti raffinati erano spariti per sempre, lasciando il posto a un ambiente estremamente spartano: superfici lisce e totalmente bianche, pilastri di cemento a vista, pavimentazione grezza e rigide sedie in legno. Mancava persino la fossa orchestrale, l'acustica originaria era andata perduta e i camerini per gli attori erano stati ricavati su una precaria struttura in legno.

Terranova perse così un autentico gioiellino architettonico del XIX secolo. Eppure, nonostante la povertà dei materiali e le pareti spoglie, i gelesi continuarono a presidiare in massa quei 600 posti. Nei decenni successivi, il teatro divenne il cuore instancabile della comunità, trasformandosi anche in una delle prime sale cinematografiche della città e ospitando comizi, saggi e convegni. L'oro ottocentesco era svanito, ma la sua anima – e l'antica ombra del poeta greco che ne aveva battezzato il suolo – rimase aggrappata alle nude pareti bianche, custode immortale del bisogno di arte e di storie della città.

La realizzazione del teatro di Gela, allora chiamata Terranova di Sicilia, cominciò nella prima metà dell'Ottocento. Per la costruzione venne scelto il largo Sant'Agostino, area sulla quale sorgeva l'antica chiesa di San Giovanni di Dio. Il teatro fu inaugurato nel 1832 e dedicato a Maria Teresa di Borbone, figlia primogenita di Ferdinando I delle due Sicilie; dopo l'Unità d'Italia l'edificio venne intitolato a Giuseppe Garibaldi, denominazione che mantenne per oltre un secolo.
Nei primi decenni del Novecento si decise di demolire e ricostruire gran parte della struttura secondo criteri più moderni e funzionali, pur mantenendo il legame con l'impianto originario ottocentesco.





Soltanto nel 2013 il teatro assunse l'attuale denominazione di Teatro Comunale Eschilo, in omaggio al grande tragediografo greco che trascorse gli ultimi anni della sua vita a Gela.
Il prospetto del teatro è caratterizzato da tre ingressi scanditi da archi a tutto sesto, sormontati da tre grandi finestre con cornici decorate. A dominare la composizione è il grande frontone triangolare sul quale campeggia il nome del teatro.
L'impianto originario prevedeva una sala a ferro di cavallo con tre ordini di palchi, riccamente decorata da stucchi dorati, velluti e decorazioni che contribuivano a creare un ambiente raffinato e adatto alle rappresentazioni teatrali e musicali dell'epoca.
Tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila il teatro fu interessato da un importante intervento di recupero e rifunzionalizzazione. La ristrutturazione comportò il completo rifacimento degli ambienti interni, progettati secondo criteri contemporanei ma ispirati, per quanto possibile, alla tradizione del teatro all'italiana. La sala attuale, a pianta rettangolare con galleria, può ospitare circa trecento spettatori.
Dopo una lunga chiusura, la struttura venne finalmente restituita alla città e riaperta ufficialmente il 27 febbraio 2013.

Conclusione

Ed eccoci giunti alla fine del nostro viaggio, sebbene esperienze come queste non possano dirsi concluse con l'ultima pagina di un racconto: i teatri non sono mai soltanto pietre, gessi o velluti impolverati. Sono organismi vivi, creature ostinate che respirano con noi, che custodiscono le nostre urgenze, le nostre colpe, i nostri slanci più alti e le nostre miserie quotidiane.

In questi mesi passati a inseguire la bellezza per le nove province della nostra isola, a scivolare dentro la pancia scura di un teatro antico o a manifestare stupore davanti agli ori di una sala ottocentesca, ho cercato ogni volta la verità di un battito umano. Non mi interessava firmare l'ennesimo catalogo di pietre o la guida accademica che guarda i monumenti da dietro una teca di vetro. Volevo sentire la voce di chi quel teatro lo ha sognato, di chi lo ha pagato con la fatica delle braccia, di chi ci ha piantato dentro la vita quando tutto intorno sembrava crollare.

Perché la Sicilia è esattamente questo: un enorme, indomabile palcoscenico a cielo aperto dove la vita si fa drammaturgia e la finzione non è mai menzogna, ma il modo più estremo, più feroce e forse più dolce per raccontare chi siamo. Ci siamo passati tutti, dai tiranni greci ai baroni illuminati, dai poeti disperati agli operai che impastavano calce e sogni, fino a quegli attori e a quei musicisti partiti alla scoperta del mondo che poi tornavano a cercare il mare di casa con la stessa, disarmante tenerezza.

Questo libro, che non avrebbe avuto anima senza lo sguardo rigoroso e complice di Toni Campo, capace di strappare alla luce e all'ombra la vera essenza di queste architet-

ture, è il mio atto d'amore sfrontato e devoto verso la mia terra. Un omaggio a chi non si è mai arreso alla bruttura, a chi ha voluto costruire un altare laico nel bel mezzo del deserto o della miseria.

Affido queste pagine a chi vorrà mettersi in cammino, con l'augurio di saper ascoltare non solo la magniloquenza delle pietre, ma quel mormorio antico che continua a risalire dai loggioni e dalle platee. Perché finché ci sarà qualcuno disposto a sedersi nel buio, a trattenere il fiato e a lasciarsi attraversare da una voce, la nostra isola continuerà a recitare la sua parte più bella. E lo spettacolo, per fortuna, non avrà mai fine.

INDICE

p. 5 *Prefazione*
7 *Presentazione*
9 *Introduzione*

CATANIA

17 Teatro Romano, Catania
23 Teatro Bellini, Catania
29 Teatro Sangiorgi, Catania
35 Teatro Bellini, Adrano

SIRACUSA

43 Teatro Greco, Siracusa
49 Teatro Greco, Palazzolo Acreide
55 Teatro Massimo, Siracusa
61 Teatro Garibaldi, Avola
67 Teatro Garibaldi, Modica
73 Teatro Tina di Lorenzo, Noto

PALERMO

p. 81 Teatro Massimo, Palermo
89 Teatro Biondo, Palermo
95 Teatro Salvatore Cicero, Cefalù

RAGUSA

103 Teatro Donnafugata, Ragusa Ibla
111 Teatro Vittoria Colonna, Vittoria

TRAPANI

119 Teatro Greco, Segesta
125 Teatro Selinus, Castelvetrano
131 Teatro Sollima, Marsala
137 Teatro Garibaldi, Mazara del Vallo

AGRIGENTO

145 Teatro Greco, Eraclea Minoa
151 Teatro Luigi Pirandello, Agrigento (già Teatro Regina Margherita)
157 Teatro Sociale, Canicattì
163 Teatro Regina Margherita, Racalmuto
169 Teatro L'Idea, Sambuca di Sicilia

ENNA

p. 177 Teatro Greco, Morgantina
183 Teatro Neglia, Enna
189 Teatro Garibaldi, Piazza Armerina

MESSINA

197 Teatro Greco, Tindari
203 Teatro Greco-romano, Taormina
209 Teatro Vittorio Emanuele, Messina
215 Teatro Comunale Vittorio Alfieri, Naso
221 Teatro Riccardo Casalaina, Novara di Sicilia

CALTANISSETTA

229 Teatro Regina Margherita, Caltanissetta
235 Teatro Eschilo, Gela

241 *Conclusione*

Appunti di viaggio

Stampato in Italia
nel mese di novembre 2026
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it