

I. L'espace architectural des théâtres des centres mineurs

Teatri minori di Antonio Niccolini. La diffusione di un modello dalla Toscana granducale al Regno di Napoli

Pier Luigi Ciapparelli

Antonio Niccolini (*San Miniato 21 aprile 1772, †Napoli 9 maggio 1850) è figura dominante nella tempesta artistica a Napoli della prima metà dell'Ottocento. Protagonista di una poliedrica attività che spazia dalla scenografia al progetto architettonico e urbanistico, alle dissertazioni a carattere scientifico, allo studio e conservazione dell'Antico, occupa anche ruoli di grande rilievo nelle gerarchie istituzionali partenopee.¹ Nel 1822, dopo avere due anni prima ottenuto la cattedra di Prospettiva, è nominato Direttore del Reale Istituto di Belle Arti, per il quale nello stesso anno promuove una rilevante riforma, mentre nel 1816 assume il ruolo di primo direttore della Reale Scuola di Scenografia di Napoli istituita con decreto reale del 25 dicembre di quell'anno. Già nel 1811 consegue l'ambita carica di Architetto Decoratore del Reale Teatro di San Carlo, modificata intorno al 1823 in Architetto Decoratore dei Reali Teatri,² conseguente all'immediato successo dei suoi allestimenti scenici a partire dal 1807, data del suo insediamento nella capitale del Regno di Napoli.

Il suo contributo all'architettura teatrale è solitamente riferito ai numerosi interventi e ammodernamenti condotti nel Teatro di San Carlo di cui occorre almeno menzionare in questa sede la nuova facciata principale con il portico e l'avancorpo (1809–1811) e la ricostruzione della sala teatrale e del palcoscenico, dopo l'incendio disastroso della notte del 13 febbraio 1816, inaugurati il 12 gennaio 1817 con la cantata *Il sogno di Partenope* di Urbano Lampredi su musica di Giovanni Simone Mayr.³ I risultati di entrambi questi interventi costituiranno importante modello di riferimento non solo per le province campane ma anche per più centri primari e secondari del Regno di Napoli.

Nel 1823, all'età di cinquantuno anni, nella lettera indirizzata a Giovanni Carafa duca di Noja, Soprintendente dei Teatri e Spettacoli del regno,⁴ in accom-

¹ Dati i limiti di spazio restringo la bibliografia di riferimento ai contributi essenziali rinviando a questi per la produzione precedente: Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Napoli 1980; *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807–1850)* [catalogo della mostra], a cura di Anna Giannetti/Rossana Muzii, Napoli 1997; Simona Rossi, *Interpretare l'antico. Architettura, archeologia e teatro nell'opera di Antonio Niccolini*, Napoli 2022; *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli* [catalogo della mostra], a cura di Pier Luigi Ciapparelli, Napoli 2023.

² Anna Giannetti, Reali Teatri, in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 43–47, qui a p. 43.

³ Per questi due interventi, si veda Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo 1737–1987*, vol. 1: *La storia, la struttura*, Napoli 1987, pp. 38–46, 91 e 110.

⁴ Mancini, *Scenografia napoletana*, p. 88.

pagnamento all'invio di una copia della sua nota dissertazione sull'acustica delle sale teatrali, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*,⁵ dichiarava di avere costruito o restaurato quattordici teatri, incluso naturalmente il Massimo partenopeo. Il totale doveva essere suscettibile di ulteriore incremento dal momento che quasi fino al termine della sua vita Niccolini continua a elaborare progetti di ammodernamento o di costruzione ex novo, o a formulare pareri per edifici per lo spettacolo non di rado per centri secondari.

Teatri per le accademie toscane

La sua stessa iniziale attività in Toscana, dove si forma, è legata al *restyling* di edifici esistenti o al progetto di nuove sedi, oltre che naturalmente agli allestimenti scenici. In realtà l'esordio professionale nella scenografia avviene in seconda battuta rispetto alle commissioni assolte nel settore della decorazione come attestano i suoi primi lavori per ville ed edifici della nobiltà e borghesia toscane, ma anche di teatri di piccole dimensioni per accademie in centri primari e nelle periferie del Granducato.

Un primo intervento di ripristino decorativo è riportato nell'autobiografia del maestro⁶ per il teatro di Pescia, cittadina in provincia di Pistoia, compiuto insieme al fratello Giuseppe suo iniziale collaboratore. Dovrebbe riferirsi al Teatro dell'Accademia degli Affilati, sottoposto a ristrutturazione nel 1793–1795, con conseguente aggiunta di Regio nell'intitolazione, su disegno di pianta dell'architetto Niccolò Paoletti e progetto degli accademici Giuseppe Antonio Flori e Luigi Galeotti di Pescia.⁷ Tuttavia non restano elementi per potere valutare l'intervento se non l'entusiastica recensione apparsa sulla *Gazzetta Universale* di Firenze che loda gli artefici per il «raffinatissimo moderno gusto, che va a gran passi ripristinando l'ottimo antico greco».⁸ Allo stesso orientamento stilistico, secondo l'anonimo recensore, si ispiravano anche il sipario e le nuove scene sempre realizzate dai due fratelli.

⁵ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, Napoli 1816 [1805].

⁶ *Ricordi della mia vita*, ms. alla Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli, Sez. ms. e rari, XX 105–106. È integralmente trascritto in Franco Mancini, Un'autobiografia inedita di Antonio Niccolini, in *Napoli Nobilissima* 3/3, 1964, fasc. 5, pp. 185–194. Alle pp. 190–191 sono le annotazioni sul teatro di Pescia.

⁷ *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di Elvira Garbero Zorzi/Luigi Zangheri, vol. 6: *Pistoia e Provincia*, Firenze/Venezia 1995, pp. 328 e 332. La *Gazzetta Universale* (22/43, 30 maggio 1795, p. 348) riporta invece come architetto dell'intervento Jacopo Bonazzi assegnando a Flori e Galeotti il ruolo di supervisori dei lavori e di finanziatori dell'opera e senza citare Paoletti.

⁸ Sembra utile riportare l'intera recensione riguardante lo spettacolo d'inaugurazione: «Pescia 22. Maggio. La sera del dì 13. corrente seguì l'apertura di questo nuovo Regio Teatro degli Affilati, con festa di Ballo, illuminazione, ed ingresso alle maschere. Nella sera appresso venne quindi riaperto dalla Comica Compagnia, diretta dal Sig. Gio. Battista Mancini. Il concorso in ambedue le sere fu numerosissimo, compresi molti distinti forestieri. L'elegante Teatro contiene in cinque Ordini numero 113. Palchi, compresovi quello Regio. Dal vecchio, e di legno che

Più specificamente architettonico è il progetto delineato pochi anni dopo, nel 1798, insieme all'architetto pisano Alessandro Gherardesca (1777–1852) di poco più giovane. L'occasione è offerta dalla richiesta da parte di alcuni associati all'Accademia dei Costanti di Pisa di formulare un progetto per ingrandire e migliorare il teatro dell'istituzione. Un album con nove fogli e un disegno sciolto documentano l'idea progettuale corredata da un «Ristretto», ove sono messi a confronto i costi di realizzazione e gli utili risultanti dall'investimento nell'ammodernamento, nonché da un'interessante dissertazione, contenuta nella prima tavola, sulla metodologia progettuale adottata.⁹

L'intervento si profila sostanzialmente con la conservazione dei muri di inviolato dello stabile e una diversa e più organica distribuzione degli spazi entro i quali si annoverano l'ampliamento di ambienti già esistenti, come il vestibolo d'ingresso e i camerini per gli artisti, portati a sedici (Figg. 1–2). Sono inoltre previste nuove funzioni non contemplate nella precedente fabbrica: una Sala dell'Accademia, da eventualmente utilizzare per feste da ballo, e una sala per il biliardo con suoi annessi alla quota del palco reale. Inoltre sale da gioco al secondo piano, ambienti per l'Accademia e l'abitazione del custode all'ultimo livello, oltre alla «Diacciatina» – l'ambiente per la vendita dei rinfreschi – e alla trattoria, entrambe con cucina annessa, e al corpo di guardia per i soldati. Significativo è che nei disegni siano anche evidenziati i camerini ad uso dei palchi, sebbene in numero molto ridotto e limitati al fianco sinistro della sala, interessante ripresa di un motivo elaborato da Giuseppe Piermarini nel Teatro alla Scala, a sua volta derivato dal Teatro Ducale milanese, ma rapportato a un edificio di dimensioni mol-

erano i Palchi, è stato ridotto allo stato attuale, e tutto di muro, sotto la direzione dei Sigg. Cavalieri Giuseppe Antonio Flori, e Luigi Galeotti di questa Città. Essi non hanno risparmiato né spese, né incomodi, per dare questo lustro alla Patria. Architetto della Fabbrica è stato il Sig. Jacopo Bonazzi, che con bene intesa, e solida maestria, ha costruito uno dei più bei Teatri del gusto moderno. La Pittura vi fa pompa di se. I valenti giovani Sigg. Fratelli Niccolini abbastanza noti per le loro diverse bellissime Opere, hanno stupendamente combinato la maestà, la profondità, e l'eleganza dell'Arte Pittorica, con il raffinatissimo moderno gusto, che v'è a gran passi ripristinando l'ottimo antico greco. Essi hanno coronato e le spese dei mentovati Signori Cavalieri, e le fatiche del Sig. Architetto Ingegnere. La vastità dell'invenzione; la nobiltà del disegno; l'armonico, ed in vero ottimo colorito, e la più bella franchezza campeggiano in questa loro recentissima Opera. Il Sipario, ed i nuovi Scenarij sono pure degli stessi abilissimi Giovanni, che con la loro bravura sanno trasportare l'animo di chi osserva, e l'uno e gl'altri alla considerazione della Greca grandezza, e perfezione, che sempre si ammirava nei Circhi, nelle Regie, e nei loro magnifici Tempi. Il colorito punto non cede al segno, ma piuttosto si vede in fra di essi una gara concorde. Per contestare ai prelodati Giovani la pubblica satisfazione, vennero dispensati diversi Componimenti Poetici in lode ben dovuta al distinto merito loro.» Ibid. L'inaugurazione dell'edificio era stata inizialmente annunciata per il 10 maggio 1795. Cfr. *Gazzetta Universale* 22/36, 5 maggio 1795, p. 292.

⁹ Il progetto è pubblicato da Stefano Renzoni, Un promemoria per Antonio Niccolini, il Teatro dei Costanti, e qualcosa su Alessandro Gherardesca, in *Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa, 1777–1852)* [catalogo della mostra], a cura di Gabriele Morolli, Pisa 2002, pp. 150–160, 196–198 e tavv. xv–xvi.

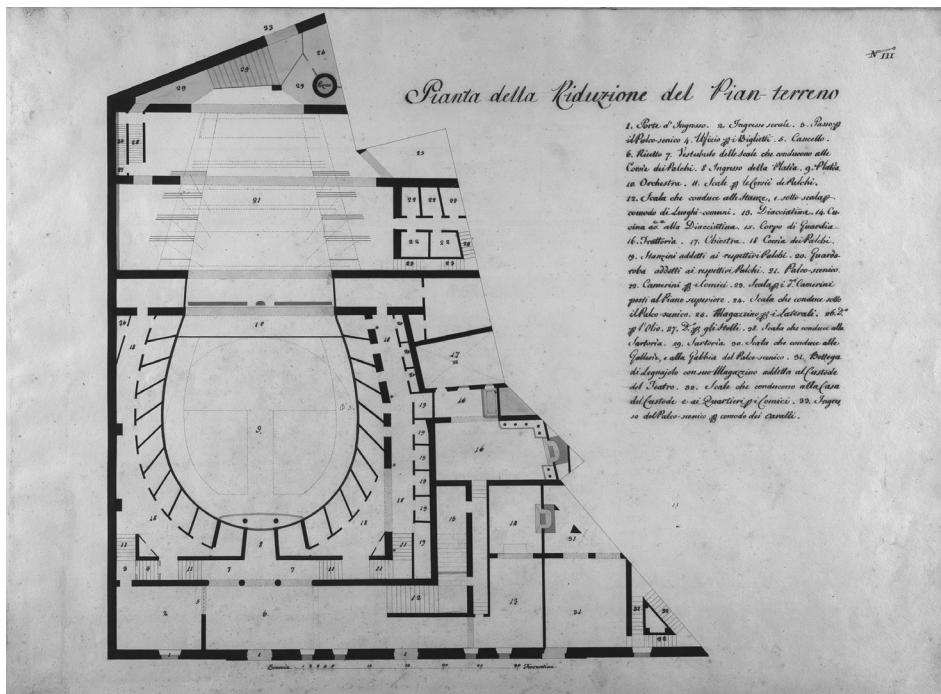


Fig. 1. Alessandro Gherardesca/Antonio Niccolini, *Progetto di ammodernamento del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa (1798)*, tav. III, Planimetria di progetto del piano terreno. Pisa, Fondazione Pisa/Palazzo Blu

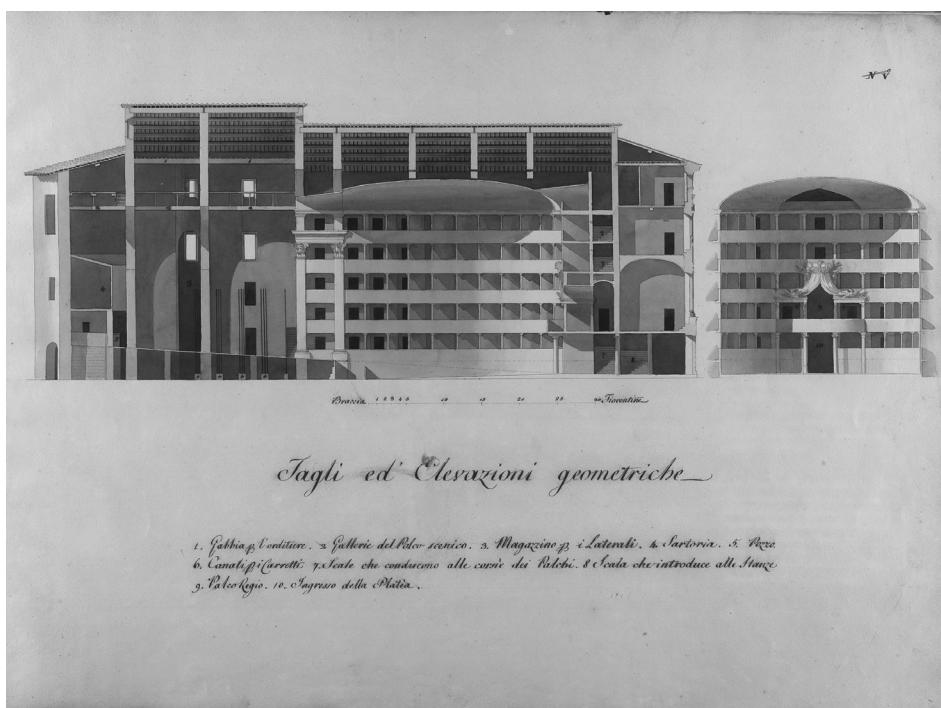


Fig. 2. Alessandro Gherardesca/Antonio Niccolini, *Progetto di ammodernamento del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa (1798)*, tav. v, Sezioni longitudinale e trasversale. Pisa, Fondazione Pisa/Palazzo Blu

to più ridotte, il che dà il senso della volontà di ispirarsi a un modello esemplare dell'architettura teatrale settecentesca.

Di particolare interesse è l'intervento pensato per la sala teatrale per la quale ci si propone di migliorare il profilo con un'adeguata correzione della costruzione geometrica della curva, non perfettamente simmetrica nell'edificio preesistente, conservandone tuttavia l'impianto basato su un «perfetto semicerchio che dolcemente inchina a guisa di Ellisse verso la bocca e resta fino ad essa prolungato con un'aggiustata dimensione».¹⁰ Sembra di ravvisare in questa descrizione il tipo definito ‘a racchetta’ teorizzato circa vent’anni dopo da Francesco De Cesare, il quale nel suo trattato di architettura del 1827 (*Trattato elementare di architettura civile*, Napoli 1827) riedito con ampliamenti nel 1853 e nel 1855/56, mette a confronto la costruzione della pianta a ferro di cavallo, a suo parere identificabile nella nuova sala teatrale del San Carlo (1816/17) dovuta a Niccolini, con quella ‘a racchetta’ individuata nell’auditorio del Teatro Argentino di Roma di Gerolamo Theodoli inaugurato nel 1732.

L’aspetto più significativo del testo illustrativo del progetto dei due architetti toscani va riconosciuto nelle prescrizioni per il miglioramento dell’acustica, in cui è stata giustamente ravvisata un’anticipazione delle teorie in seguito discusse con maggiore approfondimento da Niccolini nel suo trattato sull’acustica delle sale, cui si è prima accennato e la cui *editio princeps* livornese si data al 1805 e quindi pochi anni dopo l’impegno progettuale per i Costanti. Nella relazione dell’album pisano è infatti già espresso chiaramente il principio di neutralità della curva del ‘pozzo’ alla resa acustica della sala e da ricercare invece nell’appropriata curvatura del soffitto che, se efficacemente studiata, consentirà un’uniformità di ascolto nell’auditorio. Per l’altro parametro considerato imprescindibile nella progettazione del teatro dal dibattito illuminista, l’uguaglianza della visione per tutti gli spettatori, ci si propone invece una diversa inclinazione dei tramezzi di suddivisione dei palchi impostati su «divisorie rette sulle Visuali» per i palchi disposti nel semicerchio di fondo e «sulle divisorie medie proporzionali al centro del Palco-scenico» per i restanti,¹¹ risultando il palcoscenico chiaramente visibile da tutti punti dell’auditorio grazie anche a un posizionamento più alto del punto dell’orizzonte.

Nel trattato del 1805 Niccolini sviluppa ulteriormente queste riflessioni pervenendo alla conclusione che la forma della sala, come anche la presenza o meno di palchi e delle decorazioni sulle balaustre, non siano determinanti per la «risuonanza» ma condizionate invece dall’ampiezza del palcoscenico che determinerebbe una maggiore o minore circolazione di corrente d’aria, veicolo della trasmissione del suono.

Maggiore efficacia sul risultato acustico, e in questo riprende quanto già espresso nel 1798, è la configurazione del soffitto che prescrive impostato «sopra

¹⁰ Ibid., pp. 154 e 197, cat. 33, tav. I.

¹¹ Ibid.

il cerchio, acciocchè le ripercussioni siano equi-distanti per ogni parte al centro della Platea».¹² Pur non dichiarando espressamente l'adesione a un tipo il maestro sembra suggerire la circonferenza come matrice geometrica per il profilo del soffitto e quindi anche della sala.

La parte più debole del progetto per i Costanti è la proposta per il prospetto principale (Fig. 3). Sebbene si possano ravvisare nel motivo dei tre portali con conci radiali e nel bugnato che riveste il primo registro anticipazioni per la più originale e armonica facciata del Massimo partenopeo, l'insieme non sembra rispondere efficacemente alle istanze di riconoscibilità dell'edificio nel contesto cittadino, soprattutto nella mancata capacità di estrinsecarne la sua funzione di sede per lo spettacolo, richiesta dal dibattito nazionale ed europeo sul tema.¹³

Se la proposta elaborata con Gherardesca resta lettera morta, Niccolini opererà comunque nell'edificio nel 1804 ma limitatamente al ciclo decorativo e insieme al fratello Giuseppe. L'intervento esteso dai palchi, al soffitto, al sipario e al vestibolo¹⁴ è stato definitivamente cancellato nelle ristrutturazioni successive ma di questa impresa resta un disegno per il *plafond* (Fig. 4) la cui identificazione è avvalorata dalla scritta autografa che ne documenta la paternità e la realizzazione.¹⁵ Il soggetto raffigurato, Apollo e le Muse sullo sfondo di una campitura a cielo aperto, riprende senza particolare originalità un'iconografia consueta nelle sale settecentesche: valga per tutte la decorazione della volta della sala teatrale della Reggia di Caserta inaugurata nel carnevale del 1769 e dovuta a Crescenzo La Gamba per le figure e a Gaetano Magri per le decorazioni.¹⁶ L'incontro con l'Antico, fonte inesauribile d'ispirazione per l'artista, non ha ancora prodotto significativi risultati.

Come è stato suggerito potrebbero essere riferiti a questa occasione due bozzetti con progetti di decorazione per l'aula teatrale conservati nella collezione Zangheri¹⁷ (Figg. 5–6) da attribuire forse a Giuseppe¹⁸ con parapetti alternati a campiture con figure in processione secondo il modello dei trionfi all'antica. L'alternanza

¹² Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, p. 26.

¹³ Sull'argomento si veda Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma 1974; Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

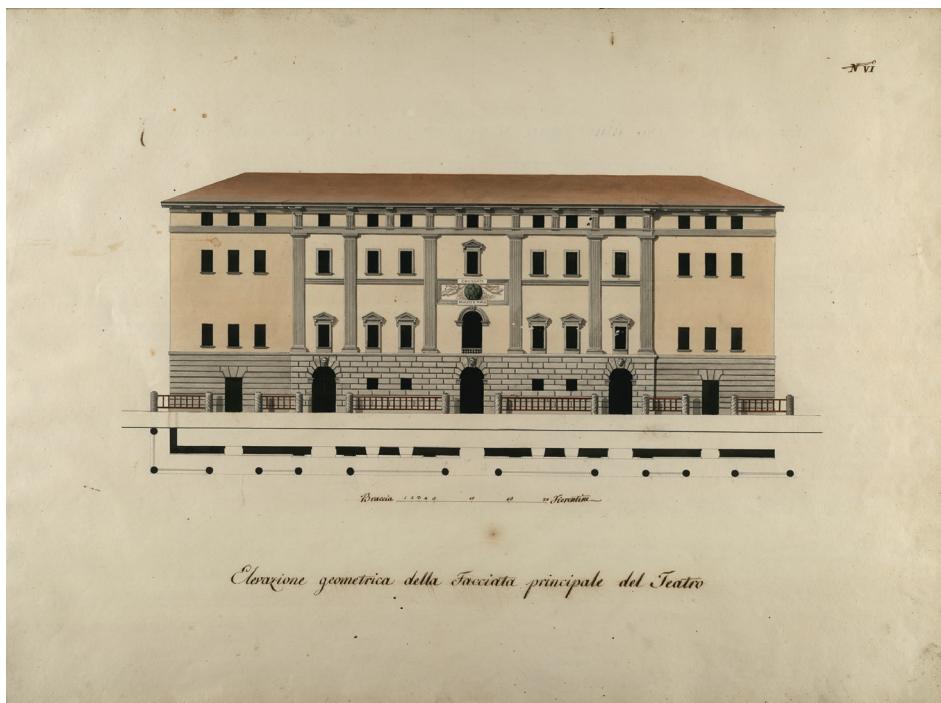
¹⁴ *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol. 3: *Pisa e provincia*, a cura di Elvira Garbero Zorzi/Luigi Zangheri, Firenze/Roma 1992, pp. 71, 75 e 77. Nel documento relativo all'incarico i fratelli devono iniziare i lavori il 15 febbraio 1804. Niccolini nell'autobiografia riferisce solo dell'ammodernamento del vestibolo. Cfr. Mancini, *Un'autobiografia*, p. 190.

¹⁵ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, *Gabinetto dei disegni e stampe*, inv. 8015. È pubblicato in *Antonio Niccolini architetto*, p. 40 e pp. 75 e 86 n. 1.8 scheda di Giannetti.

¹⁶ Pier Luigi Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli 1995, pp. 16–17.

¹⁷ *I teatri storici della Toscana*, vol. 3, pp. 24–25, 59–61 figg. 1–4a–c e p. 77. Ringrazio Luigi Zangheri per avermi gentilmente fornito le riproduzioni degli esemplari.

¹⁸ Renzoni, *Un promemoria*, p. 157. Renzoni contesta l'ipotesi attributiva ad Antonio Niccolini dei disegni avanzata da Garbero Zorzi e Zangheri, di cui alla nota precedente, suggerendo invece la paternità di Giuseppe. Va menzionato che in alternativa ad Antonio Niccolini i due studiosi ipotizzavano di riferire gli esemplari a Luigi Ademollo e in questo caso datandoli al 1824 quando viene promosso un esteso intervento di rinnovo delle decorazioni della sala pisana.



tra balaustri e pannelli ispirati a modelli archeologici connoterà anche il prospetto del ‘pozzo’ del Teatro di San Carlo ricostruito dopo il disastro del 1816 e per i quali il riferimento è stato identificato nelle incisioni degli otto volumi delle *Antichità di Ercolano esposte* pubblicati tra il 1757 e il 1792.¹⁹ Si tratta di un tema che connota anche la rinnovata Pergola fiorentina, in questo caso con i Trionfi di Bacco e di Nettuno dispiegati su parapetti a fascia, nell’ammodernamento promosso nel 1789 da Luigi Ademollo cui si deve nella stessa occasione anche lo splendido sipario a tema mitologico. Indipendentemente dalla paternità e ove mai vadano effettivamente riferiti al rifacimento della sala per gli accademici pisani, i disegni della collezione Zangheri metterebbero in luce, già a questa data, una precoce adesione dell’autore al gusto ispirato ai nuovi modelli decorativi che pochi anni dopo dalle sale teatrali italiane maggiori comincia a diffondersi anche nei centri primari della penisola. Si pensi all’ammodernamento della Scala condotto da Giovanni Perego nel 1807 per la visita di Napoleone Bonaparte o il *restyling* della Fenice dovuto a Giuseppe Borsato nel 1808 sotto la sorveglianza di Selva.²⁰

Per converso anche Gherardesca si riallaccerà professionalmente con l’Accademia pisana per una ristrutturazione dell’edificio, di minore entità rispetto al progetto del 1798 ma comunque significativa, tra il 1824 e il 1828, occasione che vede nuovamente presente il collega samminiatese per la formulazione di un parere in merito ai lavori da realizzarsi in occasione della sua visita a Pisa nel 1823.²¹

L’ultima tappa di questo ciclo di lavori toscani è costituita dalla ridipintura nel 1806 del Teatro degli Avvalorati di Livorno durante la Reggenza di Maria Luisa di Borbone. In quest’opera, Niccolini è affiancato dal pittore livornese Giuseppe Maria Terreni, ma il risultato non incontrò la soddisfazione della committenza se venne infatti occultato da un successivo intervento decorativo nel 1820. In mancanza di documentazione iconografica occorre rivolgersi alla descrizione contenuta nella lettera di offerta dei due artisti all’Accademia, resa nota da Stefano Mazzoni, con cui proponevano i lavori da eseguire e il relativo compenso.²² Vi emerge in particolare la configurazione del *plafond* della sala ispirato agli antichi velari con al centro una circonferenza entro la quale erano raffigurati i più celebri poeti greci, latini e italiani.

Ne è stata intravista la premessa per il più grande velario del San Carlo,²³ eseguito da Giuseppe e Anselmo Cammarano insieme a Frantz Hille e Gaspare Mugnai nel 1816 su disegno di Niccolini, dove tuttavia il tema iconografico descritto per la sala pisana è esteso ai grandi poeti del mondo da Omero ad Alfieri, mentre nel sistema di raccordo della grande tela all’ultimo ordine del ‘pozzo’ è

¹⁹ Cfr. Chiara Garzya Romano, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, p. 77.

²⁰ Cfr. Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809–1823*, Venezia 1995, p. 13.

²¹ Renzoni, Un promemoria, pp. 158–159.

²² Stefano Mazzoni, Il Teatro degli Avvalorati, in *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658–1847)* [catalogo della mostra], a cura di Elvira Garbero Zorzi/Stefano Mazzoni/Luigi Zangheri, Venezia 1989, pp. 91–105, qui alle pp. 94 e 103 scheda 2.2.21.

²³ Elvira Garbero Zorzi, Alcune considerazioni sui teatri livornesi, in *La fabbrica del «Goldoni»*, pp. 51–64, qui alle pp. 55–56.

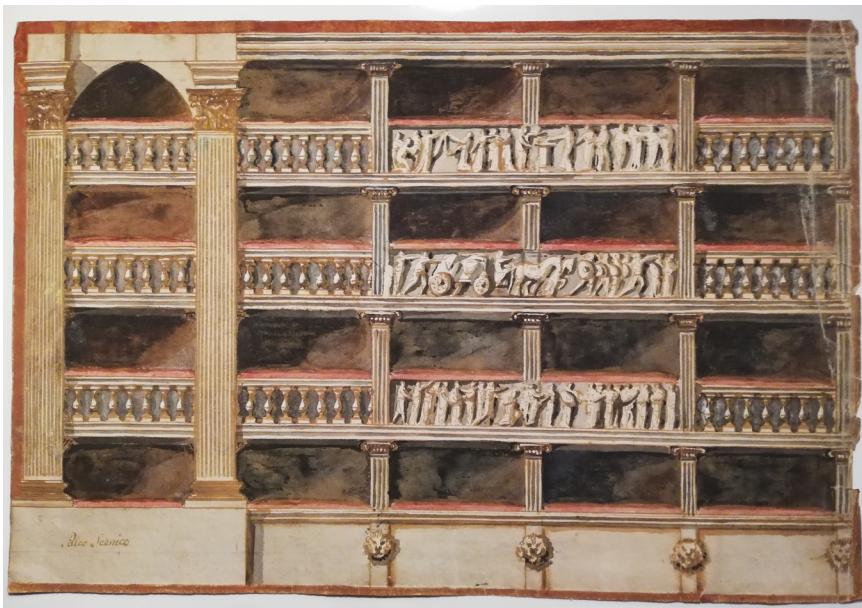


Fig. 5. Ignoto del XIX secolo, *Progetto per la decorazione delle fasce dei palchi del Teatro dell'Accademia dei Costanti di Pisa*. Firenze, Collezione Luigi Zangheri



Fig. 6. Ignoto del XIX secolo, *Progetto per la decorazione delle fasce dei palchi del Teatro dell'Accademia dei Costanti di Pisa. Variante*. Firenze, Collezione Luigi Zangheri

evidente il richiamo alle coperture leggere degli edifici antichi con aste collegate a finti drappi alla maniera dei velari romani.

Va anche ricordato per la contemporaneità di esecuzione con i lavori del Teatro degli Avvalorati, il ciclo decorativo presentato nel nuovo Teatro Carlo Lodovico in San Marco a Livorno, inaugurato nello stesso anno (1806) in cui è ultimata la consorella sala livornese. In questo caso si registra di nuovo l'apporto di Ademollo con un ampio ciclo che dispiegava nel soffitto la *Reggia del Sole* come descritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle parapettate dei palchi ventiquattro arazzi illusionistici raffiguranti episodi dell'*Iliade* alternati a campiture con pano- plie, stemmi e motivi di ispirazione antica²⁴ certamente in linea con le ricerche decorative di Niccolini.

Da queste prime esperienze toscane si può concludere che lo scenografo alle soglie del suo trasferimento a Napoli ha ormai assimilato e sperimentato un nuovo linguaggio decorativo e strutturale, oltre che scenico, da opportunamente trasferire nella sua multiforme attività in Italia Meridionale. Qui ha la possibilità innanzitutto di attingere direttamente a esempi dell'Antico molto diversi dai reperti etruschi conservati in Toscana, perlustrando i cantieri di scavo in continuo divenire dei centri campani sepolti dall'eruzione pliniana del 79 d.C., oltre ai monumenti romani dei Campi Flegrei.

Dalla capitale alle province del regno

Il suo impegno costante per i Reali Teatri della capitale, il San Carlo e il Fondo, gli impedisce di rivolgersi con grande continuità in realizzazioni in capoluoghi o centri minori del regno per i quali tuttavia fornisce progetti, di cui non sempre può dirigere i lavori, o pareri comunque influenti e determinanti per la diffusione delle sue idee nei cantieri dei teatri del Mezzogiorno.

Va ricordato che la nascita del sistema teatrale 'moderno' nell'Italia Meridionale non va ricondotta ai soli interventi postunitari ma trova le sue radici nella rete fondata dai sovrani Napoleonidi durante il decennio francese a imitazione di quanto avveniva oltralpe. Esemplari sono i due viaggi compiuti da Gioacchino Murat in Calabria e in Puglia rispettivamente nel 1810 e nel 1813 con concessioni di nuovi edifici teatrali nelle province meridionali non di rado con interessanti sviluppi del tipo della chiesa-teatro particolarmente diffuso a Parigi. Indipendentemente dal fallimento di alcune di queste iniziative con la Restaurazione, la politica di implementazione condotta dai francesi si prolunga nel nuovo governo.

Niccolini entra in questa rete con interventi a distanza: ad esempio per la sala del Teatro San Ferdinando di Chieti, caso emblematico di chiesa gesuita concessa da Giuseppe Bonaparte nel 1808 per essere trasformata in teatro, ma inaugu-

²⁴ Stefano Mazzoni, Il Teatro Carlo Lodovico in San Marco, in *La fabbrica del «Goldoni»*, pp. 107-119, qui alle pp. 107-109.

rato nel 1818 in piena Restaurazione, il maestro sovrintende a Napoli alla realizzazione della dote scenica e del sipario.²⁵

Più indiretto è il suo contributo a un episodio pugliese, il teatro di Bitonto, dal 1862 intitolato a Umberto I e oggi al compositore Tommaso Traetta, da considerare ulteriore conferma della diffusione in scala ridotta del modello stabilito con i suoi interventi al San Carlo. La paternità del samminiatese per il progetto è dibattuta dalla storiografia. Le fonti documentarie che lo riguardano si datano al 1835 quando un gruppo di ventuno famiglie del piccolo centro, costituitosi in società di azionisti con convenzione firmata il 27 aprile 1835,²⁶ richiedono un accreditato progettista per il loro scopo a Nicola Santangelo, Ministro Segretario di Stato del regno, attraverso la mediazione dell'Intendente di Terra di Bari. Quest'ultimo nella sua lettera descrive anche precise caratteristiche per l'edificio: tre ordini di palchi più la 'pigionara', il diametro maggiore della sala di trentacinque palmi e gli annessi adeguatamente proporzionati. Interessante è che nel documento si faccia riferimento all'acquisizione da parte dei committenti di un terreno in posizione centrale e servito da ampie strade quale adeguato presupposto per l'edificazione della fabbrica.²⁷ Il dato è tanto più rilevante dal momento che nel recente restauro conclusosi nel 2005, si è potuto confermare che l'edificio è in parte appoggiato sulle mura urbane della città inglobandone alcuni elementi. Nondimeno la sua costruzione determinò modifiche all'area su cui insiste con la ristrutturazione del fabbricato prospiciente la facciata principale e l'apertura di una nuova strada che tuttora lambisce l'edificio (via Goldoni), utile a collegare il nuovo borgo con il centro antico della città e a facilitare l'accesso al teatro per le carrozze.²⁸

La missiva dell'Intendente prima descritta seguiva cronologicamente la redazione di un primo progetto da parte dell'architetto Francesco Lerario,²⁹ già responsabile di un analogo elaborato per Barletta rimasto sulla carta,³⁰ evidentemente

²⁵ Pier Luigi Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694–1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli 1999, pp. 47–49; id., Alle origini del sistema teatrale preunitario nel Regno di Napoli. Progetti e realizzazioni tra il decennio francese e la Restaurazione, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815)*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli 2016, pp. 25–50. Per il teatro di Chieti: ibid., pp. 28–29.

²⁶ *Strutture teatrali dell'Ottocento in Puglia. Province di Bari e Foggia*, a cura di Erminia Cardamone/Matteo De Filippis, Bari 1987, p. 155 scheda di Cardamone.

²⁷ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Ministero della Pubblica Istruzione, f. 470, fasc. 111, Lettera s.a. all'Intendente di Terra di Bari del 13.5.1835, Lettera dell'Intendente di Terra di Bari al Ministro Segretario di Stato del 13.6.1835.

²⁸ Felice Moretti, Committenti e mecenati del Teatro *Umberto I* di Bitonto, in *Cultura e società a Bitonto nell'Ottocento. Atti del convegno nazionale*, a cura di Felice Moretti/Vincenzo Robles, Bari 2003, pp. 287–302, qui a p. 298. A questo studio si rinvia anche per i documenti relativi alle convenzioni stipulate dalla società dei ventuno bitontini per l'edificazione dello stabile (p. 291) e a lavori ultimati per l'assegnazione dei palchi e la gestione del teatro (pp. 293–297).

²⁹ Stefano Millillo, Architetti e maestranze per il Teatro di Bitonto, in *Studi bitontini* 79, 2005, pp. 119–132, qui alle pp. 125–126 e Documento 1.

³⁰ Luciana Zingarelli, Il Teatro Nuovo di Bari (1813–1854). Alle radici della committenza borghese, in Vito A. Melchiorre/Luciana Zingarelli, *Il Teatro Piccinni di Bari*, Bari 1983, pp. 37–191, qui a p. 90 nota n. 105.

rifiutato in questa fase dagli azionisti con conseguente domanda di un professionista della capitale. Alla risposta che suggeriva di rivolgere l'incarico a Niccolini, formulata dal Principe di Ruffano Soprintendente dei Teatri e Spettacoli interpellato a riguardo dal Ministro Santangelo,³¹ tuttavia non fa seguito documentazione probante un reale impegno del maestro toscano per l'edificio, né d'altra parte si hanno elementi utili ad ascriverne con certezza ad altri la progettazione.

Di recente è stata avanzata l'attribuzione della facciata all'architetto napoletano Francesco Romano, vicino all'ambiente accademico della capitale in quanto nominato nel 1807 membro del Consiglio dei Lavori Pubblici insieme a Paolo Santa-croce, professore di architettura presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli di cui come si è detto Niccolini è Direttore dal 1822. In una lettera del suo amico e collaboratore Luigi Castellucci con la quale inviava i disegni di Romano per la facciata al conte Diego Gentile,³² figura di spicco dell'ambiente bitontino preunitario, questa è descritta così come appare nella litografia pubblicata sul periodico *Poliorama Pittoresco* nel 1838³³ (Fig. 7) per divulgare l'avvenuta inaugurazione dello stabile, il 15 aprile 1838 giorno di Pasqua, senza tuttavia menzionarne l'ideatore. La litografia corrisponde abbastanza puntualmente all'opera costruita, dato che sembra confermare l'attribuzione a Romano dell'invenzione della facciata, a meno delle statue dei quattro compositori nelle nicchie rettangolari del secondo registro, che nella lettera Castellucci si appresta a riferire che per economia potranno essere lasciate vuote – «che anche le nicchie vuote decorano un edificio»³⁴ – mentre per i tondi con busti dei quattro poeti consiglia di realizzarli in terracotta come infatti verrà attuato.

Indipendentemente dall'effettivo apporto di Niccolini a questa vicenda è evidente la ripresa nella facciata di temi appartenenti alla sua cifra espressiva e derivati dalla sua produzione: la sequenza dei portali con bugne, anche se un po' appiattite rispetto al risalto riscontrabile nel progetto pubblicato e le nicchie con busti rinviano all'avancorpo del San Carlo, sebbene nell'episodio bitontino manchi l'elemento essenziale del Massimo partenopeo ovvero il portico. Tali citazioni erano evidentemente sentite, e non solo per il caso di Bitonto, come adeguato segno di riconoscimento del ruolo che il piccolo teatro doveva assumere nel contesto del comune pugliese con funzione analoga a quella del grande modello di riferimento. Sembra significativo che ancora in età unitaria temi della facciata niccoliniana con i suoi simboli continuino ad essere riproposti con diverse interpretazioni e dimensioni nei teatri minori meridionali come attesta, ad esempio, il Teatro Garibaldi a S. Maria Capua Vetere di Antonio Curri inaugurato nel 1896.

³¹ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, f. 470, fasc. 111, Lettera s.a. al Soprintendente dei Teatri del 20.6.1835; Lettera del Soprintendente dei Teatri al Segretario di Stato Ministro degli Interni del 25.6.1835; *ibid.* dell'8.7.1835. Si veda anche Fara Fusco, Fonti d'archivio, in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 175–186, qui a p. 184 (XXIII).

³² Milillo, Architetti e maestranze, pp. 122–123 e Documento 2.

³³ Domenico Valente, Nuovo Teatro in Bitonto, in *Poliorama Pittoresco* 2/41, 1838, pp. 325–326.

³⁴ Lettera di Luigi Castellucci al conte Diego Gentile del 28.10.1835. Citata da Milillo, Architetti e maestranze, Documento 2, p. 128.

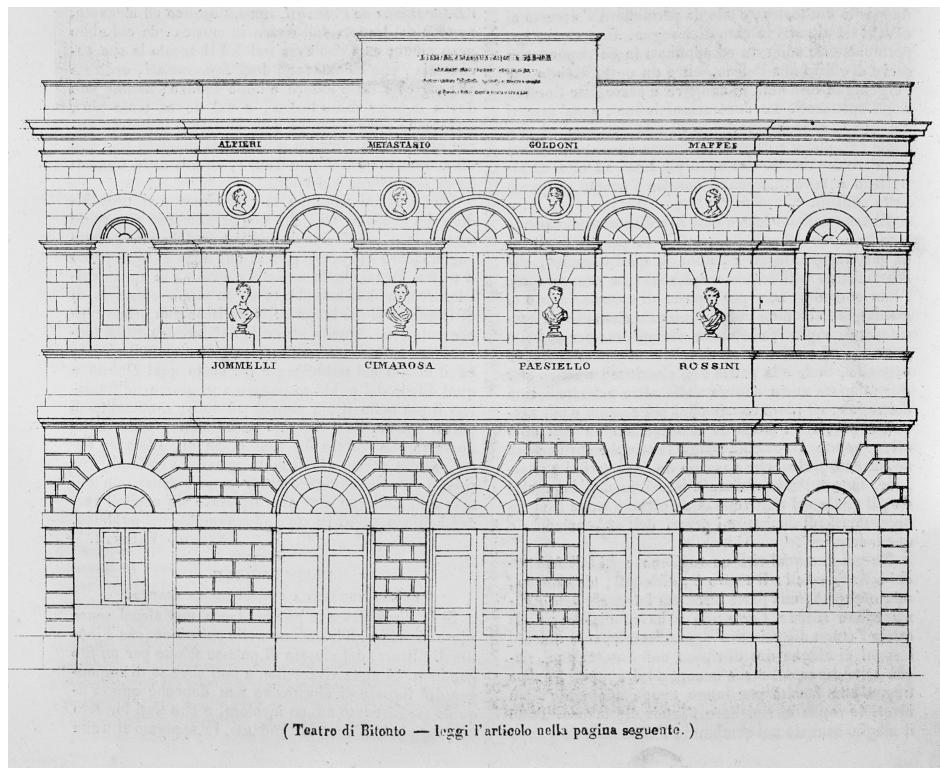


Fig. 7. Ignoto del XIX secolo, *Facciata del nuovo teatro di Bitonto*. Litografia. Da: Domenico Valente, Nuovo Teatro in Bitonto, in *Poliorama Pittoresco* 2/41, 1838, p. 325. Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»

Anche per l'interno dell'edificio bitontino si colgono i riflessi delle ricerche niccoliniane rilevabili nella grande ampiezza del palcoscenico in proporzione all'area della sala, aderente ai precetti espressi nel trattato del 1805, e nell'uso del tipo a ferro di cavallo di cui tuttavia sarebbe necessario indagare l'originario profilo per tracciare una più chiara derivazione. Ancora più esplicito è il riferimento nel sipario, dovuto al pittore Giuseppe Villari di Ruvo e purtroppo perduto a seguito dell'abbandono dello stabile dopo il disastroso crollo delle capriate della copertura nel 1972, descritto in una fonte come «Sipario secondo il piccolo di S. Carlo di un bel verde».³⁵

Ulteriore testimonianza, in questo caso come parametro di confronto, è quella di Domenico Valente, il quale nell'articolo apparso nel periodico primo citato, ricorda che le dimensioni dei palchi «in latitudine» erano più ampie di quelle delle cellule del San Carlo, nonché la presenza di camerini per ciascun palco

³⁵ Ibid., p. 131.

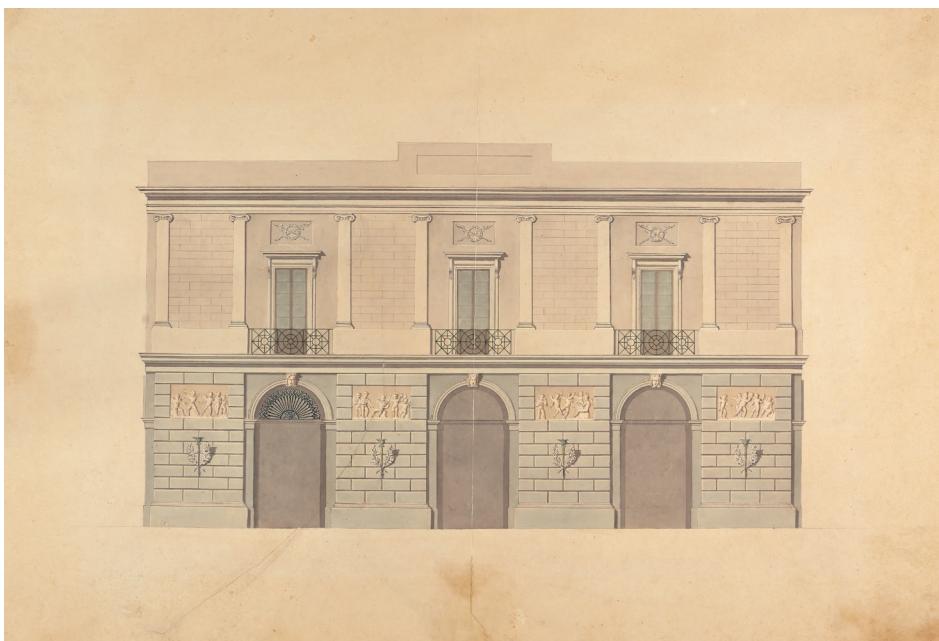


Fig. 8. Antonio Niccolini, *Prospetto per un teatro*. Napoli, Museo e Certosa di San Martino, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 7974

disposti oltre il corridoio di servizio come nel progetto per il teatro accademico di Pisa più sopra discusso.³⁶

Se la facciata definitiva del teatro bitontino va forse assegnata ad altri, un disegno autografo di Niccolini³⁷ raffigurante il prospetto principale di un teatro di modeste dimensioni (Fig. 8) può forse riferirsi a una sua ipotesi poi accantonata, o più probabilmente, dato il differente sistema di aperture osservabile rispetto all'opera realizzata, ad altro edificio di simili dimensioni da ancora identificare. Si riscontra anche qui la suddivisione in due registri ma in questo caso i tre ingressi sono separati da muri con eleganti bassorilievi e la scansione del secondo livello è affidata a paraste ioniche secondo uno schema riconoscibile anche in altri episodi dell'architetto come la facciata verso il giardino di Villa Lucia a Napoli.

Il tema decorativo dei bassorilievi di gusto antiquario va ricondotto alle numerose esperienze che a partire dagli anni Venti l'architetto compie nel settore dell'archeologia: oltre all'avvio della pubblicazione del *Real Museo Borbonico* nel 1824, opera editoriale monumentale con un ampio rendiconto su quanto emerso dagli scavi vesuviani, va menzionato il trasporto nel 1843 del grande mosaico della *Battaglia di Isso* rinvenuto nella Casa del Fauno a Pompei nel 1839 ed esposto nel museo della capitale.

³⁶ Nella planimetria pubblicata da Cardamone (*Strutture teatrali*, p. 157) si osservano tuttavia complessivamente solo quattro camerini.

³⁷ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, *Gabinetto dei disegni e stampe*, inv. 7974. Pubblicato in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 76 e 97 scheda 3.1 di Giannetti.

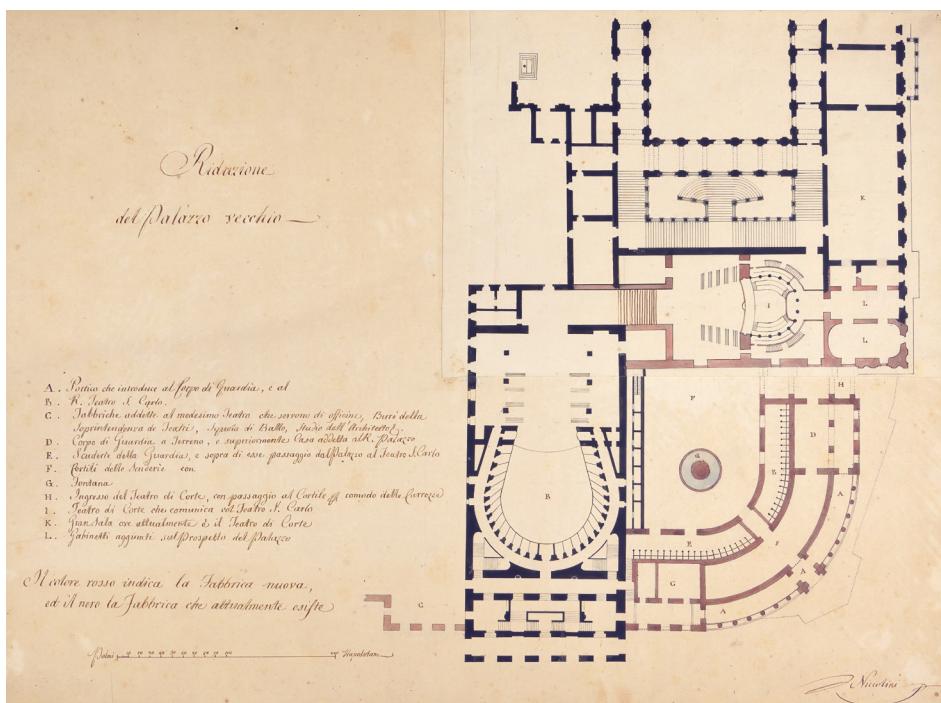


Fig. 9. Antonio Niccolini, *Progetto per il raccordo tra il Teatro di San Carlo e il Palazzo Reale*. Il nuovo Teatro di Corte è identificato dalla lettera I. «Teatro di Corte che comunica col Teatro S. Carlo». Napoli, Museo e Certosa di San Martino, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 7863

Ispirato a prototipi antichi è anche il progetto per un nuovo teatro di Corte, nell'ambito di un'ampia ipotesi di riassetto del raccordo tra il Teatro di San Carlo e la Reggia napoletana, con una cavea di piccole dimensioni a gradinate racchiusa da un colonnato³⁸ (Fig. 9) in cui è possibile intravedere rimandi alle proposte teoriche francesi della seconda metà del Settecento.

Queste esperienze certamente influenzano anche la sua più importante realizzazione al di fuori della Campania, il Teatro Piccinni di Bari, che è possibile ricondurre al novero dei teatri minori per le dimensioni proporzionate, rispetto al progetto iniziale, alla popolazione della città e certamente non comparabili a quelle dei teatri reali della capitale. La vicenda della sua costruzione, estremamente lunga e complessa, avviata nel 1836 e conclusasi nel 1854 e quindi dopo la morte del maestro (1850), trova le sue premesse in una serie di proposte progettuali, già a partire dal 1819/20, volte a sostituire il desueto teatro provvisorio del Sedile. Il lungo *iter* della fabbrica è stato esaustivamente sondato da Luciana Zingarelli³⁹ e non richiede di essere richiamato in questa sede, ma giova ricordare che Niccolini certamente presenta nel 1837 un progetto articolato in otto tavole e un model-

³⁸ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, Fondo Niccolini, inv. 7863. Pubblicato in *Antonio Niccolini architetto*, p. 160 scheda di Giannetti con bibliografia precedente.

³⁹ Zingarelli, *Il Teatro Nuovo di Bari*, pp. 37–186.

lo, purtroppo al momento non più reperibili con allegata una *Memoria* esplicativa delle scelte effettuate. Una riduzione della proposta iniziale è imposta dal Ministro Santangelo, ritenendo le proporzioni dell'edificio delineato nel progetto sovradimensionate rispetto alla popolazione della città. Ne consegue una variante, approvata nel luglio del 1839, che riduce la sala teatrale a quattro ordini di palchi più il loggione e definisce un restringimento del proscenio e dei palchi conferendo all'insieme le caratteristiche osservabili nei teatri minori del regno. Resta invece il carattere monumentale dell'insieme dovuto alla connessione di tre corpi edilizi e alla particolare enfasi conferita alla facciata principale.

Nonostante la presenza del figlio Fausto nel 1842, inviato da Niccolini per diramare le questioni sorte tra i direttori dei lavori, Luigi Revest e Vincenzo Fallacara e l'impresa realizzatrice, le sue idee progettuali furono presumibilmente molto mutate nell'esecuzione.

Le peculiarità dell'opera vanno colte innanzitutto nella sensibilità urbanistica dell'intervento che già anticipa la concezione dell'edificio teatrale come fulcro di sistemazioni urbane osservabile in diverse realizzazioni italiane postunitarie del secondo Ottocento. Il Piccinni è collocato in un'area perimetrale del Borgo di Bari ma con un ampio asse viario, il futuro Corso Ferdinando (oggi Corso Vittorio Emanuele), parallelo alla facciata principale che per altro fronteggia la lunga mole del Palazzo dell'Intendenza. Ne va anche ricordata la coesistenza con il Municipio, inserito nel corso dei lavori in uno dei due corpi fiancheggianti il portico, secondo un tipo, il teatro-casa comunale, particolarmente diffuso tra gli anni Trenta e Cinquanta dell'Ottocento in Puglia e in Campania.

A questo si associa all'interno lo studio originale degli annessi e dei percorsi: l'asse suggerito dal portico esterno e dal grande atrio si prolunga nel vestibolo ottagonale che immette alle scale di accesso ai palchi e alla sala teatrale, secondo una concezione che dimostra l'aggiornamento ai risultati delle ricerche delle grandi realizzazioni italiane della prima metà dell'Ottocento come il Regio di Parma (1821–1829) e il Carlo Felice di Genova (1827). Una molteplicità di ingressi consentono anche l'afflusso diversificato del pubblico, a piedi o in carrozza, in una logica che già anticipa le soluzioni della seconda metà del secolo. Sono anche proposti efficaci accorgimenti di prevenzione degli incendi, individuabili nella stanza per i pompieri con cisterne per l'acqua collocata a fianco del palcoscenico e nei muri con funzione di isolamento per la scena dalla platea e per l'intero perimetro dell'edificio.

La mano di Niccolini si può forse rilevare maggiormente nella configurazione della sala e della facciata esterna. Se le tavole del progetto, a quanto ne sappiamo, non contenevano la precisazione del ciclo decorativo, da meglio definire in accordo con gli artisti scelti, l'articolazione del 'pozzo' appare derivata dal Massimo partenopeo con sensibili adattamenti alle dimensioni e al carattere meno rappresentativo dell'edificio: dalle balaustre alternate a bassorilievi dei parapetti, alla configurazione dell'imbotte dell'arcoscenico, alla soluzione dell'ultimo ordine con sottili aste a sostegno del velario, sono molteplici i richiami all'assetto svolto nel-

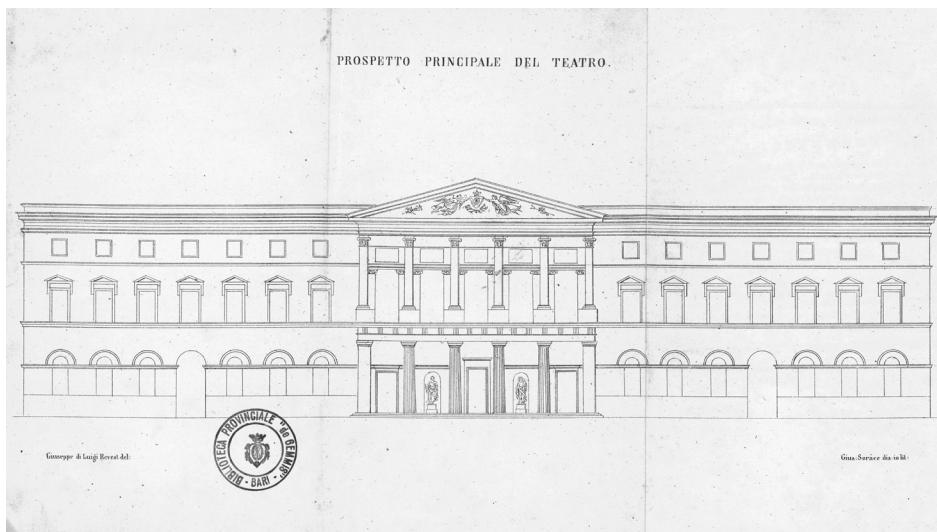


Fig. 10. Luigi Revest, *Prospetto principale del Teatro Piccinni di Bari*. Litografia di Giuseppe Sorace. Da: Michele Achille Bianchi, *Pel nuovo Teatro di Bari Maria Teresa. Poche parole e pochi versi*, Bari 1854, tavola senza numerazione. Su concessione della Biblioteca De Gemmis della Città Metropolitana di Bari (prot. 30311 del 6.4.23)

la grande sala napoletana. La presenza sul cantiere dei napoletani Luigi De Luise e Leopoldo Galluzzi, collaboratori del maestro, responsabili per il velario, certamente giova a conferire alla sala pugliese una cifra stilistica niccoliniana.

L'idea di un'*équipe* di fiducia del maestro, portatrice del suo linguaggio espressivo e delle sue tecniche, che si sposta dalla capitale in un centro primario del regno è ulteriormente convalidata dalla presenza di Giuseppe Castagna, allievo della Reale Scuola di Scenografia e costante collaboratore del maestro per gli allestimenti nei Reali Teatri, impegnato al Piccinni nella realizzazione di tutti i lavori di decorazione interna e della dote scenica, quest'ultima ideata a Napoli da Pietro Venier e da Fortunato Querian, capomacchinista del San Carlo, responsabile invece dell'apparato scenotecnico.

Alcuni dettagli, come le figure lampadofore di gusto neoegizio del vestibolo si delineano come citazioni dai simili elementi disegnati per l'atrio del Massimo napoletano.

Inedito è invece il disegno della fronte principale (Fig. 10) dove il portico sussiste ma non sporge dal filo della facciata, mentre al secondo registro ritornano gli elementi osservati nel disegno per un teatro minore prima discusso, ma qui riproposti in una scala maggiore e iterati.

Le colonne doriche utilizzate per il portico rinviano alla predilezione del maestro per il più antico degli ordini greci, osservato e disegnato nei suoi sopralluoghi pestani, ma anche riproposto liberamente in diversi suoi bozzetti scenici dove il lessico è associato al carattere di forza ed eroismo e pertanto ritenuto appropriato a luoghi con connotazione eroica.

Nell'edificio barese la sua coniugazione con il timpano triangolare a conclusione della facciata, elemento già presente in alcuni elaborati per il prospetto principale del Teatro del Fondo rimasti inattuati,⁴⁰ restituisce mirabilmente l'immagine del teatro-tempio e rinvia a un archetipo dell'architettura teatrale maturato in ambito francese⁴¹ che Niccolini presumibilmente apprende grazie al contatto, nei primi anni della fase napoletana, con i professionisti d'oltralpe presenti alla corte dei sovrani Napoleonidi come Étienne-Chérubin Leconte.

Si può concludere che dall'analisi delle esperienze toscane e di quelle più impegnative nel Meridione maturate dal maestro nella sua lunga carriera, emerge un'uniformità di metodo, che tanto per i teatri reali quanto per quelli minori, punta ad apportare ai progetti e alle realizzazioni i risultati della sua speculazione teorica supportata da una straordinaria competenza tecnica che l'esercizio continuativo di Architetto Decoratore dei Reali Teatri costantemente rinnova e consolida. Il modello aulico fissato con i diversi interventi nel Massimo della capitale è suscettibile di adattamento alle condizioni diverse dei siti e dei contesti urbani per i quali progetta, dimostrando la flessibilità delle sue argomentazioni sulla propagazione del suono e del prototipo di facciata elaborato per il San Carlo. In quest'ultima i temi della loggia ionica, invenzione da ricondurre anche a un approfondimento del dibattito e delle realizzazioni in ambito francese, insieme al portico saranno oggetto di rielaborazioni diverse in opere del secondo Ottocento come attestano le citazioni di questi elementi nei teatri di Capua, S. Maria Capua Vetere, Cava dei Tirreni e Salerno solo per circoscrivere la ricorrenza ai territori campani. Nondemeno il suo contributo va anche individuato nell'elaborazione di un linguaggio, maturato nel continuo accostamento con l'Antico, che variamente interpretato da imitatori ed epigoni concorre a fissare un codice espressivo comune per l'architettura dei teatri nelle province meridionali destinato a non estinguersi in età unitaria, ma protrattosi fino alla conclusione del secolo.

⁴⁰ Paolo Mascilli Migliorini, Antonio Niccolini e il Teatro del Fondo a Napoli. Progetti di trasformazione in periodo murattiano, in *Rivista Italiana di Studi Napoleonici* 26/2, 1989, pp. 69–79, specie p. 76; Giannetti, Reali Teatri, pp. 46–47 e 76, 100, 103 schede 3.2.1 e 3.2.2 di Gianetti.

⁴¹ Daniel Rabreau, Il teatro-monumento. Un secolo di tipologia «alla francese». 1750–1850, in *Zodiac* 2, 1988, pp. 44–69.