

Federica Comes

GLI SPAZI DELL'ARCHITETTURA PER LA MUSICA

L'esperienza napoletana. Il Teatro San Carlo
e il Conservatorio di San Pietro a Majella



ZONA

Napoli, la città *cantante*. in cui la musica, sia colta o popolare, ha imparato nel tempo a parlare al pubblico di tutto il mondo, conosciuta, richiesta ed elogiata, nata dai suoi quattro Conservatori e dai grandissimi musicisti che l'hanno resa immortale.

Nella più ampia vicenda dell'architettura partenopea, la progettazione degli spazi per la musica riesce a sintetizzare la più generale storia dell'architettura musicale: dai chioschi all'aperto alle *stanze*, dai raffinati salotti settecenteschi ai teatri reali, fino alle pubbliche arene.

Ogni luogo di Napoli deputato alla rappresentazione musicale è qui esaminato e valutato con cura, attraverso la consultazione e il confronto di testi e materiali d'archivio, ma anche attraverso l'analisi obiettiva di quanto ancora presente in ambito cittadino, per una ricostruzione puntuale della secolare evoluzione dei modelli destinati a dar forma agli spazi per la musica.

*(dall'introduzione di
Marilena Malangone)*

**© 2016 Editrice ZONA snc
edizione elettronica riservata**

**È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
parziale o totale
senza autorizzazione
della casa editrice**

*Gli spazi dell'architettura per la musica.
L'esperienza napoletana. Il teatro San Carlo
e il Conservatorio di San Pietro a Majella*
di Federica Comes
ISBN 978-88-6438-676-8

© 2016 Editrice ZONA
Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)
Telefono diretto 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Pec: editricezonasnc@pec.cna.it
Web site: www.editricezona.it - www.zonacontemporanea.it

Progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di dicembre 2016

Federica Comes

**GLI SPAZI DELL'ARCHITETTURA
PER LA MUSICA**

**L'ESPERIENZA NAPOLETANA. IL TEATRO SAN CARLO
E IL CONSERVATORIO DI SAN PIETRO A MAJELLA**

ZONA

a Benedetto Gravagnuolo

a nonno Enzo

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione, a cura di Marilena Malangone | 7 |
| Capitolo 1 I luoghi della musica dall'antichità classica al Seicento | 9 |
| Capitolo 2 I luoghi della musica dall'età barocca al XX secolo | 18 |
| Capitolo 3 I luoghi della musica a Napoli tra XVII e XVIII secolo. Il Teatro San Carlo dalla fondazione all'incendio del 1816 | 30 |
| Capitolo 4 I luoghi della musica a Napoli dall'Ottocento ad oggi. Il Teatro San Carlo: frammenti di storia inedita | 44 |
| Capitolo 5 Il Conservatorio di S. Pietro a Majella, da Monastero a sede della gloriosa scuola di musica napoletana | 60 |
| Appendice Documentaria | 73 |
| Note | 163 |
| Bibliografia generale | 197 |
| Crediti immagini | 202 |

Prefazione

“Poiché pensavo in tutta libertà a tante cose e, tra queste, alla musica e all’architettura stessa, doveva fatalmente succedere che alcuni rapporti tra l’una e l’altra venissero a divertirmi la mente”
Paul Valery

Questo passo di Paul Valery è quanto mai illuminante circa il rapporto più o meno recondito tra musica ed architettura. Rapporto che investe certamente le dinamiche e le modalità espressive dell’uomo nel suo confronto con il mondo, diverse componenti di un unico sguardo di interesse per la conoscenza, ma che si esplicita anche in una riflessione sulla spazialità della musica e, al contempo, sulla temporalità dell’architettura e che induce alla considerazione di un insospettato terreno di confronto tra le due arti, un piano comune che non solo non le contrappone, ma anzi le avvicina.

Gli architetti vengono solitamente immaginati ad ideare i propri progetti in termini visuali e non sonori, perché si muovono d’abitudine in una concezione in cui lo spazio è un vuoto in cui collocare degli oggetti che, a loro volta, catturando, sagomando, incorporando il vuoto lo rendono espressivo, ma anche funzionale. A ben guardare, tuttavia, lo spazio che essi prefigurano non è solo un vuoto, ma, investito da onde sonore, tende a diventare concettualmente un pieno che può essere attivato dal suono e, per estensione, da tanti altri campi che lo riempiono.

Il volume di Federica Comes è volto, in tal senso, ad analizzare da un lato l’evoluzione storica degli spazi architettonici destinati alla rappresentazione musicale, con il formarsi di precise e ben definite tipologie edilizie, dall’altro gli effetti che le esigenze della produzione musicale hanno avuto, ed ancora hanno, su quella architettonica, focalizzando la propria attenzione, principalmente, sulle esperienze dell’ambiente napoletano.

Napoli, la *città cantante*. Napoli in cui la musica, sia essa colta o popolare, ha imparato nel tempo a parlare indistintamente al pubblico

di tutto il mondo, conosciuta, richiesta ed elogiata, nata dalle scuole dei suoi quattro Conservatori e dai grandissimi musicisti che l'hanno resa immortale. Una musica che da secoli esiste e resiste e che riecheggia ad ogni angolo di strada.

E nella più ampia vicenda dell'architettura partenopea, la progettazione degli spazi per la musica riesce a sintetizzare esaustivamente la più generale storia dell'architettura musicale: dai chioschi all'aperto alle *stanze*, dai raffinati salotti dei palazzi settecenteschi ai teatri reali, fino alle pubbliche arene.

Ogni luogo, ogni andito di Napoli deputato alla rappresentazione musicale è stato esaminato e valutato con cura, attraverso la consultazione ed il confronto di testi e materiali d'archivio, ma anche attraverso l'analisi obiettiva di quanto ancora presente in ambito cittadino, consentendo una ricostruzione puntuale della secolare evoluzione dei modelli destinati a dar forma agli spazi per la musica.

Nell'introdurre, con mio grande onore, il lavoro di Federica Comes un pensiero, doveroso e quanto mai sentito, corre all'ispiratore di questo studio, il professore Benedetto Gravagnuolo, colui che ha avvertito le potenzialità di un'indagine su questo argomento e ne ha incoraggiato l'estensione in termini sperimentali. Con la speranza che possa sorridere, orgoglioso, nel vedere i felici esiti della sua intuizione.

Marilena Malangone

3. I luoghi della musica a Napoli tra XVII e XVIII secolo. Il Teatro San Carlo dalla fondazione all'incendio del 1816

Nella città *teatrale* per eccellenza la tradizione costruttiva dei luoghi deputati all'evento musicale si fonde, alle origini, con quella propria del teatro e della rappresentazione popolare: nelle stesse *stanze*¹¹⁸, in cui si mettono in scena intermezzi e pastorali, fa la sua comparsa *Pulcinella*¹¹⁹, il personaggio tipico della commedia dell'arte napoletana.

Il primo e più antico teatro stabile partenopeo sorge, ai primi del Seicento¹²⁰, nel vicoletto *Stufa San Giorgio*, dinanzi alla *Vecchia Cavallerizza*.

La *stanza della Commedia di S. Giorgio de' Genovesi*, in cui si mette in scena il tipico repertorio dell'epoca, costituito da "tragedie, pastorali, commedie et intermedij"¹²¹, si presenta come un locale piccolo, angusto, ma dotato di tutti quegli *accessori* tali da renderlo un vero e proprio teatro in miniatura.

Da un atto del 1603¹²² apprendiamo che la suddetta stanza è provvista di "palchi, palchetti e *correttori*"¹²³ e, da un successivo documento¹²⁴, che questi ultimi sono dotati di numerosi banchi, mentre sgabelli e tavolini occupano tutti i venti palchi della sala, muniti, a loro volta, di *gelosia*. Dal medesimo atto, si ricava, inoltre, che il *parterre* ospita duecento posti a sedere, che nei palchetti si gioca anche a carte e che, in un angolo della sala, si vende frutta e verdura¹²⁵.

La storia della *stanza della Commedia* termina nel 1620, quando, al suo posto, viene eretta la Chiesa di San Giorgio de' Genovesi¹²⁶ e del teatro, ormai abbattuto, non resta che il lontano ricordo: per alcuni anni si dirà *alla commedia vecchia* per riferirsi a quel tratto di strada che passa alle spalle dell'edificio religioso¹²⁷.

In quegli stessi anni ed in quegli stessi luoghi sorge un altro teatro, noto come *dei Fiorentini* o di *San Giovanni dei Fiorentini*, perché nei pressi della chiesa di quella *nazione*¹²⁸.

La nascita di questa nuova stanza viene spesso messa in relazione con l'abbattimento di quella *de' Genovesi*, ed in effetti essa viene inaugurata nel 1618¹²⁹, anno in cui è ormai noto il destino del *locale* di *San Giorgio*¹³⁰.

Del nuovo teatro, destinato inizialmente alla rappresentazione di commedie, ci sono giunte descrizioni contrastanti.

Secondo il Napoli Signorelli¹³¹, la nuova stanza si caratterizza per la *sconcezza* della figura, simile ad “un arco congiunto a due lunghe rette laterali, sproporzionatamente più lunga che larga”¹³², e per la *meuschinità* degli spazi; all'opposto, il Prota-Giurleo, ci descrive un ambiente ampio, comodo e bello, dotato di ventidue palchetti¹³³, tutti muniti di gelosia e sedie in paglia, e sei corridori: il *parterre* ospita duecentocinquatasei posti a sedere, sedici per ognuna delle sedici file di *sentali*, mentre l'illuminazione viene affidata a due torcierieri, detti *splendori*.

A segnare, inoltre, un'ideale continuità tra la stanza *de' Genovesi* e quella *de' Fiorentini*, l'ormai nota usanza, ereditata da quest'ultima, del gioco delle carte nei palchi e della vendita della frutta in sala¹³⁴.

La componente folcloristico-popolare caratterizza ogni manifestazione artistica partenopea ed il modo stesso in cui il pubblico assiste ad essa: significativa, in tal senso, la descrizione che ci offre ancora una volta il Prota-Giurleo del teatro all'aperto di Porta Capuana, il famoso *ciardiniello*¹³⁵, in cui le facezie dei comici si mescolano con la freschezza dei pampini ed i “grati odori” delle vivande, spettacolo popolare per un pubblico popolare¹³⁶.

Stanze e *ciardinielli*¹³⁷ sono, per loro natura, lontani dai *circuiti teatrali colti* e la loro stessa collocazione urbana è sintomatica di tale condizione: site ai margini del nucleo antico della città, tra il centro greco-romano e l'espansione vicereale, stanze quali quella dei *Genovesi* o quella della *Duchesca*¹³⁸ vengono completamente ignorate dal pubblico colto ed istruito dei nobili, che oppongono ad esse la ristretta cerchia dei *teatri da sala*¹³⁹.

La *Gran Sala* per eccellenza è, in pieno Seicento, quella in cui i vicere' spagnoli fanno rappresentare commedie ed *intermedij*: ubicata al primo piano del Palazzo Reale, ci viene descritta dal genovese Giovanni Vincenzo Imperiali come “ampia, spaziosa per serici broccati ri-

lucente per accesi doppiieri luminosa e molto più per gli adunati lumi delle bellissime dame fiammeggiante, teatro non meno delle vere battaglie degli spettatori che alle finte rappresentazioni degli spettacoli”¹⁴⁰.

Il 1651 è un anno cruciale per la storia della musica e del teatro napoletano: protetti dal viceré spagnolo, il Conte d’Ognatte, giungono nella capitale partenopea i *Febi Armonici*, la prima compagnia di cantanti dediti al teatro, che inaugurano la gloriosa stagione operistica napoletana con la rappresentazione del melodramma monteverdiano *L’incoronazione di Poppea*.

Per l’occasione, mancando un’adeguata struttura, il Conte d’Ognatte affida al regio ingegnere Onofrio Antonio Gisolfo l’incarico di trasformare in teatro un antico padiglione adibito al gioco della Pelota e sito all’interno del Parco della Reggia: è questo il *Teatro di Corte della Reggia di Napoli*, primo teatro d’opera della città.

Breve vita avrebbe avuto il teatro voluto dall’Ognatte: nel 1668, per condurre una serie di lavori nell’Arsenale, sarebbe stato necessario abbattere l’edificio e le rappresentazioni sarebbero tornate ad allietare la Gran Sala del palazzo Reale¹⁴¹.

In quegli stessi anni un’altra stanza, divenuta ormai un vero e proprio teatro, comincia ad essere frequentata dalla nobiltà e per oltre ottant’anni rappresenta il centro della vita musicale napoletana: il *San Bartolomeo*, teatro pubblico frequentato da nobili e viceré, il cui “buon rapporto” con la Corte è testimoniato, oltre che dalle sovvenzioni anche, e soprattutto, dal fatto che spesso le compagnie operanti in esso vengono chiamate ad allestire i loro spettacoli al Palazzo Reale¹⁴².

Il *San Bartolomeo* non nasce come teatro d’élite: è il 1620¹⁴³ quando viene costruito su esplicita richiesta dell’Ospedale degli Incurabili, intenzionato, come ha rimarcato il Croce, ad “aggiungere al suo diritto sui lucri delle commedie l’industria di proprietario di una ‘casa di commedia’...”¹⁴⁴.

Il nuovo teatro sorge nella strada chiamata di *San Bartolomeo*¹⁴⁵, dove gli Incurabili possiedono già numerose abitazioni ed altre ne acquistano nel 1620, dando vita alla maggiore stanza napoletana del Seicento¹⁴⁶.

Poco sappiamo dell'architettura del *San Bartolomeo*, distrutto durante la rivoluzione del 1647¹⁴⁷, restaurato per volere dell'Ognatte¹⁴⁸ e divenuto il primo teatro pubblico d'opera in musica: l'unica testimonianza ci è offerta da una rara stampa seicentesca, di cui Cesare De Seta ci fornisce una dettagliata e suggestiva descrizione.

“Un grande vano rettangolare con un doppio ordine di palchi e un terzo piano adibito a loggione; sul fondo un boccascena ampio quanto la sala e segnato da paraste giganti ai lati. Al di sopra del triplice ordine destinato al pubblico s'[apre] una profonda galleria che [sovrasta] anche la scena: colonne ioniche [sono] poste a sostegno di una vasta copertura a botte cassettonata...”¹⁴⁹.

Probabilmente da datarsi prima del 1696, l'incisione sopraccitata non ci restituisce l'immagine del teatro così come modificato dai lavori voluti dal viceré dell'epoca, il Duca di Medinaceli: in verità, gli sforzi e le somme da questi profusi per il rinnovamento e l'adeguamento dell'impianto si riveleranno del tutto inutili, poiché la forma rettangolare allungata della stanza e l'assenza delle gradinate continueranno a rendere quanto mai precaria la visibilità, componente fondamentale dell'opera barocca.

Ormai “onusto d'anni, invecchiato nelle strutture e topograficamente mal collocato”, all'inizio del Settecento il *San Bartolomeo*¹⁵⁰ abdica al suo ruolo di “teatro regio”¹⁵¹ e viene sostituito da quello che sarà giudicato il più bello e grande teatro d'opera del secolo, il *San Carlo*.

Il San Carlo, voluto espressamente dal re Carlo III di Borbone, dal quale prende il nome, non nasce dal nulla: suo diretto precursore è il *Teatro Nuovo* di Domenico Antonio Vaccaro¹⁵², realizzato nel 1724¹⁵³ *ncopp' a le quartiere*¹⁵⁴.

La fabbrica vaccariana sorge nell'area comunemente denominata il *giardino di Montecalvario*, nel cuore dei quartieri spagnoli, accanto all'altra opera dell'architetto napoletano, la chiesa della *SS. Concezione*, realizzata tra il 1718 ed il 1724, con la quale il Nostro aveva riscosso un notevole consenso¹⁵⁵.

Artista completo, personalità “eclettica e versatile”, il Vaccaro si presenta sin dall'inizio come il candidato ideale agli occhi degli imprenditori Angelo Carasale¹⁵⁶ e Giacomo De Laurentiis: la progetta-

zione di un teatro è un'esperienza nuova per lui, ciò nonostante egli saprà ideare “un'opera originale e funzionale ma al contempo elegante e stravagante, portatrice di una concezione moderna di teatralità...”¹⁵⁷.

La grande novità introdotta dal Vaccaro nella tradizione architettonica napoletana è costituita, senz'altro, dalla pianta a ferro di cavallo, della quale ci fornisce una restituzione grafica Cosimo Morelli (1780): dalla sezione emergono cinque ordini di palchi, distribuiti in modo tale da assicurare una buona visibilità da tutti i punti della sala; il palcoscenico è inquadrato da un grande arco a tutto sesto dal quale scende un ricco panneggio e la copertura è caratterizzata da una capriata *alla Palladio*. La sala, piuttosto piccola, occupa un'area di appena 80 palmi quadrati, con un boccascena di 38 palmi ed una platea in grado di ospitare trecentoquaranta persone per una capienza complessiva di circa mille spettatori¹⁵⁸.

L'eccezionalità dell'esperienza vaccariana viene egregiamente riassunta dalle parole di Antonio Canevari, che, stupito dalla grandezza dell'interno rispetto alla relativa modestia delle dimensioni esterne, afferma, entusiasta, che Vaccaro è riuscito a far sorgere *il possibile dall'impossibile*¹⁵⁹.

Nato come teatro d'opera, il *Nuovo* fa ben presto concorrenza al vecchio *Fiorentini*, nel quale, ormai da anni, si rappresentano drammi in musica: nel 1706 all'antico teatro vengono apportate importanti modifiche che servono, tra l'altro, a dotare la sala di un imprecisato numero di palchi¹⁶⁰.

Fino alla realizzazione del San Carlo, è nel vecchio *Fiorentini*, infatti, che la nobiltà napoletana preferisce ritrovarsi ed ascoltare quella “musica gioconda”¹⁶¹ che, *prodotto* tipico del Settecento partenopeo¹⁶², porta Napoli nel cuore della vita e della cultura europea.

Il *Fiorentini*, il *Nuovo* ed il *San Bartolomeo*¹⁶³ si mostrano, ben presto, sedi inadeguate ad ospitare la figura di un sovrano come l'Infante Don Carlo di Borbone, il quale, seppur non dotato di uno spirito artistico, possiede alto il sentimento del “regio decoro”¹⁶⁴.

A tal fine viene concepito il San Carlo, emblema della grandezza monarchica, luogo deputato “ad ogni maniera di rappresentazioni”, ma destinato, significativamente, all'opera in musica, “la più bella e la più splendida unione delle arti”¹⁶⁵.

Simbolo della magnificenza borbonica, efficace *instrumentum regni*, il nuovo teatro sorge a ridosso del palazzo reale e a questo è direttamente collegato tramite un camminamento interno¹⁶⁶: filiazione diretta e relazione ideologica tra potere sovrano e spettacolo teatrale¹⁶⁷.

I lavori per il San Carlo hanno inizio nella primavera del 1737 su progetto di Giovanni Antonio Medrano e direzione di Angelo Carasale, al quale viene concesso l'appalto sul calcolo di una spesa di settantacinquemila ducati¹⁶⁸ e l'obbligo di consegnare il teatro nell'ottobre successivo.

Il 23 ottobre 1737, come da programma, viene scoperta la “maestosa facciata” e su di essa, gloria e magnificenza del sovrano, si leggono le parole del Tanucci:

Carulus. Utriusque. Siciliae. Rex.
Pulsis. Hostibus. Constitutis. Legibus. Magistratibus.
Ornatis. Litteris. Artibus. Excitatis. Orbe. Pacato.
Theatrum. Quo. Se. Populus – oblectaret.
Edendum – censuit.
Anno. Regni. Iv. Ch. R. MDCCXXXVII¹⁶⁹.

L'immagine che si ha della fabbrica esterna rivela subito il carattere greve e militaresco dell'impianto, confermato dallo spessore delle murature.

Probabilmente incastonata in un complesso architettonico preesistente¹⁷⁰, la facciata si articola su due piani diversi: il primo, che corrisponde al corpo contenente le scale, si caratterizza per un “sovrapporta riccamente decorato sull'ingresso maggiore” e si sviluppa sino a toccare la seconda fila di palchi; l'altro piano si caratterizza, invece, per “un andamento a capanna con ampie capriate che [reggono] la copertura piana della sala”¹⁷¹.

L'interno, la cui forma attinge, in maniera inequivocabile, alla tradizione a ferro di cavallo introdotta a Napoli col *Teatro Nuovo*¹⁷², si impone per una particolare attenzione al dettaglio decorativo che, come fa notare De Seta, poco giustifica quegli atteggiamenti di riserva espressi sull'architettura del Medrano¹⁷³.

La sala comprende sei ordini di palchi, con ventotto logge nei primi tre e trenta negli altri, più il palco reale, che occupa uno spazio doppio sia in altezza che in larghezza¹⁷⁴: camerini per attori e cantanti ed ambienti sussidiari ne circondano parte del perimetro¹⁷⁵.

Dalle parole del Marchese de Sade, che, visitando il teatro, lo definisce “nobile e magnifico”, “benché privo di gusto”, apprendiamo che esso “non ha né *parterre* né anfiteatro, come del resto tutti gli altri teatri italiani. Alcune panche riempiono tutto lo spazio che vi è tra i palchi e l’orchestra e questa parte si chiama ‘platea’ [...]. Il proscenio è composto da due grandi volute modellate, sostenute da pilastri piuttosto di cattivo gusto [...]. Il soffitto rappresenta una volta con finestre, ma di una tale volgarità che da sola basta a rovinare la sala. Il teatro è grande. Il palcoscenico può essere calcato fino da venticinque o trenta cavalli...”¹⁷⁶.

Sull’ampiezza delle dimensioni si esprime anche Madame Goudar¹⁷⁷, mentre dallo Sharp apprendiamo che “la stupenda estensione del palcoscenico, la prodigiosa circonferenza dei palchi e l’altezza del soffitto producono, sulle prime, un’impressione straordinaria sullo spettatore”¹⁷⁸; a questi si aggiunga la platea, che “si potrebbe dire eccezionale, poiché vi sono serie di poltroncine che non si riscontrano in altri teatri [...] son cinque o seicento e in mezzo ad esse ricorre uno spazio libero che si rigira pur sotto i palchi e lungo il quale facilmente potrebbero starsene in piedi dugento persone. Il sedile di ogni poltroncina è mobile e lo si rialza come il coperchio di una scatola...”¹⁷⁹.

Dalla pianta che del teatro realizza il Dumont, infine, emerge la presenza di un corpo aggiunto al palcoscenico oltre il muro di fondo: tale ambiente viene definito *nicchione* e viene messo in diretta relazione con l’esterno mediante una rampa di scale. Su quest’ultimo elemento si esprime il De Brosses, che, nell’esaltare le dimensioni del palcoscenico, afferma che esso confina con i giardini del Palazzo Reale, dai quali è separato con un semplice tramezzo, per cui dovendo dare “delle feste di maggiore respiro, si toglie il tramezzo e si prolunga la scenografia nella prospettiva dei giardini”¹⁸⁰.

Se la magnificenza e l’ampiezza delle dimensioni hanno catturato l’attenzione dei viaggiatori, imprimendosi nel comune immaginario, anche i difetti dell’acustica non passano in secondo piano.

Sebbene, per espressa volontà del Medrano, “i palchetti e tutte le parti interne che guardano l’imboccatura della scena” siano state realizzate in legno, secondo l’antica analogia¹⁸¹, proprio le vaste dimensioni della sala risultano *eccessive* ai fini acustici.

Per porre riparo a tale deficienza, nel 1742 viene approvato un intervento proposto da Giovanni Maria Galli Bibiena. Dell’intervento bibienesco nulla si conosce, se non che esso prevedeva la realizzazione di una serie di *fori*, probabilmente al di sotto dell’attuale tavolo del piano di platea, nei pressi delle uscite laterali¹⁸².

È in occasione delle nozze tra Ferdinando di Borbone¹⁸³ e Maria Carolina d’Austria che vengono realizzati i primi interventi di restauro all’interno del San Carlo.

I lavori, iniziati nel 1767, vengono affidati all’architetto Ferdinando Fuga¹⁸⁴ il quale, pur non alterando la fisionomia della sala, apporta numerose modifiche di carattere decorativo e strutturale: accentua l’aggetto della ribalta, inserisce otto palchetti a ridosso del boccascena, di cui, inevitabilmente, si riduce lo spessore, e dota l’ultima fila di palchi di un cornicione aggettante.

Tra il 1777 ed il 1778 il Fuga è ancora impegnato per lavori nel regio teatro: si effettuano alcune riparazioni al palcoscenico, si rifanno in piperno i gradini delle scale d’accesso alla stanza delle comparse e, soprattutto, si completa la decorazione della sala che viene arricchita di nuovi e magnifici specchi¹⁸⁵.

“In ogni palco” afferma Burney “c’è uno specchio lungo tre o quattro piedi e largo due o tre, davanti al quale stanno due grandi candele di cera; le loro fiamme riflettendosi nello specchio si moltiplicano e, aggiungendosi alle luci del palcoscenico e a quelle dei palchi, producono uno splendore troppo abbagliante”. Sulla presenza degli specchi si sofferma anche il Marchese de Sade, dal quale apprendiamo che gli stessi sono disposti anche al di fuori di ogni singolo palco¹⁸⁶.

Degli interventi del Fuga poco o nulla ci rimane: nel 1797, in occasione delle nozze tra il principe ereditario Francesco e Maria Clementina d’Austria, ogni traccia dei lavori precedenti sparisce: vengono rimossi gli specchi e tutte quelle decorazioni che, secondo il Napoli-Signorelli, costituiscono un ostacolo al *correre* della voce. In loro sostituzione, lo scenografo Domenico Chelli, cui i lavori sono affidati, pre-

vede una “pesante coltre di arabeschi somiglianti a sogni d’ammalato” e fa dipingere il soffitto della sala con un settimo ordine di palchi comprensivo di pubblico alloggiato: “fu un delirio”, afferma il Malpica, “ché quella gente pareva che ad ognora cadesse a schiacciare i miseri spettatori”¹⁸⁷.

Il 1799 è anno di grandi rivolgimenti politici e rivoluzioni per Napoli, ma il suo massimo teatro continua imperterrito la sua attività mutando solamente il proprio nome: da *Real Teatro* il San Carlo diviene *Teatro Nazionale*¹⁸⁸; tale continuità risulta ancora più evidente con l’avvento di Gioacchino Murat che, salito al trono nel 1808, incarica l’architetto Lecompte di realizzare una nuova facciata.

Secondo la tradizione, è a questo punto che fa la sua comparsa Antonio Niccolini, allora semplice scenografo del *Massimo*: esprimendo parere negativo sulla proposta del Lecompte, il Niccolini propone di bandire un concorso¹⁸⁹ al quale egli stesso partecipa presentando dieci tavole e aggiudicandosi la vittoria (*Piano della Nuova Fabbrica all’ingresso del Teatro di San Carlo*, 1809). Il progetto prevede l’aggiunta di un ingresso coperto per le carrozze e la realizzazione di un nuovo fronte.

Nella prima soluzione per la facciata, il Niccolini definisce uno schema tripartito orizzontalmente che rimarrà sostanzialmente immutato nel corso delle successive elaborazioni: nella fascia basamentale si aprono cinque archi poggianti su larghi pilastri e il bugnato è rustico fino all’imposta degli stessi; al di sopra della linea d’imposta, invece, la facciata si fa più leggera, dal bugnato liscio, interrotto da cinque pannelli a bassorilievo alternati da quattro finestre e rappresentanti Orfeo e Anfione, Apollo e le Muse, Sofocle ed Euripide e, più lungo e più largo, lo stemma dei Borbone.

Il secondo ordine della facciata corrisponde al salone del ridotto e si caratterizza per un’ampia loggia con colonne ioniche, contenuta all’interno di setti murari in cui il bugnato si presenta ancora liscio ed interrotto da sei lapidi incise con i nomi di Pergolesi, Jommelli, Piccinni, Alfieri, Metastasio e Goldoni; un sottile motivo floreale a ghirlanda corre lungo tutto l’architrave retto dalle colonne ioniche e dalle fasce murarie.

La facciata si conclude, infine, con un timpano triangolare imprecioso da una *Vittoria alata* e forato da un finestrone semicircolare che illumina la sala destinata alle scenografie.

Nel corso di successive elaborazioni, Niccolini propone differenti soluzioni che investono ora la fascia basamentale, ora la parte superiore del prospetto: le finestre del basamento vengono sostituite con decorazioni in ghisa raffiguranti corone d'alloro e *Gorgone*, mentre, per il timpano triangolare, si sceglie una soluzione intermedia tra quella sopraccitata e un disadorno attico piano dal frontone lievemente inclinato e risolvete, al centro, nel gruppo scultoreo di *Partenope tra i Genii della Commedia e della Tragedia*¹⁹⁰.

I lavori iniziano il 4 novembre 1809, terminando solo nel 1811, anno in cui il *Monitore delle due Sicilie* annuncia ai suoi lettori che la facciata del *Massimo* è finalmente completata¹⁹¹.

Il nome del Niccolini sarà legato a quello del San Carlo ancora per molti anni: già nel 1812 si registrano interventi significativi condotti dal Nostro all'interno della sala ed illustrati nell'opuscolo da lui stesso redatto, *Sulla nuova decorazione del Teatro S. Carlo*.

In questo contesto, viene ridotta, per quanto possibile, l'elevazione dei parapetti, la cui sporgenza ostacolava la visuale stessa delle persone sedute, viene inclinato opportunamente il piano della platea e, per ridurre l'altezza della sala senza alterarne la struttura, si ricorre all'impiego del *velario*¹⁹², soluzione chiaramente ispirata alla tradizione classica.

Ma la modifica più significativa è certamente quella apportata al boccascena, il cui arco viene ora sorretto da quattro grandi colonne corinzie. Nell'opuscolo non si parla né del vuoto creato al di sotto del palcoscenico, né delle modifiche apportate agli arconi dello stesso, né, tanto meno, della creazione della cosiddetta *navicella* per l'orchestra¹⁹³.

Purtroppo, degli interventi del '12 poco sopravvive: il disastroso incendio del 13 febbraio 1816 riduce in cenere l'interno della sala¹⁹⁴, alla ricostruzione della quale verrà chiamato, ancora una volta, l'architetto *della Real Casa* Antonio Niccolini.

L'edificazione e la successiva *ri-edificazione* del Teatro di San Carlo avviene in un momento storico in cui la produzione cultural-mu-

sicale napoletana è particolarmente attiva e fiorente: i *Conservatori*, pie istituzioni nate dal desiderio di istruire ed educare giovani senza famiglia, formano musicisti competenti e talentuosi che, provenienti da ogni parte d'Italia¹⁹⁵, vengono proiettati nella dimensione delle grandi corti europee, *prodotti d'esportazione*, attraverso i quali la cultura musicale napoletana viene conosciuta e apprezzata in tutta Europa.

Accanto alla folta schiera dei musicisti professionisti vediamo, in pieno Settecento, insigni esponenti dell'aristocrazia dedicare parte del loro tempo all'arte dei suoni, favorendo la nascita di quel fenomeno noto come *dilettantismo musicale*, che avrà un significativo ascendente anche sulla ideazione dello spazio architettonico.

Musica e ballo, infatti, costituiscono componenti essenziali nell'educazione dei giovani nobili, cosa che comporta la predisposizione, all'interno dei *palazzi*, di apposite *stanze* atte ad accogliere l'evento musicale: ricordiamo, in proposito, la sala di palazzo d'Avalos, realizzata, probabilmente, da Pompeo Schiantarelli, o la grande sala del palazzo Carafa di Maddaloni in via Toledo, dal raffinato impianto ornamentale¹⁹⁶.

La destinazione musicale è evidente nella sala del palazzo degli Albertini di Cimitile, nella quale la delicata decorazione in stucco ed il gusto classicheggiante degli ornati ripropongono strumenti musicali di origine classica, quali flauti, pifferi e nacchere¹⁹⁷.

La consuetudine della pratica musicale si estende dal palazzo alla villa: qui spazi verdi e piccoli teatri allietano l'ozio nobiliare, fatto di gaudenti momenti celebrativi e raffinati incontri¹⁹⁸.

La vita musicale napoletana è, come abbiamo detto più volte, frenetica e travolgente, tanto che l'erezione di teatri minori diviene sempre più frequente ed intensa: accanto alla già citata fabbrica vacca-riana nascono, alla fine del XVIII secolo, il *Teatro del Fondo di Separazione de' Lucri* e il *San Ferdinando*.

Il primo¹⁹⁹, che condivide con il massimo il privilegio dei balletti, viene realizzato su progetto del messinese Francesco Securo ed inaugurato il 31 luglio 1779 con *L'infedeltà fedele* di Domenico Cimarosa.

Dai due disegni autografi conservati presso la Società Napoletana di Storia Patria, il teatro si presenta come una successione di ambienti

che, dall'angusto vestibolo, passando per i corridoi di accesso ai palchi, alla platea e alla bocca d'opera, conducono all'ampio e capiente palcoscenico.

Dai rilievi risulta evidente la forma ovale della sala, caratterizzata, nel primo ordine, da sedici logge, una in meno rispetto agli ordini superiori per la presenza dell'ingresso alla platea.

Definito dalla *Gazzetta civica* “uno dei teatri più belli che si vedano in Italia per la struttura, per la vaghezza e per l'eccellente disegno”, il *Teatro del Fondo* si prospetta, ben presto, come l'unica alternativa al San Carlo, e le sue pur modeste dimensioni, confrontate con quelle del massimo, nulla tolgono al decoro ed alla raffinatezza dell'insieme architettonico²⁰⁰.

Il *Teatro del Fondo*, inoltre, condivide con il Massimo cittadino l'operato di due figure di spicco nella vita culturale napoletana, Domenico Barbaja²⁰¹, il “principe degli impresari”²⁰², e Antonio Niccolini, colui che avrebbe dato nuova vita al San Carlo. In comune con quest'ultimo, il *Fondo* presenta anche i medesimi difetti: assenza del ridotto, di una scala di collegamento esterna, di adeguati servizi e, non ultima, l'assoluta mancanza di un ingresso coperto per le carrozze²⁰³.

Due i progetti redatti dal Niccolini: nel primo²⁰⁴, il Nostro propende per la creazione, al piano inferiore, di un portico per il transito delle carrozze, in sintonia con l'architettura del Securo, e di un vestibolo che conduca direttamente alla sala, e, al piano superiore, di due gallerie e di un ridotto costituito da varie stanze; nel secondo progetto²⁰⁵, invece, più ambiziosa si fa la creatività niccoliniana, che arriva ad alterare l'esterno dell'edificio inglobando in un prospetto unitario il teatro e la fabbrica dell'Ammiragliato.

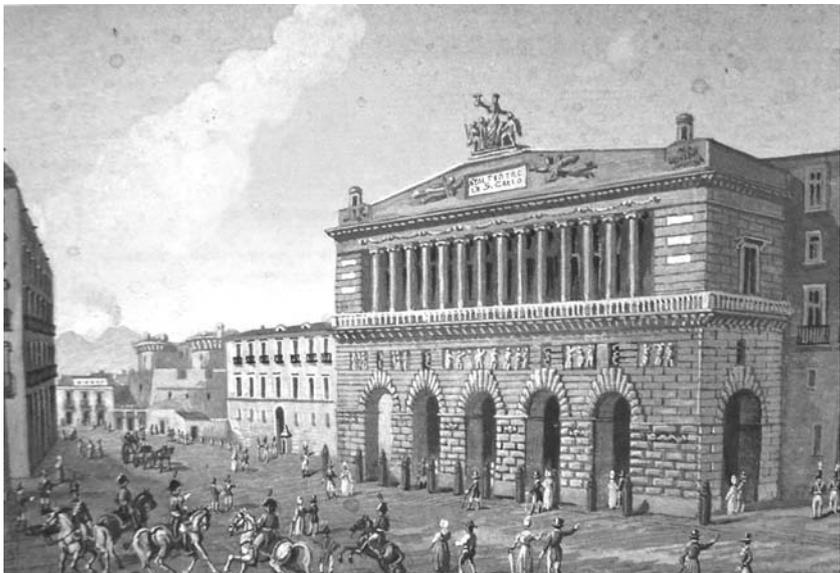
La complessità di quest'ultima soluzione ne rende impossibile l'attuazione e l'unico intervento di un certo rilievo è la creazione di una sala apposita per la Scuola di Ballo e la sostituzione del tetto in piombo (1812-1813).

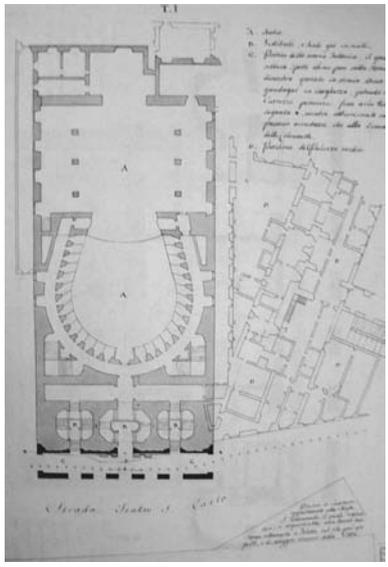
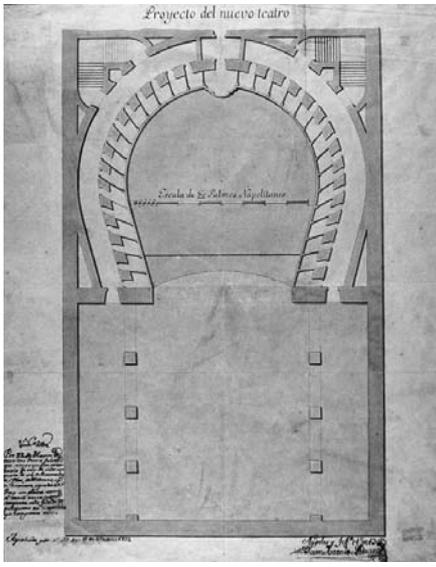
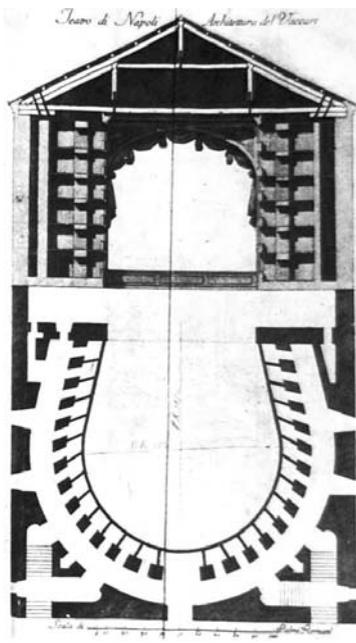
In quegli stessi anni un nuovo teatro allieta con i suoi spettacoli di prosa ed opere buffe il pubblico napoletano: il *San Ferdinando*, inaugurato nel 1790 e dedicato al sovrano borbone.

Progettato da Camillo Lioni e decorato da Domenico Chelli, il *San Ferdinando* si caratterizza per l'ormai tradizionale pianta ellittica,

dal diametro maggiore di 40 palmi e 43 di altezza dal pavimento fino alla volta; cinque ordini, ciascuno di tredici palchetti, si affacciano sull'ampia scena adornata da un orologio, la cui lunghezza non supera i 27 palmi, e la facciata, semplice e regolare, non "offende il gusto con tritumi". Sito in una posizione topograficamente decentrata, esso è essenzialmente teatro popolare e di costume²⁰⁶.

Accanto ai teatri, luoghi privilegiati per l'esecuzione musicale sono sicuramente le oltre trecento chiese, i citati palazzi, le Accademie, come la *Nobile Accademia di Musica delle Dame e dei Cavalieri*, ma anche le strade, le piazze i vicoli: musica e canti avvolgono tutta la città affascinando turisti e visitatori, musicisti italiani e d'oltralpe che giungono a Napoli per ottenere il consenso o confermare lo stesso raggiunto altrove: la capitale partenopea nel Settecento è capitale europea dei suoni, la cui centralità bene viene sintetizzata dal pensiero del giovane Mozart, che, consapevolmente dirà: "quando avrò scritto un'opera per Napoli sarò richiesto ovunque...."²⁰⁷.





Appendice Documentaria

Nelle trascrizioni dei documenti che di seguito si riportano, l'uso dei puntini sospensivi tra parentesi tonde (...) indica l'omissione di uno o più parole non leggibili nel testo originale.

Copia della relazione dell'ingegnere Pietro Bianchi sullo stato della
copertura del teatro S. Carlo,

11 aprile 1824

A. S. Na, *Ministero degli Interni*, II Appendice, fsc. 1001, f.lo 4

Copia

Eccellenza,

Ho l'onore di ragguagliare l'E.V. sul risultato della commissione, di cui le piacque incaricarmi con Suo Venerato Foglio dè 10 Marzo anno corrè, e solo, relativamente allo stato, in cui trovasi il Real Teatro di S. Carlo, e specialmente il suo tetto.

Mi sono recato tante volte, quante ho creduto che fosse necessario, e solo, e in compagnia del Sig.^r Niccolini, ad esaminare con tutta la diligenza, che si ricercava, e varii componenti di quell'immenso corpo, e specialmente quanto ne concerne la copertura; ed ecco la somma delle mie osservazioni.

Le Fabbriche in generale, tanto riguardo ai muri, che riguardo a volte non sono in istato da destare alcun positivo timore, sebbene vi si scorgano qua e là varie leggieri lesioni. Una fabbrica di simil natura non può mancarne dopo il suo primitivo rassetto, specialmente più importante della copertura, cioè del tetto superiore allo spazio immenso occupato dagli spettatori. In quanto poi a quello, che copre il palco scenico, al quale è affidato il movimento delle macchine teatrali, lo trovo in buono stato, e ciò attese le arcuazioni di fabbrica frapposte fra i due muri laterali esteriori, comuni al resto del Teatro, per cui le sue incavallature non hanno l'isolamento delle altre sopra descritte, e di più in conseguenza della migliore scelta del legname adoprato, ed accuratezza nell'esecuzione dell'opera. Quindi questa parte della copertura, a differenza dell'altra, non offre alcun visibile sconnettimento, ne alcuna sensibile curvatura dè travi. Finalmente la parte dell'Edifizio teatrale, detto il Ridotto, aggiuntavi da circa dieci anni, sebbene non integrante del corpo totale, da me però esaminata, presenta né muri alcune lesioni, effetto del rassettamento corrispondente al modo, onde ne furono eseguiti i fondamenti e le fabbriche in generale. Per altro tanto la fabbrica di questa parte, quanto la sua copertura,

quantunque eseguita con materiale alquanto meschini, non incutono alcun timore.

Esposto fedelmente lo stato in cui trovansi le varie parti del Teatro, passo a proporre i ripari atti a frenare un ulteriore squilibramento nel tetto, che ha più sofferto, e tale da assicurarli un'esistenza almeno proporzionata alla qualità, e dimensioni del legname ivi impiegato.

Il Teatro, oltre i suoi muri principali esteriori e rettangolari, ha come qualunque altro un secondo muro concentrico curvilineo, che forma l'ellisse troncata del gran vano, contenente palchi e platea; ha questo una proporzionata solidità, a segno che a lui sono appoggiate le corde delle grandi incavallature. Io vedo necessario che su di questo vengano situati in giro altrettanti puntelli, o urtanti di legname, che poggiando su le corde sud^e facciano da sostegno alli sopraposti travi inclinati delle incavallature stesse. Egli è innegabile, che così verrà almeno a diminuirsi nella totale estensione del tetto la spinta del tetto med^e pel tratto di poco meno di trenta palmi. Ciò tanto più conviene, quanto vedesi già col fatto praticato in una delle incavallature, che avea più delle altre sofferto.

Non perdendo di mira le oscillazioni sopra indicata del tetto, e sempre per prevenire gli ulteriori danni, fo riflettere all'E.V. che essendosi dovuto in un sì vasto edificio, inevitabilmente ricorrere all'uso di travi aggiuntati, deve necessariamente aumentare, benché insensibilmente, la sconnettura de' pezzi, ad onta di tutti i perni e braghe, così dette ivi impiegate. E perciò, che propongo in secondo luogo il ricorso a non meno di tre grandi cavalli, poste a distanze proporzionate al bisogno delle resistenze. Queste potranno situarsi in maniera che, mentre incateneranno i muri principali, leghino altresì le testate rispettive delle incavallature per mezzo di traverse di ferro, poste con i debiti metodi, che l'arte insegna.

Eseguiti che siano questi ripari, e frenato così ogni ulteriore disguido, si dovrà passare ad esaminare con tutto il necessario dettaglio i varii pezzi componenti in generale l'armatura del tetto, e stringere ciascuna delle attuali legature, ed impernature di ferro, far tutt'altro di piccolo dettaglio, che si crederà necessario alla conservazione di questa immensa mole.

Con il più profondo rispetto rassegno all'E.V. la mia debole servitù.

Napoli 11 Aprile 1824

firmato = Pietro Bianchi A. Ing.^e

Relazione dell'architetto Antonio Niccolini al Consigliere di Casa Reale Marchese G. Ruffo, Consigliere di Casa Reale, sullo stato della copertura del teatro S. Carlo, 11 aprile (1824)

A. S. Na, *Ministero degli Interni*, II Appendice, fsc. 1001, f.lo 4

*Sua Eccellenza
Sign. Marchese D.
Girolamo Ruffo
Consigliere Minis^o di Stato Minis^o Seg^o di Stato di Casa R^e ecc.*

*Per copia conforme = L'Uffiziale di carico del Segretariato
della Real Segreteria e Ministero di Stato di Casa Reale,
e degli Ordini Cavallereschi Fr. Rudinger*

Eccellenza

In adempimento de' Veneratissimi comandi dell'E.V. mi recai di unito all'Architetto della Real Casa D. Pietro Bianchi in ogni locale del Real Teatro di S. Carlo, e suoi annessi, ed avendo ispezionato lo stato de' medⁱ locali, e specialmente del tetto della platea, ho l'onore di rassegnare lo che segue.

Le antiche fabbriche mostrano in varie parti gli stessi rassetti, e risentimenti, che avevano precedentemente alla riedificazione del Teatro, ma non danno nessuna inquietudine. Le fabbriche della nuova costruzione hanno in qualche luogo risentito, ma leggermente, i consueti rassetti, lo che è indispensabile a tutte le costruzioni di Napoli in generale.

Le piccole lamie di corridoj di 5^a e 6^a fila mostrano più sensibilmente detti rassetti, e si palesano precisamente né medⁱ siti, che si vedevano nelle antiche lamie prima dell'incendio, se con che questi sono minori di quelli. L'antica lamia del Corridojo detto dell'Arazzeria, pel quale la Famiglia Reale del Palazzo passa al Teatro, ha le medesime lesioni, le quali vennero risarcite dal fu Architetto de Simone, e già incominciano a ricomparire.

Le enunciate lamie, le antiche come le nuove, sono state da me in varj tempi ristuccate nelle fenditure, le quali non cessano di ricomparire.

Da ciò si rileva essere impossibile impedire tali risentimenti, e la ragione è chiara. Dette lamie sono aderenti ai due grandi muri maestri del Teatro, i quali sono distanti fra loro cento quarantasei palmi, senza avere nessuno incatenamento divisorio per una estensione di oltre dugento palmi, stante i vacui della Platea e del palco scenico, e solo sono uniti alla sommità per mezzo delle travature, le quali appunto cagionano i descritti risentimenti, perché essendo lunghissime, è impossibile che non si movino agli ardori dell'Estate dopo l'umidità dell'Inverno, e viceversa. Quindi il loro benché piccolissimo scorcamento, ed allungamento, spingendo e attirando nella cima detti muri maestri, e comunicando ai medesimi con altrettante vibrazioni le proprie oscillazioni, e gli scuotimenti che il legname riceve dal continuo passaggio delle Carrozze, Carri ec. cagiona indispensabilmente nelle volte aderenti agli enunciati muri principali quelle permanenti fenditure, le quali per altro non danno inquietudine, poiché si ravvisa da molti anni, che esse rimangono nello stesso stato senza ingrandirsi.

Gli stessi motivi mi determinarono tre anni fa a proporre alcune catene per fermare le lamie de vestiboli d'ingresso, ma, malgrado tali freni, il continuo sentimento derivante dal passaggio delle vetture sotto al contiguo Portico ha già riaperto le stuccature de risarciti distacchi, lo che dimostra di essere ciò inevitabile, e nel medesimo tempo di nessuna inquietudine. Tutta al più volendo esuberare in precauzione, si potrebbero porre gli stessi freni alle piccole lamie de Corrodoi e de palchi di 4^a, 5^a e 6^a fila situando tre catene per parte di ogni ordine, lo che importerebbe Ducati dugento settanta circa.

Le incavallature del tetto della platea furono immaginate in un modo da dar luogo ad un ampio locale per distendervi, e dipingere le scene, cosa essenzialissima, senza della quale non potrebbero farsi li spettacoli, essendo mancati gli altri locali che prima servivano a tale uso. Una tale circostanza rese necessario far venire dall'Estero del legname di Abete, perché in generale non si possono fare grandi travature senza detto legname, o almeno è questo preferibile ad ogni altro per la sua dimensione, drittura, leggerezza, ed elasticità, ma ritardata dal mare l'ultima spedizione, mancò il legname per due incavallature, e fu forza servirsi di alcune pigne, e mandare in Calabria per farlo recidere né Boschi della Regia Sila, e adoprarlo senza essere stagionato perché il momento dell'apertura del Teatro si avvicinava, e non poteasi fare altrimenti. Dette due incavallature nel prosciugamento de travi hanno prodotto il loro naturale rassetto, incurvandosi regolarmente con inclinazione di leggera curva catenaria

senza angolazioni. Misurato l'abbassamento della curva, questo non giungea a diversificare dalla lima perfettamente retta una ottantesima parte della sua lunghezza, lo che in posizione orizzontale inclinata è cosa insignificante, massimamente per la circostanza di essere prodotta tale incurvatura dalla freschezza del legname, e che da ciò soltanto derivi, ne abbiamo dimostrazione nelle altre incavallature, le quali costruite nel modo stesso, e colle stesse dimensioni, sono restate senza il minimo cedimento.

È provato che il legname Abete, stante la sua elasticità, resiste e si incurva fino ad un decimo della sua lunghezza, senza spezzarsi, dal che si rileva che le incavallature in quistione potrebbero sostenere un peso otto volte maggiore di quello che attualmente sostengono della sovrapposta covertura.

E senza importunare V.E. con prove tecniche, che sarebbero lunghe a svilupparsi, sarei pronto a farne a mio carico e responsabilità l'esperimento in occasione dell'attuale chiusura del Teatro; perché appunto coll'esperienza volli assicurarmi prima di impiegare il detto legname col provarne varj pezzi alla presenza di tutti gli Operai, caricandoli fino al punto del loro spezzamento, per quindi calcolare la resistenza delle travature da me impiegate.

L'antica travatura, che venne misurata prima dell'Incendio per timore del suo straordinario incurvamento, fu riscontrato essersi curvata nel mezzo palmi quattro ed once due, senza produrre altro disguido oltre la suscitata apprensione, ora misurata l'incurvatura attuale, rilevasi non eccedere le once dieci circa sopra una lunghezza di palmi ottanta, lo che proporzionandosi alle dimensioni ordinarie delle travature delle casse, si ridurrebbe ad once tre, vale a dire ad un incurvamento insensibile, cui non riscontrasi forse il minore in nessuna camera travata de' Reali Edifici.

Ciò non dimeno trattandosi di quistione cotanto gelosa, nella quale debbono essere appagato solo l'intendimento, e la ragione, ma l'apprensione, ed i discorsi, fu da me posta un anno fa una polza al sito centrale dell'incurvamento di una delle due descritte incavallature, e fu di ciò, come mi espressi con mio rapporto alla Real Deputazione de' Teatri del dì 10 Marzo prossimo passato, mi riservava proporre l'occorrente con altro speciale rapporto.

In conseguenza di che, ho l'onore di rassegnare all'E.V. che per esuberare in precauzioni, e per soddisfare alla più scrupolosa opinione, potrebbesi mettere uguale polze al rimanente delle incavallature, a quelle eziandio che sono restate perfettamente in linea retta, come se fossero di bronzo, e rispetto alle due ultime costruite con legname non stagionato, potrebbesi aggiungere altre due polze, che

l'una con l'altra contrastassero per mezzo di sotto canali, e cuscini da legarsi con stagiolette di ferro alle incavallature medesime.

La spesa delle surriferite operazioni ascenderà a D^{ti} novecento circa.

Qualora poi nel caso, di cui si tratta, mi convenisse badare alle cose non solo come effettivamente sono, ma al come potrebbero essere rappresentate all'E.V., mi riserbo ad umiliarle altro rapporto con una proposiz^e che se verrà accolta dileguerà ogni ombra di prevenzione sfavorevole intorno alla solidità e curabilità della copertura in generale, poiché essa potrà essere alleggerita da quasi la totalità del suo peso, e ciò senza aggravio del Regio Erario, come avrò l'onore di sviluppare all'E.V. con detto mio rapporto separato.

E con profondissimo ossequio ho l'onore di rassegnarmi di V.E.

Napoli 11 Aprile

firmato L'Architetto della Real Casa Antonio Niccolini

Crediti immagini

p. 17, Teatro Greco, Siracusa. Immagine tratta da Ricci, Giuliana, *Teatri d'Italia: dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Mamoli s.p.a., Milano 1971.

p. 17, Teatro Olimpico di Palladio, Vicenza.
Immagine tratta da <http://www.lrc.columbia.edu/allopera/teatro-olimpico/>

p. 29, Total Theatre di Walter Gropius. Combinazioni in pianta: palcoscenico a proscenio, a proscenio elisabettiano, ad arena. Immagine tratta da Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993.

p. 29, Auditorium di Hans Scharoun, Berlino. Immagine tratta da Syring, Eberhard, Kirschenmann, Jorg, *Hans Scharoun. 1893-1972. L'outsider del modernismo*, Taschen, Koln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2004.

p. 42, *Teatro San Carlo*, disegno a penna acquarellato di A. Niccolini. Museo Nazionale di S. Martino, Napoli.

p. 43, Teatro Nuovo di D. A. Vaccaro, pianta. Immagine tratta da Gravagnuolo, Benedetto, Adriani, Fiammetta (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005.

p. 43, Teatro San Carlo di A. Medrano, pianta. Immagine tratta da De Seta, Cesare (a cura di), *Real teatro di San Carlo*, Franco Maria Ricci Editore, Milano 1987.

p. 43, Teatro San Carlo di A. Niccolini. *Piano della Nuova Fabbrica all'ingresso del Teatro di San Carlo*, 1809. Immagine tratta da De Seta, Cesare (a cura di), *Real teatro di San Carlo*, Franco Maria Ricci Editore, Milano 1987.

p. 58, Prima stesura per il nuovo edificio della Guardia Reale di A. Niccolini. Museo di San Martino.

p. 59, Teatro San Carlo, facciata. Immagine tratta da <http://www.welikenapoli.it>

p. 59, Teatro San Carlo, sala.
Immagine tratta da angeloxg1.wordpress.com/2012/06/12/sancarlo_stendhal/

p. 70, Complesso di San Pietro a Majella, facciata. Elaborazione grafica a cura di Federica Comes.

p. 71, Complesso di San Pietro a Majella, pianta. Elaborazione grafica a cura di Federica Comes.



FEDERICA COMES

(Salerno, 1983)

Laureata in architettura presso l'università Federico II di Napoli, è specialista in conservazione dei beni architettonici e del paesaggio e dottore di ricerca nella medesima disciplina. Dal 2014 cura la progettazione e la direzione dei lavori di restauro e manutenzione nel Complesso Monumentale di Santa Maria delle Grazie a Milano. Tra il 2014 ed il 2015 ha lavorato nell'ambito del progetto internazionale Herculaneum Conservation Project, per la conservazione del sito archeologico di Ercolano (NA) promosso dalla Fondazione Packard. Alla passione per l'architettura affianca, da sempre, quella per la musica: ha studiato pianoforte e si è diplomata in canto lirico nel 2013.

In questo saggio l'autrice analizza l'evoluzione storica dello spazio architettonico destinato all'esecuzione musicale, con particolare attenzione alle esperienze parteopee.

L'architettura per la musica trova a Napoli la più alta rappresentazione nel Teatro San Carlo, di cui qui si propone la vicenda storica arricchita da alcuni momenti inediti.

Accanto al Massimo cittadino viene analizzata l'evoluzione di un altro spazio deputato alla concezione e all'esecuzione musicale, il Conservatorio di S. Pietro a Majella.

Euro 18

ISBN 978 88 6438 676

