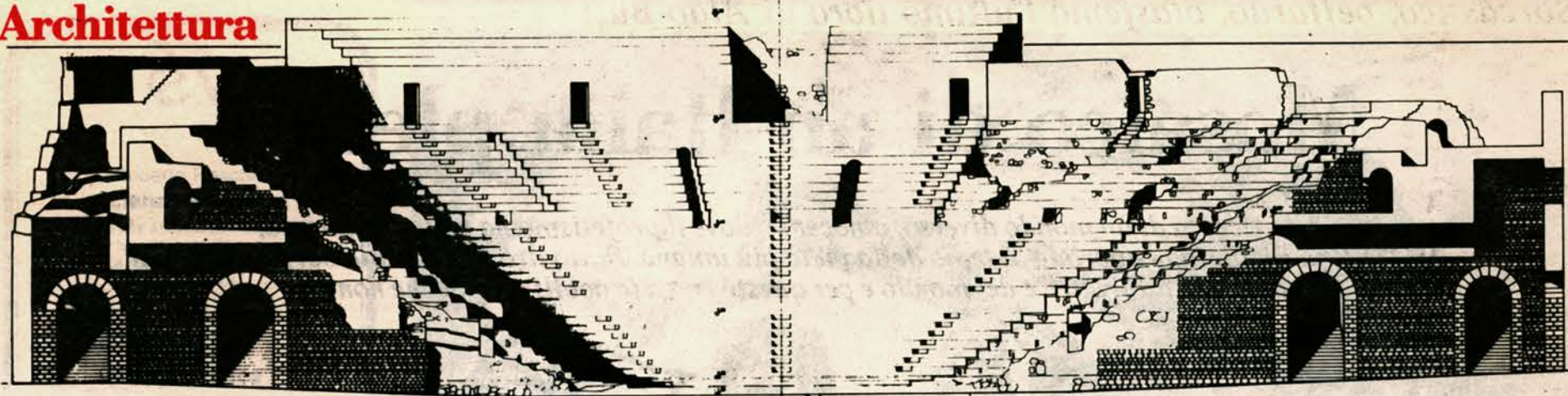


Architettura



Una visione d'insieme dei progetti per il teatro di Sagunto

■ Il recente progetto di Giorgio Grassi di restauro e restituzione storica del teatro romano di Sagunto, illustrato a Roma dallo stesso progettista, in un intervento nell'ambito del ciclo di conferenze curate dall'Aam/Coop architettura arte moderna, alla sala Borromini e presentato poi in una mostra apposita all'Accademia spagnola, oltre ad essere uno dei più interessanti progetti riguardanti il rapporto con una preesistenza storica sembra, almeno nelle sue linee generali, fornire la chiave per un chiaro e abbastanza inconsueto approccio metodologico. In questa occasione, infatti, il rapporto analisi/progetto si manifesta per la sua intrinseca necessità e non per un arbitrario e «non vincolante» presupposto teorico come si riscontra più frequentemente in analoghe operazioni di restauro e riorganizzazione formale e funzionale di edifici di grande valore storico. La storia dei precedenti interventi su questo stesso manufatto è abbastanza significativa. Giorgio Grassi inoltre ha già dimostrato, in situazioni analoghe, ricordiamo fra gli altri il progetto per il castello di Abbiategrasso, il proprio *modus operandi*, che procede da una vasta analisi, raccolta dei materiali iconografici esistenti, rilievi dello stato di fatto e loro confronto con i precedenti, ecc., fino a far derivare il progetto dalla dialettica stabilita tra tutti i parametri considerati.

Il teatro romano di Sagunto è stato oggetto di numerosi interventi di consolidamento e restauro già a partire dal 1930 e protrattisi fino al 1979, che tuttavia lo hanno lasciato in una condizione di profondo degrado, reso più grave dalla presenza di alcuni elementi architettonici «aggiunti», fra i quali il piccolo museo archeologico, che costituiscono delle vere e proprie superfetazioni. Nella fase preprogettuale Grassi ha esaminato le tipologie dei più importanti teatri romani esistenti, al fine di restituire anche l'immagine originaria di questo tipo edilizio. La prima considerazione infatti che emerge dall'analisi è che «attualmente il teatro di Sagunto si presenta, in larga misura, come una *rovina artificiale*. Gran parte di quanto appare oggi con più evidenza al visitatore appartiene in realtà ai primi interventi di sistemazione e ricostruzione del manufatto romano» (Giorgio Grassi). Il primo lavoro quindi è stato quello di comprendere quale fosse l'assetto primitivo per liberarlo da ogni superfetazione. Da un lato si è deciso di ricostruire le parti essenziali come lo scenafrente, dall'altro di ripristinare, pur nel loro aspetto di *frammento*, alcuni elementi significativi come le due torri aggettanti dal corpo scenico e attualmente del tutto illeggibili. Altrettanto importante inoltre si è rivelata la volontà di ricostituire l'unità spaziale di *cavea* e impianto scenico che rappresenta la caratteristica principale del teatro romano. «Questo significa che il progetto di restauro e restituzione storica non potrà che diventare, a tutti gli effetti, il progetto di un teatro romano (un teatro *alla maniera* degli antichi romani). Cioè a dire, il progetto di un edificio teatrale in parte fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità (utilità e funzione nel senso più ampio) è tutta contenuta nella sua forma definita, un progetto cioè che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza» (Giorgio Grassi). L'obiettivo infatti era innanzitutto la volontà di rispettare, oltre alla tipologia edilizia, l'*idea di teatro* corrispondente al teatro ro-

Giorgio Grassi e il teatro di Sagunto

Quando il restauro è restauro

mano. La straordinaria e coerente soluzione dello scenafrente dimostra la correttezza metodologica unita ad una volontà creativa capace di raggiungere risultati notevoli. L'attenta lettura e la profonda comprensione dei ruoli propri di questi elementi teatrali ha consentito a Grassi di ribaltare il post-scenium sullo scenafrente rispettando lo spirito e il significato di entrambi, e inoltre di collocare in questo nuovo elemento, interamente riprogettato, un «Antiquarium», nel quale raccogliere i materiali attualmente nel piccolo museo archeologico addossato ad una delle torri del post-scenium. La scelta definitiva rifiuta tuttavia risposte univoche o perentorie che caratterizzano sia gli interventi *romantici* che quelli volti alla ricerca del *nuovo* a tutti i costi, preferendo una sorta di equilibrio precario, «di equilibrio instabile fra queste due condizioni; e tale precarietà deve essere palese», come appare ulteriormente sottolineato dal restauro parziale delle gradinate.

Questo progetto, esemplare per la sua chiarezza metodologica, per il confronto serrato con la preesistenza, si fonda su quei criteri di utilità e necessità propri del pensiero che guidava gli architetti romani. La liberazione dell'intero perimetro del complesso scenico, alla quota della piazza sottostante, da tutte le strutture aggiunte che ne impediscono una chiara lettura permette anche un più fedele e corretto inserimento nel territorio. Tuttavia l'elemento

principale è costituito dalla ricostruzione dello scenafrente e dalla contrapposizione dei due prospetti, lo scenafrente e il post-scenium. Il primo si costruisce attraverso una quantità di materiali reinterpretati alla luce dell'analisi storica, la pensilina aggettante, il ballatoio a quota intermedia, le colonne che tripartiscono lo spazio nel quale si aprono la centrale porta «regia» e le due laterali «hospitales», la riproposizione di elementi decorativi sovrastanti il ballatoio, che danno al prospetto un'immagine architettonica ambigua tra il rudere e il non-finito. Il post-scenium invece si presenta con una sua laconica compattezza muraria enfatizzata dai diversi ordini di bucatore fino quasi a proporsi come un piano astratto.

Ciò che caratterizza infatti la metodologia d'intervento di Grassi è l'assoluto rifiuto di qualsiasi mimesi con la preesistenza, la mancanza di citazioni *letterarie*, fino alla vera e propria autonoma reinterpretazione del manufatto e delle sue singole parti. Se infatti possiamo ritrovare precise analogie tra il progetto di restauro e trasformazione del castello visconteo di Abbiategrasso e quello per il teatro romano di Sagunto, queste sono piuttosto riconducibili, per le loro scelte linguistiche, al più generale modo di intendere l'architettura, già teorizzato da Grassi nel suo importante scritto sulla «Costruzione logica dell'architettura». Scelte poetiche, rapporto con i luoghi, nel senso più ampio di luoghi storici, culturali

e naturali, sono riportati all'interno di una costruzione disciplinare, al suo ordine e alla sua misura quindi, quali condizioni capaci di rendere superflua la citazione, ma non i riferimenti simbolici. Basti ricordare il progetto per il Prinz Albrecht Palais a Berlino, elaborato con A. Renza, N. Di Battista e F. Collotti, ricostruito architettonicamente intorno alla memoria di quell'evento eccezionale costituito dalla dittatura nazionalsocialista e dalle distruzioni della seconda guerra mondiale. Il «monumento», un muro perimetrale continuo, è costituito materialmente dalle rovine degli edifici preesistenti, per configurare poi delle rovine artificiali, per esaltare il carattere scenografico piuttosto che architettonico dell'intero sistema. L'alto muro in mattoni rievoca i tracciati dei vecchi edifici preesistenti, diventa metafora del contiguo muro di Berlino, mostrando all'esterno la sua compattezza, segnata da rare aperture. È la necessità di ricordare, contro l'impulso a far scomparire perfino le tracce di quello che è stato uno dei periodi più travagliati e drammatici della storia tedesca, ciò che viene qui assunto come tema cardinale, pregno di valori civili espressi con chiari e precisi segni architettonici. Anche il teatro romano di Sagunto appare risolto all'interno di un raffinato concetto di memoria, tutta interamente presente nel linguaggio adottato, dove non è concesso alcun abbandono ad enfatiche riproposizioni di elementi dell'architettura romana, piuttosto di questa si ricostruisce la logica, l'ordine e la misura che le sono propri. Se metafora c'è questa è nella rinuncia a ricomporre un luogo, e un linguaggio, infranto, ridotto nel corso del tempo a frammento, rudere, che tuttavia, nonostante i numerosi tentativi di trasformazione, si è tramandato incorrotto nei suoi valori.

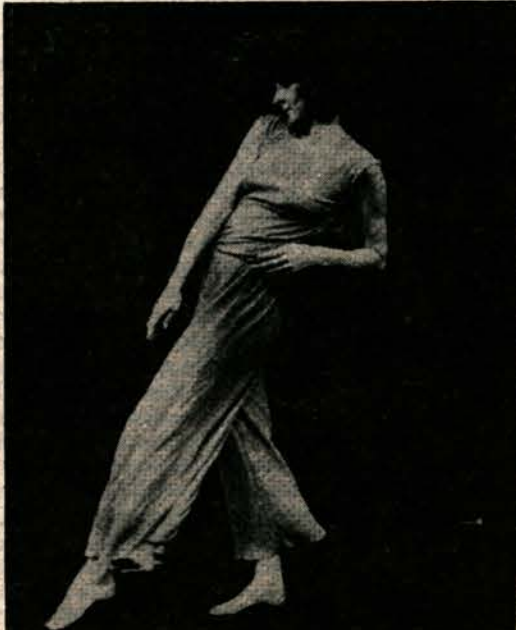
Francesco Moschini

Danza

A confronto Trisha Brown e Goyo Montero

Sfida tra Carmen

Trisha Brown



■ Pareva che la *Carmen* di Lina Wertmüller fosse veramente l'ultima della stagione, se non altro per saturazione dell'opera e del personaggio, dopo le *Carmen* cinematografiche di Zeffirelli e Rosi e quella tutta teatrale di Peter Brook. E invece ecco l'Opera di Roma con la sua personale *Carmen* per la regia di Silvia Cassini, la direzione musicale di Pierre Dervaux, l'interpretazione di Elena Obratzova e José Carreras e le coreografie di Goyo Montero.

Come dire che gli ingredienti di qualità pare ci siano sempre tutti, ma, nel modo in cui poi si organizzano, intervengono elementi che sarebbe sbagliato considerare casi e contingenze. Le condizioni di lavoro e le regole del gioco, in particolare dei teatri d'opera, agiscono sui meccanismi produttivi artistici spostandone la traiettoria e modificandone il segno. Se la cosa pare ovvia a fronte di fatti eclatanti come lo sciopero di un intero coro, vedi Roma, o assenze pesanti del tipo Lucia Valentini-Terrani e José

Carreras, è invece meno leggibile, ma solo perché meno letta, dal punto di vista della danza.

Le tre più recenti regie «teatrali», Brook-Wertmüller-Cassini, sono in qualche modo spaccati esemplari. Brook, la cui produzione è già esterna ai meccanismi dei teatri d'opera, ha tagliato la questione alla radice eliminando orchestre, cori e corpi di ballo e si può supporre che, se non altro in questo senso, il risultato sia omogeneo alle intenzioni e progettualità artistiche. Silvia Cassini era invece alle prese con un teatro d'opera come quello romano ma, da grande esperta delle regole del gioco, ha abilmente lavorato sul velluto progettando una edizione media e ovvia ed eliminando una gran fetta di problemi, interpretativi e sindacali, con l'affidare le parti danzate solo al Balletto Spagnolo di Madrid. A giudicare dagli esiti, se Trisha Brown a Napoli ha lavorato due mesi, si può supporre che Goyo Montero se la sia cavata in tre giorni, riciclando le più banali figure del flamenco, sia pure correttamente esibite; è strano che la Cassini sia stata anche assistente di compagnie di balletto, dato il ruolo conformista, perfettamente interno alla cultura musical-operistica italiana, che ha affidato alla danza. Che