

Between “civilisation” and “reorganisation”: the ambitions of a great opera house for Rome (1789-1960)

Matteo Paoletti

matteo.paoletti5@unibo.it

During the nineteenth century the theatre building - and in particular the opera house - imposed itself as tangible proof of the civic progress of Western societies. As Mazzini theorised the “civilization of the multitudes” through the arts, the theatre became the place where this yearning could be pursued. The momentum of Italian theatre construction was impressive during the nineteenth century, both in the major centres and in the small provincial towns. Rome, from this point of view, represents a significant exception. Until the end of the 19th century, the city, although equipped with important venues of the old regime, did not have an opera house conceived in contemporary terms. To fill the gap, for about a century and a half, designers from different backgrounds will work to equip the capital with an opera house worthy of its aspirations. Drawing on rare or little-known sources, produced among others by architects Pietro Sangiorgi, Antonio Lovatti, and Marcello Piacentini, the contribution reflects on the positioning of a large opera house in the urban layout of the capital. From the papal Rome and the liberal age, to the fascist period, the longed opera house tries to give new, contemporary meanings to a building that will come to stand out for its fascinating outdatedness.

Keywords: opera house, Marcello Piacentini, Costanzi, history of theatre

**Tra «incivilimento» e «riordino»:
le ambizioni di un grande teatro d'opera per Roma capitale
(1789-1960)**

Matteo Paoletti
matteo.paoletti5@unibo.it

Nel corso dell'Ottocento l'edificio teatrale – e in particolare il teatro d'opera – s'impone come la prova tangibile del progresso civico delle società occidentali: la sala da spettacolo, possibilmente monumentale, diventa un elemento necessario tanto al rinnovamento urbanistico quanto all'evoluzione materiale e spirituale che va di pari passo con lo sviluppo economico e la progressiva ascesa dei nuovi ceti dominanti, borghesia e aristocrazia industriale¹. Il fenomeno ha dimensione marcatamente transnazionale, dapprima europea e successivamente latino-americana². In Italia, «negli anni che seguirono l'unificazione, e in modo particolare a partire dagli anni Ottanta, l'accostamento tra opera e Risorgimento divenne parte della celebrazione dell'epopea nazionale»³. Il Risorgimento enfatizza la centralità dell'edificio teatrale, al punto che: «La funzione culturale e civile svolta dall'opera può essere pienamente compresa solo considerando la portata della presenza degli spazi teatrali e l'importanza che essi avevano acquisito nei centri urbani piccoli, medi e grandi degli Stati preunitari»⁴

Se le arti devono farsi carico dell'«incivilimento delle moltitudini»⁵, il teatro diventa il luogo in cui tale anelito si realizza. Lo slancio dell'edilizia teatrale italiana è imponente durante l'Ottocento: in una regione periferica come la Liguria, ad esempio, all'indomani

¹ C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino 2001; *Ead., Il melodramma della nazione*, Bari-Roma, Laterza 2015.

² O. Pellettieri (a cura di), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna 2002.

³ C. Sorba, *Musica e teatro. L'Unificazione*, in *Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, https://www.treccani.it/enciclopedia/musica-e-teatro_%28L%27Unificazione%29/.

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Mazzini, *Del dramma storico (II)*, in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini, edizione diretta dall'autore*, vol. II, *Letteratura* – vol. I, Milano, Daelli 1862, p. 262.

della Restaurazione si contano una ventina di teatri, che diventano un centinaio a fine secolo⁶: posti spesso all'intersezione tra i centri storici e i quartieri in via di costruzione, fanno da cerniera tra il vecchio e il nuovo, sottolineando la centralità – anche urbanistica – di questi snodi essenziali per il progresso civico.

Roma, da questo punto di vista, rappresenta un'eccezione significativa. Fino alla fine dell'Ottocento la città, pur dotata di importanti sale teatrali di antico regime, non dispone di un teatro d'opera modernamente concepito. Per colmare la lacuna, per circa un secolo e mezzo progettisti di diversa estrazione si adopereranno per dotare la capitale di un teatro d'opera all'altezza delle sue aspirazioni. Attingendo a fonti rare o poco note, prodotte tra gli altri dagli architetti Pietro Sangiorgi, Antonio Lovatti e Marcello Piacentini, il presente contributo riflette sul posizionamento di un grande teatro d'opera nell'assetto urbanistico della capitale, specchio di uno Stato che tra il tramonto della Roma papalina, l'età liberale e il fascismo cerca di conferire significati nuovi, contemporanei, a un edificio che giungerà a spiccare per la sua fascinosa inattualità.

I progetti ottocenteschi

All'indomani del plebiscito che ne aveva sancito l'annessione al Regno d'Italia (2 ottobre 1870), il Comune di Roma comunica al Commissario Regio della Provincia di Roma l'elenco dei teatri di propria competenza; la lista include due sale di prim'ordine (Apollo e Argentina), cinque di second'ordine (Valle, Capranica, Politeama, Sferisterio, Corea) e cinque di terz'ordine (Goldoni, Metastasio, Valletto, Consolazione, Agonale)⁷. Sorte in larga parte in epoche remote, queste sale di antico regime, dalla tradizione spesso illustre, di lì a poco verranno riconvertite o adattate alle moderne esigenze dello spettacolo dal vivo, partecipando allo slancio edilizio che negli anni postunitari investe la capitale. Se paragonato alle quindici sale censite a Milano e Napoli o alle sedici di Firenze⁸, l'elenco

⁶ F. Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, 1991, p. 21.

⁷ S. Severi, *I teatri di Roma*, Roma, Newton Compton 1989, p. 35. La comunicazione è effettuata il 23 dicembre 1870.

⁸ A Milano vi sono un teatro di prim'ordine (La Scala), tre di second'ordine, undici di terz'ordine; a Napoli una di prim'ordine (San Carlo), due di second'ordine e dodici di terz'ordine; a Firenze uno di prim'ordine (La Pergola), tre di second'ordine e dodici di terz'ordine. Per uno sguardo complessivo, cfr. *Elenco dei Teatri d'Italia* in E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Manini 1872, vol. II, pp. 579-597. È significativo che l'elenco di Rosmini, ricavato da dati governativi, riporti per Roma soltanto sei teatri (Apollo, Argentina, Valle, Metastasio, Capranica, Corea).

romano evidenzia una minore vitalità: seppur simile in termini quantitativi, infatti, la lista non riporta alcun teatro d'opera in grado di rispondere alle esigenze di «incivilimento» che caratterizzano l'evoluzione della società italiana in questo momento di transizione. Certo, l'Apollo e l'Argentina, erano stati a lungo un faro per la produzione teatrale nella capitale, ospitando anche stagioni liriche primarie, come quella del 1816 che aveva visto il debutto, all'Argentina, del *Barbiere di Siviglia* di Rossini; eppure, già dagli anni Trenta dell'Ottocento, la sala aveva vissuto un declino inarrestabile, temporaneamente arginato dall'intervento di Alessandro Torlonia, che lo aveva rilevato nel 1843⁹.

I limiti dell'infrastruttura teatrale romana sono oggetto di dibattito fin dalla fine del Settecento e sono imputabili, secondo la pubblicistica papalina, sia alla natura dell'opera in musica contemporanea¹⁰ sia all'alternarsi, a seconda del Pontefice, di orientamenti di segno opposto, oscillanti tra la censura delle pubbliche rappresentazioni e il loro aperto sostegno. Un cambiamento positivo è introdotto da Pio VII (1742-1823), che salito al soglio di Pietro nel 1800 «temperò l'antica austerità di Roma, permettendo maggior frequenza e ornamento de' teatri» e delegò a una «deputazione la decenza degli spettacoli»¹¹. Già nel 1789 l'Accademia di San Luca, preso atto «che l'Italia in questo secolo non brilli di Architetti rinomati al pari del secolo antecedente»¹², aveva dedicato uno dei suoi concorsi periodici alla progettazione di un grande e moderno teatro. La struttura si sarebbe dovuta erigere nell'area occupata dal convento delle Convertite in via del Corso, in una porzione del centro storico che sarà oggetto di dibattito negli anni successivi. La proposta di San Luca non ebbe seguito, sia per la temperie napoleonica che investì Roma sia per la decisione dei soci dell'Accademia, primo fra tutti Antonio Canova, di acquistare l'area delle Convertite, nel 1803, per trasferirvi l'Accademia del nudo¹³. Tuttavia, l'idea di sfruttare gli spazi dell'ex convento per dotare la città di una moderna struttura di spettacolo sarà presto ripresa. Nel 1821 è l'architetto Pietro

⁹ G. Tirincanti, *Il Teatro Argentina*, Roma, Palombi 1971.

¹⁰ Secondo osservatori autorevoli, il problema è imputabile alle evoluzioni stilistiche del secondo Settecento: «quanto agli scrittori lirici, Metastasio è l'unico modello. L'opera buffa che cominciò al medesimo tempo della seria, non seppe poi fare sì gloriosi avanzamenti e restò una composizione imperfetta, in cui la musica è troppo superiore alla poesia». G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai giorni nostri*, vol. LXXIII, Venezia, Tipografia Emiliana 1855, pp. 193-194.

¹¹ *Ivi*, p. 194.

¹² M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma Stamperia De Romanis 1823, p. 289.

¹³ L'acquisto è perfezionato l'anno successivo. *Ivi*, pp. 332-342.

Sangiorgi a portare nuovamente l'attenzione sull'area delle Convertite, con un *pamphlet* corredato da cinque tavole che evidenzia l'esigenza di erigere nella capitale un «Teatro precisamente *Moderno-Italiano*»¹⁴. Il progetto conserva l'uso all'italiana degli ordini di palchi e per l'articolazione degli spazi interni si basa su una pianta curvilinea, derivata dalla pianta a ferro di cavallo, ma con una migliore visuale, che concettualmente si oppone a quella adottata nei «principali Teatri de' stranieri». La vena polemica di Sangiorgi è spiccata e rimarca come i limiti architettonici dei teatri romani siano strettamente correlati alle dinamiche economiche e gestionali:

La maggior parte dei Teatri moderni, e principalmente tutti quei di Roma, tanto riguardo alle Fabbriche, quanto alle rappresentanze sono l'oggetto di private speculazioni; sotto questo rapporto è irragionevole l'esigere degnitosi edifizj e piacevoli rappresentazioni. In vece de' continui lamenti sui pessimi nostri Teatri sarebbe da desiderare che i ricchi cittadini animati dal solo decoro della Patria costruissero e facessero agire un Teatro degno di Roma, lasciando però a parte, se ciò è possibile, le viste d'interesse¹⁵.

Come si desume dalle tavole, il teatro di Sangiorgi è in grado di ospitare spettacoli di grande respiro, sia operistici sia drammatici, e di fungere da fulcro della vita di società cittadina: oltre a uno spazio dedicato all'orchestra ampio quanto l'arcoscenico e a una «Cordonata per far salire sul palco cavalli e macchine», il progetto prevede «la disposizione de' camerini per i primi Attori», una «Sala del Casino per feste particolari da unirsi, volendo, al palco scenico nelle grandi rappresentazioni e veglioni», un «Caffè pubblico» e altri servizi accessori quali botteghe e «camere di compagnia».

La proposta di Sangiorgi non viene realizzata, ma ha il pregio di suscitare un dibattito in merito a funzioni e forma di una sala teatrale adatta al gusto moderno. Nel marzo del 1821 il *Giornale arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti* descrive il progetto come «uno de' meglio ponderati e immaginati quando vogliasi seguitare il costume de' palchi divisi fra loro da una parete»¹⁶. La forma curvilinea della sala, infatti, fa sì che «l'onda sonora mossa e vibrata da una voce di tempra ordinaria possa egualmente farsi sensibile in ogni parte del luogo»¹⁷. Tuttavia, il recensore rileva come l'architetto non abbia

¹⁴ P. Sangiorgi, *Idea di un teatro adatto al locale detto delle Convertite nella strada del Corso di Roma*, Roma, Carlo Mordacchini 1821, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶ «Giornale arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti», Tomo IX (gennaio-marzo 1821), p. 428.

¹⁷ *Ivi*, p. 429.

«bastevolmente avuto a cuore di servire a' comodi del teatro e disporre così che sotto il medesimo tetto si potessero dipingere le scene, e tener magazzini di tutte quelle cose che si sono fatte indispensabili ne' moderni spettacoli»¹⁸.

In risposta a Sangiorgi, l'Accademia di San Luca promuove un progetto alternativo, presentato «dal signor Poletti di Modena pensionato di quella corte»¹⁹. Le sette tavole, esposte presso l'Accademia, propongono quale elemento di novità l'eliminazione dei tradizionali ordini di palchi. La scelta è particolarmente lodata: «Quello che dimostra aver il Poletti maturamente ponderato, si è la possibile riunione delle forme antiche cogli usi presenti. Infatti la sala del suo teatro, così ridotta, sostituendo le gradinate a' palchi, offre una novità meritevole di applauso, ed utile e degna di essere eseguita»²⁰.

La risposta di Sangiorgi è piccata:

si dà [a me] il titolo di giovane valoroso, come suol farsi nell'incoraggiare i studenti. Non so se questa giovinezza si voglia riferire all'età o all'arte; se alla prima, sono ben dolente per la rimembranza di averla passata; se alla seconda, ne giudicheranno le persone dell'arte, lette che abbiano le osservazioni per confrontarle col mio scritto, ed i disegni²¹.

Passeranno più di due decenni prima che l'ambizione di dare alla capitale un teatro moderno trovi nuovamente spazio nel dibattito pubblico. L'occasione è offerta dalla costituzione, nel 1847, del Comune di Roma, che preso atto dei limiti dell'infrastruttura teatrale cittadina avvia una discussione sull'opportunità di dotare la città di un Teatro Municipale. Il dibattito è articolato tra due tendenze opposte: l'una propensa alla costruzione di un nuovo edificio, l'altra disposta all'acquisto e al riassetto del Teatro Argentina. Sarà quest'ultima opzione a prevalere. In questo contesto trovano spazio proposte di notevole interesse. Quella dell'ingegnere Luigi Fedeli è depositata il 15 aprile 1850²² e presenta un confronto tra la nuova sala da erigersi a Roma, il Teatro alla Scala e il San Carlo, ovviamente superate per ampiezza ed eleganza. All'imponente facciata esterna con tre ordini e 12 colonne, nel nuovo teatro dovrebbe corrispondere un'articolazione interna in sei ordini di palchi con 12 palchetti ciascuno. Il luogo

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “Giornale arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti”, Tomo X (aprile-giugno 1821), p. 138.

²⁰ *Ivi*, p. 139.

²¹ “Giornale arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti”, Tomo XII (luglio-settembre 1821), p. 439. Non disponiamo di informazioni biografiche più dettagliate di Sangiorgi.

²² Il progetto è ampiamente descritto in G. Moroni, cit., pp. 197-198

individuato per la costruzione è ancora una volta l'area dell'ex convento delle Convertite. Il teatro del Fedeli avrebbe dovuto ospitare anche l'Accademia di Santa Cecilia e una serie di servizi accessori, inclusa una trattoria da 400 coperti in grado di sostenere gli equilibri economici. La pianificazione è, sotto questo aspetto, particolarmente dettagliata: l'opera si sarebbe dovuta sostenere con l'emissione di 656 azioni, per un totale di 1.377.600 scudi, che – tramite l'affitto dei palchi – avrebbero ripagato l'investimento privato con un tasso annuale del 5%, consentendo un recupero delle spese in 32 anni. Al termine del periodo di ammortamento, il Municipio sarebbe diventato proprietario dello stabile, superando l'usuale commistione di proprietà pubblica e privata caratterizzante i teatri d'opera italiani dell'Ottocento²³.

Il progetto Fedeli non ha seguito, ma il 21 maggio 1852 il Consiglio comunale delibera «la proposta della costruzione d'un novello edificio pe' pubblici spettacoli nell'alma città, maggiore in ampiezza a' preesistenti»²⁴. È questo l'atto che porta alla presentazione del secondo grande progetto di metà Ottocento, per mano dell'architetto Antonio Lovatti. Allievo di Raffaele Stern all'Accademia di San Luca ed esponente di una famiglia di progettisti e costruttori molto attivi nel Lazio²⁵, nel 1853 Lovatti indirizza al Municipio un elegante volume di grande formato, corredato di tavole e computi metrici, per la costruzione di un teatro municipale da erigersi tra via del Corso, via San Claudio e via delle Convertite, nel medesimo luogo dibattuto da oltre mezzo secolo²⁶. La corposa disamina di Lovatti individua innanzitutto il necessario ruolo di «incivilimento» attribuito al nuovo teatro:

prescelsi di pubblicare gli studi da me compiuti per la erezione di un nuovo teatro in Roma, sì perché questa città, ricca di stupende fabbriche d'ogni sorta, manca d'un edificio per gli spettacoli scenici, il quale degnamente corrisponda alla magnificenza di lei; sì perché i

²³ Il fenomeno è comune ad alcuni teatri di provincia coevi e anticipa l'assai celebrata acquisizione pubblica del Teatro alla Scala, conclusasi nel 1920 (M. Paoletti, *Savona e la sua scena. Il Teatro Chiabrera tra Risorgimento e Unità (1853-1883)*, Genova, Associazione amici della Biblioteca Franzoniana 2017, pp. 78-83).

²⁴ G. Moroni, cit., p. 199.

²⁵ A. Crielesi, *Matteo, Clemente ed Antonio Lovatti: capimastri, architetti ed imprenditori romani*, in "Strenna dei Romanisti", n. LXVIII, 2007, vol. I, pp. 191-223. Per quanto succinta, la biografia dedicata ad Antonio Lovatti (pp. 222-223) rappresenta la più completa attualmente reperibile, sebbene non riporti né la data di nascita né quella di morte.

²⁶ A. Lovatti, *Progetto di un teatro municipale del conte Antonio Lovatti, pubblicato per cura di Romualdo Gentilucci*, Roma, Mengoni 1853. L'editore Gentilucci precisa però in una nota a p. 9 che «il presente progetto potrà essere eseguito anche *in qualsivoglia altro locale* che l'Eccellentissimo Municipio fosse per iscegliere».

Romani sempre ed oggi più che mai palesano desiderio vivissimo d'esserne provveduti; e si in fine per sapersi, come al presente il nostro Comune si vada di proposito occupando del modo d'appagare appieno le giuste esigenze de' cittadini²⁷.

Il progetto prevede una sala a ferro di cavallo, sul modello dell'Argentina, in grado di contenere 4.230 spettatori. Grande è l'attenzione alle componenti acustiche, che occupano ben tre pagine di relazione, ricche di riferimenti ai più aggiornati studi di fisica e architettura teatrale dell'epoca. Dettagliato è pure il computo metrico, che prevede costi per 550.022 scudi. Secondo i calcoli di Lovatti, il Comune avrebbe ripagato l'investimento in 35 anni, grazie alle economie realizzate sugli affitti dei teatri privati della capitale, primo fra tutti l'Argentina. Spiega l'architetto:

Imperocché, essendo costretto il nostro Comune dare in tutto il corso dell'anno spettacoli scenici e non possedendo un teatro, è posto nella dura necessità di condurlo ad affitto per cederne l'uso a chi se ne assume l'impresa d'anno in anno, o pure a sborsare a questo annualmente un forte aumento di dotazione, che gli basti a soddisfare la pigione del teatro che da per sé per sé debbesi procurare²⁸.

Il ruolo civico del teatro diventa quindi, per Lovatti, una responsabilità di cui la pubblica amministrazione deve farsi carico, attraverso un'operazione di razionalizzazione della spesa che avrebbe ripagato l'investimento nel lungo periodo. La proposta, per quanto ben argomentata, non trova però seguito. Nel 1868 il Comune acquista il Teatro Argentina dal principe Torlonia per centomila scudi²⁹, ovvero un quinto di quanto prospettato da Lovatti, senza che però l'investimento risolva il problema di un teatro d'opera adatto all'evoluzione del gusto. Saranno i rivolgimenti dettati dal processo di unificazione nazionale, con il loro dirompente impatto sulle dinamiche locali, a creare le condizioni perché, finalmente, anche la capitale del Regno possa dotarsi di un grande teatro d'opera.

²⁷ *Ivi*, p. 7.

²⁸ *Ivi*, p. 20.

²⁹ V. Frajese, *Dal Costanzi all'Opera*, Roma, Capitolium 1977, vol. I, p. 62.

Roma capitale e la nascita del Teatro Costanzi

Con la promulgazione della legge n. 33 del 3 febbraio 1871, il Regno d'Italia ha una nuova capitale: entro giugno dello stesso anno, il Governo deve lasciare Firenze e stabilirsi a Roma. Nove mesi dopo il plebiscito che ne aveva sancito l'annessione, la città inizia un processo di trasformazione che ne modifica in profondità l'assetto urbanistico, la demografia e la composizione sociale. Edifici storici vengono espropriati, abbattuti o convertiti: Palazzo Montecitorio, antica sede dei tribunali pontifici, è rimaneggiato per ospitare la Camera dei Deputati; il ponte Umberto I collega ora la città vecchia con il nuovo Palazzo di Giustizia (oggi Corte di Cassazione), mentre una foga edilizia irrefrenabile porta nel giro di pochi anni a un'impressionante espansione dei limiti urbani³⁰. I vigneti, le campagne e i colli che circondano il centro storico sono rapidamente inghiottiti da nuovi quartieri, edifici pubblici e infilate di palazzoni in grado di ospitare i funzionari sabaudi e le loro famiglie. Nel 1881, a dieci anni dall'annessione, la popolazione passa da poco più di 200 mila a circa 270 mila abitanti, 75 mila dei quali residenti nei colli.

Allo slancio edilizio partecipano anche le sale teatrali. Se il glorioso Tordinona-Apollo, inaugurato nel 1670, è inghiottito dal consolidamento dei nuovi argini del Tevere (1888), già nel 1871 il principe Maffeo Sciarra risponde all'aumento della popolazione (e dei consumi teatrali) edificando la prima struttura effimera del Quirino, più volte rimaneggiata nei decenni successivi per renderla idonea ai gusti di un pubblico in rapida evoluzione. Nel 1874 Adelaide Ristori, in presenza della principessa Margherita di Savoia, inaugura l'elegante teatro Rossini, seguito dal Manzoni (1876), dall'Alhambra (1880), dalla Sala Umberto I (1882), dall'Olympia (1896) e dal Teatro Drammatico Nazionale (1886), demolito nel 1929 per costruirvi l'Istituto Italiano Infortuni. Nel 1896 nel rione Prati sorge il Politeama Adriano, oggi convertito a sala cinematografica, che dal 1936 al 1950 è sede dell'Accademia di Santa Cecilia. Non mancano le strutture destinate a un consumo popolare, come l'Arena da 1200 posti edificata dalla Società Filodrammatica Pietro Cossa nel 1879, o i numerosi caffè-concerto che aggiornano

³⁰ Per una panoramica, cfr. I. Insolera, *Roma moderna, un secolo di storia urbanistica*, Torino, Einaudi 1962; V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Bari-Roma, Laterza 2006.

l'offerta romana alle mode d'oltralpe, come il Grande Orfeo (1888), l'Eden (1891), l'Eldorado (1895), La Favorita (1895) e l'Esedra (1896)³¹.

Ancora una volta, però, l'opera sembra rimanere ai margini degli interessi degli investitori: le sale liriche, infatti, presentano costi elevati e ricavi aleatori, poco attraenti per gli speculatori; si privilegiano dunque strutture più modeste ma versatili, adatte al consumo popolare e ai generi leggeri, in forte ascesa, in grado di ripagare l'investimento in tempi brevi³². L'impressionante consumo di suolo, inoltre, rende sempre più complesso individuare nella città di Roma dei lotti adatti a ospitare un grande teatro d'opera. Lo sviluppo urbanistico è particolarmente frenetico lungo il nuovo asse di via Nazionale, che collega piazza Colonna e il Castro Pretorio. È proprio in quest'area, caratterizzata da nuovi edifici istituzionali e da rapidi collegamenti tra centro e periferia, che il costruttore Domenico Costanzi (1819-1898) individua la sede adatta a colmare il vuoto più significativo dell'infrastruttura teatrale romana: acquistati nel 1876 gli ultimi terreni edificabili nell'area del Viminale, lo speculatore marchigiano, che a Roma aveva costruito una fortuna attraverso gli investimenti nel settore alberghiero³³, al termine di un percorso piuttosto accidentato avvia la costruzione del primo vero teatro cittadino modernamente concepito, anche, per l'opera lirica³⁴.

Il disegno originario di Costanzi, infatti, è quello di edificare un «grandioso politeama», ovvero una sala in grado di ospitare una maggiore varietà di proposte spettacolari, «di cui profitterebbe in ispecie la popolazione dei nuovi quartieri»³⁵. L'architetto Achille Sfondrini (1836-1900) progetta dunque un edificio della superficie di 2800 metri quadri per 4000 spettatori, che viene sostenuto dal Consiglio comunale: al termine di una seduta assai combattuta, il 25 giugno 1878 il Campidoglio approva il concorso all'opera tramite l'acquisto di due palchi, l'apertura di due strade di accesso e un premio, per un importo totale di L. 110.000. Poco dopo, però, l'ingegnere Giovanni Corti, socio di Costanzi, abbandona l'impresa. Superate le difficoltà, nel 1879

³¹ Severi, *cit.*, *ad indicem*.

³² Sull'evoluzione dei consumi teatrali, cfr. F. Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in S. Soldani e G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani*, Bologna, Il Mulino 1993, vol. I, pp. 257-304; C. Sorba, *The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy*, in "Journal of Modern Italian Studies", 2 (2006), pp. 282-302.

³³ Tra le opere principali, Hotel de Russie, l'Albergo Roma e la Locanda del Quirinale.

³⁴ I dettagli sulla compravendita e sulla progettazione sono minuziosamente descritti in Frajese, *cit.*, vol. I, pp. 23-36.

³⁵ *Ivi*, p. 23.

l'imprenditore rende pubblico il progetto in un succinto opuscolo a stampa³⁶, nel quale la struttura del politeama è associata ad alcuni elementi che ne avrebbero accresciuto l'elitarismo: la sala è ribattezzata «Teatro Nazionale» e si prevedono accessi esclusivi per la Casa Reale e un ampio palco destinato alla Corte; non si rinuncia, però, a sormontare i tre ordini di palchi con un vasto anfiteatro per il consumo popolare, in grado di sostenere le vendite da botteghino. Non appena iniziano i lavori, un progettista concorrente, l'ingegnere Adolfo Lepri, pubblica il *Progetto di un nuovo teatro regio in Roma*³⁷, opponendo alla proposta compromissoria ed eccessivamente popolare di Costanzi un'opera in grado di assurgere più degnamente al ruolo di principale teatro di Roma. Commenta un periodico dell'epoca:

Gli spropositi son come le disgrazie, e non vengon mai soli, anzi a mo' delle ciliegie uno ne tira dieci o venti a seconda de' casi. L'apertura della via Nazionale ce ne dà una prova evidentissima e *palpitante d'attualità* com'oggi si dice con eleganza da caffè [...]. Ora incominciano a venir fuori i progetti per far sì che la nuova strada serva a qualche cosa [...]. Fra questi progetti ci piace tòrre oggi ad esame quello ideato dall'ing. Adolfo Lepri per la costruzione d'un gran Teatro Regio, non già perché esso meriti d'essere annoverato fra i progetti spropositati, ché anzi è ricco di pregi non comuni, ma perché vogliamo che i nostri lettori siano informati d'una questione edilizia la quale, prevediamo, acquisterà non lieve importanza e sarà per sollevare assai viva discussione [...]. Commendevolissima cosa è il far sì che ogni palco abbia annesso un camerino per comodo di chi gode lo spettacolo, ma è secondo noi un grave inconveniente se tali camerini debbano servire di passaggio per accedere al palco. Al Carlo felice di Genova, alla Scala di Milano e al Comunale di Bologna i camerini sono affatto liberi e appartati in guisa tale che si può in essi anche cenare assai comodamente.³⁸

Il progetto Lepri, pur non avendo seguito, enfatizza come alcuni strati dell'aristocrazia locale ritenessero necessario mantenere, almeno nella forma, alcune componenti necessarie alle funzioni di rappresentanza. Sfondrini rielabora così il progetto, che pur mantenendo la commistione tra palchi e anfiteatro è arricchito con fregi, decorazioni e apparati in grado di accrescerne la nobiltà. Resta però invariato lo spazio complessivamente a disposizione dell'architetto, che è costretto a sviluppare il corpo di

³⁶ D. Costanzi, *Cenni illustrativi sul nuovo Teatro Nazionale del signor Domenico Costanzi sul progetto dell'ingegnere architetto Achille Sfondrini*, Roma, Tipografia dell'opinione 1879.

³⁷ A. Lepri, *Progetto di un nuovo teatro regio in Roma*, Roma, Tipografia Sinimberghi 1879.

³⁸ O.P. Conti, *Il progetto d'un nuovo teatro ideato dall'ing. Adolfo Lepri*, in "Roma – Antologia Illustrata", anno II, nuova serie, n. 18, 4 maggio 1879.

fabbrica comprimendolo tra i palazzi confinanti, sacrificando così il palcoscenico e ogni possibile monumentalità nell'accesso. Completato con eccezionale rapidità, il Teatro Costanzi si inaugura il 27 novembre 1880 con la *Semiramide* di Rossini, in presenza dell'aristocrazia romana, delle rappresentanze diplomatiche e dei Reali. Nell'intervallo del secondo atto, re Umberto riceve nel suo palco costruttore e architetto, sancendo la definitiva approvazione dell'impresa. A dispetto del successo della serata e della riconosciuta bellezza della sala, all'indomani dell'inaugurazione la stampa si interroga sul reale posizionamento del nuovo teatro: «Qual è l'avvenire del Teatro Costanzi?» si domanda in prima pagina *L'Opinione*, «Diventerà un teatro popolare come il Politeama o l'Alhambra?»³⁹. Pur con i propri limiti, a cui generazioni di architetti tenteranno di porre rimedio, la sala – privata fino al 1926 – colmerà presto un vuoto, diventando di fatto quel luogo di rappresentanza istituzionale del quale la nuova capitale del Regno non era stata in grado di dotarsi per iniziativa pubblica. Le memorabili stagioni d'opera e la centralità del Costanzi per lo sviluppo del verismo musicale consacreranno in breve tempo la sala come un faro per la produzione contemporanea di artisti come Mascagni, Cilea, Giordano e Puccini⁴⁰.

I progetti di riordino novecenteschi: Mario Gai e Marcello Piacentini

Nell'estate del 1909, assunta la direzione del Teatro Costanzi, il compositore Pietro Mascagni avvia una risistemazione del piano dell'orchestra, di alcuni servizi accessori e delle funzionalità di palcoscenico⁴¹. Le modifiche, seppure non sostanziali, evidenziano come dal punto di vista funzionale la sala iniziasse a scontare alcuni limiti. Ed è proprio per sanare i limiti strutturali che nel 1915 l'ingegnere Mario Gai (1884-1984), impiegato presso il Genio civile dal 1911 e 1921 e progettista di numerose opere pubbliche realizzate

³⁹ Citato in Frajese, cit., p. 45.

⁴⁰ Per uno sguardo d'insieme, si veda la corposa teatrografia degli allestimenti lirici presente in Frajese, cit., vol. 4.

⁴¹ M. Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, AlmaDL 2015, pp. 190-192.

nel periodo⁴², propone una soluzione di sistemazione e ampliamento idoneo a rendere il Costanzi, sotto ogni profilo, il «teatro massimo» di Roma⁴³.

La disamina di Gai riconosce innanzitutto il ruolo essenziale del Costanzi, grazie alla cui creazione «l'arte lirica, che in Roma intristiva per la deficienza dei suoi teatri [...], risorgeva a nuova vita»⁴⁴. Eppure, «tutto ciò che la sala circonda e da essa dipende, risente della ristrettezza dell'area nella quale l'architetto dovette costringere il suo edificio». Gli accessi sono «infelici»; «meschino» è il vestibolo; «inadatto alla esecuzione di spettacoli grandiosi il palcoscenico che spesse volte dovette subire appendici provvisorie sul suolo stradale per ottenere sfondi che esso non consentiva». Allo stesso modo, sono giudicati insufficienti gli spazi per orchestra, coro e artisti.

Nondimeno il Costanzi è e rimarrà il Teatro Massimo di Roma perché ormai consacrato tale dalla tradizione artistica, e anche perché, se non a costo di ingentissime espropriazioni e demolizioni, la Roma centrale non dispone più, dopo la definitiva sistemazione di Piazza Colonna, di alcuna area idonea alla costruzione di un grande teatro⁴⁵.

Dovendo dunque fare di necessità virtù, l'ingegnere propone una soluzione atta a garantire all'edificio una monumentalità al momento assente: «La costruzione intera deve sorgere completamente isolata» e «l'aspetto esteriore deve assumere il carattere proprio, con la grande cupola che pone in evidenza la rotonda della sala». Pertanto, i terreni circostanti – e in particolare quello di proprietà delle Poste e Telegrafi – devono essere acquisiti e opportunamente adattati. Per ottimizzare gli accessi e ampliare gli spazi, la sala dovrebbe essere ruotata di 90°, disponendo il palcoscenico sulla nuova area. Seguono altri interventi relativi ai decori, alla costruzione di vestiboli e allo spostamento di palchi e sala da concerto. Il preventivo è intorno al milione di lire. Una cifra riconosciuta come assai elevata, tanto più in tempi di guerra, ma necessaria: «Tale idea può sembrare ardita», precisa Gai, «ma è la sola che potrà portare ad una soluzione completa. // Si deve avere il coraggio di affrontare il problema per eliminare una volta per sempre in Roma la

⁴² Tra queste, il Palazzo di Giustizia di Catanzaro, la Scuola di Ingegneria di Roma, gli edifici universitari di Medicina Legale e di Anatomia di Roma, nonché il Piano Regolatore di Ancona e la sistemazione delle Terme di Acquasanta presso Ascoli Piceno. «Gli ultimi lavori furono dedicati alla sistemazione e modernizzazione dei fabbricati del Palazzo Valadier a Piazza del Popolo, dell'ex Albergo di Russia e delle antiche case di via Margutta». M. Guccione, D. Pesce, E. Reale (a cura di), *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio: da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi 2007, p. 110.

⁴³ M. Gai, *Il teatro massimo a Roma*, Roma, Tipografia Cooperativa Diocleziana 1915.

⁴⁴ *Ivi*, p. 3.

⁴⁵ *Ivi*, p. 4.

deplorable deficienza dei suoi teatri, per i quali trovansi in condizioni di inferiorità non solo in confronto alle altre Capitali, ma anche alle stesse altre città d'Italia».⁴⁶

Molti aspetti della proposta di Gai sono ripresi, pochi anni più tardi, da Marcello Piacentini (1881-1960), che sfruttando il nuovo fermento architettonico e urbanistico che attraversa l'Italia durante il fascismo riesce effettivamente a realizzare un riassetto del Costanzi⁴⁷. Il periodo è indubbiamente controverso e molto dibattuto, anche dal punto di vista della storia dell'architettura⁴⁸. Nell'edilizia teatrale, l'attivismo è sostanzialmente declinato in prospettiva funzionale⁴⁹: il teatro deve garantire possibilità di utilizzo vaste (non più solo opera e drammatica, ma anche cinema e varietà), per un pubblico enorme. Nella pratica, però, gli architetti del regime attuano soluzioni molto più compromissorie: se l'evoluzione verso il teatro dei diecimila è effettivamente realizzata a Padova, negli anni Trenta, da Quirino De Giorgio⁵⁰, il lavoro di Piacentini al Costanzi negli anni Venti cerca invece un dialogo tra le eredità della tradizione italiana, le istanze del modernismo e le esigenze propagandistiche della nuova era, affermando una prassi che si confermerà nel decennio successivo.

Figlio di Pio Piacentini, architetto tra i più affermati della Roma umbertina, all'indomani della marcia su Roma il talentuoso Marcello può già contare su una messe di incarichi pubblici che vedono il suo studio impegnato contemporaneamente in una sessantina di interventi sparsi in tutta Italia⁵¹. In ambito teatrale, Piacentini si occupa nella sola Roma dell'ampliamento del Quirino (1914 e 1934-1935), della costruzione del cinema-teatro Corso (1914-1917), dell'adattamento dell'Argentina (1926), nonché della progettazione del nuovo cinema-teatro Barberini (1930)⁵² e dell'Aula Magna del

⁴⁶ *Ivi*, p. 5.

⁴⁷ M. Paoletti, «Come si conviene ad un Teatro di Stato». Marcello Piacentini e il «riordino» del Costanzi, in M. Migliorini e S. Poli *L'effimero tangibile*, Roma, GB Editoria 2021, pp. 141-152.

⁴⁸ Il dibattito è molto vasto fin dall'immediato dopoguerra, ma trova una collocazione storiografica soltanto a partire dagli anni Settanta. Per un inquadramento generale, cfr. K.B. Jones e S. Pilat (a cura di), *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture: Reception and Legacy*, New York, Routledge 2020.

⁴⁹ G. Ciucci, *Roma capitale imperiale*, in *Id.* e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana: il primo Novecento*, Milano, Electa, 2004, pp. 396-415; C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo: l'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale, 1926-1945*, Torino, Bollati Boringhieri 2008.

⁵⁰ E. Pietrogrande, *L'opera di Quirino De Giorgio (1937-1940): architettura e classicismo nell'età dell'impero*, Milano, Franco Angeli 2011, pp. 262-272.

⁵¹ G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Roma, Gangemi 2012; P. Nicoloso, *Marcello Piacentini: architettura e potere. Una biografia*, Udine, Gaspari 2018.

⁵² Sul Barberini, cfr. O. Belsito Prini, *Un nuovo cinema di Marcello Piacentini*, in «La Casa Bella», n. 36 (dicembre 1930), pp. 19-23; Sugli altri teatri, cfr. Severi, *cit.*, pp. 70-79, 86-93, 192-193, 230.

Rettorato dell'Università La Sapienza (1935), dotata di una platea per tremila spettatori⁵³. La riflessione intorno al Costanzi si avvia nell'aprile del 1923, quanto Piacentini propone due soluzioni per dotare Roma di un «Teatro Massimo»⁵⁴: esposti i costi per la «Costruzione di un nuovo Teatro» nell'area di via Veneto, l'architetto si concentra sull'«Ingrandimento e assetto» della sala di Sfondrini, struttura che «pur non essendo di alto valore estetico, è però armonica e grandiosa di linee», pur presentando deficienze in merito alla «mediocrità della località», alla «insufficienza degli accessi», alla «sala non bella e non comoda» e al «palcoscenico insufficientemente profondo». Riecheggiano quindi le osservazioni di Mario Gai, che però con Piacentini troveranno un effettivo sviluppo.

Nel giugno del 1926 il Governato di Roma ottiene il controllo del Costanzi attraverso una complessiva compravendita di azioni da una società privata⁵⁵, con lo scopo di realizzarvi quel «Teatro di Opera Nazionale» che «costituisca la espressione della bellezza quale è concepita dal nuovo regime»⁵⁶. L'operazione è affidata a Marcello Piacentini, che immediatamente si impegna a garantire «la ricerca di un effetto di grandiosità con mezzi semplicissimi»⁵⁷. Il 22 giugno 1926 l'architetto presenta al Governatorato gli *Studi sulle soluzioni edilizie per il Teatro di Stato in Roma*⁵⁸. L'ampia relazione, corredata da 14 tavole che attingono al lavoro del 1923, propone tre diversi tipi di intervento: il «Riordino minimo del Teatro Costanzi», la «Trasformazione radicale e definitiva del Teatro Costanzi» e infine la «Costruzione di un nuovo teatro», superando i «limiti più o meno grandi, insanabili [...] per ottenere un vero e proprio grande Teatro di Stato – come hanno tutte le grandi capitali – anche dei più piccoli Stati – degno in tutto della nuova Italia che si avvia così rapidamente alla conquista morale del primato». Nell'elaborare la soluzione meno dispendiosa, scelta dal regime, Piacentini si preoccupa soprattutto di adeguare gli spazi a un utilizzo moderno della struttura teatrale. «I Foyers al primo piano (uso tipico del teatro vecchio, di creazione francese) in Italia non vanno»,

⁵³ *La Città Universitaria di Roma - Fascicolo speciale con 215 illustrazioni*, in "Architettura", s.n., 1935.

⁵⁴ M. Piacentini, *Studi per il Teatro Massimo di Roma*, Roma, Sansaini 1923.

⁵⁵ M. Paoletti, *La Società Teatrale Internazionale*, cit., pp. 370-378.

⁵⁶ Archivio Storico Capitolino, *Società Teatrale Internazionale - Appendice*, b. 1, fasc. 1, Bozza di lettera di Filippo Cremonesi (Governatore di Roma) a Benito Mussolini, s.d. [giugno 1926].

⁵⁷ *Ivi*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Marcello Piacentini ad Alberto Mancini, 17 agosto 1926.

⁵⁸ *Ivi*, b. 1, fasc. 2, Marcello Piacentini, *Progetti per la sistemazione della sede del Teatro d'opera Nazionale*, Roma, 22 giugno 1926. Tutte le citazioni successive attingono a questo documento.

osserva l'architetto, che propone invece di «predisporre un vasto locale per guardaroba [...], importantissimo servizio, da noi non compreso e trascurato». È poi necessario rendere più armoniosa l'articolazione degli spazi interni: «La sala degli spettacoli presenta questo grave difetto; di essere, per la metà inferiore, a carattere aristocratico, con le 3 file dei palchi, e per la metà superiore a carattere popolare; questa ibrida e speculativa origine dà l'impressione di cosa mal riuscita». Piacentini propone quindi di costruire «un quarto ordine di palchi (da destinarsi anche a galleria) e al disopra un anfiteatro e loggione più richiuso, con arcate più basse, che terminino con più raccoglimento il teatro, anziché aprirlo e sfogarlo. Così la sala verrebbe ad assumere un aspetto molto più signorile, come si conviene ad un Teatro di Stato».

I lavori si svolgono in due fasi: la prima, tra il marzo del 1927 e il febbraio del 1928, realizza un deposito per i materiali di scena alto 12 metri e i camerini al lato del palcoscenico, ristruttura la soffitta, i palchi, l'arcoscenico e amplia il palcoscenico, portando a un avanzamento della facciata e della biglietteria, nonché alla sostituzione dell'impianto di riscaldamento e dell'impianto elettrico. La seconda fase, dall'estate all'autunno 1928, si concentra sull'interno della sala, con la sostituzione dell'anfiteatro con un quarto ordine di palchi. Contemporaneamente, si avvia la costruzione della nuova facciata, che sarà completata nell'estate 1929. Il 27 febbraio 1928 il Teatro Reale dell'Opera si era inaugurato con il *Nerone* di Arrigo Boito; in presenza dei sovrani, ma in assenza di Mussolini⁵⁹. Piacentini tornerà a occuparsi del Costanzi tra il 1958 ed il 1960, in occasione delle Olimpiadi di Roma, trasformando la facciata in stile modernista e rinnovando l'ingresso e il primo foyer con rivestimenti in marmo e nuovi lampadari in vetro lavorato.

Conclusioni

Le continue riflessioni teoriche e tecniche evidenziano come, fin dal Settecento, Roma abbia sentito la mancanza di un teatro di rappresentanza adeguato al suo ruolo di capitale. A partire dalle riflessioni accademiche di antico regime fino agli interventi di pieno Novecento, l'esigenza è ora declinata all'insegna del decoro, ora dell'incivilimento,

⁵⁹ Il 25 febbraio il duce assiste alla prova generale (in realtà un'anteprima solenne), ma diserta la prima temendo un successo non pieno dell'opera (Frajese, cit., vol. III, pp. 14-27).

dell'ordine o dell'adeguatezza alle funzioni di "Teatro di Stato". In ogni caso, è significativo come, a seconda delle epoche, vari la tipologia architettonica in grado di rispondere a tali istanze, ma non cambi invece il genere: l'opera lirica, che a dispetto delle scelte del pubblico, resta centrale nell'immaginario del potere e della sua rappresentazione.