

L'ALTRO TEATRO

MARCO CORONA

RELATORE SERGIO PACE



IL CONCORSO NAZIONALE PER IL NUOVO
TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI (1964-65)



• Politecnico di Torino • Architettura Costruzione Città • AA/2017-18



Politecnico di Torino
Architettura Costruzione Città
AA/2017-18

Marco Corona
Relatore Sergio Pace

L'ALTRO TEATRO

IL CONCORSO NAZIONALE PER IL NUOVO TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI (1964-65)

THE REMAINING THEATRE, THE NATIONAL COMPETITION FOR THE NEW MUNICIPAL THEATRE IN CAGLIARI (1964-65)

INDICE

Introduzione	5
Capitolo I	
Motivi del bando	13
Area di progetto	21
Bando di concorso	31
Giuria	43
Valutazione	55
Esito	75
Capitolo II	
GGG	86
Oui c'è bon	108
Treperuno	120
Arbarè	132
Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione	148
Regione Sarda	162
Talia e Torre dell'Elefante	172
Tentativi di classificazione	181
Capitolo III	
Fortuna critica	203
Capitolo IV	
Occasioni mancate	231
Bando di concorso	243
Bibliografia	251

Introduzione

Il concorso per il nuovo teatro comunale di Cagliari è stato il maggior evento architettonico durante gli anni della ricostruzione post bellica in Sardegna. Il teatro, i cui tempi di elaborazione¹ non furono nulla in confronto al trentennio richiesto per la realizzazione, rappresenta il principale ente lirico sardo e, tuttora, la maggiore operazione edilizia ed economica dell'isola². L'analisi storica della vicenda parte a priori dalle condizioni politiche ed amministrative che ne decretarono la dilatazione dei tempi esecutivi e fissa i limiti temporali di indagine agli anni del solo concorso. La vicenda, la cui conclusione rappresentò un evento raro per i programmi di edilizia pubblica isolana degli anni sessanta, offrì l'occasione per un ripensamento urbano sul ruolo dell'istituzione, e su quel ruolo e la crescita del capoluogo sardo. L'interesse si concentra nel punto di intersezione tra almeno due realtà architettoniche, riconosciute entrambe operanti nel secondo dopoguerra, indici di una progressiva sintesi teorica tra teatro e tecnica progettuale: l'influenza delle esperienze di regia primo novecentesche - con conseguente rivoluzione istituzionale³ - e l'importanza dei concorsi per il dibattito architettonico del dopoguerra italiano, concentrandosi sul piano della ricerca progettuale. Ovvero, fatto salvo un *know how* straordinario, è interessante misurare ciò che si è guadagnato e ciò che si è invece pagato per mancanza di quella « capacità di infrastrutturare il progetto che altri paesi hanno saputo mettere in campo »⁴. Il centro della questione diviene l'iter del concorso, le sue potenzialità e l'interesse storico che suscitò, ripreso ed ampliato per trarre conclusioni sugli aspetti prima richiamati. Tali conclusioni non poggiano sulla base critica di una qualche ideologia o di un qualche giudizio morale ma hanno l'aspirazione di sondare un panorama storico ancora poco indagato.

¹ Dall'aprile 1964 all'ufficializzazione di agosto 1965.

² Durante il XX secolo si presentarono diverse occasioni di progetto dal forte impatto urbano. Basti qui citare i concorsi per il Palazzo di Giustizia (1929), la facoltà di Ingegneria Mineraria (1939) prima e la nuova sede dell'Università (1972) poi ed il Palazzo del Consiglio Regionale (1953-55). Nessuno di essi ebbe un costo di progettazione e realizzazione neanche vicino ai 4.000.000.000 di lire del teatro.

³ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970.

⁴ S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017. Disponibile al sito YouTube.com su aaaitalia-onlus.

Trattando in parte delle proposte ma più raramente del loro significato, la letteratura si è concentrata in modo particolare sul secondo posto, disegnato da Maurizio Sacripanti. Il progetto possiede tuttora una grande carica figurativa e teorica, ai tempi sostenuta con passione da critici come Bruno Zevi⁵ e Manfredo Tafuri⁶. Sintomatico l'errore di Livia Piperno che, sul numero 61 del 1995 della rivista *Rassegna*, arrivò ad indicarlo come vincitore nel volume dedicato ai grandi concorsi italiani del dopoguerra⁷. Mancando in effetti una descrizione più precisa della grande mole di progetti presentati, la tesi si occupa di fornire un'analisi critica ampliata anche alle altre esperienze progettuali. Nel far questo un aiuto viene dalla cultura architettonica stessa che, dalle pagine delle maggiori riviste dell'epoca, seguì prima la vicenda del concorso, poi ne discusse i risultati e infine collaborò alla sua dimensione mitica, a tratti macchiata di rimpianto. Gli stessi protagonisti ebbero modo di esprimersi sui canali dell'opinione pubblica⁸, contribuendo all'elevato numero di articoli e pubblicazioni che misero in discussione l'esito con la complicità di storici e critici. Tra di essi, un giovane Marcello Fagiolo dalle pagine di *Avanti!*⁹, ancora due anni dopo la conclusione della vicenda. Per la pregnanza culturale delle proposte, nonché per il peso storico di un simile concorso ed i rapporti con la cultura estera di alcuni dei partecipanti, il progetto venne discusso e pubblicato anche all'estero¹⁰. Interessandosi al tema, frammento di un altro ben più esteso sulla qualità e le inquietudini dell'architettura italiana del secondo Novecento, si deve allora prendere atto del fatto che la letteratura abbia innegabilmente prodotto una sua visione dell'evento, verso la quale non si pretende di andar contro, ma unicamente di approfondire.

Per analizzare questo frammento dell'Italia che non è stata e storicizzare la vicenda, il testo è diviso in quattro capitoli. Ognuno si addentra nelle questioni specifiche del concorso: prima, durante e dopo la sua conclusione.

⁵ B. ZEVI, *Bando di Concorso per il progetto di massima del Teatro Comunale di Cagliari*, *L'Architettura*; cronache e storia, 107, settembre 1964, pag. 354; B. ZEVI, *Concorso nazionale per il teatro comunale di Cagliari*, *L'Architettura*; cronache e storia, 123, gennaio 1966, pag. 582-591; B. ZEVI, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, *L'Espresso*, 17 ottobre 1965.

⁶ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002; M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, *Grammatica*, n. 2, 1966.

⁷ L. PIPERNO, *Grandi concorsi italiani tra il 1945 e il 1986*, *Rassegna*, 61, gennaio-marzo 1995, Roma, pag. 7-27.

⁸ *L'Unione Sarda*, 8 ottobre 1965; B. ZEVI, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, *L'Espresso*, 17 ottobre 1965.

⁹ M. FAGIOLO, *L'Opera di Cagliari: un'occasione perduta*, *Avanti!*, 13 aprile 1966.

¹⁰ *Théâtre total*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 128, ottobre novembre 1966, pag. XXXI, pag. 13; *Théâtre de Cagliari, Sardaigne (project de concours)*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 128, ottobre novembre 1966, pag. 14-15.

A tal proposito si collocano i diversi momenti sul loro corretto sfondo, anche politico, di un'Italia post bellica, le cui « opere pubbliche si contano sulle dita »¹¹. Non è certo possibile sviscerare i motivi di questa condizione in un unico caso studio ma è possibile inquadrarne criticamente le condizioni al contorno sulla base di ciò che è stato rilevato in ambito specialistico e non: il ruolo delle giurie, le aspirazioni amministrative, la capacità di dialogo tra l'ambiente architettonico e quello istituzionale nel dar forma alle città italiane, le visioni che quello stesso ambiente riuscì a proporre e la portata di tali visioni. Il primo capitolo, cronologico, segue l'iter del progetto partendo da una veloce analisi storica e territoriale per poi sollevare alcune questioni amministrative. Sono strumenti questi per comprendere il rilievo urbano del concorso, bandito per l'assenza di una tale struttura dopo i bombardamenti cagliaritari¹², ed il suo significato per l'area, ancora estremamente periferica nel '64, poi direttrice principale di espansione urbana. Partendo dai progressivi piani per la città, si definiscono significati e questioni urbane. L'aspetto principale diviene la contestualizzazione amministrativa del concorso: bando, giuria e criteri di valutazione, nonché il suo esito. Attraverso i documenti d'archivio rinvenuti nelle diverse sedi¹³ è stato possibile fare delle considerazioni critiche su questi aspetti, inquadrandoli nel più generale contesto italiano di cui altri ebbero già modo di discutere, uno fra tutti Manfredo Tafuri, a due anni di distanza dal concorso di Cagliari¹⁴. Il secondo capitolo è dedicato alle proposte avanzate, che vengono esposte e criticate tentando un loro duplice inquadramento: all'interno del dibattito architettonico degli anni '50 e '60 e lungo la linea delle sperimentazioni teatrali del Novecento¹⁵. Visto il gran numero di proposte ma la direttamente proporzionale difficoltà nel reperirle, si discutono gli otto progetti finalisti. Da questa mole risultano evidenti i temi fondamentali del concorso e le aspirazioni culturali ed urbane da parte delle istituzioni.

¹¹ S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

¹² La storia del teatro trova negli anni della ricostruzione un banco di prova sia per la produzione di organismi che strizzassero finalmente l'occhio alle rivoluzioni culturali di inizio secolo, sia per recuperare il significato dell'opera pubblica dopo gli anni dei regimi.

¹³ Archivio Storico Comunale di Cagliari; Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra; Soprintendenza archivistica della Sardegna; Archivio Privato Ginoulhiac; Centro Archivi MAXXI Architettura; Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo; Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino; Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli.

¹⁴ M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

¹⁵ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008; S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970.

Difficilmente uno spettro più ampio potrebbe smentire tali assunti, per altro basati sulle proposte di alcuni grandi nomi del panorama architettonico. Pur misurandosi con una profonda lacuna documentaria è stato possibile reperire le versioni integrali di sette degli otto finalisti. Discussi questi, la parte finale del capitolo mette a sistema le esperienze, e propone tentativi di comparazione sulla base degli aspetti messi in luce durante le loro analisi. Si struttura un discorso ampio che tocca diversi punti salienti, misurati in « atteggiamenti »¹⁶ comuni. Della fortuna critica e dell'eredità del concorso si occupa invece il terzo capitolo. La produzione di alcuni progetti condensatori del pensiero personale e storico-critico dei partecipanti, ha, come accennato, regalato alla memoria l'esperienza dell'architetto romano Maurizio Sacripanti. Per poter meglio comprenderne la portata ed analizzare il risultato al di là di considerazioni formali e tecniche facilmente individuabili, e di fatto generalmente trattate in letteratura, si avanza una tesi di stampo politico-culturale per spiegare la dimensione mitica dell'esperienza, intrecciata con le numerose pratiche in campo teatrale. Di queste ultime si porta un resoconto al fine di dipingere il quadro artistico e, di conseguenza, architettonico dello stato dell'arte nel dopoguerra italiano e non solo. Le influenze in campo teatrale, e quelle in campo architettonico in anni di grave crisi di senso, non possono che intrecciarsi. Distrarre l'intreccio è missione disperata, ma la principale ricchezza che possiamo trarne è l'esistenza stessa di contaminazioni, non necessariamente conscie, tra le due sfere. Contaminazioni condensate in occasioni di grande portata, di cui il concorso di Cagliari rappresentò un momento importante. La conclusione ragiona sulle occasioni dell'architettura italiana. Sulla base delle aspirazioni di un'Italia che ancora negli anni '60 celebrava il boom economico, fotografata in principio dalle parole di Guido Piovene¹⁷ durante gli ultimi anni '50, si tirano le somme su quel futuro che non è stato, o è stato in modo diverso.

¹⁶ Espressione ripresa da M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

¹⁷ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 2013.

Capitolo I



1 - Cagliari bombardata, 1945.



Motivi del bando

Il concorso di progettazione di massima del teatro comunale di Cagliari venne bandito nel 1964 per volontà del Comune e dell'ente *Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina*, la cui sede si situò nel medesimo isolato su cui sorse più avanti il teatro¹. Pensato e voluto per dotare la città del suo più importante spazio scenico, la sua costruzione fece capo ad almeno due fenomeni urbani. Il primo fu conseguenza diretta del processo di ricostruzione post-bellica, che ogni città europea dovette affrontare nel secondo dopoguerra. Congiuntamente il concorso fu un'occasione attesissima per donare alla città un edificio di concezione *moderna*, che fosse anche eccellenza architettonica e potesse accrescere l'elenco delle opere pubbliche d'eccezione, dopo il Palazzo Civico disegnato dall'ing. Rigotti all'inizio del XX secolo², splendida memoria gotica catalana le cui volute intrecciano i racemi di un « liberty precoce »³. Il secondo è strettamente connesso alla crescita urbana che colpì la città di Cagliari dagli anni '50 in avanti e che portò all'adozione di nuovi strumenti urbanistici, i quali inquadrarono il teatro in una strategia di ampio respiro per le nuove porzioni della città in crescita.

Assieme al teatro di Vicenza⁴, o al Carlo Felice di Genova⁵, fino al celebre San Carlo di Napoli⁶, il filo rosso che legò assieme la maggior parte delle esperienze architettoniche sul corpo teatrale negli anni '60 fu per lo più la necessità di ricurire le ferite di guerra. Durante il conflitto bellico i maggiori teatri italiani subirono pesanti danneggiamenti sia per effetto dei danni provocati dalle incursioni aeree, in particolar modo quelle alleate, ma in maniera piuttosto estesa anche per l'uso continuativo che venne fatto di tali strutture per l'intera durata della guerra. Utilizzati come magazzini, deposito armi, caserme o semplicemente distrutti, numerosi teatri ebbero una sorte comune che, in tutta Italia, dette diverse

¹ Informazioni tratte dalla *Delibera n. 39 del 19 marzo 1964*, conservata all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.

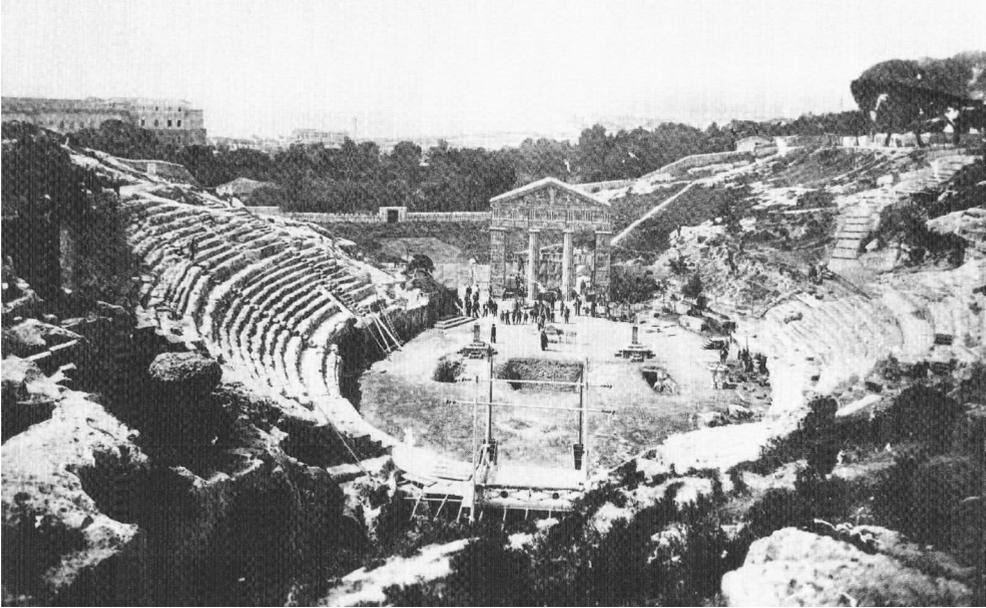
² Per una descrizione del Palazzo Civico vedere S. NAITZA, *Il Palazzo Civico di Cagliari*, Cagliari, Fossataro, 1971.

³ A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alinea, 2007, pag. 9.

⁴ Nato da un concorso di idee bandito nel 1969 che si concluse con la costruzione nel 2007. Per approfondire la vicenda vedere A. DI LORENZO, *L'altalena dei sogni*, Vicenza, ERGON, 1998.

⁵ Il teatro venne distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Dopo vari concorsi, l'ultimo venne indetto nel 1984. Per un approfondimento sui progetti presentati vedere M. BOTTO, *Il Teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti: catalogo della mostra Genova, Sale didattiche di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco - 22 febbraio 15 aprile 1985*, Genova, SAGEP, 1986.

⁶ Danneggiato dai bombardamenti Alleati, perse ridotti e spazi tecnici. Fu il primo teatro italiano a riaprire nel dopoguerra. Per una storia completa sulle vicende del Teatro San Carlo



2 - Anfiteatro romano, Cagliari 1919. I. CARIA, Antichi Teatri a Cagliari, Il Timone, Cagliari 2005.

3 - Teatro Civico, Umberto e Maria di Savoia, Cagliari 1939. I. CARIA, Antichi Teatri a Cagliari, Il Timone, Cagliari 2005.



occasioni di ripensamento all'interno della disciplina architettonica: tanto la concezione scenica quanto le posizioni privilegiate di queste strutture chiamarono in causa il miglior professionalismo del tempo. È lecito inquadrare il concorso nel più generale processo di ricostruzione sulla base della mancanza, sentitissima, di una struttura di questa portata all'interno della città. In questo il concorso fu la maggiore occasione per il ripensamento e l'ammodernamento di un'istituzione *ex novo*.

In ambito teatrale la città di Cagliari ha sempre vantato un'intensa attività di respiro nazionale. Una prima testimonianza del passato scenico è l'anfiteatro romano scavato nella roccia calcarea del colle Tuvixeddu, edificato nel II secolo d.C., ma riscoperto solo nel 1919. I resti archeologici vennero puliti e sistemati sotto la direzione tecnica di Renato Salinas. Inaugurato lo stesso anno, l'anfiteatro venne successivamente chiuso e dimenticato, fino alla riapertura come attrazione turistica nel 2017⁷. All'interno della città si sono invece susseguite strutture teatrali di diversa importanza. Il primo teatro della città sorse a metà Settecento all'interno del palazzo dell'Università, nel quartiere Castello, di fronte alla torre trecentesca di San Pancrazio⁸. Le sue piccole dimensioni potevano accogliere trenta palchi in totale e le attività durarono fino al 1764. Su commissione privata di Francesco Zapata⁹ venne però eretto il Teatro Regio. Inaugurato nel 1770, divenne il centro della vita mondana della città ma solo dal 1799 funzionò con lavori di prosa e lirica¹⁰. Infatti nel marzo di quell'anno la famiglia reale Savoia dovette abbandonare la città di Torino, occupata dalle truppe francesi, per stabilirsi a Cagliari, ora capitale politica del Regno, appropriandosi del Teatro Regio. Tuttavia le difficili condizioni economiche della Sardegna dell'Ottocento portarono all'interruzione delle rappresentazioni fino al 1831, anno in cui il teatro, ora di proprietà del Comune, venne ampliato fino ai 1.000 posti, e nuovamente inaugurato come Teatro Civico il 1836

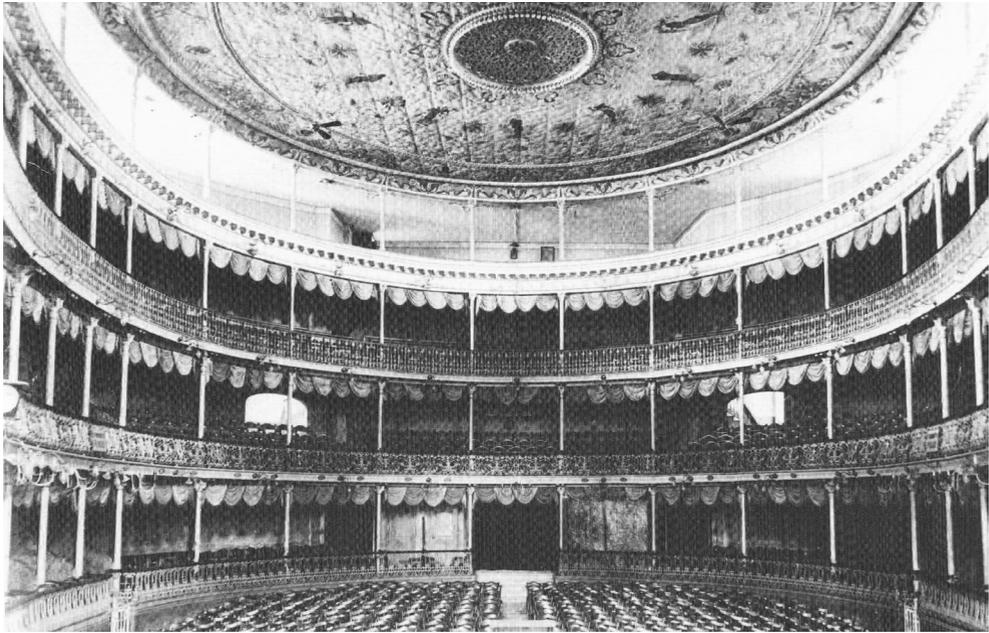
vedere F. MANCINI, *Il teatro San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1991 e F. SFORZA, *I Grandi teatri italiani*, Roma, Editalia, 1993.

⁷ M. DADEA, *L'anfiteatro romano di Cagliari*, Sassari, Carlo Delfino, 2006. Per la situazione attuale non esiste bibliografia specifica ma le intenzioni comunali sono raccolte nell'articolo de *L'Unione Sarda*, 8 settembre 2017 a cura di Andrea Manunza.

⁸ I. CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.

⁹ Don Francesco V Zapata Sanjust (Cagliari 1725-1776), decimo barone di Las Plassas della nobile casata spagnola Zapata, detto marchese di Barumini e Villanovafranca. La linea dinastica sarda si estinse nel 1946.

¹⁰ I. CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.



4 - Politeama Regina Margherita, Cagliari, XIX secolo. I. CARIA, Antichi Teatri a Cagliari, Il Timone, Cagliari 2005.

5 - Politeama Carboni, Cagliari, primo decennio del XX secolo. I. CARIA, Antichi Teatri a Cagliari, Il Timone, Cagliari 2005.



con l'opera *Anna Bolena* di Donizetti¹¹. Fu poi la volta del Teatro Diurno, inaugurato nel 1859 ed ampliato dieci anni dopo per portarne la capienza oltre le 2.000 persone¹². Fu il primo teatro dotato di copertura mobile, e fruibile così nelle ore serali e durante tutte le stagioni. Noto come Teatro Cerruti, dal cognome del poeta italiano biellese Antonio Cerruti¹³, promotore della struttura, fu amatissimo da commercianti e piccola borghesia ma venne abbandonato e demolito a fine Ottocento. Al fine di accogliere una domanda in crescita per una struttura maggiore e maggiormente elegante dei teatri allora disponibili, sorse sulla stessa area il Politeama Regina Margherita, inaugurato nel Natale del 1897 con *L'Africana* di Meyerbeer, dalla capienza di oltre 2.000 spettatori¹⁴. Contemporaneamente sorse il Politeama Carboni, aperto il 1899, in pieno centro cittadino nella piazza del Carmine¹⁵. Fu l'unico teatro cagliaritano nato con precisi intenti popolari, e per questo frequentatissimo. Il più antico e, fino a metà Novecento, ancora attivo e frequentato Teatro Civico, perse rapidamente clientela e dal 1911 venne trasformato in cinematografo, attività ben più redditizia, fino agli Venti¹⁶. Successivamente tornò a dedicarsi all'attività teatrale, di alto livello, tornando alla lirica solo nel 1932¹⁷. Il succedersi di spazi teatrali subì un violento arresto con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1942 un incendio colpì e rase al suolo il Politeama e nel 1943, a causa di due successivi bombardamenti Alleati, il Civico venne distrutto¹⁸. La città di Cagliari si trovò improvvisamente nella condizione di non possedere più un apparato scenico efficiente.

Con il definitivo abbattimento del Civico, il 26 febbraio 1943, la città perse il suo principale spazio per i lavori di palcoscenico. Fino alla costruzione del nuovo teatro comunale, oggi Lirico, le rappresentazioni teatrali del secondo dopo guerra si svolsero in diverse sedi "improvvisate": dall'ex Palazzo di Città, nel centro amministrativo della città storica, fino alla nuova sede del *Conservatorio Giovan-*

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Dalla voce Antonio Cerruti di N. LONGO contenuto in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980.

¹⁴ I. CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alinea, 2007.

¹⁷ I. CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.

¹⁸ A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alinea, 2007.

ni Pierluigi da Palestrina. Di questo solo nel 1964 venne approvato l'esecutivo per il nuovo Auditorium, come parte di un progetto più esteso per la creazione di una *cittadella musicale* che comprendesse anche la scuola di musica e, successivamente, il nuovo teatro¹⁹. La sala aprì nel 1977, con capienza di 1.200 posti, e divenne la sede ufficiale delle stagioni liriche e di balletto²⁰, in attesa del completamento del trentennale cantiere del teatro comunale. Contemporaneamente diversi spettacoli presero vita saltuariamente all'interno del cinema-teatro Massimo, inaugurato nel 1947, ma in verità non adatto alle stagioni liriche²¹.

Il punto di arrivo di questa prima metà del secolo furono gli anni della ricostruzione post bellica, iniziati veramente solo con i 500 milioni di lire per danni di guerra, che per la città di Cagliari divennero intensi momenti di espansione urbana, a tratti selvaggia e priva di un disegno coerente. Il limite urbano traslò in direzione della spiaggia del Poetto, prima ad est, e poi accrescendo il limite nord ed ovest della città, con operazioni di speculazione edilizia prive di qualità progettuale e costruttiva. Inserito in una strategia di espansione già ideata dall'amministrazione comunale e cristallizzata successivamente nel Piano Regolatore Generale del 1962, il concorso divenne un importante occasione di regolazione per la crescita urbana. A questo soggiacque la sempreverde idea che l'intervento edilizio comunale, presunto di qualità, potesse divenire la stella polare di un avanzamento speculativo altrimenti alla deriva. Il processo di base non fu troppo dissimile dalle progressive urbanizzazioni europee nelle quali la dotazione infrastrutturale a carico istituzionale fece da direttrice ai successivi interventi edilizi. Ripercorre questi eventi di crescita potrebbe dire molto sul ruolo che le istituzioni sociali del secondo dopoguerra ebbero od avrebbero potuto ricoprire²². In altre parole, occasioni come queste sarebbero potute essere, in un contesto di espansione caratteristico della rottura con il carattere storico della città consolidata, sentieri dalle diramazio-

¹⁹ Informazioni tratte dalla *Delibera n. 39 del 19 marzo 1964*, conservata all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.

²⁰ Per un approfondimento sulle rappresentazioni liriche precedenti al Teatro Comunale vedere A. TRUDU, *Senza infamia e senza lode: l'istituzione del concerti e del Teatro lirico Pier Luigi da Palestrina nel quinquennio 1972-977*, in *Almanacco di Cagliari, Cagliari, Fossataro, 2000*; A. TRUDU, *Senza infamia e senza lode: l'istituzione del concerti e del Teatro lirico Pier Luigi da Palestrina nel quinquennio 1977-1982*, in *Almanacco di Cagliari, Cagliari, Fossataro, 2001*; A. TRUDU, *Pochi soldi, ma esiti positivi: l'istituzione dei concerti e del teatro lirico "Pier Luigi da Palestrina" nel quinquennio 1982-1987*, in *Almanacco di Cagliari, Cagliari, Fossataro, 2000*.

²¹ I. CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.

²² La bibliografia sul tema è vastissima. Un esempio di ricerca sulle questioni urbane di città in rapida espansione, coadiuvate e sostenute istituzionalmente è il testo E. BLAU, I. RUPNIK, *Project Zagreb, Transition as Condition, Strategy, Practice*, Barcellona, Actar, 2007.

ni interessanti, prima fra tutte un ragionamento critico sulla città post-moderna ed il mantenimento di standard edilizi alti. Possiamo allora leggere il concorso come atto critico il cui motivo d'essere poggia su due obiettivi, più o meno ancora vaghi nel 1964: dotare la città di un nuovo spazio scenico, dall'eco nazionale, e regolare la futura espansione del nuovo settore residenziale della città, di cui il teatro fece parte in quanto dotazione pubblica.



6 - Fotografia dell'area, 1964. Relazione Tecnica, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

Area di progetto

L'evoluzione storica del sito permette di far chiarezza sul significato dell'area ed il suo inserimento all'interno del più vasto assetto territoriale della città di Cagliari. L'area di progetto, particolarmente vasta, con 5.000 m² dedicati al solo teatro, è situata in fregio alle vie Sant'Alenixedda, Baccaredda e S. Vetrano. Ad oggi, il sito è chiuso anticipatamente dalla nuova via Cao di S. Marco, che delimita sul lato nord ovest il Parco della Musica. L'area fu l'oggetto di una visione generale che vede ad oggi la realizzazione di un sistema verde con la dotazione di servizi pubblici a cavallo tra i quartieri di Sant'Alenixedda e Fonsarda, entrambi di recente formazione. Il sito si estende in tutto per una superficie di circa 110.000 m² e comprende, oltre al teatro comunale, oggi teatro Lirico, la scuola di musica *Conservatorio Pierluigi da Palestrina*¹, l'area verde del parco da 50.000 m², un teatrino da 1.000 m², e la piazza San Giovanni XXIII con al centro la chiesa di San Paolo (1949), l'oratorio e le scuole medie ed elementari. Dal punto di vista infrastrutturale l'area, negli anni sessanta, fu un importante snodo viario per la maggior parte del traffico cittadino, in crescita vertiginosa con laumento del flusso veicolare privato conseguentemente all'espansione urbana. Il ruolo viario che andò ad assumere vide un'anticipazione nella vicina, ed in linea, via Sonnino che costituì la circoscrizione principale della città da metà Ottocento fino agli anni sessanta del Novecento. Durante lo stesso periodo, quando il limite urbano coincideva col tracciato viario, l'area iniziò spontaneamente a dotarsi di alcuni servizi che all'epoca di costruzione, ma per la maggior parte nel futuro prossimo, divennero luoghi centrali della Cagliari moderna. La via Sonnino trovò una continuazione diretta lungo le direttrici di via Paoli e via Baccaredda, che congiungevano i principali centri esterni dalla cinta urbana, fino al 1866 ancora chiusa entro le mura².

¹ Già finanziato dal 1964. Il progetto venne realizzato dal 1964, sotto la direzione dei lavori dell'ingegnere Paolo Porceddu, ed inaugurato nel 1977. La documentazione relativa è conservata Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.
² A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alina, 2007.



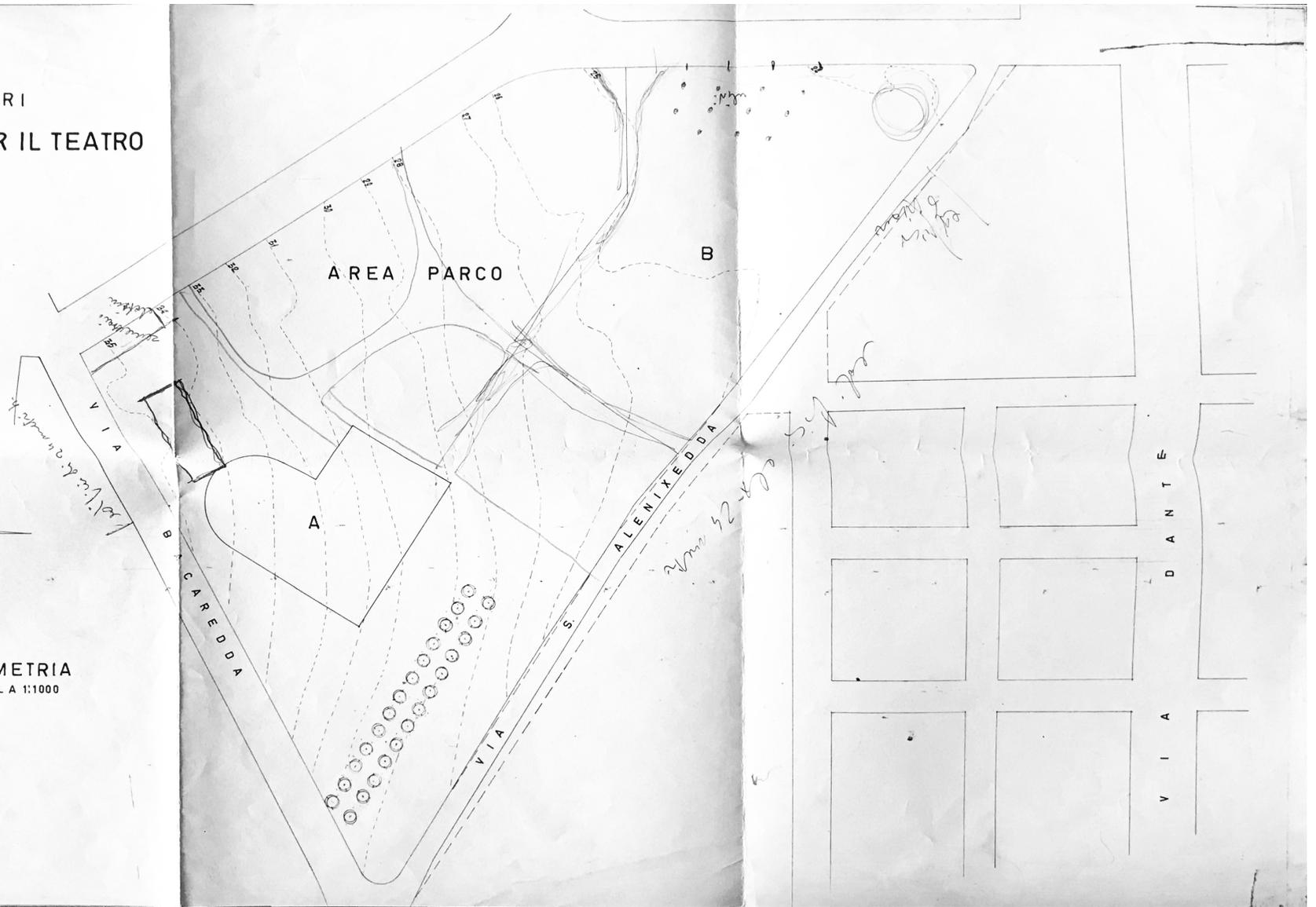
7 - Fotografia dell'area, 1968. <http://www.sardegnaeoportale.it/>

MUNICIPIO DI CAGLIARI
BANDO DI CONCORSO PER IL TEATRO
COMUNALE

- A AREA CONSERVATORIO DI MUSICA
- B AREA ENTRO LA QUALE DOVRA' SORGERE IL TEATRO COMUNALE



PLANIMETRIA
SCALA 1:1000



7 Per l'evoluzione urbana il sito presenta almeno due aspetti di notevole interesse: il primo politico-urbanistico, il secondo topografico. Il senso politico di quest'ambito ha fatto dell'area un terreno di transizione decennale, il cui assetto si presentò concluso solo nel 2011. L'area fu estremamente periferica durante gli anni cinquanta e costituì la frangia del primo nucleo fuori dai bastioni storici della città consolidata. I primi interventi edilizi nella parte orientale della città risalgono alle prescrizioni del piano regolatore del 1890, detto Piano Costa dall'ingegnere capo del Comune Giuseppe Costa³. Precedentemente a queste indicazioni, Cagliari era cresciuta secondo il piano regolatore del 1858⁴, redatto dall'architetto Gaetano Cima, incentrato principalmente sulla revisione edilizia dei quartieri storici di Marina e Castello. Improntato ad un pragmatismo e revisionismo di decoro ottocentesco, il piano Cima seguì le linee haussmanniane, fatta salva una grande distinzione: il mantenimento della maggior parte delle fortificazioni storiche. Differentemente il successivo Piano Costa nacque posteriormente al 1866, anno in cui Cagliari uscì definitivamente dall'elenco delle piazzeforti militari, con la conseguenza di aprire la strada alla demolizione dei bastioni⁵. La città trovò nelle direttrici delle ex fortificazioni i suoi sentieri di crescita urbana privilegiati. Per questo è facile comprendere come la forma urbana abbia risposto alla crescente domanda abitativa ed istituzionale, in un modo che dopotutto seguì il successivo procedere per linee di crinale secondarie che avevano già dato forma al quartiere storico di Villanova, confinante con le nuove edificazione di Sant'Alenixedda e Fonsarda. Il merito del piano Cima, in verità scarsamente attuato, fu proprio quello di concentrare maggiormente l'attenzione ai quartieri esterni oltre la linea dei bastioni, generando di fatto il primo nucleo della Cagliari moderna e contemporanea. L'ambito orientale che si sviluppò in seguito come prolungamento di via Sonnino seguì la direzionalità di via San Benedetto, il cui primo tratto è

³ Ibidem.

⁴ La pianificazione della città si basò fino al 1858 sulle carte reali, unico strumento di regolazione urbana prima dell'introduzione dei Piani. L'ultima di queste carte ebbe validità fino al 1771 e venne ripresa nel 1808 con atto governativo *Pregone*. La documentazione a riguardo è consultabile presso l'Archivio di Stato, via Gallura, Cagliari col titolo *Pregone contenente diverse provvidenze per la riedificazione delle case distrutte, o dirotte nel Castello di Cagliari, e per il dovuto riparo di quelle, che minacciano rovina, come pure per mantenere la pulizia in tutta la città e né borghi della medesima*, contenuto nella *Carta Reale del 30 gennaio 1769*.

⁵ Il documento che sancì l'esclusione della città di Cagliari dall'elenco delle piazzeforti militari è contenuto nel *Regio Decreto 30 dicembre 1866 n. 3467*.

oggi nominato via Paoli, e via Bacareda, contribuendo a formare il primo nucleo insediativo dell'area del concorso. In linea con le altre città europee il generale processo di inurbamento si autoalimentò con una domanda sempre crescente di alloggi, in particolare per le classi più disagiate. Il capoluogo sardo rispose nel 1908 con una prima edificazione popolare nel *Campo Carres*, compreso tra via Bacareda e via Paoli, terreno acquistato dalle famiglie nobiliari dalla seconda metà del XIX secolo. L'edificazione dei 51 appartamenti popolari fu solo la prima realizzazione edilizia che espanse a nord il limite periferico della città moderna⁶. Il proseguo dell'embrionale quartiere San'Alenixedda seguì le linee guida del Piano Regolatore del 1941 il cui precedente è da far risalire ad un concorso di idee del 1931⁷. Tale concorso, nato in seguito all'inserimento di Cagliari nell'elenco delle *grandi città* col raggiungimento dei 100.000 abitanti, venne bandito nel 1928 e vide come vincitore il gruppo *7 P.R.* composto, tra gli altri, da Luigi Piccinato, Cesare Valle e Alfredo Scalpelli. Sulla base del piano l'Ufficio Tecnico Comunale identificò l'area a oriente dei quartieri storici come zona privilegiata di espansione urbana e redasse un nuovo documento⁸. Tuttavia le vicende belliche non permisero di attuare pressoché nulla di quest'ultima proposta e la situazione edilizia all'alba del secondo dopoguerra fu drastica. « Il numero totale di edifici della Cagliari dell'epoca ammontava a circa 7.000; [...] quasi il 36% del patrimonio abitativo consolidato fu compromesso. Si stimarono inoltre provvisoriamente mancanti 4.000 alloggi »⁹. Il piano di ricostruzione, approvato il 1947, adottò per di più delle semplificazioni atte a snellire le procedure per una ricostruzione più elastica e rapida, vista la situazione di emergenza. Nel far questo, dopo il '55 iniziò una lenta espansione della città in area nord est, con la delimitazione di due grandi lotti rettangolari di dimensioni simili, embrioni dell'attuale Parco della Musica e della piazza San Giovanni XXIII, nuclei centrali attorno ai quali gra-

⁶ A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alinea, 2007, pag. 104-107.

⁷ *Ibidem*, pag. 110.

⁸ *Ibidem*, pag. 110.

⁹ *Ibidem*, pag. 111.

vitano ancora i quartieri di Sant'Alenixedda e Fonsarda. Precedentemente alle prime fondazioni edilizie l'area aveva ospitato dal 1886 la Scuola Pratica di Agricoltura, in seguito Istituto Tecnico Agrario Duca degli Abruzzi con l'avvento della Repubblica nel 1946. I terreni utilizzati per la coltivazione, la viticoltura, l'allevamento e l'insegnamento contarono un'estensione di 16 ettari di terreno fertile, di pertinenza della Villa Muscas¹⁰. Su questi appezzamenti l'Istituto crebbe in maniera continuativa resistendo alle due guerre e ai bombardamenti. Tuttavia la serie di edificazioni residenziali che iniziò a dar forma alla maglia del quartiere Sant'Alenixedda sottrasse terreno all'Istituto dagli anni Venti¹¹. La crescita urbana, priva di un disegno coerente, mancò da subito della dotazione di servizi e verde pubblico. L'unica istituzione presente nell'area era la già citata chiesa di San Paolo, proprietà del gruppo religioso Salesiani. Per rispondere alle prescrizioni standard del modello urbanistico novecentista la sede agraria venne decentrata e trasferita al di fuori di questi territori per insediarsi nel Comune di Elmas, fuori Cagliari, con un cambio di destinazione della storica Villa Muscas¹² come *Centro della Cultura Contadina*. Su quest'area, il vasto progetto della piazza San Giovanni e del Parco della Musica avrebbe colmato la lacuna urbanistica. L'ulteriore spinta all'urbanizzazione dell'area fu la conseguenza del Nuovo Piano Regolatore Generale¹³, approvato nel 1962, su disegno dell'ing. Enrico Mandolesi, professionista romano e professore dal 1955 all'Università di Cagliari¹⁴. Il Piano ebbe prevalentemente un approccio trasportistico prima che urbanistico, basandosi principalmente sulla gestione delle arterie principali della città, come risposta fluidificante al prevedibile traffico veicolare futuro. Proponendo un allontanamento dal centro storico egli redasse il disegno di tre nuovi assi di scorrimento. Di questi, per certi versi il più importante, fu l'Asse Mediano, oggi interno alla prima fascia metropolitana della città, che costituì il limite nord su cui si attestarono le nuove edifica-

¹⁰ La villa ha origini antiche, e l'area reca tracce di utilizzo agricolo databili al I secolo d.c. Alla fine dell'Ottocento iniziano i lavori per la Regia Scuola di Viticoltura ed Enologia con la conversione di tre fabbricati, di cui villa Muscas rappresenta il più antico e centrale.

¹¹ Una testimonianza dell'interesse per queste aree è il progetto comunale di sistemazione dell'area compresa tra via Baccaredda, via Sant'Alenixedda, via San Benedetto e via Paoli, mai realizzato, consultabile all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari, codice E47.

¹² Il riconoscimento del valore storico della villa avvenne solo in seguito, o almeno è lecito supporlo, visto che non vi sono riscontri della costruzione nelle carte planimetriche fornite durante il concorso ai partecipanti.

¹³ Il Piano Regolatore Generale è liberamente consultabile all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari, o attraverso il sito internet del Comune stesso: www.comune.cagliari.it/portale/

¹⁴ M. PUGNALETTO, *Operosità di Enrico Mandolesi*, Roma, IRIS, 2007.

zioni. Con la dotazione pubblica di questa nuova parte di città la futura espansione cittadina venne ricondotta per certi versi ad una crescita nucleare dell'abitato, con servizi baricentrici. Il modello riprese il carattere esausto di una ricetta che aveva già prodotto il di poco precedente e molto discusso Piano Regolatore Generale di Roma dello stesso 1962, e quindi storicamente inquadrabile e valutabile in termini simili¹⁵. L'area del teatro venne concepita come programmata cerniera verde tra il quartiere Sant'Alenixedda e quello di nuova edificazione nord Fonsarda, i cui palazzi residenziali occuparono definitivamente l'area destinata alle coltivazioni dell'Istituto Agrario. Dopo tutto la Cagliari del secondo dopoguerra, per rispondere velocemente alla crisi edilizia, dovette fare i conti con la progressiva saturazione delle aree libere, con le nuove destinazioni d'uso richieste a livello normativo e, soprattutto, con la complessa orografia del territorio urbano che non poté non direzionare l'espansione su sentieri quasi obbligati, lungo le linee di crinale tra Villanova e Monte Urpinu. Il concorso rappresentò un importante tassello applicativo del piano d'espansione, le cui norme tecniche di attuazione verranno promulgate solo nel 1965, posteriormente al concorso¹⁶. Il quartiere che si generò accolse anche successivamente vari elementi di pregio. In particolare, prospiciente la stessa area della piazza Giovanni XXIII e del Parco della Musica, sorse nel 2000 il T-Hotel, moderna struttura alberghiera, nonché nuovo landmark cittadino, sebbene molto discusso¹⁷.

Il disegno di base di Mandolesi volle essere uno strumento flessibile di ordine urbano ma le successive pratiche edilizie non seppero legarsi alle questioni fondiarie. Ne derivò una speculazione edilizia al pari di quelle rilevabili in tutte le città d'Italia. Complice di questo, anche la presunta flessibilità dello strumento comunale, propria della stagione urbanistica italiana degli anni cinquanta e sessanta che vedeva « nell'istituto della variante il principale mezzo per produrre trasformazioni urbane

¹⁵ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, pag. 104-105.

¹⁶ Le Norme Tecniche sono consultabili gratuitamente al link <http://www.comune.cagliari.it/portale/>.

¹⁷ La struttura principale era già stata edificata al 2000. In tale data iniziarono gli adeguamenti per conto del committente MI.NO.TER spa, affidati allo studio *Planarch* per il progetto architettonico originale, e a Marco Piva per coordinamento generale, adeguamento progetto architettonico e interior design. Il progetto esecutivo venne redatto dal Dr. Ing. Demetrio Artizzu, e realizzato dalla ditta Cualbu spa.

concrete »¹⁸. L'esito fu un uso del territorio in disequilibrio, lontano dalla perequazione che fece dello standard un obbligo urbanistico, sfociando di fatto in una periferia indistinguibile da ogni altro caso italiano di espansione urbana. La vicenda urbanistica dell'area rese il concorso per il nuovo teatro comunale anche un'occasione di riequilibrio della scarsa qualità edilizia, in verità mal gestita anche posteriormente l'edificazione della struttura.

- 6 Giunti al 1964, l'area da 5.000 m² del teatro comunale si vide circondata dalle successive edificazioni popolari, cinta nel lato nord dai terreni parrocchiali e connessa con il cantiere della nuova sede del Conservatorio di Musica.

Topograficamente, l'area di progetto godeva di un'ottima posizione rispetto al centro storico e proseguiva il dislivello dalla quota di rialzo della città antica arroccata verso la campagna circostante e le saline orientali. Si trovava infatti ai piedi del quartiere Villanova con una differenza di quota di 60 m.s.l.m rispetto alla parte alta (Castello, 84 m.s.l.m.), e di 40 rispetto al quartiere limitrofo (Villanova, 55 m.s.l.m.). Costituiva pertanto il nodo di congiunzione con le saline poste tra la città ed il mare. Di conseguenza, tutto il sito del Parco della Musica era perfettamente visibile dal resto della città consolidata, in particolare dalla quota dei bastioni che la cingono tuttora e permettono una visione totale del panorama.

Il sito pose delle interessanti questioni architettoniche. In primo luogo il dialogo visivo con la città storica, in particolare tra le sue torri ed il futuro corpo elevato del teatro ma, in generale, nella possibile ripresa di alcune caratteristiche salienti dell'architettura della città. L'esperienza del teatro comunale nacque in maniera piuttosto atipica per venire annoverata nell'elenco degli spazi pubblici cagliaritari. Storicamente sono state rarissime le occasioni di progettazione di uno spazio di rappresentanza sociale, in questo caso di alto livello culturale, che fossero nate in seguito ad una pianificazione istituzionale volontaria. Lo spazio pubblico cagliaritano è qualificato dalla assoluta

¹⁸ A. M. COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol 6, Firenze, Alinea, 2007, pag. 113.

spontaneità storica delle vicissitudini di cambiamento urbano che hanno consentito la significazione di alcuni brani di città, impressi nel corso dei decenni nella memoria collettiva degli abitanti¹⁹. Non si registra, a questo merito, nessuna vera iniziativa lungimirante neanche all'interno della città consolidata dei quattro quartieri storici della città. Si potrebbe dire, forse con una semplificazione eccessiva, che l'immaginario pubblico di Cagliari è congelato nella figuratività del nucleo antico, che in realtà dovette la maggior parte delle occasioni di respiro a crolli, ristrutturazioni e riedificazioni in parte mai effettuate. La stessa apertura della città verso l'esterno, con l'abbattimento dei bastioni, non nacque con aspirazioni di rappresentanza, per quanto legata alle esperienze francesi di decoro urbano, o a quelle sabaude di ricerca simmetrica ed equilibrio prospettico, e si arricchì della componente sociale in tempi assai successivi alle prime demolizioni. Proprio le demolizioni furono spesso il pretesto della sistemazione dei vuoti. I maggiori spazi di rappresentanza contemporanei si generarono per lo più da eventi simili. Vale come esempio la piazza Yenne, ad oggi luogo cardine dell'incontro, nata con la progressiva demolizione del tessuto medievale addossato alla linea delle fortificazioni per congiungere la parte alta della città con il quartiere marittimo della Marina; la piazza del Carmine, nucleo di opifici alle antiche porte della città, solo dopo il 1863 divenne centro finanziario e di rappresentanza cittadina, quando fu ceduta all'imprenditoria per l'edificazione di nuovi palazzi, dando vita ad un equilibrio ispirato ad una piazza torinese con simmetria, regolarità e fuga prospettica lungo il viale alberato di viale Trieste, anch'esso portato avanti da commissioni private²⁰.

In secondo luogo, un concorso su un'area così connotata fu occasione di ripensamento e presa di posizione forte contro la scarsa qualità che imperversava. Anche per questo, l'area rappresentò un interessante tentativo di dialogo con un progettualità estranea alla logica tradizionale

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

ma in linea con le precedenti esperienze di crescita urbana, nonché la prima esperienza pubblica che mise mano all'assetto complessivo del quartiere. Risiede qui una delle principali chiavi di lettura che saranno poi utili ad una prima classificazione delle proposte progettuali: la ricerca di un dialogo con le aspirazioni ed il carattere paesaggistico dell'area, e con la sua espansione.



att 24/4/64

MUNICIPIO DI CAGLIARI

26/PROVINCIA 1964

**B A N D O D I C O N C O R S O P E R I L
P R O G E T T O D I M A S S I M A
D E L T E A T R O C O M U N A L E**

9 - Bando di concorso, versione timbrata, copertina. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Bando di concorso

Le decisioni di una giuria di concorso, così come le precedenti prescrizioni poste nel bando ad opera di una committenza pubblica, sono, anche senza una precisa volontà, segno indelebile di una concezione architettonica definita nel tempo. In altre parole, sono uno fedele strumento di misura dell'evolversi della considerazione che il mondo politico e sociale maturano rispetto all'avanzamento della scena architettonica su un tema preciso. Ciò che il bando richiede è la parafrasi di un modo di concepire la struttura desiderata. Ciò che la giuria sceglie, è invece un giudizio storico che, da sempre, stratifica, in primis la città, ma anche la coscienza e la cultura artistica che gravita attorno queste occasioni, e che di queste fa banco di prova. Ne deriva che il bando è progetto esso stesso, ed in quanto tale, sempre una grande occasione di guida per la modifica del territorio. Tanto più in casi come quello esaminati, in pieno clima di ricostruzione, davanti al mare infinito di tentativi istituzionali di ampio respiro (spesso passati alla storia come niente più che tentativi rimasti sulla carta), in rapida successione dal dopoguerra. Bando e concorso sono atti critici, e l'esito finale la moneta di scambio tra il dibattito architettonico, in crisi negli anni sessanta¹, e la cultura internazionale, che a tale crisi ha contribuito, sfociando in grandi occasioni mancate o, talvolta, in realizzazioni "accettabili". Queste formano l'eredità della maggior parte delle strategie statali di ogni regione italiana. Nel clima di stallo e di attesa dubbia che caratterizzò gli anni sessanta, « l'astinenza professionale »² dalla pratica architettonica di una scena in ebollizione che - dovrebbe - lamentare un'esclusione decennale dai grandi temi della città moderna³ trovò in concorsi come questo una valvola di sfogo. Vale come dimostrazione l'elevato numero di proposte, il maggiore mai registrato per un concorso bandito dal Comune.

¹ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 123-138.

² M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968, pag. 9

³ Riprendendo le parole di Paolo Portoghesi, concorsi come questi furono una delle « rare occasioni per sviluppare un dibattito sull'architettura, via via che meno frequenti si fecero le occasioni dovute alle commesse private, o quando addirittura parve instaurarsi in chi detenne le leve del potere politico e nelle istituzioni in genere una vera e propria paura dell'architettura e dei suoi possibili contenuti di rinnovamento ». L'argomentazione è tratta dal video S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.



12576

Mod. 9

PROVVEDITORATO ALLE OPERE PUBBLICHE
PER LA SARDEGNA

Cagliari, li 14-2-1964

Al Signor

N. di Prot. 2421 Uff. 29

Provveditore alle Opere Pubbliche

SEDE

OGGETTO: Relazione al Comitato Tecnico Amministrativo.

**CAGLIARI - Costruzione nuovo teatro comunale - Schema di bando
concorso per la redazione del progetto.**

Il Comune di Cagliari, che dovrà provvedere alla rico-
struzione del nuovo teatro comunale, ha qui presentato uno sche-
ma di bande di concorso per la redazione del relativo progetto.

Occorrendo conoscere allo schema anzidetto il parere
del C.T.A. di questo Provveditorato, ai sensi dell'art.17 del
D.P.R. 30/6/1955 n.1534, rassegne gli atti alla S.V.Ill.ma per
le ulteriori determinazioni.

IL CAPO DEI SERVIZI AMMINISTRATIVI

VISTO: si trasmetta al C.T.A.
per esame e parere.

IL PROVVEDITORE

P/

10 - Allegato allo schema di bando,
14 febbraio 1964. Archivio Storico
della Soprintendenza Archeologia bel-
le arti e paesaggio per la città metro-
politana di Cagliari e per le province di
Oristano, Medio Campidano, Carbonia
Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti
2, Cagliari.

Come ogni concorso il punto di partenza è chiarire, esprimendo nella forma del bando, la volontà del soggetto promotore. A differenza di altri nebulosi bandi di progetto a cui un concorso pubblico dette vita nelle occasioni di dotazioni istituzionali⁴, particolarmente numerose negli anni in esame anche per la sola destinazione teatrale⁵, qui le prescrizioni tradirono una visione precisa, seppur piuttosto tradizionale, dello spazio scenico. Visione che al limite appare come una richiesta poco informata sugli sviluppi teatrali del secolo.

- 10 Il primo schema del bando venne elaborato agli inizi del 1964 e presentato come allegato ad una corrispondenza del 14 febbraio dello stesso anno al Comitato Tecnico Amministrativo per fornire un parere sulle prescrizioni contenute, e completarne la stesura qualora fosse necessario⁶. Le prescrizioni vennero presentate il 19 marzo 1964 in sede di Consiglio Comunale dove si discusse la redazione, da parte dello stesso Comune del « Bando Nazionale di concorso per la realizzazione del nuovo Teatro »⁷, in comune accordo con il Provveditorato alle OO.PP. e con il Conservatorio di Musica, la cui nuova sede nell'area di progetto era già stata finanziata a quella data⁸. In tal sede si avanzò la cifra di 430-450 milioni di lire (circa 4.850.000 euro attualizzati ad oggi) a titolo di ricostruzione del Teatro Civico. Tale cifra venne, e a ragione, definita da « integrare adeguatamente »⁹ in quanto irrisoria per la realizzazione di un simile edificio. Una prima modifica ad opera dei Consiglieri riguardò il titolo del teatro da porre nel bando. Venne richiesta la denominazione di Teatro Comunale cosicché avesse « la possibilità di utilizzazione per la prosa e per spettacoli di arte varia oltreché naturalmente per l'opera lirica, onde evitare o ridurre l'area del passivo »¹⁰. Sembra questo un ragionamento informato sulla condizione passiva in cui versavano già diverse istituzioni teatrali, che tenne conto per altro delle statistiche di frequentazione nel tempo del teatro: per quanto buone, non si registrò alcun tipo di aumento nell'affluenza

⁴ Basti qui richiamare i travagliati lavori per i Piani Regolatori Generale di Roma e Milano, i concorsi per i centri direzioni delle medesime città o quello per gli uffici a Montecitorio a Roma del 1967. Una trattazione più approfondita su questi temi è inclusa nei testi M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, pag. 104-105; L. BENEVOLO, *Le Avventure della Città*, Bari, Laterza, 1977, pag. 86-97.

⁵ Gran parte dei teatri italiani furono oggetto di successive ricostruzioni e restauri. Il teatro comunale di Vicenza, il Regio di Torino o il Carlo Felice a Genova, sono altrettanti esempi sintomatici dell'attenzione che queste strutture hanno suscitato come banchi di prova per la cultura architettonica degli anni '60.

⁶ Il comunicato, datato 14 febbraio 1964, è conservato all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

⁷ *Delibera n. 39 del 19 marzo 1964*, conservata all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. Trascrizione dell'intervento del consigliere Palomba.

annuale¹¹. Questo fattore venne però contestato dando vita alla questione chiave del bando: il numero dei posti di cui si volle dotare il teatro e, di riflesso, l'effettiva previsione d'uso della struttura. L'iniziale capienza di 1.800 posti fu giudicata « limitata »¹² dai consiglieri Mistretta, Cardia, Pirastu, Nelis, Duce e Ortu che proposero un aumento fino a 2.400 posti, con limite minimo di 2.000. A favore di tale aumento vennero portate le proiezioni di crescita demografica della città, di miglioramento del tenore di vita, di un presunto afflusso di pubblico dai « paesi della provincia »¹³ e di un'annata particolarmente favorevole per il concerto sinfonico, che registrò diverse serate di pieno al Teatro Massimo. Tuttavia la media italiana della capienza si attestava sul valore medio di 1.400-1.800 posti, frutto di grossi ridimensionamenti dei teatri maggiori¹⁴. Valse come esempio la riduzione a 2.800 dei precedenti 4.000 posti del teatro lirico di Firenze¹⁵. Congiuntamente al fatto che l'istituzione cagliaritano avrebbe ospitato un'unica stagione, si prevedette un afflusso maggiore della capienza iniziale proposta. La soluzione venne rimandata e delegata ai tecnici comunali, proponendo inizialmente un numero imprecisato di posti. Fu infine accolta la proposta dell'aumento dei premi, portando il tetto massimo a £. 5.000.000 (circa 55.000 euro attualizzati ad oggi) onde attirare un maggior numero di proposte. Venne pertanto votata ed approvata una prima versione di bando dal numero posti imprecisato e somme di premio maggiorate.

- 9 Il Comune pubblicò il bando il 24 Aprile 1964¹⁶ nella sua versione definitiva, per la quale si optò per la richiesta di 1.800-2.000 posti, ovvero un numero ancora imprecisato, segno di una previsione incerta dell'affluenza. Il termine ultimo per la consegna venne fissato per il 25 ottobre 1964, data posticipata in seguito fino al 15 gennaio 1965¹⁷. Ne diedero notizia anche le riviste di settore, prima fra tutte *Architettura; cronache e storia*, diretta da Bruno Zevi, che seguirà con massimo interesse la vicenda, esprimendosi

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

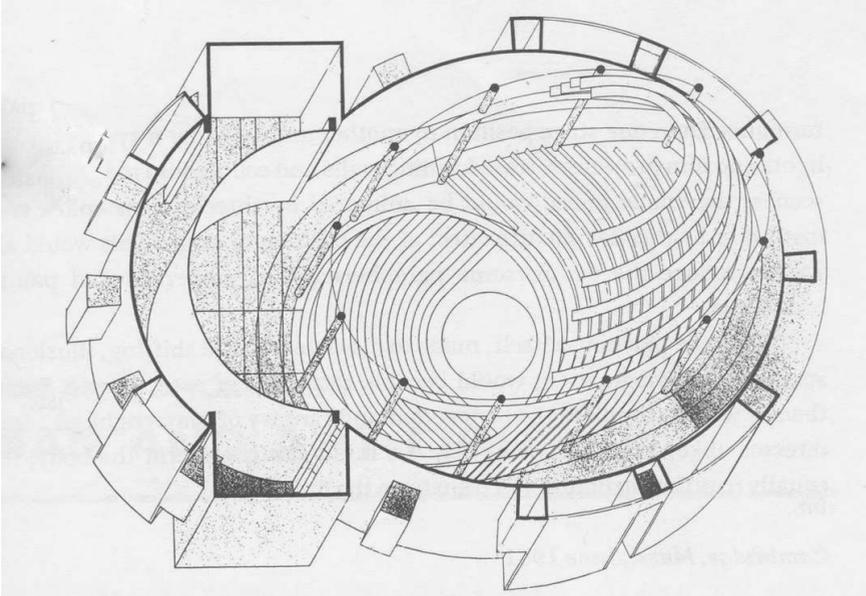
¹³ Ibidem.

¹⁴ Un esempio datato 1963 è il *Teatro Gabriello Chiabrera*, di Savona. Inaugurato nel 1853, subisce una riduzione fino a 600 posti dovuta all'eliminazione dei palchetti interni. Per approfondire consultare R. AIOLFI, *Il Teatro a Savona: 1583-1984*, Savona, Comune di Savona, 1984. Una vicenda simile ha riguardato il *Teatro San Carlo di Napoli*, che nel 1945 venne restaurato con una drastica riduzione da 3.000 posti fino agli attuali 1.390.

¹⁵ Tale argomentazione venne presentata nella stessa delibera dall'Assessore Piras, a favore di un aumento dei posti del teatro. Tuttavia, in base ad altre informazioni - cfr. P. ROSELLI, G. C. ROMBY, O. F. MICALI, *I teatri di Firenze*, Firenze Bonechi, 1978 - i numeri espressi non trovano riscontro, risultando invece una modifica fino a 1.800 posti del teatro, 1.000 in meno di quelli pronunciati durante la riunione comunale.

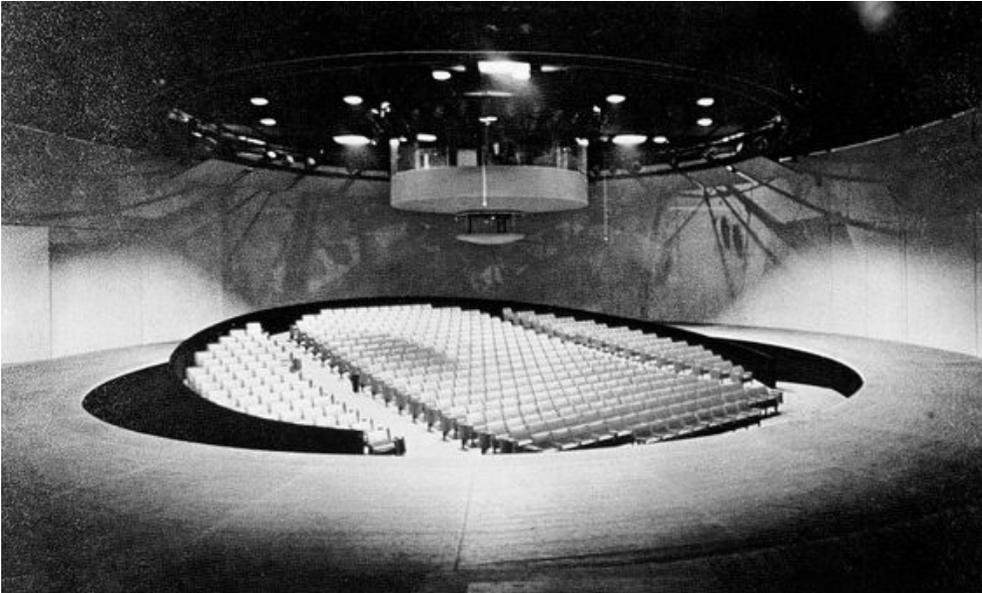
¹⁶ Il bando, firmato e timbrato dal Sindaco Brotzu è consultabile presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹⁷ Sulla base delle date di consegna degli elaborati riportate nei documenti comunali.



12 - Teatro Totale, Walter Gropius, 1927.

13 - Teatro mobile a scena anulare, Jacques Polieri, 1956.



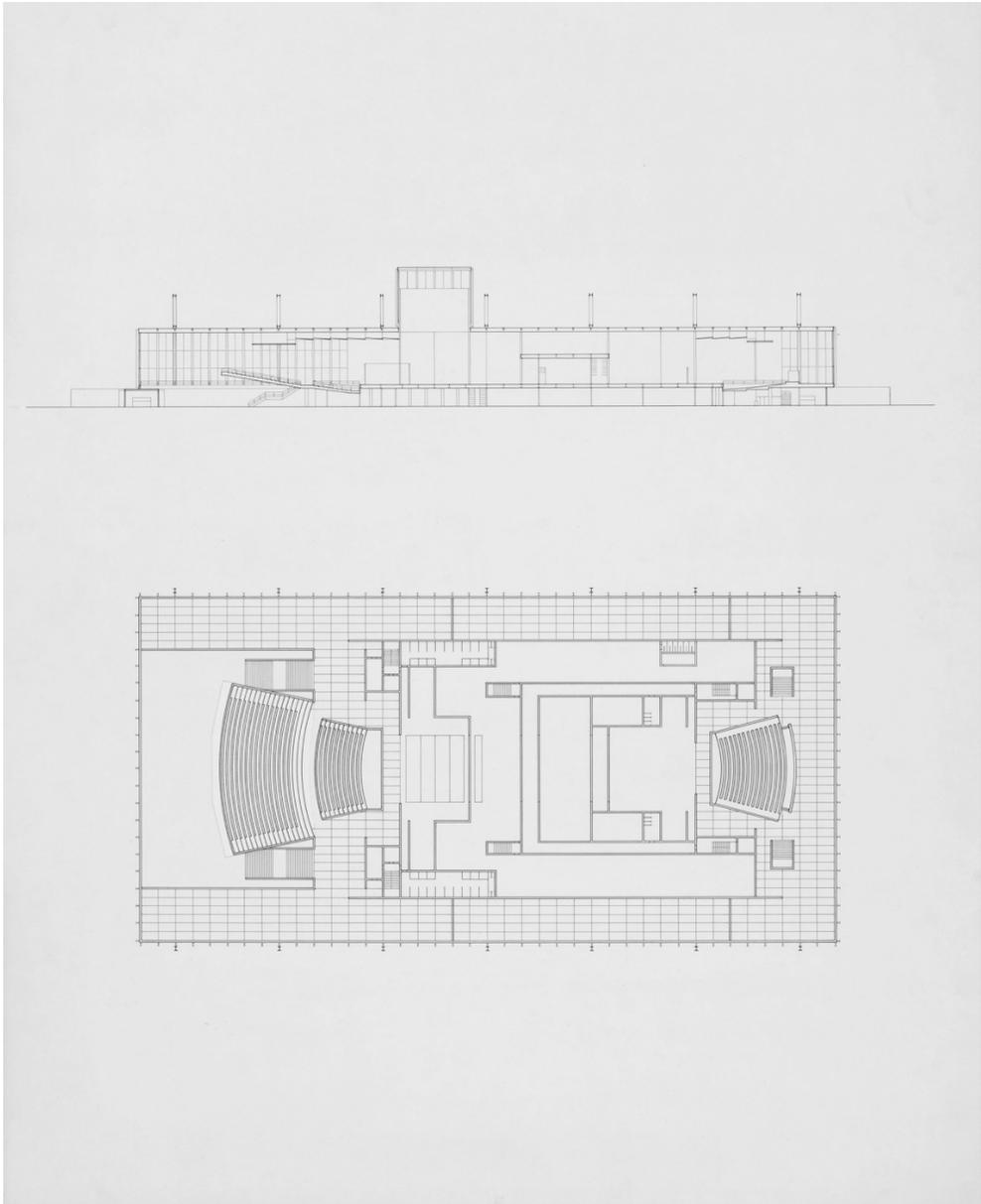
criticamente in merito ai progetti premiati¹⁸.

L'analisi del bando, nel tentativo di uno studio critico e storico, chiama in causa i dubbi, che pure erano già sorti in sede di delibera, riguardo allo sfruttamento dello spazio scenico ad uso non esclusivo della rappresentazione lirica, in nome di un nuovo ruolo. Frutto di incertezza può essere stata la totale assenza di indicazioni, seppur minime, circa la flessibilità della struttura. È vero che il teatro come luogo di creazione artistica vanta una tradizione millenaria all'interno della città, ed è altrettanto vero che su questa tradizione, nessun secolo come il XX ebbe più da ridire, trasformando in maniera profondissima la concezione stessa di *rappresentazione*, limando ogni tradizionale distinzione tra attore e pubblico¹⁹. Il bando di metà secolo che venne presentato appare però piuttosto timido e tradizionale, nonostante la speranza di una dotazione polifunzionale, che potesse mettere in scena diverse varietà di spettacoli ed eventi. La versione ufficiale richiese in definitiva un organismo a sala unica, per di più privo di specifiche tecniche in grado di suggerire un funzionamento flessibile ed alternativo. Dei dodici articoli che compongono la versione ufficiale del bando, nessuno si occupa delle previsioni di vita della struttura, tralasciando qualsiasi indicazione sul tipo di evento o spettacolo da ospitare nella sala e nei locali ausiliari. Da ciò derivò la totale autonomia dei progettisti riguardo alle scelte sceniche. Tuttavia, se questa mancanza condusse ad un bando schivo ed incompleto, contemporaneamente pose le basi per un giudizio storico più ampio sull'effettiva conoscenza, e la corrispettiva influenza, del clima artistico degli anni in esame, filtrata direttamente dallo sguardo dei concorrenti²⁰. Contemporaneamente l'Articolo 6 esclude di fatto dalla progettazione architettonica eventuali proposte impiantistiche. Il limite può apparire teso alla facilitazione delle proposte, secondo una logica piuttosto comune di rendere tecnicamente efficiente un organismo architettonico nato orfano di un ragionamen-

¹⁸ Il bando venne pubblicato nel numero 107 del settembre 1964, nella sezione iniziative e concorsi di *Architettura; cronache e storia*. Ulteriore pubblicazione in *Casabella* 291, settembre 1964.

¹⁹ La bibliografia sul tema è sconfinata. Per un approfondimento completo consultare S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970.

²⁰ Potrebbero essere un segno della *disponibilità* tipica del professionalismo italiano durante gli anni del « recupero di una dignità simbolica per i codici formali, e sullo studio della città come campo di significati intersoggettivi ». M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968, pag. 14.



14 - Progetto per il teatro di Mannheim, Mies van der Rohe, 1952-53.

to generale sul suo stesso funzionamento interno. Ma
12 se consideriamo che gli sviluppi del dopoguerra, tesi al
13 raggiungimento della flessibilità architettonica ad ogni
livello del costruito, si orientarono sempre più verso lo
sviluppo di servizi e strutture meccaniche, le limitazioni
imposte appaiono decisamente anacronistiche²¹. Il bando
non tradusse, per così dire, le aspirazioni teatrali del
secolo ma si limitò ad una richiesta canonica. Un bando
acritico, nato da un'esigenza, in un periodo, ricordiamo,
di ricostruzione, che pure avrebbe dato modo di ripen-
sare l'istituzione perduta che si andava a rimpiazzare.
Acritico nel senso che non presuppone un'indagine, ma
richiese una serie di spazi smisurati per l'affluenza della
Cagliari del '64 che, seppur necessari, subirono una proli-
ferazione forse troppo stringente per un ripensamento in
toto dello spazio-teatro. La dotazione di servizi « plurimi
e indipendenti » costituirono « richieste pazzesche che
non ho visto nemmeno soddisfatte nei maggiori teatri-e-
lefante di New York, Chicago, ecc., a stazioni con garanzia
di completo con anticipo di un anno »²². Inoltre requisiti
così stringenti fanno propendere per una valutazione al-
trettanto stringente da parte della commissione sull'ot-
temperanza del bando, e potrebbero aver prodotto una
ritirata progettuale per il fine competitivo.

Comparando il bando cagliaritano con il panorama
delle sperimentazioni e delle nuove realizzazioni mit-
teleuropee, troviamo la stessa povertà d'intenti. Non si
14 raccolsero, ad esempio, le influenze che portarono al pro-
getto per il teatro di Mannheim²³, del 1952, pietra milia-
re nella differenziazione funzionale di un ente teatrale.
Semplicemente fornendosi di due palchi separati per
ampie rappresentazioni ed eventi più contenuti, il teatro
sembrò concretizzare, ed in verità sintetizzare, le parole
degli anni '20 di Gaston Baty. Egli si esprime su un teatro
che inevitabilmente si « dividerà sempre più in due for-
mule: una per le masse, in costruzioni che tenderanno a
fondere gli spettatori tra di loro e con l'azione presentata,

²¹ Sulla flessibilità in architettura durante il XX secolo consultare A. FORTY, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson, 2000, pag. 144-151.

²² Dalla corrispondenza del 1 febbraio 1965 di Carlo Mollino diretta a Maurizio Vitale. Conservata alla Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

²³ Il progetto dell'architetto Mies van der Rohe costituisce di per sé un'occasione mancata nella storia dell'architettura teatrale. Il progetto realizzato nel 1960, per motivi peraltro simili al caso in esame, è una pallida idea della struttura polifunzionale del '52. Per un approfondimento specifico vedere C. MONTELLA, *Mies van der Rohe e il teatro del Novecento: il Teatro di Mannheim, dall'illusione all'astrazione*, Napoli, Electa, 2007.

- 2 -

ARTICOLO 1

Il Comune di Cagliari indice un concorso nazionale per la redazione di un progetto di massima del teatro comunale.-

ARTICOLO 2

Potranno partecipare al concorso tutti gli Architetti ed Ingegneri iscritti ai rispettivi albi professionali, cittadini italiani, individualmente o in gruppo.-

ARTICOLO 3

L'edificio del teatro occuperà parte di una area destinata a parco pubblico, sita in fregio alla via Bacaredda, S. Alenixedda e S. Vetrano, come illustrato da apposita planimetria della zona che verrà fornita a richiesta.-

L'estensione dell'area di pertinenza dell'edificio del teatro non dovrà superare i mq. 5.000.-

ARTICOLO 4

Il progetto dovrà prevedere l'inserimento dell'edificio nel parco pubblico, del quale dovrà essere rispettato il viale alberato esistente, indicato nella planimetria della zona. Dovrà inoltre illustrare la sistemazione viaria e dei parcheggi a servizio del teatro.-

ARTICOLO 5

L'edificio dovrà contenere:

- il teatro propriamente detto per una 2.000 posti, compresi nella platea ed
 - lerie;
 - palcoscenico;
 - inoltre:
 - sale di studio e di prova;
 - uffici;
 - magazzini ed accessori;
- così come sommariamente indicato

15 - Bando di concorso, versione timbrata, pagine 2 e 4. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

- 4 -

- laboratorio elettrotecnico
- magazzino materiale elettrico e impianti di illuminazione
- Locali per servizi igienici.-
- E) Reparto personale, macchinisti etc.:
- spogliatoio uomini
- spogliatoio donne
- camerino capo elettricista
- Locali per servizi igienici
- F) Varie:
- reparto direzione
- studio scenografia
- laboratorio scenografia
- salone prove con teatrino o pedana
- archivio musicale
- sala prove
- salone prove coro
- salone prove per ballo
- locali per sartoria
- locali per parruccheria
- Locali per servizi igienici.-

ARTICOLO 6

I concorrenti dovranno escludere dallo studio del palcoscenico la parte tecnico teatrale vera e propria, prevedendo però il razionale dimensionamento del palcoscenico stesso in relazione alla soluzione che il progettista intende adottare per la funzionalità scenica.-

ARTICOLO 7

Ogni concorrente, o gruppo di concorrenti dovrà presentare alla Segreteria Generale del Comune entro sei mesi a decorrere dalla data del presente bando e non oltre le ore 12 del giorno di scadenza: (25 ottobre 1964):

- a) busta chiusa, contrassegnata esternamente da un motto e contenente internamente motto, nome e cognome e indirizzo del concorrente o dei concorrenti, oltre ai certificati di cittadinanza italiana e di iscrizione all'albo professionale.

l'altra per una élite sempre più ristretta, in sale molto piccole »²⁴. Significativamente le seconde sale furono invece assai presenti all'interno delle proposte. Resta il fatto che nelle aspirazioni del bando non vi fu sperimentalismo, né nella concezione globale dell'apparato scenico né tanto meno nelle componenti avanguardiste delle nuove rappresentazioni teatrali, che pure rimasero assolutamente feconde durante la seconda metà del secolo in Italia. Non solo, l'eccezionale metratura richiesta per i personaggi cantori tradisce irrimediabilmente la destinazione esclusiva di teatro dell'Opera, essendo questo l'unico caso che abbisogni di locali tanto specifici. Non vi fu in altre parole un'indagine di ampio respiro sulle possibilità che una realizzazione simile avrebbe aperto per una città come Cagliari, in cui i problemi di gestione, considerato un passato ad ogni modo invidiabile per affluenza - ma in calo -, non avrebbero meritato l'attenzione che invece hanno avuto, polarizzando spesso le stesse proposte architettoniche. O al contrario avrebbero dovuto contare come momento di revisione sul funzionamento dell'istituzione, la cui gestione non registrava evoluzioni concrete. Come verrà meglio analizzato dopo, anche nelle proposte a più palchi si trattò sempre di soluzioni atte a migliorare l'economia dell'istituzione più che a fornire uno spazio alternativo per il teatro o per secondi usi. La polivalenza restò di fatto sull'orizzonte, appena visibile. Questo aspetto costituirà un punto di classificazione tra progetti più tradizionalisti, che accettarono in maniera acritica il bando in una visione datata del ruolo teatrale, e le proposte orientate ad un superamento del bando stesso.

²⁴ C. TRINCHERO, *Gaston Baty, animateur de théâtre*, Rivoli, Neos, 2015.

- 15 L'Articolo 4 avanzò la richiesta fondamentale di inserimento del progetto nel sistema generale del parco pubblico, il futuro Parco della Musica. Tuttavia anche su questo punto si potrebbe fare una precisazione importante. L'inserimento di un teatro nel tessuto cittadino, in questo caso piuttosto dilatato ed in progressiva dotazione di servizi, è un'occasione di ripensamento dell'ambito

circostante. Lo squilibrio che la struttura pone non può che essere di natura urbanistica. Esso diviene il pretesto per il ripensamento dell'impostazione di quel brano di città dal punto di vista sia della circolazione legata al teatro in sé, sia di quella del contesto generale, che andrà inequivocabilmente a modificarsi. L'Articolo 4 avanzò solo una richiesta embrionale di « sistemazione viaria e dei parcheggi a servizio del teatro »²⁵ ma avrebbe potuto richiedere un'impostazione alternativa a quella che andava formandosi in maniera caotica dal primo dopoguerra.

Ciò a cui i partecipanti dovettero rispondere fu un bando nato privo d'interesse concreto per l'espansione cittadina, non informato sulle effettive condizioni di gestione teatrale, sovradimensionato per il bacino d'affluenza e piuttosto tradizionalista nelle prescrizioni funzionali.

²⁵ Dal *Bando di concorso*, pag. 3 conservato all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Giuria

La composizione delle giurie chiamate a valutare nei concorsi, in particolar modo di questa entità, negli anni sessanta può dire molto sulla scarsa relazione tra la sfera istituzionale ed il dibattito architettonico. Sono numerosi i casi di concorsi nazionali retti su un giudizio mai pienamente critico dovuto alla scarsa preparazione e, in maniera forse maggiore, allo scarso interesse che i membri chiamati a presiedere seppero dimostrare per i temi della ricerca architettonica post bellica. Non si trattò tanto di un'affinità tecnica od estetica all'eredità di un movimento moderno messo sempre più in discussione, quanto ad una generale mancanza di posizione storica¹. Il tumulto degli anni sessanta colpì in primis il dibattito architettonico entro le sue stesse mura e, raro persino all'interno degli ambienti accademici, sarebbe stato difficile credere ad un interesse sul tema da parte di una giuria per lo più formata da figure tecniche e politiche, come è stato nella maggior parte dei casi. È indubbio che la committenza pubblica abbia dato prova in quegli anni di una particolare incapacità nel recepire la crisi di senso a cui le sperimentazioni architettoniche giungevano nel dopoguerra. Senza nulla togliere alle argomentazioni tecniche, fondamentali, non sarebbe irragionevole pensare che un giudizio storicamente calato non possa prescindere da un altrettanto giudizio sui temi che scuotono il dibattito architettonico. Il concorso di Cagliari ebbe un ruolo particolarmente significativo in questo senso per almeno due motivi. Il primo riguarda le sperimentazioni teatrali, di cui solamente tre dei quattordici membri potevano dirsi consapevoli in senso critico e storico. Il secondo le possibilità aperte al principio del decennio sulla generale fortuna nel campo dell'arte - neoavanguardista - dell'aleatorietà dell'*opera aperta*, con un debito nei confronti di letterati come Umberto Eco². Mancò un corretto bilancio

¹ M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

² Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 1962, lo si trova in U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2013.

tra le figure presenti in grado di vantare una ricerca sulle tematiche, in particolar modo sul nuovo teatro del Novecento. Un concorso di questa portata, alla metà del secolo, costituì certamente un'importante occasione per affinare il pensiero architettonico su questi temi, e avrebbe meritato forse una giuria maggiormente impegnata in essi.

La ricerca dei membri componenti la giuria ad opera del Comune ha lasciato interessanti tracce d'archivio. Senza voler avanzare giudizi di alcun ordine morale, dobbiamo in massima parte la conoscenza dei personaggi che intervennero nelle valutazioni alle numerose lettere di raccomandazione conservate. Per ogni partecipante sono state ritrovate e catalogate diverse corrispondenze, fondamentali per reperire le informazioni sulla formazione della giuria dai mesi di gennaio a maggio 1965, seguendo le informazioni che loro stessi furono in grado di reperire. Che i membri giudicanti non fossero stati selezionati alla data di scadenza del concorso lo si deduce dalla lettura incrociata dei documenti: in data 24 giugno 1964 non vi erano ancora informazioni a riguardo, proseguendo fino al 24 dicembre dello stesso anno. I primi nominativi si scoprirono a gennaio 1965, ma senza alcuna certezza, e pare che il Comune non avesse ancora concluso i lavori in tal senso. Fino a marzo 1965 non si ebbero notizie certe e la composizione si concluse ufficialmente il 1 aprile 1965, con la nomina, tra gli ultimi, dell'arch. Salinas, sei mesi dopo la data di consegna elaborati. La giuria si compose finalmente di 14 membri, più la presidenza del Sindaco, allora Giuseppe Brotzu, in carica dal 1960 al 1967. Nella documentazione d'archivio rintracciata e nel comunicato stampa ufficiale, ad aprile 1965 la giuria fu ufficialmente così composta³:

1. Rappresentante dell'Assessore Regionale ai LL.PP.: ing. *Enrico Pisano*
2. Rappresentante dell'Assessore Regionale allo Spettacolo: ing. arch. *Antonio Simon Mossa*
3. Assessore Comunale all'Edilizia: ing. arch.

³ I nominativi della giuria sono stati individuati in parte in una stampa firmata del *Bando di concorso*, custodito all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari, in parte dall'articolo *Trenta progetti per il teatro*, apparso sull'Unione Sarda in data 28 aprile 1965, conservata nella Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17, ed in parte dal numero *L'architetto, organo mensile del consiglio nazionale degli architetti*, n. 11, novembre 1965, consultato presso l'Archivio Centrale dello Stato, a Roma. Tutte fonti ufficiali.

Antonino Defraia

4. Assessore Comunale allo Spettacolo: dott. *Neri Maraccini*
 5. Rappresentante del Provveditore alle OO.PP. per la Sardegna: comm. *Flavio Dessì*
 6. Presidente del Conservatorio di Musica di Cagliari: avv. *Luigi Crespellani*
 7. Rappresentante della Direzione Generale dello Spettacolo presso il competente Ministero: ing. *Liberio Innamorati*
 8. Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Cagliari: arch. *Renato Salinas*
 9. Rappresentante degli architetti scelto dal rispettivo ordine: arch. *Giuseppe Perugini*
 10. Rappresentante degli ingegneri scelto dal rispettivo ordine: ing. *Marcello Zavelani Rossi*
 11. Direttore tecnico di un grande ente teatrale comunale italiano: maestro prof. *Nicola Alexandrovich Benois*
 12. Ispettore del Corpo Vigili del Fuoco per la Sardegna: *Francesco Crisci*
 13. Segreterario generale del Comune di Cagliari: *Gaetano Madau Diaz*
 14. Ingegnere capo del Comune di Cagliari: *Antonello Zoppi*
- 21 In verità la formazione variò successivamente, sostituendo l'Assessore Regionale allo Spettacolo Antonio Mossa con l'avvocato Cottoni e con il subentro dell'avvocato Lay in veste di Assessore Comunale allo Spettacolo al posto del dott. Neri Maraccini⁴. Modifica questa che escluse uno dei sette professionisti nel campo delle costruzioni dal voto, aggravando il bilancio tra tecnici e funzionari comunali. Tuttavia questa composizione venne contraddetta in un certo numero di documenti discordanti, i quali fanno per lo più riferimento all'iniziale gruppo di valutazione. Vi è un riscontro sui documenti ufficiali del bando, nel quale vengono indicati i personaggi scelti che, tuttavia, non

⁴ Dalle informazioni contenute nella lettera di Carlo Mollino per Francesco Tronci, conservata nella Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

24 Giugno 1964

Gentilissima Signorina Ibba,
per quanto sarebbe nostro desiderio discorrere con Lei di argomenti più
seri, ricordando le nostre giornate cagliaritanne, mi vedo costretto a
scrivere per chiederle un favore:
Il Comune di Cagliari ha indetto, in data 24 Aprile 1964, un concorso
per il progetto del nuovo Teatro Comunale, che dovrebbe sorgere tra via
Lancareda, via S. Alenziada e S. Vettore. Il concorso scade il 25 Otte-
bre 1964.

Ora, la pregheremo, scuotandoci anticipatamente per il disturbo che le
rechiamo, di volersi interessare in kindizio per avere (se occorrono
soldi se il fondo anticipare da sé) la planimetria esatta della
zona, la mappa del terreno ed eventualmente (sono tutte cose che l'ente
banditore del concorso dovrebbe avere a disposizione degli eventuali
concorrenti) qualche documentazione fotografica della zona, dell'ambien-
te e delle immediate adiacenze.

Se riesce recuperare il materiale richiesto, ossia il necessario per
poter concorrere, la pregheremo di inviarcelo specificandoci quanto lei
ci ha dovuto eventualmente aggiungere come spese (avrei comunque che non
si andrà oltre le 10-15'000 L.) in modo che a giro posta si possano ad-
bitare almeno da questa parte del favore che ci sia.

In seguito, a suo comodo, le saremo grati se vorrà leggere, nel bando
di concorso a pag. 5 articolo 5, quali sono i componenti della commisio-
ne e suggerirci in base alle sue conoscenze dirette od indirette, ed an-
che attraverso le mie, a quali membri ci si può avvicinare per avere
qualche appoggio o raccomandazione in commissione, come fa purtroppo,
nella grandi come in Italia. Altrimenti, lei sa, è praticamente im-
possibile concorrere. Ma in ciò ho una esperienza di tre concorsi alle mie spi-
le.

Per questo secondo punto non c'è fretta e comunque spero di non darle
troppi grattacapi.

Mi auguro di poter venire personalmente, "graditissimo ospite del suo a-
menissimo sito", entro Ottobre a Cagliari per brigare personalmente se
necessario.

Intanto per i primi studi sul progetto ci sarà sufficiente il materiale
che Le abbiamo richiesto e che attendiamo fiduciosi.

Le rinviamo ancora i nostri ringraziamenti e la ricordiamo con stima
e simpatia.

Cordialmente

16 - Lettera del gruppo GGG per la signorina Ibba, 24 giugno 1964. Archivio
Privato Ginoulhiac, Bergamo.

17 - Lettera di Maurizio Vitale al gruppo Treperuno, 24 dicembre 1964. Bi-
blioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del
Valentino, Torino, ACM_Pdv_17.

18 - Lettera del gruppo GGG per Carlo Cocchia, 22 gennaio 1965. Archivio
Privato Ginoulhiac, Bergamo.

STUDIO DELL'ARCH. MAURIZIO VITALE

MAURIZIO VITALE
MOLLINO, MOLLINO
P. VIA S. PIETRO
P. VIA S. PIETRO

ROMA - 4 VIA DI PORTA FINECINA
TELEFONO 491.024 - 471.424
VIA VERONESE 43 - TEL. 474.870
00186 - TELEGRAMMI VITALARCH

PARIGI - 47 RUE DE CHATEAUBON
TELEPHONE 10 - PER 21 - 24
Roma, 24 dicembre 1964

Preg.mo Signor Arch.
Prof. Carlo MOLLINO
Via Cordero di Pamparato, 9
T O R I N O

e.p.c.

Preg.mo Signor
Arch. Carlo GRAPPI
Strada del Nobile 91/11
T O R I N O

Caro Mollino,
quando riceverai questa mia ci saremo già parlati telefoni-
camente.

Rispondo sinteticamente alla tua lunga del 19:

- 1) Grazie per la comprensione: avevo capito bene perché - per la pri-
ma volta in 12 anni di professione - ho dovuto esporre francamen-
te la realtà che mi impedisce di "tirare" come sono solito fare.
- 2) D'accordo per il preventivo di spesa per il lavoro a Torino. Unica
osservazione: il plastico non doveva comunque essere fatto a Torino?
E alle condizioni di cui mi aveva parlato GRAPPI Comunque decise val-
logico il "plus costo" dei collaboratori.
- 3) Mi assumo senz'altro l'impegno. Che non si sappia la composizione della
Giuria è logico: non è stata nominata! (Me lo ha confermato ancora og-
gi Garani) Ci sto dietro.

dott. arch.lli Francesco Ginoulhiac e Teresa Ginoulhiac Arslan

22 Gennaio 1965

Dott. Arch. Prof.
Carlo Cocchia
via Manzoni 71
N A P O L I

Chiarissimo Professor Cocchia,
il papà mi ha riferito del vostro colloquio e del suo gentile interessamento
al nostro concorso, per il quale la ringraziamo fin d'ora.
Le commito pertanto i membri della commissione giudicante del concorso per
il nuovo teatro di Cagliari, con i nomi che siamo riusciti a sapere.
Ringraziandola ancora le invio i già distinti saluti.

Componenti la Commissione:

- | | |
|---|-----------------------|
| - Presidente, il Sindaco di Cagliari | Prof. Brotoni |
| - Assessore Regionale ai L.L.P.P. | |
| - Rappresentante della D.G. dello Spettacolo | |
| - Assessore Comunale allo Spettacolo | Dott. Marrocini Meri |
| - Assessore Regionale allo Spettacolo | |
| - Soprintendente ai Monumenti di CA | Prof. Salinas |
| - Assessore Comunale all'Edilizia | Ing. Antonio De Fraia |
| - Rappresentante Architetti | Arch. Ratta (forse) |
| - Rappresentante Ingegneri | |
| - Preveditore C.C.P.P. | |
| - Direttore tecnico di un grande Ente Teatrale | |
| - Presidente del Conservatorio di CA | San. Irv. Cresspiand |
| - Ispettore del V.V.P.F. Sardegna | Ing. Urani |
| - Assistente al Segretario Comunale e l'ing. Capo del Comune. | |
- La informo inoltre che l'Architetto in Commissione sarà nominato dal Prof. P.
Paolo Montale, locale Presidente dell'Ordine, e che il Comandante Provinci-
ale del V.V.P.F. di CA è l'ing. Crisci.


ARCH. DOTT. EMILIO STEFANO GARAU
 CAGLIARI, PIAZZA DEFFENU 16 (GRATTADELO ASSOCIAZIONE INDUSTRIAL) TELEFONO 87488
 Cagliari 6 Marzo 1965

Preg.no Signor
 Arch. CARLO MOLLINO
 Via Cordero di Pamparato 9
 I. O. R. I. N. O.

Caro Mollino,

la Sua del 4 c.m. mi ha sorpreso e fatto sentire in colpa per non averla informata direttamente.

Ho avuto vari abboccamenti telefonici e personali con Vita F le ed ero sicuro che lei fosse al corrente su tutto quanto ha formato oggetto delle nostre conversazioni. Nell'ultima lettera inviata a Vitale ho allegato quella della stessa perché potesse inviarla a lei se lo avesse giudicato utile.

La prego di voler pertanto perdonare questa mia, involontaria, scortesia della quale sinceramente mi dolgo.

Cercherò ora di fare il punto sulla situazione:

- 1) Non è stata ancora nominato alcun membro della commissione esaminatrice.
- 2) Varie lettere, per richiedere il preventivo benestare, sono state inviate dal comune di Cagliari, in caso di conferma si procederà alla eventuale nomina.
- 3) Non è stata ancora stabilita la data per l'espletamento del concorso. Da quanto si ventila non si potrà iniziare prima di Aprile - Maggio.
- 4) I progetti presentati sono 35.
- 5) Ho avuto amichevoli abboccamenti col Sindaco, il Comandante dei Vigili del Fuoco, l'ingegnere capo del comune ed il Soprintendente ai Monumenti impostando la conversazione sul nostro rammarico per il numero dei concorrenti e per l'enorme mole degli elaborati da esaminare e sul mio, fondatissimo, dubbio che, in pratica, la conoscenza ed il ricordo dei sottili o pochi pregi dei vari progetti potessero essere tenuti a mente dai vari commissari, per un'equa valutazione. Ho chiesto se ritenevano utile che li illustrassi loro (singolarmente) il nostro progetto in modo che le soluzioni che abbiamo voluto proporre al problema richiesto, potessero essere idealmente riferite alle future molte altre, ed in sede di esame,

19 - Lettera di Stefano Garau per Carlo Mollino, 6 marzo 1965. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.

20 - Convocazione di Renato Salinas come membro della giuria, 1 aprile 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

21 - Lettera di Carlo Mollino per Francesco Tronci, 3 maggio 1965. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.


MUNICIPIO DI CAGLIARI
 IL SINDACO

Cagliari, li 1/4/1965

col. n. 307
 inv. n. C/1-12

Mi è gradito comunicarle che a norma del bando del concorso Nazionale per il progetto di massima per la costruzione del Teatro Comunale di Cagliari, la S.V. è stata chiamata a far parte della Commissione Giudicatrice del concorso anzidetto.

Nel palleggiarmi per la Sua nomina La prego di volermi comunicare se Ella è disponibile nell'ultima decade di aprile, essendo intenzione fissare per tale epoca la riunione della Commissione in parola.

Con anticipati ringraziamenti.

Il Sindaco


Ill.mo Sig. Soprintendente ai Monumenti
 e Gallerie di CAGLIARI

Torino, 3 Maggio 1965

Preg.no Dr. Ing. Francesco Tronci ESPRESSO
 Via L.A./Vassallo 8/3
G e n o v a

Caro Ingegnere,

ho atteso fino ad oggi per rispondere alle Sue cortesi lettere in quanto ho dovuto attendere l'elenco sicuro e definitivo dei membri, testè eletti, della Commissione.-

Per alcuni membri locali saremmo, ritengo, discretamente a posto. -

Mancava per ora la possibilità di serio contatto con:

- L'Assessore Regionale al LL.PP. On. S. Spino.-
- " " allo spettacolo Avv. Cottoni.-
- " " Comunale allo spettacolo Avv. Lay (nome in contrasto con il Dr. Feri Marraocini come Lei invece mi precisò).-
- Soprintendente Monumenti, Arch. Renato Salinas.-

Nel caso che Sue cugino possa sicuramente e disinvoltamente agire presso tali membri, mi dica se ritiene opportuno che l'Arch. Garau di Cagliari, facente parte della nostra "équipe", possa prendere contatti con il medesimo onde preliminarmente concertarsi per illustrare le caratteristiche del progetto ai suddetti membri.- Ciò ritengo la miglior cosa al posto di una raccomandazione generica, anche se sicura. Il motto del nostro progetto è "TERREPERINO".-

Perdoni se arrivo così.... di corsa, ma solo ora siamo venuti in possesso dei dati che Le trasmetto.-

In attesa La ringrazio augurandomi l'occasione per dimostrare la mia riconoscenza per il Suo simpatico interessamento.-

Con cordiali saluti

Questi ultimi documenti dovranno essere redatti in regolare carta da bollo. La busta dovrà contenere una dichiarazione del concorrente o dei concorrenti con la quale si autorizza il Comune ad utilizzare in tutto o in parte gli elaborati. Qualora la partecipazione al concorso sia in gruppo, la busta dovrà contenere la segnalazione del rappresentante del gruppo, che dovrà essere architetto o ingegnere in possesso dei requisiti di cui all'art. 2;

- b) planimetria generale della zona 1:500
- c) piante quotate dei vari ordini di posti in scala 1:100
- d) tutti i prospetti esterni in scala 1:100
- e) sezioni trasversali e longitudinali in scala 1:100
- f) prospetto del bocascena in scala 1:100 (qualora non risulti dalle sezioni)
- g) prospettiva esterna; due prospettive interne: una con vista verso il bocascena e una con
- h) un plastico in materiale indelebile
- i) potranno essere presentati a una superficie complessiva di
- l) relazione dettagliata sui criteri di computo metrico estimativo e gruppo di ambienti.-

ARTICOLO

Il concorso sarà giudicato dalla Commissione nominata dal Consiglio Comunale composta dai seguenti membri:

- 1 - l'Assessore Regionale ai LL.
- 2 - l'Assessore Regionale allo S
- 3 - l'Assessore Comunale all'Edilizia
- 4 - l'Assessore Comunale allo Sp
- 5 - il Provveditore alle OO.PP. *Flu*
- 6 - il Presidente del Conservato *Ru*
- 7 - un Rappresentante della Dirc *mg L*

22 - Bando di concorso, versione timbrata, pagine 5 e 6. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

lo presso il competente Ministero;

- 8 - il Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Cagliari;
- 9 - un Rappresentante degli architetti scelto su terna proposta dal rispettivo ordine; *Paugini Gius. Pausan*
- 10 - un Rappresentante degli ingegneri scelto su terna proposta dal rispettivo ordine; *Marallo Zavelani Rosi*
- 11 - il Direttore tecnico di un grande ente teatrale comunale italiano; *Beruit*
- 12 - l'Ispettore del Corpo dei Vigili del Fuoco per la Sardegna. - Assisteranno il Segretario Generale e l'Ingegnere Capo del Comune. - *mg Franc. Crisci*

ARTICOLO 9

La Commissione giudicherà sull'assegnazione di:

- un primo premio di £. 5.000.000 -
- un secondo premio di £. 2.000.000 -
- un terzo premio di £. 1.000.000 -
- due compensi a titolo rimborso spese di £. 500.000 cadauno, da assegnarsi facoltativamente dalla Commissione.-

ARTICOLO 10

L'Amministrazione Comunale di Cagliari ha facoltà di utilizzare in tutto o in parte i progetti dichiarati vincitori.-

A tal uopo si riserva di chiamare il vincitore o i vincitori del concorso a collaborare per la redazione del progetto esecutivo dell'opera e durante l'esecuzione dei lavori nella misura, nelle forme e con il compenso che verranno preventivamente di comune accordo stabiliti.-

I progetti vincenti e quello per i quali sia stato assegnato il compenso per rimborso spese restano di proprietà dell'Amministrazione.-

I progetti non vincenti dovranno essere ritirati entro un mese dall'invito che verrà rivolto ai singoli progettisti, non oltre un mese dal giudicato della Commissione entro il quale periodo il Sindaco si riserva la facoltà di esporli al pubblico. Dopo ta-

rappresenta una fonte affidabile. Tale margine di insicurezza documentaria deriva principalmente dalle sue condizioni, che non lasciano supporre un uso ufficiale della fonte ma potrebbero indicare, per esempio, un uso privato da parte dell'amministrazione durante una fase temporale non meglio precisata. I nominativi sono aggiunti 22 posteriormente sulla documentazione datata 24 aprile 1964, periodo troppo recente per sostenere la legittimità 23 di questa composizione⁵. Ad ogni modo, la formazione iniziale venne riportata nel bollettino dell'Ordine degli Architetti nel mese di novembre 1965⁶, ma anche questo non è sufficiente per un'affermazione sicura. Comunque fosse composta la commissione dopo l'aprile 1965, il bilancio sui membri che ne fecero parte, e le relative considerazioni, non cambierebbero poi di molto.

Una simile giuria rispecchiò in parte il ritratto più comune degli anni sessanta di un gruppo di lavoro scarsamente preparato nel valutare proposte progettuali per un tema in piena rivoluzione come il teatro, appesantito dall'espansione della città ai piedi dei quartieri storici. I componenti sardi consapevoli delle modalità di crescita urbane e, soprattutto, attivi in ambito architettonico furono pochi. Tra questi spicca sicuramente l'arch. Renato Salinas, Soprintendente ai monumenti e gallerie di Cagliari dal 1963. Egli, « uno dei più preparati e puntuali studiosi dei fenomeni stilistici e costruttivi in Sardegna tra Cinquecento e Settecento »⁷, fu personaggio coltissimo, ma scarsamente interessato alle vicende del teatro contemporaneo ed operante esclusivamente nel campo del restauro e nello studio delle antichità architettoniche e artistiche. Compresa la sua figura, allora già riconosciuta come noto storico di architettura antica, la composizione della giuria riguardò personalità piuttosto distanti dal mondo dell'architettura contemporanea, fatto salvo per due nomi di grande spessore nel panorama architettonico: Marcello Zavelani Rossi e Giuseppe Perugini.

L'ingegnere Marcello Zavelani Rossi potè vantare, al

⁵ Si tratta della copia firmata e timbrata, datata 24 aprile 1964, del bando di concorso ufficiale, conservato all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

⁶ *L'Architetto*, organo mensile del consiglio nazionale degli architetti, anno X, n. 11, novembre 1965, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27, Roma.

⁷ *Biografie dei Soprintendenti di Cagliari*, Cagliari, pag. 534-540.

L'ARCHITETTO

ORGANO MENSILE DEL CONSIGLIO NAZIONALE DEGLI ARCHITETTI

PALAZZINA ARCH. FIACENZO PASSA.
ING. LUIGI
V. CAMPALIA,
FICINO AV. VENEZO 1864
RELLI



ANNO X - N. 11



ESITO CONCORSI

CONCORSO NAZIONALE PER LA PROGETTAZIONE DI MASSIMA DEL VIADOTTO ATTRAVERSANTE IL FIUME LAO

Il concorso nazionale fra ingegneri ed architetti italiani per la progettazione di massima del viadotto attraversante il fiume Lao, lungo il 3° tronco dell'autostrada Salerno-Reggio Calabria nel tratto Casalnuovo-Campotenese (Cosenza), ha avuto il seguente esito:

Vincitore del concorso al quale viene assegnato il primo premio:

Progetto con motto «Viadotto d'Italia-Misto» redatto dagli ingg. Carlo Castelli Guidi, Fabrizio De Miranda e Carmelo Pellegrino Gallo;

Secondo classificato:

Progetto redatto dagli ingg. Alberto Baonpane, Mario Paolo Petrangeli e Giorgio Pisciomonte;

Terzo classificato:

Progetto (soluzione in acciaio) redatto dagli ingg. Silvano Zorzi e Sergio Tolaccia.

CONCORSO NAZIONALE PER IL TEATRO CIVICO DI CAGLIARI

Si è recentemente concluso il concorso di massima per il Teatro Civico, bandito dal comune di Cagliari con scadenza il 25 ottobre 1964.

La commissione giudicatrice, presieduta dal Sindaco di Cagliari prof. Giuseppe Brotzu, era così composta: ing. Enrico Fiasco, rappresentante dell'assessorato ai Lavori Pubblici di Cagliari; ing. arch. Antonio Simon Mosca, rappresentante dell'Assessorato regionale ai trasporti viabilità e turismo di Cagliari; ing. arch. Antonino Defraia, assessore comunale all'edilizia; ing. architetto Neri Maracchini, assessore comunale allo spettacolo; comm. Flavio Dessì, provveditore alle OO.PP. di Cagliari; sen. avv. Luigi Crespellani, presidente del Conservatorio di musica di Cagliari; ing. Libero Innamorati, rappresentante della direzione generale dello spettacolo; arch. Renato Salinas, sovrintendente ai monumenti e gallerie di Cagliari; arch. Giuseppe Perugini, rappresentante degli Ordini degli Architetti; ing. Marcello Zavelani R., rappresentante degli Ordini degli Ingegneri; maestro prof. Nicola Benois, direttore tecnico del Teatro alla Scala di Milano; ing. Francesco Crisci, ispettore superiore del ruolo antincendi di Cagliari; dr. Gaetano Madan Diaz,

23 - L'Architetto, organo mensile del consiglio nazionale degli architetti, anno X, n. 11, novembre 1965, pubblicazione degli esiti. Archivio Centrale dello Stato, piazzale degli Archivi, Roma, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6.

segretario generale del comune di Cagliari, ingegner Antonello Zoppi, ingegnere capo del comune di Cagliari.

I progetti presentati sono stati 34. I premi sono stati assegnati:

Primo premio di L. 3.000.000 al progetto contrassegnato con il motto «G G G» corrispondente ai progettisti arch. ing. Paolo Galmuzzi, arch. Pier Francesco Giordhino, arch. Teresa Giordhino-Arslan, di Bergamo;

Secondo premio, di L. 2.000.000 al progetto contrassegnato con il motto «oui c'est bon» corrispondente ai progettisti arch. Maurizio Scarpanti, arch. Andrea Nosis, ing. Giulio Perucchini, Giovanni Felineschi, consulente elettronico, Achille Perilli, consulente artistico, di Roma;

Terzo premio, di L. 1.000.000 al progetto contrassegnato con il motto «Trepuno» corrispondente ai progettisti arch. Carlo Molino, architetto Carlo Graffi, di Torino, arch. Emilio Stefano Garau, di Cagliari, arch. Maurizio Vitale, di Roma.

La giuria ha inoltre ritenuto meritevoli di un **quarto premio ex-aequo**, che viene proposto al consiglio comunale nella misura di almeno 750.000 lire per ciascuno dei seguenti progetti:

a) con motto «Arbare» dell'arch. Palpacelli, di Roma;

b) con motto «Il Cimento dell'Armonia e dell'Intevazione», dell'arch. Paolo Portoghesi, architetto Eugenio Abruuzzi, ing. Vittorio Gigliotti, arch. Paolo Marconi, di Roma, con la collaborazione di Giovanni Zedda di Cagliari;

c) con motto «Regione Sarda» dell'architetto Maria Morozzo della Rocca, di Genova;

d) con motto «Talia» dell'arch. Giampaolo Bertolozzi, arch. Bianca Ballestrero Paoli, architetto Piero Paoli, di Firenze;

e) con motto «Torre dell'Elefante» dell'architetto Remo Aramboldi, di Roma, ing. Angelo Berio, di Milano, arch. Carlo Biscaccianti, di Bologna, ing. Silio Colombini, di Roma, ing. Paolo Cucca, di Cagliari, ing. Enrico Mandolesi, di Roma, ing. Gino Parolini, di Roma, arch. Sara Rossi, di Roma.

L'Amministrazione comunale di Cagliari allestirà una mostra dei progetti premiati e concorrenti nei locali della Fiera campionaria.

1965, una serie di interventi in ambito teatrale di spesse. Già progettista, insieme all'arch. Piero Portaluppi della Piccola Scala di Milano dal 1949 al 1955, la sua carriera, nello stesso 1965, si arricchì con la progettazione tecnica del Teatro Regio di Torino. Rossi, insieme all'architetto e professore Carlo Mollino, collaborò per il nuovo progetto, soppiantando quello precedentemente vincitore del bando di concorso selezionato prima della seconda guerra mondiale, e ormai inapplicabile per motivi economici⁸. « Dopo aver concordemente concertato il complesso dell'edificio nelle sue linee generali, lo Studio Mollino si dedicò al settore destinato al pubblico, cioè sala, atrio, ridotti e all'architettura in generale, mentre lo Studio Zavelani produsse gli elaborati concernenti il settore scenotecnico nella sua completa accezione, e cioè nelle componenti distributive, edilizie, meccaniche e funzionali di tutti i relativi servizi »⁹. A questo riguardo va segnata la contemporanea collaborazione tra Rossi e Mollino, partecipante al concorso, il quale, se può essere vero che ottenne un occhio di riguardo in sede di valutazione, è altrettanto vero che iniziò la collaborazione ben sette mesi dopo la consegna del concorso¹⁰. Zavelani rappresentò forse la figura maggiormente preparato sulle esigenze sceniche ed impiantistiche del teatro. L'architetto Giuseppe Perugini, dal 1962 Presidente dell'Ordine degli Architetti di Roma e Lazio, membro della commissione edilizia e della commissione per lo studio del nuovo assetto urbanistico dell'area metropolitana di Roma, fu un'importante figura all'interno della giuria. Ebbe un orientamento profondamente razionalista, maturato in anni di studio e discussioni con alcuni personaggi di spicco come Richard Neutra e Jacob Berend Bakema¹¹. A Zavelani e Rossi, quasi certamente, si dovette in parte la composizione finale del podio, con tutte le sue questioni irrisolte, che verrà approfondita successivamente. La loro partecipazione fu un elemento di distinzione importante che però non cambiò il bilancio di soli

⁸ L. J. BONONI, *Marcello Zavelani-Rossi o della perfezione teatrale*, Brescia, Sardini, 1986.

⁹ D. PESCE, E. REALE, M. GUCCIONE, *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi.

¹⁰ Informazione tratta dalla documentazione datata 3 maggio 1965, missiva scritta da Carlo Mollino ed indirizzata a Stefano Garau, conservata presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

¹¹ D. PESCE, E. REALE, M. GUCCIONE, *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi, 2008. Un esempio architettonico riferibile a Perugini è il monumento alle Fosse Ardeatine, del 1944-47. In esso si rileva un richiamo razionalista che riecheggia forse le ricerche di Gabetti e Albini per il Palazzo dell'Acqua e della Luce per l'E42.



ARCH. DOTT. EMILIO STEFANO GARAU

CAGLIARI - PIAZZA DEFFENU 12. (GRATTACIELO ASSOCIAZIONE INDUSTRIALI) TELEFONO 87655

Cagliari, 26 giugno 1965

Preg.mo Signor
Arch. CARLO MOLLINO
Via Cordero di Pamparato 9
T O R I N O

Caro Mollino,

siamo agli sgoccioli, dalle ultime indiscrezioni pare che il nostro progetto sia tra i primi tre ed abbia buone probabilità di poter inserirsi tra i primi due.

Sarebbe in lizza col gruppo Mandolesi (che purtroppo ha buone referenze in Comune per via del piano regolatore) e con un gruppo milanese (si crede) che dicono abbia presentato un progetto curatissimo sotto tutti gli aspetti.

Pare anche che i due rappresentanti degli ordini non siano intervenuti all'ultima seduta e che ritornino a Cagliari solamente per firmare i verbali di classifica. Questo perchè hanno detto di essere sottoposti a forti pressioni.

A giustificazione della soluzione pilatiana si dice che supplirà la grande competenza degli esperti in teatri a cui la commissione dovrebbe rimettersi. Uno di questi esperti è benois l'altro dovrebbe essere Innamorati.

A parte i pettegolezzi l'unica cosa certa è che la commissione trovi molto difficile indicare, giustificatamente, il progetto migliore. Penso comunque che in simili frangenti possano contare anche i....voticini e noi dovremmo averne.

La riunione finale dovrebbe svolgere ed ultimare i suoi compiti entro il 3 luglio.

Questo è tutto, non mi rimane che unire ai cordiali saluti di rito i miei più sinceri auguri

24 - Lettera di Stefano Garau per Carlo Mollino, 26 giugno 1965. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.

tre personaggi realmente vicini per interesse e professione al mondo dell'architettura, su un totale di 14, di cui la maggior parte assessori ed avvocati (tra cui lo stesso direttore del Conservatorio di Musica), fatti salvi solo Nicola

²⁴ Alexandrovich Benois, il principale scenografo del teatro alla Scala di Milano dal 1935, e l'ing. Libero Innamorati, chiamato a fornire giudizio in qualità di esperto teatrale¹².

È importante ricordare che la composizione di una giuria siffatta non può non tradire un carattere politico della scelta dei componenti, in particolar modo relativi alla giunta comunale e regionale in carica. Non sarebbe stato azzardato aspettarsi una valutazione che non solo difficilmente avrebbe propeso per ipotesi il cui valore risultasse in un taglio critico e storico sul tema, ma che con tutta probabilità guardò con simpatia più al lato tecnico e pratico delle proposte (complice l'elevato numero di tecnici), che a considerazioni di carattere teorico, in nome di un'auspicabile realizzazione entro i limiti del mandato politico del '67. I dubbi espressi sulla composizione della giuria troveranno conferma alla conclusione della competizione. Le vicende finali, di cui si tratterà più avanti, riguardarono il peso assegnato alle diverse voci componenti la giuria con particolare riferimento all'Ispettore del Corpo Vigili del Fuoco, la cui valutazione, esclusivamente tecnica, decise le sorti del concorso¹³.

¹² Informazione tratta dalla documentazione datata 26 giugno 1965, missiva scritta da Stefano Garau ed indirizzata a Carlo Mollino, conservata presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

¹³ Informazione tratta dall'articolo B. Zevi, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, L'Espresso, 17 ottobre 1965.

10 10 ET TRENTA +++ CT GINOULHIAC +++

MODULARIO
Tele. n. 01

L'Amministratore è responsabile di alcune responsabilità, servizio telegrafico.

INDICAZIONE
V. VIGILANZA 15/01 12.18 31737 BG PXE1

Per il circuito N. *10*

Qualità | DESTINAZIONE | PROVENIENZA | NUM. | PAROLE | DATA DELLA PRESENTAZIONE

79701 CA PXU1 LC 65 BERGAMO CAGLIARI 0247 17 15 1130 =

CONSEGNATA CASSETTA PERFETTE INTEGRITA ET CONDIZIONI ORARIO

UFFICIALMENTE REGISTRATO 10 ET TRENTA - PEDRO +

25 - Telegramma di Wart Arslan, 15 gennaio 1965. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

MOD. 30

 **MUNICIPIO DI CAGLIARI**

Uff. Prot. Gen. le *19* Cagliari, li 15.1.1965

N. di protocollo *172* Resp. alla lett. del

Allegati N. Div. N.

OGGETTO:

In data odierna è pervenuto a questo Ufficio il seguente materiale relativo al concorso per il Teatro Civico.

MOTTO: GGG

1 cassa chiusa contenente plastico e disegni.

Il Capo Ufficio

[Signature]



26 - Ricevuta del Municipio di Cagliari, 15 gennaio 1965. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

Valutazione

25 La trasmissione delle buste per la valutazione degli elabo-
26 borati avvenne tra il 12 e il 15 Gennaio 1965¹ ma, vista l'as-
senza per viaggio all'estero di alcuni membri giudicanti,
compreso il Soprintendente Renato Salinas, si dovette at-
tendere alcuni mesi per l'inizio dei lavori di valutazione.
20 Successivamente al completamento della giuria, la prima
27 riunione di concorso, con l'obiettivo di arrivare al giudi-
zio finale in unica sede, venne indetta nell'ultima decade
di aprile dello stesso anno. La valutazione ufficiale fu pro-
28 grammata per il 26 aprile 1965², con sede al Palazzo Civi-
co di Cagliari, alle ore 10 e ne diede notizia *L'Unione Sarda*
il 28 aprile 1965 con un articolo dedicato³. Non è stato
possibile rinvenire integralmente le corrispondenze su
questo primo incontro ma è facile dedurre che vi furono
dei problemi legati al reperimento di tutta la giuria. Si ha
29 testimonianza della prima scrematura in sede di valuta-
zione da una corrispondenza di Stefano Garau per Car-
lo Mollino, datata 6 maggio 1965⁴. La selezione, molto
stringente vista la grande mole di proposte, distinse due
gruppi. Uno composto dai progetti *buoni*, il secondo da
quelli *meno buoni*, che corrispose ad un totale di otto pro-
poste selezionate per la fase successiva⁵. Si ha un'ulterio-
re testimonianza archivistica dei primi lavori, di cui però
non è possibile stimare la data precisa con certezza. Tale
fonte, individuata come allegato non ufficiale alla prima
seduta del 26 Aprile, riporta un appunto preliminare di
selezione che incluse già la versione definitiva del podio e
l'indicazione preliminare di tre posti *ex equo*⁶: il progetto
identificato dal motto GGG come primo classificato, *Oui*
c'est bon come secondo e *Treperuno* al terzo posto; *Talia*,
Torre dell'Elefante e *Cimento* come meritevoli di rimborso.
29 All'incontro seguì quello programmato per il 22 maggio
1965 alle ore 10⁷, di cui si ha notizia in una corrisponden-
za rivolta ancora a Salinas nonché nelle trapelazioni uffi-

¹ Dalla documentazione prodotta in sede di valutazione e dalle ricevute di consegna conservate all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari e all'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

² Sulla base della corrispondenza del Sindaco inviata a Renato Salinas in data 1 marzo 1965. Il documento è conservato presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

³ *Trenta progetti per il teatro all'esame di una speciale commissione*, *L'Unione Sarda*, 28 aprile 1965. Articolo consultato presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

⁴ La corrispondenza datata 6 maggio 1965 è conservata presso Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ La fonte è stata ritrovata inserita nella documentazione ufficiale, ma priva di firma, data ed in stato di conservazione differente dal resto. È consultabile all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

6 Aprile 1965

373
C/1-12

Non ha impegni fuori sede nell'ultima decade di Aprile, sarò quindi ben lieto di partecipare attivamente ai lavori della Commissione.

Ill./mo Sig. Sindaco

CAGLIARI

MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

11, 14/4/1965

OGGETTO: Concorso nazionale per il progetto del Teatro Comunale.

Prof. Arch. SALINAS RENATO
Sovrintendente ai Monumenti
e Gallerie

CAGLIARI

Facendo seguito a precedente intercorra corrispondenza, prego la S. V. di voler partecipare alla riunione della Commissione Giudicatrice del Concorso nazionale per il progetto del Teatro Comunale di Cagliari, che avrà luogo presso questo Palazzo Civico alle ore 10 del giorno 26 aprile corrente.

Con anticipati ringraziamenti e distinti saluti.

Prof. Giuseppe Brotzu



ANCIH DOTT. EMILIO STEFANO GARAU

CAGLIARI - PIAZZA SERRAVALLE 12 (CANTABILE) ASSOCIAZIONE "INDUSTRIALI" TELEFONO 21.433

Cagliari 6 Maggio 1965

Freg.mo Signor
Arch. CARLO MOLLINO
Via Cordero di Pamparato 9
T O R I N O

Caro Mollino,

ho avuto, ieri, un lungo abboccamento con chi di dovere. Posso pertanto dirle che nella prima seduta della Giuria è stato dato un primo rapido sguardo ai progetti e si è cercato di stabilire i criteri di valutazione.

Sembrirebbe che questo preliminare esame abbia portato alla suddivisione dei progetti in due gruppi: quelli meno buoni e quelli buoni. In questo secondo gruppo ci sarebbero cinque progetti apparentemente buonissimi ed il nostro sarebbe tra questi.

Un progetto (Ing. R. Antico) sarebbe stato scartato perché in una tavola si leggeva il nome.

Nulla o quasi nulla è stato invece concluso circa i criteri di valutazione.

Dai Commissari mancava il Prof. Denisio, l'Assessore Regionale ai Lav. Pubblici è stato sostituito dall'Ing. Enrico Pisano direttore dei servizi dell'Assessorato.

Da quanto riferitomi e data la prevalenza degli elementi non tecnici, pare si sia manifestate da parte di Perugini il proposito di far prevalere il suo giudizio o per meglio dire la tendenza a sentenziare per prevalere. Sembra che questa propensione abbia avuto qualche tono anticipato per gli accenni da lui fatti alla inclusione, tra gruppi di progettisti, di elementi locali di una certa influenza. Avrebbe anche molto insistito sul fatto di esser docente e rappresentante degli architetti.

Se fosse una manovra per creare imbarazzi potrebbe essere preoccupante anche senza riferimenti all'ambiente.....romano.

Ho sempre tenuto al corrente, con velina, l'amico Vitale che nell'occasione esortò all'operazione Perugini, mio compagno di scuola, come lui allora non intimo e che mi sembra, per un verso o per l'altro, una pedina abbastanza importante.

27 - Lettera di Renato Salinas per il Sindaco Brotzu, 6 aprile 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

28 - Sollecito del Sindaco Brotzu per Renato Salinas, 14 aprile 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

29 - Lettera di Stefano Garau per Carlo Mollino, 5 maggio 1965. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.

30 - Convocazione di Renato Salinas alla riunione del 22 maggio 1965, 4 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

att

MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

538
e. l. 18
G. S. 19

11, 4/5/1965

OGGETTO: Concorso nazionale per il progetto del Teatro Comunale.

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrint. ai Monum. e Gallerie
CAGLIARI

Prego la S.V. di voler partecipare alla riunione della Commissione Giudicatrice del Concorso Nazionale per il progetto del Teatro Comunale di Cagliari che avrà luogo presso questo Palazzo Civico alle ore 10 del giorno 22 corrente e che proseguirà, occorrendo, nei giorni successivi.

L'esposizione dei progetti-riservata alla Commissione sarà pronta fin dal giorno 19.

Distinti saluti.

IL SINDACO
Salinas

31 - Comunicati per la copia degli elaborati di concorso, 12 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

32 - Comunicati per la copia degli elaborati di concorso, 14 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

att

MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

538
e. l. 10

12 MAG. 1965

OGGETTO: Concorso per il Teatro Civico.

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrintendente ai Monumenti
e Gallerie CAGLIARI

Trametto, in copia, n. 13 relazioni allegate ad altrettanti progetti partecipanti al Concorso per il Teatro Civico di Cagliari.

Mi permetto di ricordare, anche se lo ritengo superfluo, che delle relazioni ammidette, trattandosi di atti di un concorso, le S.S.LL. dovranno fare l'uso più riservato e solamente personale.

Con plico successivo verranno trasmesse le rimanenti relazioni, che sono in corso di copia.

Si conferma che la riunione della Commissione è fissata per il giorno 22 corr., alle ore 10.

Distinti saluti.

IL SINDACO
Salinas

att

Municipio di Cagliari
Il Sindaco

Cagliari, 14 maggio 1965
509
e. l. 18/

OGGETTO: Concorso per il Teatro Civico.

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrintendente ai Monumenti e
Gallerie di
CAGLIARI

Facendo seguito a mia precedente lettera, trasmetto in copia le rimanenti nove relazioni allegate ai progetti partecipanti al concorso per il Teatro Civico.

Distinti saluti.

IL SINDACO
Salinas

Genova, 4. I. 65

Egregio Professore,
poiché mia figlia e suo
marito (ambidue archi-
tetti) concorrono per il
nuovo teatro di Cagliari
sarei interessato a sapere
il nome dell'architetto
che, secondo la voce del
bando, fa parte della
commissione, insieme a
lei.
Le sarò vivamente grato
se vorrà comunicarmelo,
egregio professore, al mio

recapito milanese: prof.
Wart Arslan, via Pri-
vata Battisti, 2, Milano
(tel. 795251)

Il nome di mio genero
è: arch. Francesco Gi-
nouliac; mia figlia, per
essa architetto, come le
ho detto, si chiama Te-
resa. Sono laureati am-
bedue al Politecnico di
Milano.
Le rinnovo il mio più

vivo ringraziamento per
la sua grande cortesia
e la saluto cordial-
mente.

Wart Arslan

33 - Lettera di Wart Arslan per Renato Salinas, 4 gennaio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

ciose rinvenute⁸. Per questa occasione venne allestita una mostra delle proposte ad uso esclusivo della commissione, annunciata con corrispondenza del 4 maggio 1965 ed aperta dal 19 dello stesso mese⁹. L'incontro, organizzato al Palazzo Civico di Cagliari, non avvenne. Tuttavia dal 12 al 14 maggio il Comune trasmise le relazioni tecniche duplicate dall'Ufficio Tecnico da visionare prima della valutazione. Delle relazioni indirizzate alla Soprintendenza dei Monumenti e Gallerie, inviate in due blocchi da 23 e da 9 copie, si ha riscontro in due comunicati ufficiali¹⁰. Con tutta probabilità ne furono stampate altre, spedite a diverse sedi facenti capo ad uno o più dei membri in commissione. Non si hanno però riscontri certi su questo punto, e la difficoltà nel reperire tale materiale lascia supporre che tali copie siano state restituite, e poi perdute, o che non siano state inviate in gran numero. A differenza di altre versioni sul numero di progetti pervenuti in questa occasione, tramite la documentazione rinvenuta, è possibile stimare con sicurezza un totale di 32 proposte, in base al numero di copie effettuate e protocollate.

Nota la composizione della giuria sulle indicazioni dello stesso bando, diversi esponenti della scena architettonica, partecipanti e non, diedero inizio a quello che fu un intenso periodo di contatti *ufficiosi* con gli incaricati alle valutazioni. In questa circostanza è interessante rilevare il grande numero di lettere anche da parte di personaggi illustri, volti a richiamare la maggior attenzione possibile su alcuni dei progetti presentati. Dei componenti della giuria, tutti intrattennero corrispondenze, vista la consuetudine di tale pratica nei concorsi, ottimo motivo per star lontani da giudizi di valore riguardo a queste vicende. Si conservano diverse comunicazioni tra i membri chiamati a valutare, molti dei quali parteciparono a sedute di "presentazione" con gli architetti stessi. Un primo dialogo in tal senso avvenne ancor prima dell'ufficializzazione della nomina di Renato Salinas, il 4 gennaio 1965¹¹, con il prof. Wart Arslan¹². La lettera avan-

⁷ Data riportata sulla corrispondenza ufficiale del 4 maggio 1965, diretto a Renato Salinas dal Comune di Cagliari, conservata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

⁸ In particolare quella del 13 maggio 1965 del gruppo Treperuno diretta all'ing. Tronci di Genova e conservata presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

⁹ Il comunicato del 4 maggio 1965, diretto a Renato Salinas, è conservato all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹⁰ Si tratta delle corrispondenze del 12 e 14 maggio 1965, conservate all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹¹ La lettera scritta a mano dal prof. Wart Arslan e diretta a Renato Salinas è conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹² Arslan Wart Edoardo, di origini armene, nacque a Padova nel 1899. Fuggito durante la guerra, fece ritorno in Italia studiando sotto la guida di Giuseppe Fiocco. Dal 1933 al 1942, fu docente all'Università di

13 Gennaio 1965

Illustre Professore

non so neanche se sia stata nominata la commissione giudicatrice, di cui faccio parte impersonalmente come soprintendente, del concorso; del resto sono di ritorno appena oggi da un lungo viaggio all'estero.

Comunque Le garantisco fin da ora la più rigorosa imparzialità nella scelta del progetto vincente e di quelli da premiare: ho preso parte a più d'una commissione nominata dal Comune o dalla Regione e le discussioni vi sono sempre state libere da pregiudizio e indipendenti da ogni pressione politica o privata.

Conti pure su me per vigilare.

Suo, cordialmente

Prof. Wart Arslan

Via Privata Battisti, 2

M I L A N O

SA/la

zò la richiesta di sapere il nome dell'architetto dell'Ordine facente parte della commissione insieme al Soprintendente, il quale non poteva esserne a conoscenza in tale data non essendo ancora stato coinvolto direttamente. La sua nomina ufficiale avvenne infatti solo nell'aprile del 20 1965¹³. Anche volendo approfondire simili contatti, pre-
34 34 1965¹³. Anche volendo approfondire simili contatti, presupporre favoritismi ufficiosi nei riguardi dei gruppi di progettazione sembrerebbe assai azzardato. Considerato che ogni team ottenne le sue possibilità di contatto, un discorso più preciso su questo genere di vicende presupporrebbe un'indagine ben più approfondita per poter avanzare considerazioni veramente consapevoli. Inoltre resta l'impossibilità di provare un qualsiasi rapporto concreto tra questi personaggi. Non solo: simili vicende costituiscono parte integrante del *livello sotterraneo* che soggiace al mondo delle costruzioni, elemento di grande interesse storico nel voler studiare le vicende dell'Italia del secondo dopoguerra. Questo è vero soprattutto per l'importanza che certi personaggi rivestirono e rivestono tuttora nel panorama architettonico italiano. Basti come esempio il contatto che lo stesso professore ebbe con l'arch. Bruno Zevi, da subito interessatissimo allo svolgimento del concorso. Una lettera, impossibile da datare con precisione, ma con tutta probabilità risalente allo stesso periodo o comunque non successiva al luglio 1965¹⁴, testimonia l'invio del progetto a Zevi a titolo informativo, visto l'amicizia e la stima professionale tra i due. La storia della critica si compone anche di queste vicende minori che hanno avuto un peso sia all'interno dello stesso ambiente professionale sia nell'editoria specialistica successiva al concorso, contribuendo in maniera attiva all'eredità della
35 35 vicenda. Un nome particolarmente autorevole per le vicende sarde del XX secolo fu quello di Giovanni Lilliu, tra i più celebri storici e archeologi sardi¹⁵, autore anch'egli di una lettera datata 17 aprile 1965¹⁶ che consigliò un'attenta valutazione del progetto dell'architetto Francesco Palpacelli, tenuto anonimo ed indicato con il solo motto

Cagliari, per poi trasferirsi a Padova insegnando nel corso di Storia dell'Arte. Fu una voce autorevole come storico di arte e architettura medievale, dedicandosi in particolare alla storia lombarda, ma spaziando dal Trecento al Settecento ed aprendo la strada agli studi specialistici. Fu il padre di Teresa Ginoulhiac Arslan, membro del gruppo vincitore GGG.

¹³ Dalla convocazione del Sindaco data 1 aprile 1965, conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹⁴ Donata dall'Ufficio Tecnico dell'Ente Lirico di Cagliari. Tale documentazione costituisce inoltre una lacuna del *Fondo Bruno Zevi (Roma)*.

¹⁵ Nato il 13 marzo 1914, è ritenuto il massimo conoscitore e studioso della civiltà nuragica.

¹⁶ La corrispondenza di Lilliu, diretta a Renato Salinas del 17 aprile 1965 è conservata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Cagliari, 17.4.1965
 Caro Salinas,
 Ho ricevuto la tua lettera del 17.4.1965
 e mi ha fatto molto piacere. Ho
 risposto subito e ti ho scritto
 un po' di cose. Ho anche
 fatto un po' di ricerche e ti
 ho scritto un po' di cose.
 Ho anche fatto un po' di
 ricerche e ti ho scritto un
 po' di cose. Ho anche fatto
 un po' di ricerche e ti ho
 scritto un po' di cose.

Il nuovo teatro di Cagliari, da non confondersi
 con l'attuale, è un progetto di
 un teatro, ma non si sa se
 sarà fatto o no. Ho anche
 fatto un po' di ricerche e
 ti ho scritto un po' di cose.
 Ho anche fatto un po' di
 ricerche e ti ho scritto un
 po' di cose.

Venezia 16-5-65
 Gentilissimo Soprintendente,
 un nostro con
 amico di Cagliari, il Professor Cabitza,
 mi ha detto che anche lei fa parte
 della Commissione per il recupero del
 Teatro di Cagliari. Ricordo mio mori
 to, che insegna storia nell'Ohio State
 University di Padova, e negli Stati Uniti
 per un viaggio di studio, prende in
 l'ingratitudine di scriverle, fiducioso nella
 sua gentilezza.
 Ricordo la nostra folata, allora sotto
 il tetto di Carlo e suo marito, più alto
 no dell'Arch. Albini, hanno presentato
 un progetto, io sono tanto preoccupato
 fare che, una volta esaminato i tra
 vari e risultati sull'argomento, voglio
 anche lei esaminare attentamente

35 - Lettera di Giovanni Lilliu per Renato Salinas, 17 aprile 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

36 - Lettera di Vittoria Pallucchini per Renato Salinas, 16 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

questo lavoro, mi ha fatto molto piacere.
 Ho anche fatto un po' di ricerche e
 ti ho scritto un po' di cose. Ho
 anche fatto un po' di ricerche e
 ti ho scritto un po' di cose.
 Ho anche fatto un po' di
 ricerche e ti ho scritto un
 po' di cose.

Roma 26 maggio '65

Caro Salinas,
a me non tu devi occuparti;
per l'altro, del nuovo progetto per
il Teatro di Cagliari. Vorrei infor-
marte a questo proposito che
il progetto col nome "Regione
Sarda" dovrebbe (dici "dovrebbe")
prevedere un l'ho visto) essere stato
preparato con molta cura ed una
beneficiaria dell'esperienza di persone
che conoscono i problemi di simili
impianti. Non puoi dirti di più,
perché ci sono non in so di più,

37 - Lettera diretta a Renato Salinas, 26 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

una persona che quest'opera
possa essere utile -
Tuscani e ricci, con
la speranza di vedere presto, i
miei migliori saluti -

Antonio


MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

att
26 MAG. 1965

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrintendente ai Monumenti
e Gallerie
CAGLIARI

La Commissione per l'esame dei progetti per la costruzione del nuovo Teatro comunale in Cagliari ha esaminato gli elaborati dei concorrenti nei giorni 22, 23 e 24 corrente.

Data la indisponibilità di qualche componente, la Commissione stessa ha aggiornato i suoi lavori a nuova data che potrebbe essere fissata per il 30 giugno od il 1° luglio p.v.

Poichè trattasi della riunione conclusiva che dovrà, ove necessario, prolungarsi anche nei giorni successivi, prego la S.V. di volermi comunicare se una delle date sopraindicate è di Suo gradimento.

Si ricorda che a questa riunione che si pensa possa essere quella conclusiva, debbono partecipare tutti i componenti la Commissione stessa.

In attesa di cortese urgente conferma, porgo i miei anticipati ringraziamenti.

IL SINDACO
[Signature]


MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

att
11 12/6/1965

Faccio seguito alla lettera del 26 maggio u.s., con la quale invitavo la S.V. a voler comunicare se fossero di Suo gradimento le nuove date del 30/6 e del 1°/7 p.v. per l'aggiornamento dei lavori conclusivi della Commissione, per l'esame del progetto del nuovo teatro comunale, per pregarla di voler dare un cortese urgente cenno di riscontro.

Le porgo distinti saluti.

IL SINDACO
[Signature]

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrintendente ai Monumenti e Gallerie
CAGLIARI


MUNICIPIO DI CAGLIARI
IL SINDACO

B&B
CH-11
11 7.7.1965

La Commissione per l'esame dei progetti per la costruzione del nuovo Teatro Comunale in Cagliari si riunirà il giorno 17 luglio alle ore 10 nei locali della P.zza Campionaria della Sardegna e proseguirà i suoi lavori nel giorno successivo fino ad esaurimento.

Prego la S.V. ill.ma di voler intervenire.

Si ricorda che a questa riunione che dovrebbe essere quella conclusiva, debbono partecipare tutti i componenti la Commissione stessa.

Distinti saluti.

IL SINDACO
[Signature]

Prof. Arch. RENATO SALINAS
Sovrintendente ai Monumenti e Gallerie
CAGLIARI

38 - Lettera del Sindaco Brotzu per Renato Salinas. 26 maggio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

39 - Lettera del Sindaco Brotzu per Renato Salinas. 12 giugno 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

40 - Lettera del Sindaco Brotzu per Renato Salinas. 7 luglio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Arbarè. A cavallo della prima visione delle proposte progettuali da parte della commissione, un altro gruppo di progetto contattò nuovamente in via ufficiosa Salinas. Questa volta la richiesta avvenne per volontà del gruppo *Treperuno*, che annunciò l'arrivo dell'inviato arch. Garau, con una lettera del 13 maggio 1965¹⁷ dall'arch. Carlo Ceschi, Soprintendente ai Monumenti della Liguria. La proposta progettuale discussa fu quella svolta dal gruppo capeggiato dall'architetto e professore Carlo Mollino, allora insegnante al Politecnico di Torino, di cui si conserva la versione integrale del progetto¹⁸. Questo fu uno dei gruppi maggiormente attivi nella ricerca di contatti utili, motivo per cui si conserva un interessantissima quantità di corrispondenze tra collaboratori ed alleati, utili nella ricostruzione stessa del concorso. Ancora, una corrispondenza di questo tipo arrivò dalla madre dell'arch. Vittoria Pallucchini, moglie di Rodolfo Pallucchini. La figlia Vittoria Pelzel, allieva di Giancarlo de Carlo, assieme al marito Pietro Pelzel, allievo di Franco Albini, entrambi professionisti di Venezia, redassero un progetto di cui non è pervenuto alcun materiale¹⁹. Anche per la proposta dal motto *Regione Sarda* venne spedita una lettera al Soprintendente Salinas, consigliando un'attenta analisi e definendo il progetto redatto « con molta cura »²⁰; cura che gli valse un quarto posto ex aequo.

Si hanno notizie certe riguardo i lavori della giuria che, raccoltasi nei giorni 22,23 e 24 maggio 1965, si pronunciò solo parzialmente sulle proposte²¹. Per concludere i lavori di commissione venne indetta una nuova riunione conclusiva, per i giorni dal 30 giugno al 1 luglio²². A quella data, furono passati ormai 6 mesi dal termine del concorso. La notizia del protrarsi della valutazione divenne nota, e lo scambio di corrispondenze tra i membri della giuria rimase costante. La notizia dell'imminenza della valutazione finale è confermata anche dalla lettera di Stefano Garau al proprio gruppo di lavoro, datata 26 giugno 1965²³. Il progetto del gruppo di Mollino era già

¹⁷ La corrispondenza di Carlo Ceschi per Renato Salinas del 13 maggio 1965 è conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

¹⁸ Il progetto, analizzato successivamente, è conservato integralmente nella Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17 assieme alle corrispondenze del gruppo.

¹⁹ La corrispondenza datata 16 maggio 1965 e diretta a Renato Salinas, unica prova della loro partecipazione, è conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

²⁰ Dalla missiva datata 26 maggio 1965 conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

²¹ In particolare ne danno riscontro il comunicato del 26 maggio 1965 redatto dal Sindaco, conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

²² Ibidem.

²³ Il documento redatto da Stefano Garau per il gruppo *Treperuno*, datata 26 giugno 1965, è conservato all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Università degli Studi di Firenze
 ISTITUTO DI RESTAURO DEI MONUMENTI
 della Facoltà di Architettura
 Palazzo Pitti - Rondò di Marco - Telef. 206973
 Firenze, 15 luglio 1965

IL DIRETTORE

Chiar.mo Prof. Renato Salinas
 Soprintendente ai Monumenti e Gallerie
 C a g l i a r i

Caro Salinas,

spero che avrai visto e già valutato i progetti partecipanti al concorso d'idee per il teatro comunale di Cagliari.

Con questa mia ti segnalo il progetto contrassegnato con il motto "Golfo mistico" che è opera di un gruppo di giovani architetti toscani fra i quali è un mio assistente.

Ti ringrazio vivamente dell'interessamento che vorrai dedicare a tale progetto in sede di decisione finale e ti saluto cordialmente,

Piero Sanpaulesi

41 - Lettera di Piero Sanpaulesi per Renato Salinas, 15 luglio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

42 - Lettera di Renato Salinas per Piero Sanpaulesi, 24 luglio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

43 - Lettera di Renato Salinas per Anna Pallucchini, 24 luglio 1965. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

Copia CA 24/7/65

907-
 6/12

Caro Sanpaulesi

Il progetto "Golfo mistico", mi è piaciuto, e non solo a me; piuttosto la maggioranza della Commissione non ha voluto classificarlo fra i vincitori ed ha proposto per esso o per altri quattro concorrenti un quarto premio ex-aquo.

Sul mio ricorso in un errore considerato questo un "concorso" di idee: anzi, i colleghi per la maggior parte ingegneri, hanno voluto di scegliere per primo un progetto eseguibile subito senza cambiamenti. Certi di scelta matrice e non critica artistica!

Credimi sempre tuo
 SALINAS

defca

CA-24/7/65

Quarta lettera
 i lavori della commissione si sono conclusi e si è proceduto all'apertura delle buste contenenti i nomi dei vincitori. Ho il piacere di non trovarmi fra questi suoi figli.

I progetti esaminati erano ben trentadue e di questi sono stati scelti, per una successione classifica solamente otto. Sono stati di cui, però, per questo per una scelta fatta i progetti che non avevano ottenuto un posto, mentre tutte le norme contenute nel bando del concorso o che presentavano difetti di carattere tecnico.

Non posso dunque esprimere un giudizio sul progetto che lei ha a cuore, essendo capace di individuare solo i vincitori.

La ringrazio di gradire i miei ossequi

Anna Pallucchini
 Venezia
 P. Borrajo 1079

RENATO SALINAS

sul podio e la lettera ci rivela che alcuni membri della giuria non presero parte alle valutazioni di maggio « poiché sottoposti a forti pressioni »²⁴. Sebbene, visti i tempi, il concorso fosse « ormai agli sgoccioli »²⁵, la giuria trovò dei problemi nel riunirsi nelle date prefissate, il che portò a posticipare la conclusione fino al 17 luglio alle ore 10²⁶. La commissione riuscì così a riunirsi alla Fiera Campionaria della Sardegna, a Cagliari, per i lavori finali.

È interessante a questo punto andare ad analizzare le valutazioni, non certo per quanto riguarda il risultato, ma per le modalità con cui avvennero. Un personaggio di spicco dell'ambiente accademico italiano, nonché allora Soprintendente ai Monumenti e Galleria di Pisa, Piero Sanpaolesi²⁷, contattò Salinas per porre maggiore attenzione sul progetto dal motto *Golfo Mistico*, di Marco Dezzi Bardeschi²⁸, tra i quali redattori vi fu un suo assistente²⁹. Purtroppo non è stato possibile definire con chiarezza l'identità di quest'ultimo, essendo andata perduta la documentazione relativa al progetto. La risposta a questa lettera da parte di Salinas è un'ottima occasione di riflessione sui metodi con cui la pratica architettonica, in sede di concorso, veniva di consueto recepita e valutata. Salinas, in data 24 luglio 1965³⁰, lamentò che sarebbe stato un errore ritenere la competizione un « concorso di idee - poiché - quei [...] colleghi [...] hanno risolto di scegliere per primo un progetto eseguibile subito senza cambiamenti. Criterio di scelta pratica e non critica artistica »³¹. Per questo motivo diversi progetti, tra cui lo stesso *Golfo Mistico*, vennero scartati. Alcuni, tra i quali non figurò infine il progetto indicato da Sanpaolesi, vennero racchiusi in una vasta categoria *ex aequo*, che vide le più disparate idee, prive di un nesso comune e frutto di un giudizio piuttosto incerto. Stessa sorte subì la proposta indicata da Anna Pallucchini, redatta dalla figlia Vittoria e dal genero. La stessa lettera è un'ulteriore fonte per stimare, come precedentemente detto, il numero delle proposte totali pervenute ed analizzate dalla giuria, 32, a differenza di altre

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Data riportata nel comunicato comunale datato 7 luglio 1965, conservato presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

²⁷ Piero Sanpaolesi, nato a Rimini l'8 gennaio 1904, ricoprì dal 1937 la carica di Soprintendente alle Belle Arti di Firenze e dal 1943 quella di Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa. Fu il fondatore dell'*Istituto di Restauro dei Monumenti di Firenze*.²⁸ Individuato grazie alle pubblicazioni successive, tra cui *Il Tempo della Sardegna* di giovedì 7 Ottobre 1965, conservato all'Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

²⁹ Il documento scritto da Sanpaolesi per Salinas, datato 15 luglio 1965, è consultabile all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

³⁰ La risposta di Salinas è conservata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

³¹ Ibidem.

1/
9

Gigi 999



MUNICIPIO DI CAGLIARI

ELENCO DEI PROGETTI PRESENTATI PER IL "TEATRO CIVICO"

Data e ora di presentazione al Protocollo del Comune.-	N O T T O	Osservazioni
<i>el</i> 12/1/1965 Prot. 301/A	TIRRENO ✓	OK - <i>8/10</i>
13/1/1965 " 377/A	NURAGHE 1965	OK - <i>8/10</i>
✓ 14/1/1965 " 401/A	REGIONE SARDA <i>8/10</i>	<i>8/10</i> -
✓ 14/1/1965 " 402/A	KARALIS 3 <i>7/10</i>	normali - <i>6/10</i>
✓ 14/1/1965 " 403/A	NIENTE <i>7/10</i>	p. sc. suff. - <i>7/10</i>
✓ 14/1/1965 " 404/A	TALLA ✓ <i>8/10</i>	OK - <i>8/10</i>
✓ 14/1/1965 " 405/A	DANTE POEPA X <i>5/10</i>	più soff. - <i>5/10</i>
<i>el</i> ✓ 14/1/1965 " 406/A	TEATRO 1965 <i>5/10</i>	p. sc. suff. - <i>5/10</i>
✓ 14/1/1965 " 407/A	TORRE dell'ELEFANTE	p. sc. suff. - <i>8/10</i>
✓ 14/1/1965 " 408/A	GIACCAHE ✓ <i>7/10</i>	base il palo - <i>7/10</i>
✓ 14/1/1965 " 409/A	UNICUM POLIVALENTE ✓	p. sc. suff. - <i>5/10</i>
<i>el</i> ✓ 14/1/1965 " 444/A	MAGO <i>4/10</i>	p. sc. suff. - <i>4/10</i>
✓ 15/1/1965 " 461/A ore 9	KAREL <i>4/10</i>	stadio - <i>4/10</i>
✓ 15/1/1965 " 462/A " 9	LANDA <i>5/10</i>	p. sc. suff. - <i>5/10</i>
✓ 15/1/1965 " 463/A " 10	NURAGHE 65	-
✓ 15/1/1965 " 464/A ore 10, 10	O SOLE MIO	In data 2/3/1965 è pervenuta una cassa contenente un plastico.-
✓ 15/1/1965 " 465/A " 10, 10	A.B.12	-
✓ 15/1/1965 " 466/A " 10, 30	IL CIMENTO dell'AF- MONIA e dell'INVEN- ZIONE	<i>8/10</i>
✓ 15/1/1965 " 467/A " 10, 30	IL TUNNEL ✓	stadio - <i>4/10</i>
✓ 15/1/1965 " 468/A " 10, 30	CAGLIARI + 2	p. sc. suff. - <i>6/10</i>
✓ 15/1/1965 " 469/A " 10, 30	TREPERUNO	p. sc. suff. - <i>5/10</i>
✓ 15/1/1965 " 470/A " 10, 30	MASCHERA	p. sc. suff. - <i>5/10</i>
<i>el</i> ✓ 15/1/1965 " 471/A " 10, 30	GOLFO MISTICO ✓	manomorta - <i>7/10</i>
✓ 15/1/1965 " 472/A " 10, 30	"GGG"	- <i>8/10</i>
✓ 15/1/1965 " 473/A " 10, 35	CHI C'EST BOM!	man! - <i>0/10</i>
✓ 15/1/1965 " 474/A " 11, 40	"M 2 Z " X	p. sc. suff. - <i>6/10</i>

44 - Documenti di valutazione. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

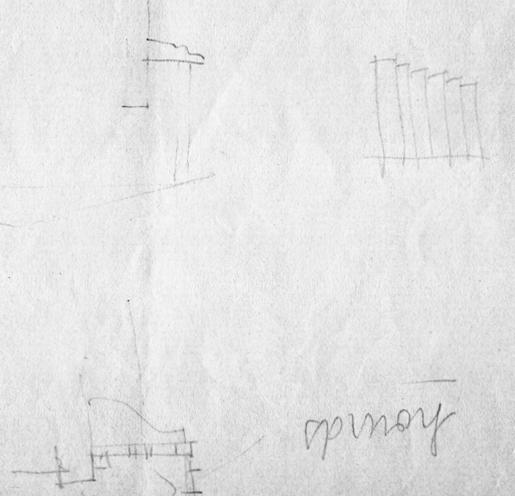
- 2 -

✓ 15/1/965	Prot. 475/A	ore 11,40	Netto "POLITEAMA"	6/10 p. w. (sintesi) sala Reg.
15/1/965	" 476/A	" 11,40	" GORACABEO 1983	plante e planim. scala fino
15/1/965	" 477/A	" 11,40	" ARGON	-
✓ 15/1/965	" 478/A	" 11,45	" ASFODELO	5/10 - enco. H. G. e. f. ab. de.
15/1/965	" 479/A	" 11,45	" LA BELLE EPOQUE	cale di f. G. H. G. e. f. ab. de.
✓ 15/1/965	" 480/A	" 11,50	" <u>ARBARE</u>	20-25 - sol. n. 8/10
✓ 15/1/965	" 501/A	" 12	" C T C 65	L. S. - sala di lette. arg. n.
20/1/968	" 758/A			Fuori termine per disguido. - 1/10

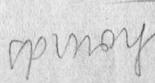
ultimi fot. affossati

45 - Documenti di valutazione. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

	mb.	est.	lta.	
Treperuno	7	8	8	23
Carbare	7	8	7	22
Talia	8	7	8	23
Cfca	8	8	8	24
Cimento	9	10	7	26
Oni est boni	8	9	0	17
Regione Jarda	7	8	9	24
Torre dell'El.	8	8	8	24







46 - Documenti di valutazione. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

versioni sullo stesso tema, che citano 34 o più proposte. Il
44 tratto fondamentale fu che le valutazioni avvennero sulle
45 preferenze numerate dei giudici con la somma di un li-
mitato insieme di criteri ed aspetti prevalenti in un risul-
tato numerico su scala 10³². Dai documenti della giuria
si evince chiaramente come l'aspetto principale tenuto in
considerazione sia stata la qualità generale della sala, con
un focus specifico su posti a sedere e caratteristiche del
palco. Tutti i progetti ricevettero considerazioni iniziali
su platea, posizione della sala regia e acustica generale,
facendo particolare riferimento al numero posti, il che dà
una chiave di lettura delle necessità della committenza.
Tuttavia questo modo di procedere si concretizzò su una
votazione per punti, analizzati in maniera indipendente
dagli altri, secondo una modalità di intendere le proposte
del concorso piuttosto acritica.

La valutazione sulla base di compartimenti stagni ri-
feriti ai singoli aspetti che compongono un progetto è
in debito alla mentalità razionale del secolo, il cui passo
verso la perdita di giudizio è stato in realtà breve. Una lo-
gica *per componenti* non fa altro che scindere in tante par-
ti un organismo generato per stare compatto ed nel far
questo rende meno unitaria qualsiasi idea progettuale.
46 Tanto più se si considera la scissione totale dell'idea in
soli tre di questi fattori, di cui si ha traccia negli elaborati
di valutazione appuntati sull'elenco proposte: *urb* (con-
siderato come urbanistica, ovvero il rapporto col conte-
sto), *est* (considerato come esterno, ovvero il trattamento
dei prospetti) e *tecn* (considerato come tecnica, ovvero le
componenti prettamente impiantistiche e di supporto
allo spazio teatrale, ai meccanismi della sala, all'acusti-
ca e simili)³³. Ciò era perfettamente in linea con quanto
lamentò Manfredo Tafuri nel 1968, quando mise in luce
come la possibilità di valutare fosse semanticamente le-
gata alla sfera delle proposte, e non certo delle soluzioni.
« Assaggi e tentativi, da giudicare con parametri assai più
complessi »³⁴ di una scala di valori su aspetti tecnici. D'al-

³² Considerazione fatta sulla base delle annotazioni nei documenti di valutazione conservati all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

³³ Parametri ritrovati nella documentazione ufficiale di valutazione presso l'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

³⁴ M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

tronde, nell'inarrestabile crociata di banalità di giudizio ai danni di un taglio critico, si è visto come anche un esponente, particolarmente colto, e membro della giuria ebbe ad esprimersi. La semplicità realizzativa (ed economica) è stata il parametro chiave a scapito di idee progettuali che avrebbero forse meritato un giudizio storico più complesso, anche con la necessità di modifiche progettuali successive.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

« Dissociare l'unità architettonica in categorie [...] per valutarle separatamente e sommare in un secondo momento i punteggi così ottenuti, significa negare il carattere di totalità dell'atto di progettazione, ed avvilirlo in un'addizione di soluzioni settoriali, degna della peggiore tradizione Beaux-Arts »³⁵.

Peraltro, rispondendo ad un programma critico, quale deve essere quello per un nuovo teatro moderno, ogni proposta non poté prescindere da almeno due livelli di complessità: la concezione dell'istituzione teatrale connessa ad una specifica logica territoriale - ovvero il modo in cui il progettista figura, spazialmente e non, il ruolo di un organismo sociale di così ampia influenza e frequentazione, in un contesto di espansione urbana appena agli inizi - e la presunta *crisi* di pensiero della cultura architettonica internazionale, « per la quale non è neppure possibile parlare di crisi, dato che in una crisi, per lo più, sono chiare ed evidenti le vie consumate e non più proponibili »³⁶. Il primo punto potrebbe mettere in discussione la scelta di una valutazione condotta solo dal punto di vista dell'inserimento all'interno del Parco della Musica, e avrebbe potuto estendersi per considerare in maniera completa il significato di un teatro in quella porzione urbana. Il secondo, sarebbe stata un'occasione storica per un giudizio critico della scena architettonica vista la partecipazione di diversi studi noti del panorama italiano. Certo difficilmente si potrebbe sostenere che una commissione pubbli-

ca, che valuta un progetto inserito all'interno dell'agenda politica di giunta, e così composta, avesse avuto l'obbligo di comprendere le tensioni storiche al di là degli elaborati. Eppure lo svolgimento della maggior parte dei concorsi del dopoguerra, valutando *soluzioni*, dimostrò un completo disinteresse nello storicizzare errori e incompletezze che forse avrebbero meritato un ripensamento. Occasioni per un tale ripensare, dopotutto, ve ne furono diverse. Dai concorsi per i centri direzionali di Milano e Torino, a quello per la Biblioteca Nazionale di Roma³⁷, gli anni sessanta sono costellati di grandi occasioni, e grandi rimorsi. «La ricerca della situazione più rispondente al tema assegnato - dovrebbe - porsi al di dentro di tale diagnosi»³⁸.

Rimandando un'analisi approfondita ai successivi capitoli, possiamo riportare brevemente che il progetto vincitore, dal motto *GGG*, venne valutato inizialmente con 8/10 e giudicato efficiente nelle caratteristiche tecniche della sala, nonostante le profonde differenze tra la versione presentata - piuttosto imprecisa nella gestione acustica - e quella finale eseguita. Il secondo classificato, dal motto *Oui c'est bon* venne da subito notato per la proposta avanguardista ma fortemente penalizzato nel punteggio tecnico mentre il terzo posto, *Treperuno*, andò avanti anch'esso con 8/10. I restanti progetti, alcuni impossibili da rinvenire integralmente nelle versioni presentate per il concorso, non verranno trattati e, tra di essi, si distinsero per valutazioni superiori solo quelli che vennero poi insigniti del quarto posto. I progetti finalisti furono³⁹:

1. *GGG*, dell'arch. Luciano Galmozzi ed i coniugi arch. Pier Francesco Ginoulhiac e Teresa Ginoulhiac Arslan. Valutato con un 8 per inserimento, 8 per qualità degli esterni e 8 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 24.
2. *Oui c'est-bon*, del gruppo capeggiato dall'arch. Maurizio Sacripanti con Fabrizio Frigerio, Andrea Nonis, Giovanni Pellegrineschi (automatismi), Giulio Peruc-

³⁷ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi.

³⁸ M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

³⁹ Tutte le valutazioni sono state trascritte dai documenti di valutazione visionabili presso L'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

chini (strutture), Franco Purini e Achille Perilli. Valutato con un 8 per inserimento, 9 per qualità degli esterni e con 0 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 17.

3. *Treperuno*, dell'arch. Carlo Mollino con Carlo Graffi, Emilio Stefano Garau e Maurizio Vitale. Valutato con un 7 per inserimento, 8 per qualità degli esterni e 8 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 23.
- *Arbare*, dell'arch. Francesco Palpacelli con la consulenza dell'ing. Sergio Musmeci. Valutato con un 7 per inserimento, 8 per qualità degli esterni e 7 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 22.
- *Talia*, dell'arch. Gianpaolo Bertolozzi con Bianca Ballestreto Paoli e Piero Paoli. Valutato con un 8 per inserimento, 7 per qualità degli esterni e 8 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 22.
- *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, dell'arch. Paolo Portoghesi con Eugenio Abruzzini, Vittorio Gigliotti, Paolo Marconi e Giovanni Zedda. Valutato con un 9 per inserimento, 10 per qualità degli esterni e 7 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 26.
- *Regione Sarda*, dell'arch. Maria Donatella Morozzo della Rocca. Valutato con un 7 per inserimento, 8 per qualità degli esterni e 9 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 24.
- *Torre dell'Elefante*, dell'ing. Enrico Mandolesi con Renzo Arnaboldi, Angelo Berio, Carlo Biscaccianti, Silio Colombini, Paolo Cucca, Gino Parolini e Sara Rossi. Valutato con un 8 per inserimento, 8 per qualità degli esterni e 8 per aspetti tecnici, ottenendo la valutazione di 24.

Esito

Alla conclusione delle valutazioni era prevedibile un ripensamento sulle decisioni della giuria, vista la grande attenzione che aveva suscitato il concorso e la partecipazione di nomi già affermati nel panorama architettonico. L'esito fu rivelato ai partecipanti con corrispondenze datate 28 luglio 1965 da parte dell'amministrazione cagliaritano ed ufficializzato ad agosto. Grazie alle indiscrezioni ufficiose di alcuni membri della giuria, - basti l'esempio di Perugini con Bruno Zevi - sappiamo che le perplessità finali ebbero già in parte scosso la critica architettonica per quanto riguardò primo e secondo posto. Già agli inizi del mese la stampa dette visibilità agli esiti, che si tradussero in una lunga serie di critiche.

Il 3 agosto 1965 apparve un articolo su *L'Unione Sarda* per annunciare il vincitore¹, illustrando il progetto e mettendone in risalto la modernità, l'impostazione funzionale ed il costo relativamente contenuto. Partendo dal 5 agosto il progetto secondo classificato, di Maurizio Sacripanti, iniziò a interessare la critica, non solo specialistica, e produsse un altro articolo sempre su *L'Unione Sarda*². In questa sede venne illustrato ponendo l'accento sulla sua eccezionale trasformabilità interna, con la prospettiva di poter essere il fulcro di una stagione varia e continuativa. La prima impressione recepita fu quella di un teatro « ideale per la città di domani, quando le maggiori esigenze della popolazione ed il tessuto urbanistico rinnovato consentiranno la creazione di due o più teatri » ma giudicato « difficilmente amalgamabile con le caratteristiche urbane della zona circostante »³. Il Comune di Cagliari frattanto diede notizia di una mostra a carattere nazionale di tutti i partecipanti al concorso, con apertura prospettata per settembre nel padiglione dell'Artigianato alla Fiera Campionaria⁴. Per l'occasione la città raccolse tutto il vasto materiale del concorso, la maggior parte an-

¹ Ecco il progetto per il teatro comunale, *L'Unione Sarda*, 3 agosto 1965, consultabile all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.

² Una impostazione rivoluzionario per un vero centro culturale, *L'Unione Sarda*, 5 agosto 1965, consultabile all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari e all'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27, Roma, busta 6.

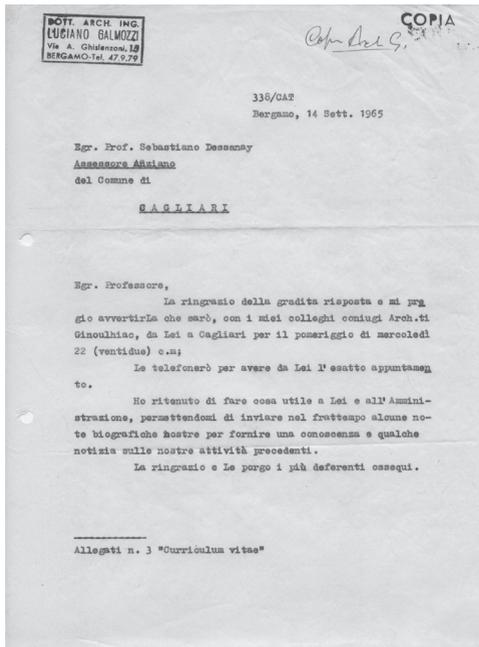
³ Ibidem.

⁴ Di questa esposizione si conservano gli inviti spediti agli architetti. Tra di essi sono stati reperiti quello diretto al gruppo Treperuno, datato 23 settembre 1965, conservato presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

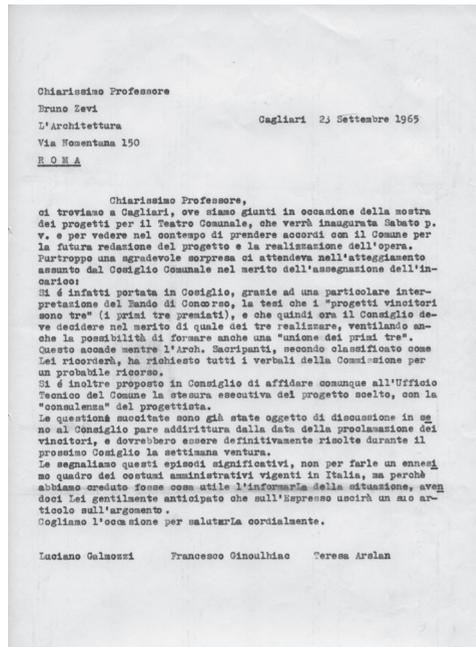


47 - Comunicazione ed invito alla mostra di settembre da parte del Municipio di Cagliari, 23 settembre 1965. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.

48 - Lettera di Luciano Galmozzi per l'Assessore Dessanay, 14 settembre 1965. Archivio Privato Ginoullhiac, Bergamo.



49 - Lettera del gruppo GGG per Bruno Zevi, 23 settembre 1965. Archivio Privato Ginoullhiac, Bergamo.



dato perduto, ed invitò i partecipanti a presentarsi per un dibattito. La mostra venne programmata in un clima relativamente tranquillo ma destinato a mutare velocemente ai danni dei vincitori. Dal 23 agosto⁵ iniziarono le prime comunicazioni col gruppo GGG, sempre più difficoltose a causa del silenzio in cui si era chiusa la giunta comunale. La situazione si sbloccò a metà settembre, con la corrispondenza del 14 tra l'Assessore Dessanay e Luciano Galmozzi⁶, il quale richiese un appuntamento e annunciò la visita del gruppo per il 22 settembre dello stesso anno.

Le prime effettive critiche nella stampa non specialistica apparvero il mese successivo, nell'articolo del 25 settembre 1965 su *Il Tempo della Sardegna*⁷. In questa sede venne messo in discussione non solo il verdetto, ma anche il bando e la composizione della giuria stessa, ritenendola non adatta per valutazioni di questa entità.

« Cagliari da anni aveva ed ha bisogno urgente di edifici guida, di monumenti architettonici. Questa doveva essere la prima occasione »⁸.

Sono le basi per future e più dure contestazioni della giuria, composta da « politici che davanti a dei giudizi tecnici specialistici non sappiamo come si siano comportati, non sappiamo neppure se si siano limitati a pronunciare un sì o un no allo stato puro o a formulare un parere di certa responsabilità e competenza »⁹. L'articolo uscì corredato delle immagini scattate lo stesso 25 settembre all'apertura della mostra alla Fiera Campionaria¹⁰. Si può affermare almeno la presenza all'evento del gruppo GGG, che già a quella data trovò un clima ostile, e di Sacripanti, che minacciò « Vedrete sull'Espresso! »¹¹, il futuro articolo che sancirà la posizione critica di Zevi. Considerazioni critiche sull'allestimento vennero da parte degli stessi vincitori, che pure ebbero una postazione delle più dignitose, il cui progetto venne esposto presentando unicamente uno delle sei piante redatte¹². Tutta la settimana

⁵ Lettera di Luciano Galmozzi diretta al Sindaco di Cagliari, datata 23 agosto 1965 e conservata presso l'Archivio privato Ginoulhiac, Bergamo.

⁶ Lettera data 14 settembre 1965 e conservata presso l'Archivio privato Ginoulhiac, Bergamo.

⁷ *Discusso il verdetto della giuria sui progetti per il nuovo teatro*, *Il Tempo della Sardegna*, 25 settembre 1965, consultabile all'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27, Roma, busta 6.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L'apertura della mostra venne annunciata nell'articolo *La mostra dei plastici*, *L'Unione Sarda*, 25 settembre 1965, consultabile all'Archivio Storico Comunale della Mediateca del Mediterraneo, Cagliari.

¹¹ Sulla base delle informazioni contenute nella corrispondenza del 19 gennaio 1966, scritta da Francesco e Teresa Ginoulhiac ed indirizzata a Paolo Portoghesi. La lettera è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

¹² Sulla base delle informazioni contenute nella corrispondenza del 26 novembre 1965, scritta da Luciano Galmozzi ed indirizzata al Sindaco di Cagliari. La lettera è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

si rivelò fondamentale per gli svolgimenti futuri. Il 23
49 settembre il gruppo vincitore, recatosi a Cagliari dal 22
come precedentemente annunciato, ebbe i primi riscontri
sulle indecisioni del Comune e la futura assegnazione
all'Ufficio Tecnico per redare la versione esecutiva del
progetto, senza specificare il proprio ruolo¹³. Dopo uno
scambio di informazioni con Bruno Zevi, che seguì conti-
nuativamente lo sviluppo del concorso e preparava il suo
futuro articolo, i vincitori redarono una rapida relazione,
reperita integralmente, per sollecitare una decisione e
ribadire l'adeguatezza della proposta¹⁴. Tuttavia col nu-
mero successivo del *Tempo della Sardegna* si iniziò a parla-
re esplicitamente di *occasione mancata*¹⁵. La stessa testata,
nell'edizione del 6 ottobre 1965, lamentò una disposizio-
ne a tratti subdola dei lavori mostrati all'esposizione fie-
ristica e riportò nuovamente le considerazioni critiche su
bando, gara, giuria e sulla concezione alla base del diseg-
no della Cittadella della Musica, di cui non si capì perchè
la struttura per il Conservatorio non era stata selezionata
dietro concorso. Il titolo scelto, con evidente rammarico,
fu di per sè esplicativo: « Cagliari ha perduto l'occasione
per una Cittadella della musica »¹⁶.

Con la maggiore affluenza alla mostra i toni si accesero
nuovamente, sempre su *Il Tempo della Sardegna*, il 7 otto-
bre 1965¹⁷, dove si criticò aspramente il Comune per aver
« avvilito tanti illustri professionisti che non avevano da
aggiungere nulla, con un premio reperito a questo con-
corso, alla loro già fulgida carriera »¹⁸, attaccando la giuria
« incorruttibile ma decisamente impreparata a compiti di
tal genere »¹⁹. Critiche che avanzarono certo imboccando
la facile strada della polemica, anche per fini politici, ma
sulla scorta di un generale malcontento tanto nella sfera
architettonica quanto in quella cittadina. Non vi è un ef-
fettivo aspetto che qualifichi maggiormente il parere po-
polare ma, dopotutto, guidare i e tra i pareri dei lettori fa
parte del mestiere giornalistico e testimonia in maniera
inequivocabile di una componente che il concorso seppe

¹³ Sulla base delle informazioni contenute nella corrispondenza del 23 settembre 1965, scritta da Luciano Galmozzi e Francesco e Teresa Ginoulhiac ed indirizzata a Bruno Zevi. La lettera è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

¹⁴ F. GINOULHIAC, T. A. GINOULHIAC, L. GALMOZZI, *Promemoria sul progetto del Teatro Comunale*, 24 settembre 1965. La corrispondenza è conservata all'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

¹⁵ *Cagliari ha perduto l'occasione per una Cittadella della musica*, *Il Tempo della Sardegna*, 26 settembre 1965, consultabile all'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27, Roma, busta 6.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Unanime la condanna del verdetto sul Teatro*, *Il Tempo della Sardegna*, 7 ottobre 1965, consultabile all'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27, Roma, busta 6.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

generale in maniera diffusa tra tecnici e non. Lo stesso
50 Zevi, in una lettera datata 16 agosto 1965²⁰, si congratulò
con i vincitori tramite il prof. Arslan, ed annunciò il suo
futuro articolo su *L'Espresso*, la cui stesura venne ritardata
per la non ufficialità dell'esito²¹. Bruno Zevi non nascose
52 mai il suo apprezzamento per il secondo classificato ed
in data 27 settembre 1965²² ribadì questo punto, tre mesi
prima della pubblicazione del numero 123 della sua ri-
vista *L'Architettura; cronache e storia*. Nella corrispondenza
con Luciano Galmozzi, promise assoluta obiettività nel
presentare i progetti vincitori. Inoltre tranquillizzò il
gruppo sul fatto che l'architetto del secondo classificato,
Maurizio Sacripanti, non avrebbe impugnato i risultati.
Tuttavia la proposta dell'architetto romano ebbe già su-
scitato grandi polemiche, che coinvolsero direttamente
l'autore. Nello stesso periodo si discuteva il piano finan-
ziario della municipalità²³ ed il Sindaco si espresse sul
progetto ritenendolo contrario all'economia imposta
dalla situazione amministrativa, non particolarmente
rosea. Sacripanti contestò la scelta della commissione²³
chiedendosi come potesse un'amministrazione tesa all'e-
conomia scartare la proposta di un teatro aperto tutto
l'anno piuttosto che i trenta o quaranta giorni canonici²⁴.
Delle questioni economiche si occupò un successivo ar-
ticolo, pubblicato il 20 ottobre 1965 che, sulla base delle
relazioni tecniche, riportò i costi delle proposte²⁵. Il se-
condo classificato avrebbe richiesto « due miliardi e 635
milioni » contro i « 960 milioni del primo classificato »²⁶.

Come preannunciato, il 17 ottobre 1965, Zevi pub-
blicò l'articolo sul quotidiano *L'Espresso*²⁷, in cui mosse
una decisa critica all'esito del concorso, soprattutto in
relazione alle modalità con cui tale esito avvenne. Con la
definizione *Teatro in condominio* lamentò uno squilibrio
inaccettabile di giudizio in un concorso di architettura,
che riprende in parte gli aspetti critici tipici del periodo
degli anni sessanta: giurie non preparate, o comunque
scarsamente interessate agli aspetti propri dell'architet-

²⁰ La corrispondenza scritto da Bruno Zevi ed indirizzata al prof. Wart Arslan è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, a Bergamo.

²¹ L'informazione deriva dalle parole stesse di Zevi nella corrispondenza del 16 agosto 1965, conservata all'Archivio Privato Ginoulhiac.

²² La corrispondenza del 27 settembre 1965, scritta da Bruno Zevi ed indirizzata a Luciano Galmozzi è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, a Bergamo.

²³ Argomento trattato a più riprese nelle pagine de *L'Unione Sarda*, che pubblicò l'approvazione del piano quinquennale l'8 ottobre 1965.

²⁴ Da F. MASALA, *Riflessioni sull'architettura del Novecento: i concorsi del secondo dopoguerra*, Arte/Architettura/Ambiente, pag. 6-8.

²⁵ *Discussa al Consiglio comunale la questione del teatro civico*, *L'Unione Sarda*, 20 ottobre 1965.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Nasce in Sardegna il Teatro in condominio*, *L'Espresso*, 17 ottobre 1965. L'articolo è stato consultato presso l'Ufficio Tecnico dell'Ente Lirico di Cagliari.

D

L'architettura

CRONACHE E STORIA

Direzione e redazione: Roma Via Nomentana 124 telefono 41 20 421
 Amministrazione e pubblicità: Milano Via Mantova 6 telefono 344.708

Direttore Bruno Zevi
 RTAS editore

16 agosto 1965 *

Carissimo Arslan,

non appena avuta notizia dell'esito del concorso di Cagliari, volevo telegrafarti per esprimerlo, attraverso di te, il mio più vivo compiacimento ai vincitori.

Non ho telegrafato perché l'arch. Perugini, che mi aveva comunicato la notizia, mi ha detto che i verbali non erano ancora firmati, e perciò l'esito non poteva considerarsi ufficiale.

Per questo ho rimandato anche di scrivere un articolo su "L'Espresso", articolo che sento ancora di fare, perché il tema lo merita.

Io credo di aver ben poco peso sul Comune di Cagliari. Ma stai certo che, se in qualche modo, diretto o indiretto, sarò consultato, cercherò di affrettare la realizzazione del progetto.

Un'ultima cosa: attendo tutto il materiale illustrativo per la rivista. Vogliamo pubblicare i progetti premiati e, in particolare, quello vincitore.

Congratulazioni di nuovo.

Con ogni cordialità'

B. Zevi
Bruno Zevi

50 - Lettera di Bruno Zevi per Wart Arslan, 16 agosto 1965. Ente Lirico, Via Sant'Alenixedda, Cagliari.

Celina - Arch. Z.

Bergamo, 13 Sett. 1965

Ch.mo Prof. Arch. Bruno Zevi
Via Nomentana, 150

ROMA

Chiar.mo Professore,

Il Prof. Arslan ci ha riferito del Suo cortese interessamento al nostro progetto per il Teatro di Cagliari e della Sua richiesta di avere del materiale per la pubblicazione.

Nel ringraziarla per la gradita attenzione, Le esprimiamo di averLe spedito con due plichi a parte disegni foto e relazione.

Ci siano permessi di allegare anche alcune note biografiche per fornire qualche notizia sulle nostre attività precedenti.

Restiamo volentieri a Sua disposizione per ogni eventuale necessità.

Con la più viva stima e cordialità.

(Arch. L. Galimessi)(Arch. F. Ginouliac)(Arch. T. Ginouliac Arslan)

51 - Lettera del gruppo GGG per Bruno Zevi, 13 settembre 1965. Archivio Privato Ginouliac, Bergamo.

tura italiana, con giudizi marcatamente *al di fuori* della disciplina, che fecero di concorsi come questo, almeno in parte, delle grandi occasioni mancate. Sotto attacco fu il voto dell'Ispettore dei Vigili del Fuoco che, a dire di Zevi, decise le sorti del concorso regalando la maggioranza al vincitore su basi meramente tecniche.

« *Benché il pompierismo sia una tendenza assai diffusa tra gli artisti, non si era mai sentito dire finora che il voto di un ispettore dei vigili del fuoco fosse determinante in un concorso di architettura. [...] Il futuro però appartiene alla ricerca di Sacripanti* »²⁸.

- 53 L'articolo colse di sorpresa lo stesso gruppo GGG il quale precedentemente, credendo in una descrizione più lusinghiera del proprio progetto, inviò a Zevi disegni, fotografie e relazione in data 13 settembre 1965, in un periodo
- 51 meno avverso agli esiti del concorso²⁹. Con la pubblicazione integrale degli 8 progetti premiati nel numero 123 del gennaio 1966 di *Architettura; cronache e storia*³⁰, si concluse la vicenda nel periodo preso in esame. La pubblicazione fu a quel punto attesissima e le copie esaurirono in tempi record. Lo stesso gruppo GGG dovette sollecitarne la ristampa fino al mese di aprile 1966 per entrarne in possesso³¹. I toni furono volutamente neutrali nelle presentazioni ma ormai la valutazione fu sotto attacco da diversi fronti. Di questo abbiamo un'ulteriore prova grazie alla lettera spedita il 10 dicembre 1965 da Paolo Portoghesi e diretta al vincitore Francesco Ginoulhiac³². In essa si fa riferimento ad una precedente corrispondenza tra i due architetti, non pervenuta, nella quale, con tutta probabilità, venne avanzata l'ipotesi di una pubblicazione dei progetti dello studio vincitore e del « tentativo assai poco sportivo di impugnare i risultati del concorso »³³. Giunti a dicembre, ancora nessun contatto avvenne tra il gruppo GGG ed il Comune, che fu contatto per chiarimenti il 17 dello stesso mese. Si concluse così il 1965.

²⁸ Ibidem.

²⁹ La corrispondenza 13 settembre 1965, redatta dal gruppo GGG e diretta a Bruno Zevi è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

³⁰ B. ZEVÌ, *Concorso nazionale per il teatro comunale di Cagliari*, *L'Architettura; cronache e storia*, 123, gennaio 1966, pag. 582-591.

³¹ Sulla base delle numerose sollecitazioni che il gruppo GGG inviò agli uffici della rivista. L'ultima reperita risale al 22 aprile 1966, conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

³² La corrispondenza del 10 dicembre 1965, scritta da Paolo Portoghesi e diretta a Francesco Ginoulhiac è conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, a Bergamo.

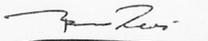
³³ Ibidem.

PROF. DOTT. BRUNO ZEVI ARCHITETTO
"L'ARCHITETTURA - CRONACHE E STORIA" - VIA NONENTANA, 150 - TEL. 8380481

ROMA 27 settembre 1965

Dott. Ing. Luciano Galmozzi
Dott. arch.tti Francesco e Teresa Ginoulhiac
Via degli Albani 10
Bergamo

Cari amici,
grazie per la Vostra lettera. Capisco benissimo la sgradita sorpresa che avete provato nell'apprendere delle perplessità della Giuria. Un bel pasticcio, davvero!
Per quanto riguarda il mio intervento: sulla rivista pubblicheremo i progetti con assoluta obbiettività, cioè senza prendere alcuna posizione.
Su "L'Espresso" invece, se mi decido a scrivere l'articolo, dirò, come sempre, quello che penso. Ristudierò, a questo fine, tutti i progetti, ma certo, mentre confermerò il mio sincero apprezzamento per la Vostra soluzione, non potrò mancare di esprimere la mia ammirazione per la geniale proposta cui è stato assegnato il secondo premio.
Non credo che l'arch. Sacripanti presenterà ricorso e, benché sia in linea di principio contrario alle collaborazioni forzose, debbo dire (ma a voi, privatamente) che l'apporto di Sacripanti vi sarebbe utilissimo.
Con i più cordiali saluti


Bruno Zevi

Chiarissimo Professore
Architetto Paolo Portoghesi
via di Porta Pinciana N. 6
R O M A

Bergamo 19.1.1966

Chiarissimo Professore,
abbiamo ricevuto con vivo piacere la sua cortese lettera in cui Lei si esprime in termini favorevoli al nostro povero progetto di Cagliari strapazzato o peggio ignorato dalla stampa che si è, fino ad oggi, occupata del Concorso di Cagliari.

Purtroppo noi non s'era capito che il Prof. Zevi caldeggiava la vittoria di Sacripanti, per cui l'articolo è stata per noi una sgradita sorpresa soprattutto per la parzialità e l'imprecisione delle informazioni che riportava.

Sul piano pratico le pressioni esercitate dai fautori di Sacripanti ci hanno creato non pochi intoppi a Cagliari ove abbiamo trovato un clima ostile quasi avessimo fatto loro un dispetto vincendo il Concorso.

Il nostro primo incontro con l'ambiente cagliaritano fu caratterizzato da questo indicativo episodio che Le voglio raccontare:

Presentati al Capo di Gabinetto del Sindaco, Dott. Madas (uno dei presentanti senza voto in Giuria), questi con aria di rimprovero ci ha accolto con la testuale frase: "Così voi siete i giovani architetti che hanno fatto imbestialire l'architetto Prof. Sacripanti..."

Nei giorni che seguiremo, durante i quali assisteremo anche all'apertura della mostra, si succedono episodi a dir poco grotteschi, sulla scorta di quello citato, che avrò agio di raccontarle quando avrò il piacere di rivederLe come spero.

Il tutto fu coronato dal comiato di Sacripanti agli amministratori di Cagliari in forma di una precisa minaccia: "Vedrete sull'Espresso!"

Tutto il putiferio sollevato non ha mutato fortunatamente la classifica della Giuria, né la scelta del teatro da realizzare, ma in compenso ha creato un clima di sospetto, diffidenza e soprattutto sfiducia nella validità del nostro progetto così criticato, clima in cui il realizzare Popera (se mai fossimo chiamati a farlo) sarà un'impresa oltremodo ardua.

Già l'Amministrazione (che però per un pelo non accettava il progetto Sacripanti di oltre 4 miliardi) ci ha fatto sapere che "per risparmiare" il progetto sarà sviluppato dall'Ufficio Tecnico Comunale e che a noi sarà riservata una evasiva "consulenza".

Inoltre ci hanno detto che dovrà subire radicali mutamenti (sulla falsariga del programma Sacripanti) per una poliedricità di usi.

Fare insomma che vogliono fare nel nostro teatro il mercato ortofrutticolo, lo zoo ecc. come gli abili mobiliari di Cantù ricavano da una sedia quei deliziosi "fonodivanebarpoltronalette" che anche Lei avrà avuto la ventura di incontrare in qualche esposizione a livello circolo aziendale tranvieri.

Capitolo II



GGG

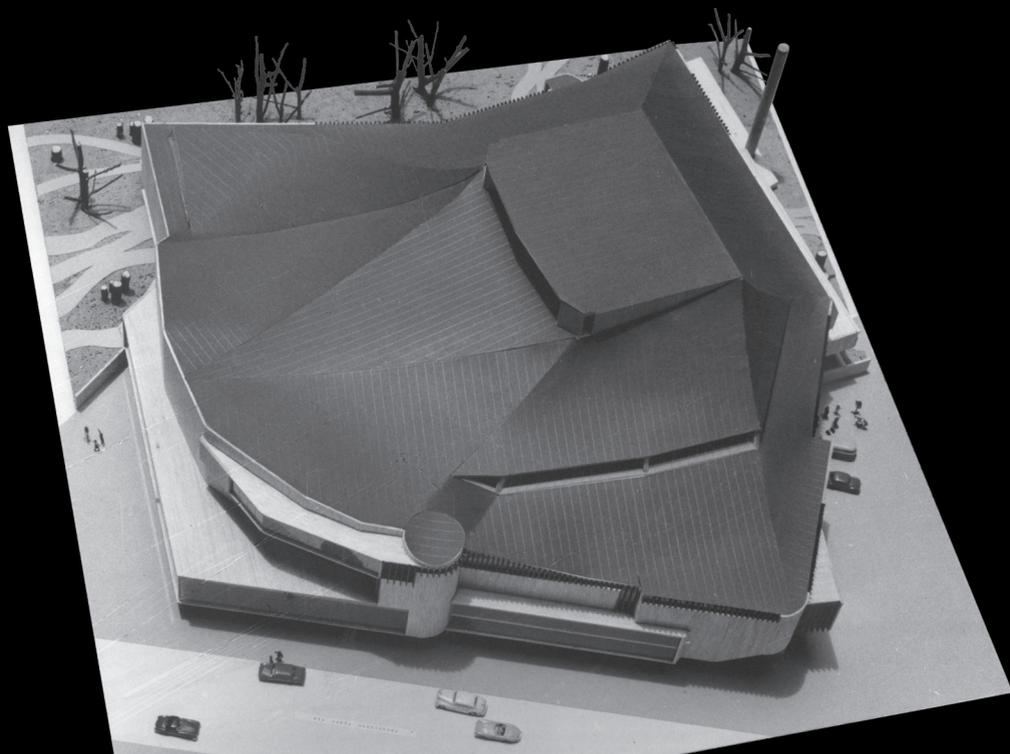
1° posto

arch.

Francesco Ginoulhiac
Teresa Ginoulhiac Arslan
Luciano Galmozzi



55 - Plastico. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.



La proposta vincitrice proviene dall'associazione tra il neonato studio Ginoulhiac, composto dai coniugi Francesco e Teresa e stabilitosi a Bergamo agli inizi degli anni sessanta, e la consulenza tecnica di Luciano Galmozzi, anch'egli professionista bergamasco. La proposta entra dalle prime fasi di valutazione all'interno degli 8 premi finalisti. Notato per « la coerenza dei dettagli progettuali con una corretta impostazione fondamentale »¹, il progetto è definito « curatissimo sotto tutti gli aspetti »².

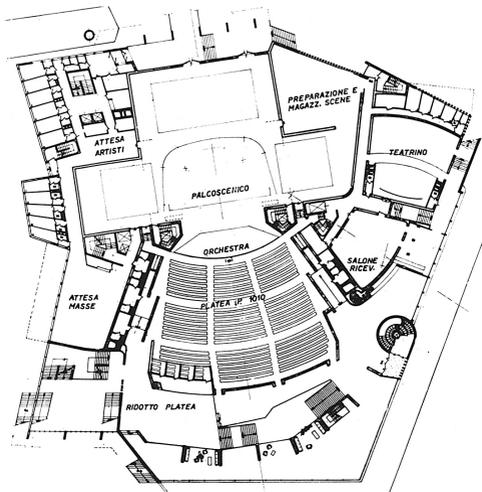
55 Il corpo del teatro è costituito da un volume più volte ripiegato che unifica nel proprio recinto murario ogni funzione, alloggiata in organismi minori e liberi nello spazio, resi continui dall'articolazione del materiale. Ad
56 introdurre nel complesso è l'ingresso inframmezzato da una prima serie di setti murari che conducono ad un atrio liberamente svolto attorno al volume indipendente
61 della platea. Sovrastata da due ordini di gallerie asimmetriche, lo sviluppo della sala si lega ad una distribuzione
62 ugualmente espansa lungo il fronte d'ingresso sud da un sistema di risalite sfalsate che generano grandi altezze interne arricchite da sguardi vicendevoli tra i piani. Questo
59 risalta in maniera più evidente nella porzione sud-ovest. Qui si articola l'accesso ai due sistemi di logge, che configura uno spazio geometrico lievemente inflesso, saldato internamente e, in particolar modo, esternamente dalla presenza degli elementi distributivi. L'espedito ricorrente è la denuncia in prospetto data tanto dalla trasparenza delle pareti vetrate quanto dalle incisioni sul calcestruzzo armato, tratto rintracciabile in altri progetti dello studio³ e figlio della cura del dettaglio tipicamente aaltiana⁴. Il sistema tecnico del teatro, con palco e spazi di servizio, chiude il lato opposto. Accostandosi agli ampi retroscena e retropalco si dispongono le forme ripiegate dei camerini e dei laboratori, nonché dei locali tecnici, che arricchiscono i fronti nord ed ovest con accenni volumetrici continuamente stemperati dai sistemi di risalita, figurativamente indipendenti, e da lievi sfasamenti

¹ F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag. 187.

² Tratto dalle indiscrezioni sulla giuria riportate nelle missive dello studio Mollino, conservate presso la Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

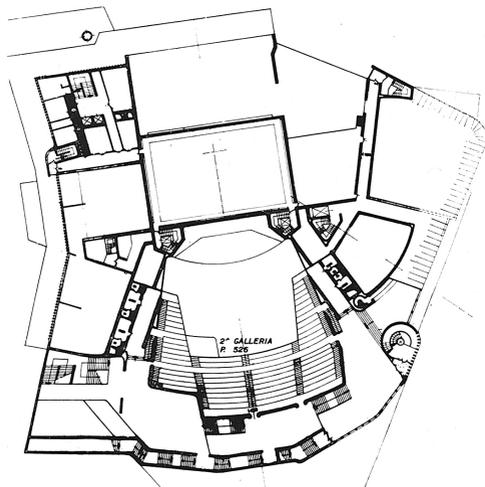
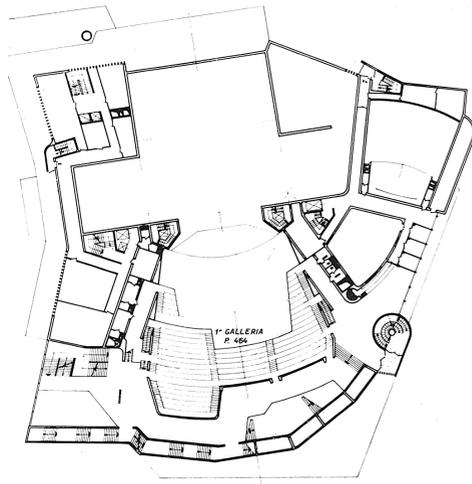
³ In particolare sono ben evidenti nelle due case presentate in M. CERRUTI, *Ancora esempi bergamaschi dei Ginoulhiac*, L'Architettura; cronache e storia, 286-287, agosto settembre 1979.

⁴ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993.



56 - Pianta al livello della platea. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 583.

57 - Pianta al livello della prima galleria. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 583.

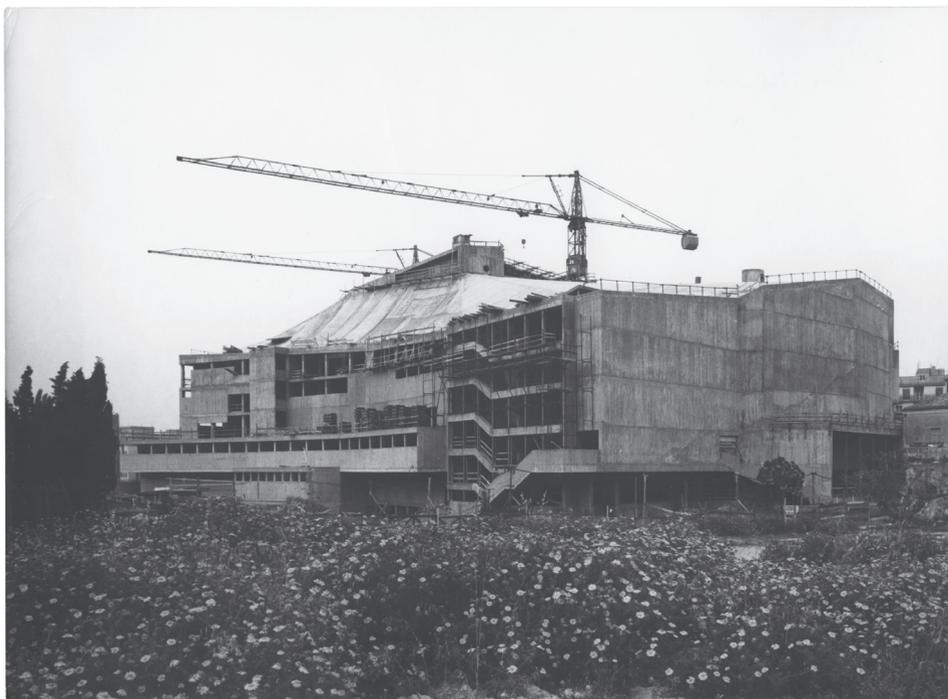


58 - Pianta al livello della seconda galleria. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 583.

59 - Foyer, immagine di cantiere. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.



60 - Fotografia di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.



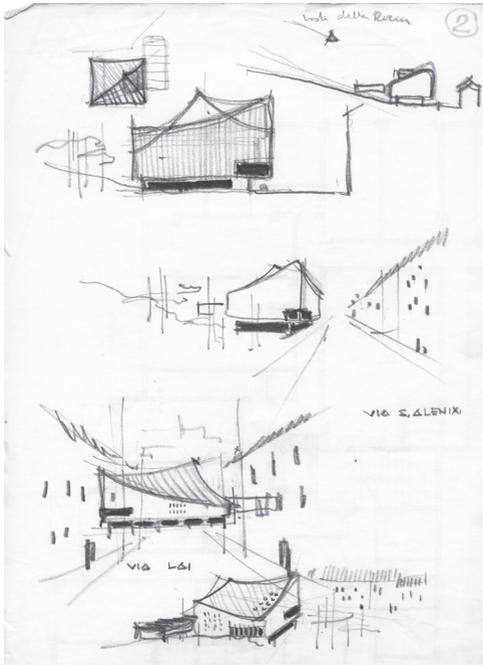


61 - Foyer, immagine di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

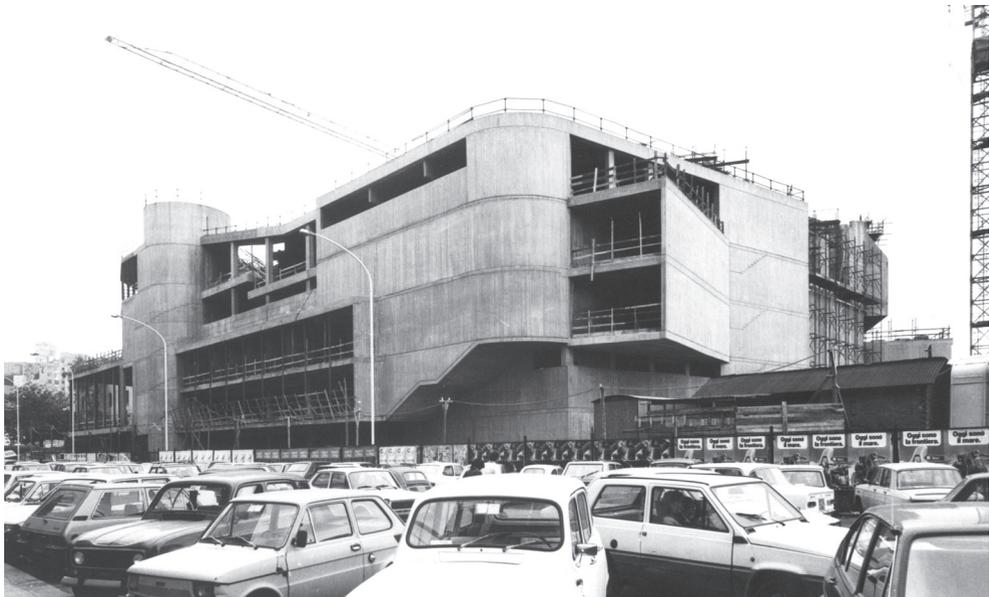


29

62 - Foyer, immagine di cantiere. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.



63 - Studi per il rapporto esterno. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

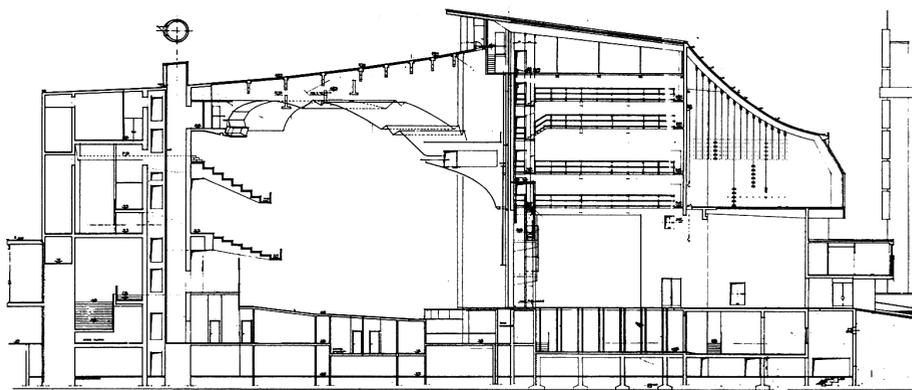


64 - Fotografia di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

angolari. Si costituisce così una prima articolazione di spazi, esternamente riconoscibili ma in equilibrio, che viene immediatamente violata e contraddetta nel lato speculare, quello est, dove la presenza del *teatrino* da 200 posti e degli spazi di prova genera un accostamento di ambienti liberi a ventaglio del tutto differente. Troviamo qui un elemento distintivo del progetto: la seconda sala, di dimensioni molto ridotte, utile alle prove, e dotata di ingresso e biglietteria appositi. È questo il caso di sala ausiliaria meglio delineata tra quelle, non poi così rare, proposte dagli altri partecipanti al concorso. A differenze delle altre, analizzate e comparate successivamente, qui il volume è dichiaratamente autonomo non tanto nella sua immagine unitaria, inesistente, quanto nella localizzazione planimetrica. Limita infatti la strada principale d'accesso e completa la seconda metà del fronte distaccandosi, in base all'articolazione cilindrica in facciata, dal foyer principale e, per certi versi, riecheggiando in manieri minuta gli stessi elementi del fronte sud: corpo scala, ambienti a sbalzo e rigiro angolare. L'introduzione del teatrino, da un lato giustifica il numero esiguo dei posti a sedere nella sala principale, 1.600, e dall'altro è un'interessante proposta per una differente gestione teatrale, arricchita da un organismo in grado di funzionare per rappresentazioni più contenute. Certo, dalle piante si evince la singolarità e l'autonomia della soluzione, ma per quanto ciò possa portare in causa un ripensamento sul contemporaneo utilizzo di simili strutture, si è rivelato un lieve accenno in un teatro il cui regime di vita è quello oneroso a cui fanno fronte la maggior parte degli enti attivi nel XX secolo, con un periodo di attività che arriva al massimo ai 60 giorni.

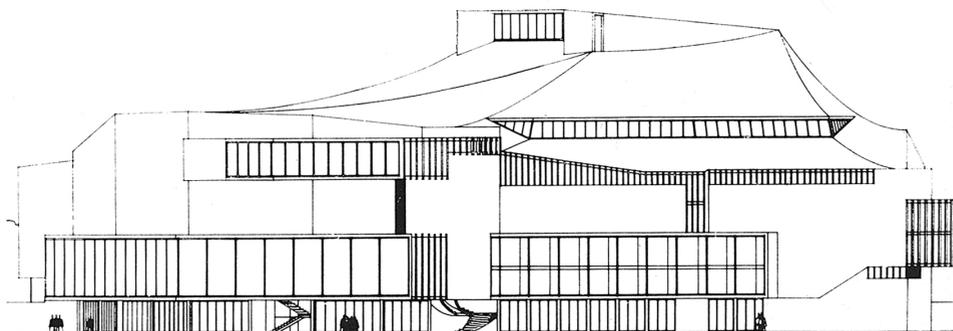
Tra i possibili riferimenti progettuali che guidarono la mano dei Ginoulhiac, potremmo annoverare la Filarmónica berlinese di Hans Scharoun, progettata e costruita tra il 1956 ed il 1963⁵, e le opere di Alvar Aalto, fondamentale punto di riferimento per il panorama italiano. Dell'esem-

⁵ Per un approfondimento vedere M. SCOGIN, *Philharmonie: Hans Scharoun, Berlin 1956-1963*, Wasmuth, Corea del Sud, 2013.



65 - Sezione longitudinale. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

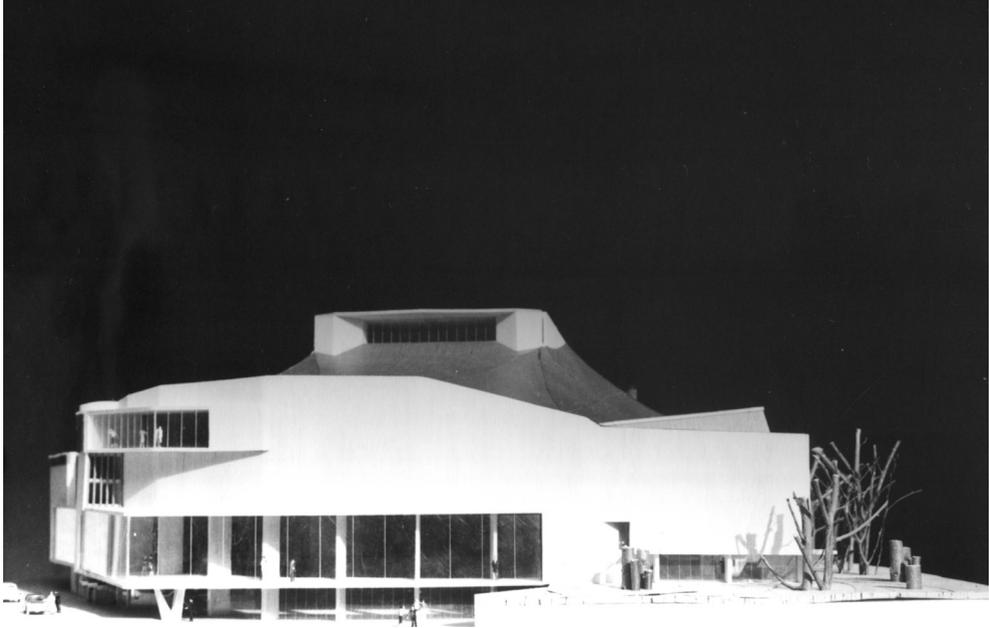
66 - Prospetto sud. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 584.



pio berlinese il progetto riprende la concezione generale e l'articolazione volumetrica. Vi è un'interessante assomiglianza con il progetto vincitore, tanto nell'impostazione del volume curvato, concepito come oggetto ritrovato ed isolato nel paesaggio urbano di cui diventa punto focale, quanto nella felice unione delle componenti in un volume unico dotato di forte autonomia. La relazione che il teatro instaura con l'intorno, è quella di focus svincolato per qualità architettonica ed immerso nel paesaggio urbano col quale comunica solo per scorci. Il corpo non è infatti orientato in base ad un effetto visuale della torre scenica ma, anzi, questa è appena accennata e raccordata col tutto. Si massimizza così lo sfruttamento della struttura come potente elemento del panorama, consapevolmente controllato dalla città arroccata e dai larghi viali lungo il tracciato murario. La volumetria sembra essere l'esito di un ricercato equilibrio fra le parti tese a neutralizzare qualsiasi emergenza formale, a favore di un continuo dislivello tra l'alternanza dei piani lisci e le forme pure e silenziose accennate nella massa⁶. Il tema non è nuovo, ma ricorre esplicito anche in ambiti internazionali, in verità sempre riguardo a teatri piuttosto tradizionali nelle loro impostazioni d'uso e concezioni rappresentative ma dai risultati espressivi grandiosi e dagli esiti figurativi perfettamente inquadrabili nel tumulto degli anni sessanta e settanta attorno alla nuova rappresentatività delle istituzioni. Il progetto dei Ginoulhiac e Galmozzi è una traccia esplicita verso questo tema, in uno spirito brutalista rudolphiano che esalta l'unità dell'opera, e che produrrà diverse variazioni, fino alla Casa della Musica di Porto del 2005. A Paul Rudolph fanno riferimento gli accenni costitutivi delle cortine murarie curve, sia nel trattamento *per parti* e marcapiano sia nel taglio cilindrico della distribuzione interna⁷. Ancora, lo stesso architetto statunitense può essere stato un punto di riferimento per l'espressività planimetrica del materiale, mantenuta schietta in ogni sua parte. Così inteso il progetto è una riflessione sulla

⁶ Giudizio simile dette Bruno Zevi nel numero 123 di gennaio 1966 di *L'Architettura*; cronache e storia.

⁷ Per un approfondimento specifico vedere P. RUDOLPH, *Paul Rudolph: Architectural Drawings*, Taylor Pub, 1981, ricco di disegni e rappresentazioni costruttive dell'architetto.



67 - Plastico, condizioni diurne. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

68 - Plastico, condizioni notturne. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.



figuratività dell'istituzione nella stessa misura in cui lo fu la sala da concerti tedesca. Ma mentre quest'ultima chiama in causa un sito devastato dalla guerra nel '53, il teatro comunale comunica con una situazione orografica maggiormente protagonista. Anche in base a questo, probabilmente, la scelta si orienta nel trattamento uniforme, rappresentativamente parlando, di ogni fronte, senza alcun privilegio. Ogni visione d'insieme è resa eloquente e mantenuta in equilibrio visto l'inevitabile legame con la parte alta della città e con le aree di futura espansione. Il risultato è un sistema complesso e piuttosto felice in cui ogni facciata diventa formalmente distinta, vale a dire ugualmente importante, fermo restando una più accen-

66 tuata proporzione tra vuoto e pieno per l'ingresso al pubblico. Qui « un foyer dal quale si mira e si è mirati »⁸ demanda la rappresentatività dell'istituzione ad un gioco di piani sfalsati e continui dislivelli raccordati tra loro. Si può considerare un ulteriore strumento di misura dell'altrettanto ricorrente influenza scandinava, che permeava il pensiero in Italia tra i giovani studi degli anni sessanta, quale appunto il vincitore. L'influenza che il Maestro finlandese ottenne nel clima italiano andava infatti a rafforzarsi grazie alle collaborazioni con professionisti italiani, alcuni dei quali redattori, oltre che partecipi in alcune esperienze progettuali in collaborazione con lo stesso Aalto, anche di mostre ed articoli dedicati⁹. Sul piano teorico non è azzardato supporre una forte suggestione aaltiana da parte quantomeno di Francesco Ginoulhiac, profondo conoscitore del Maestro finlandese e curatore di un testo inedito a lui dedicato¹⁰. Su un tale fronte paesaggistico, il volume compatto dei Ginoulhiac è maggiormente vicino alle esperienze nord europee, quali l'Opera di Essen (1959) o la Casa della Cultura di Helsinki(1955-58), perfettamente definite nel loro continuo murario articolato per piani appena accennati o per elementi ricurvi ben definiti¹¹. Similmente, a Cagliari, un sistema di aperture sempre vario dona la luce naturale e rompe la monotonia

⁸ Dalla relazione tecnica stilata durante una fase di stallo dei lavori di costruzione, nel 1978. La documentazione è stata offerta dall'Ufficio Tecnico dei Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

⁹ Un esempio è Leonardo Mosso, studioso e poi collaboratore di Alvar Aalto per le esperienze in Italia, tra cui la principale fu forse il progetto per Pavia del 1966. Una testimonianza della lettura che si dava del lavoro dell'architetto finlandese è il testo *L'opera di Alvar Aalto*, dello stesso Mosso, edito nel 1965.

¹⁰ Conservato all'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo, assieme ad una corposa documentazione fotografica dell'opera aaltiana.

¹¹ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993.

69 - Scala doppia elicoidale di sicurezza, immagini di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.



dell'articolazione, anche se a tratti si dimostra libera ai limiti del gratuito. Si costituisce così un registro formale in grado di segnalare punti focali agendo sulle aperture e le articolazioni interne, riportandole in facciata. Giocando ai limiti di una gerarchia, le bucatore dei Ginoulhiac tesson sono una trama di relazioni nella massa uniforme dell'esterno dove « le aperture degli ambienti di rappresentanza sono costituite da grandi luci libere »¹². Alla strategia
67 piena e compatta, esaltata dalle aperture fendenti, fa da
68 contrappunto un effetto negativo del sistema di illuminazione interna, che ribalta le proporzioni nelle ore notturne, e si conferma nello studio compiuto sul plastico. Nella eccezionale scala e misura esterna, quanto negli interni di proporzioni maggiormente minute, il progetto palesa maggiormente i tratti dall'eco aaltiana. Innanzitutto la sella della copertura, valutabile sia come ripresa del precedente esempio tedesco, sia come velata citazione all'elemento topografico distintivo del lungomare della città di Cagliari¹³, che ricorda le proposte dell'architetto finlandese orientate ad esaltare figurativamente il ruolo sociale delle istituzioni¹⁴. Altrettanto fanno l'impianto a
70 ventaglio, lo sfasamento asimmetrico della platea e, per certi versi, il taglio enfaticamente verticale delle aperture nonché un certo gusto nel posizionamento enfatico degli elementi strutturali quali pilastri e setti in prossimità delle risalite. Tra queste spicca la curatissima doppia scala elicoidale che dà accesso a tutti i piani ma che, incomprensibilmente, è pensata come nulla più che uscita di sicurezza. Sebbene rimaneggiata, conserva perfettamente i segni millimetrici delle casseforme. La sala è
71 una dichiarata ripresa delle spazialità aaltiane tanto nel ricercato rapporto visivo tra gallerie e platea quanto nel
65 taglio della copertura. Il sistema di controsoffittatura in legno è una lastra ondulata e ripiegata di listellature per il corretto comportamento acustico. L'andamento ricorda quello visto nella sala conferenza della Biblioteca di Viipuri nella versione del 1935¹⁵, con un andamento si-

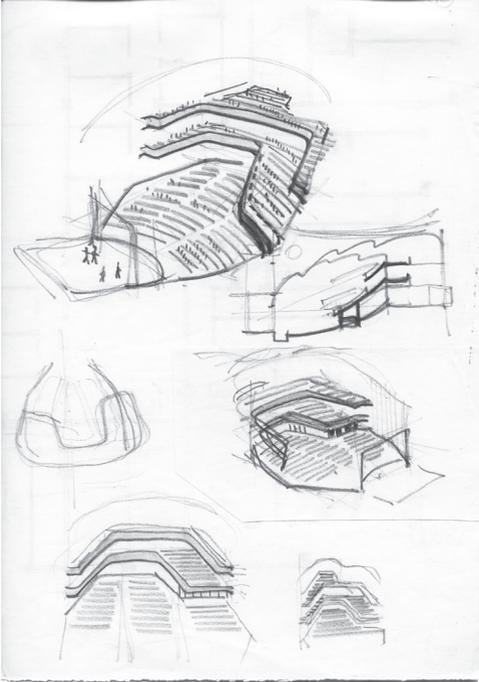
¹² Dalle considerazioni dei progettisti contenute in *Architettura; cronache e storia*, n. 123, gennaio 1966, pp. 583-584.

¹³ La cosiddetta Sella del Diavolo, nel quartiere marittimo Poetto della città di Cagliari.

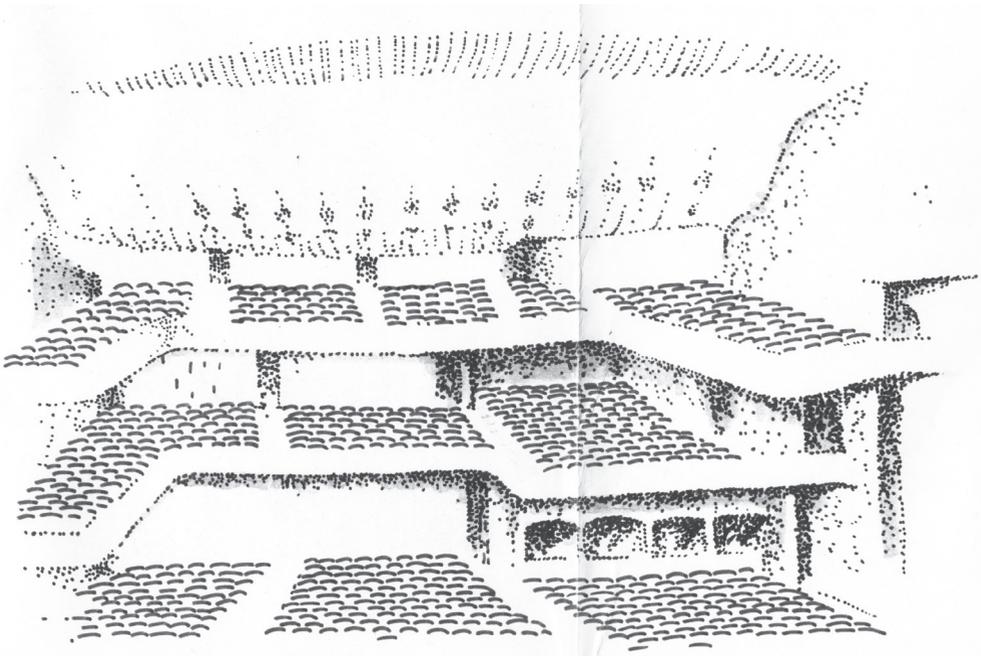
¹⁴ R. BRAY, *Alvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Dedalo, Bari, 1984.

¹⁵ *Ibidem*.

70 - Schizzi di progetto per la sala. Archivio Privato Ginoulliac, Bergamo.



71 - Sala. Archivio Privato Ginoulliac, Bergamo.



nuoso continuo ma inframezzato dagli apparati tecnici. Sfortunatamente tutto è andato a modificarsi con le successive rielaborazioni.

Altra considerazione può essere fatta della presa di posizione del progetto rispetto al bando. Funzionalmente il teatro rappresenta in maniera organica ed elastica le prescrizioni comunali ma solo evidenziando rapporti assolutamente tradizionali tra le parti. Nello specifico la sala presenta una platea composta da nove settori con due ordini di gallerie piuttosto profondi ed un sistema di palchetti che, fuori luogo nel complesso, venne convertito in ambienti per le autorità dalla versione successiva del progetto. Il numero posti richiesti dal bando viene convenientemente diviso in una sala grande da 1.600 posti ed in una minore da 200. L'ambiente principale riprende lo stesso gioco visivo che, iniziato all'esterno e perpetuato nei ridotti, ne regola l'impostazione, offrendo una « perfetta visibilità non solo del palcoscenico, ma anche dei vari settori destinati agli spettatori »¹⁶. Ma insieme al foyer, per quanto volumetricamente esaltati e connessi, tradiscono l'ovvio schema ottocentesco, a tratti rigido, che con il sistema della platea e della galleria dividono classicamente le due sfere che si interfacciano all'interno. Tranne qualche interessante accorgimento tecnico, destinato però a diventare vetusto nel breve periodo, come la sala per il movimento scenografico posizionata al di sopra della scena¹⁷, nulla sembra tendere alla messa in discussione o al ridisegno di meccaniche consolidate. In altre parole un progetto acritico, almeno sul fronte della polifunzionalità. L'unico accenno di adattabilità proviene infatti dalla versione esecutiva redatta nel 1966, nel quale vengono introdotti tendaggi di grandi dimensioni per l'esclusione delle gallerie e si sistemano le cabine di regia e proiezione su fondo sala¹⁸. Riprendendo il riferimento individuato in precedenza, la sede del 1963 per la filarmonica berlinese, è d'obbligo separare i due progetti sul fronte dell'innovazione tecnico-spaziale che

¹⁶ Dalla *Relazione Illustrativa* del 1966, redatta da Francesco Ginoulhiac, Teresa Arslan Ginoulhiac e Luciano Galmozzi, attualmente conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

¹⁷ Il posizionamento della sala era perfettamente in linea con le tecniche teatrali e l'uso scenografico comune. Oggi il locale è uno spazio di prova artisti e scene. Per un approfondimento su simili strutture tecniche vedere F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal Naturalismo al Teatro Epico*, Dedalo, Bari 1975.

¹⁸ Dalla *Relazione Illustrativa* del 1966, redatta da Francesco Ginoulhiac, Teresa Arslan Ginoulhiac e Luciano Galmozzi, attualmente conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

le contraddistingue internamente. L'esempio berlinese presenta un'articolazione compositiva affine ma muove i suoi passi nel panorama della rappresentazione d'orchestra che usciva trasformata dai ripensamenti di inizio secolo. In altre parole la sua planimetria aperta e la sala insolitamente coinvolgente nasce per consolidare precisi intenti musicali sul ripensamento del ruolo del direttore d'orchestra - e ovviamente acustici -, le cui radici si perdono nelle messinscena russe dei teatri moscoviti d'inizio secolo¹⁹. Altrettanto non si può dire della proposta vincitrice, la cui carica riformatrice non sussiste in planimetria. Tuttavia non per questo l'impostazione data è meno informata di altre sugli sviluppi della teatralità italiana così come normalmente intesi nel paese a metà del secolo. Non a caso la figuratività del teatro di tradizione è un parametro ricorrente nelle relazioni tecniche dei progettisti partecipanti.

« La possibilità di portare il pavimento della fossa orchestrale al livello della platea o al livello del palcoscenico consente alcune flessibilità, compresa quella di una recitazione molto vicina al pubblico e fuori da quel taglio netto tra attori e spettatore del teatro "all'italiana" e del teatro wagneriano »²⁰.

Si tratta di un'argomentazione consolidata anche nel panorama dei riferimenti nord europei ai quali i Ginoulhiac possono aver fatto ricorso, visto che una simile concezione del distacco pubblico-attori aveva ormai plasmato l'adattabilità delle sale europee da Hans Poelzig in avanti, cristallizzando le visioni dei maggiori protagonisti del teatro, tra i quali Max Reinhardt e, prima ancora, Wagner.

Tutte le implicazioni trattate fanno del progetto cagliaritano:

« probabilmente il più interessante teatro realizzato in Italia nel dopoguerra, ampiamente fornito di infrastrutture

¹⁹ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970.

²⁰ Dalla *Relazione Illustrativa* del 1966, redatta da Francesco Ginoulhiac, Teresa Arslan Ginoulhiac e Luciano Galmozzi, attualmente conservata presso l'Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

tecniche, capace di accogliere ogni momento della produzione, [...] e di assumere un ruolo di primo piano e originale, sia nella vita culturale della Sardegna che più in generale nel contesto nazionale »²¹.

Queste le parole con le quali Francesco Sforza descriveva l'impatto che il progetto del Teatro Comunale di Cagliari aveva avuto durante la sua trentennale gestazione, e con queste parole va ricordata la proposta vincitrice del concorso. Le questioni successive esulano dai limiti temporali presi in esame ma, per correttezza verso chi, vedendo oggi il teatro, potrebbe non credere alla descrizione fatta, è d'obbligo richiamare i cambiamenti principali che riguardano la disposizione degli accessi e la distribuzione interna ed esterna. Ciò è dovuto ad un periodo di costruzione eccezionalmente travagliato che ha dovuto affrontare un cambio di normativa piuttosto invasivo dopo il tragico incidente del 1983 avvenuto al cinema Statuto di Torino²². In seguito a questo, un sovrabbondante numero di scale e la rielaborazioni di alcune luci, complicò, e non di poco, la distribuzione interna ed il passaggio dall'esterno al foyer e da questo alla sala. Gli elementi esterni ad oggi sporcano terribilmente il disegno del complesso, e costituiscono un'antitesi tra l'indipendenza volumetrica in sé chiusa e finita dell'organismo con un sistema di rampe aggrappate alle pareti, di cui non si rispetta neanche la gamma cromatica del calcestruzzo. L'effetto è piuttosto chiaro e denuncia un drastico cambiamento in corso d'opera tra quelli, numerosissimi, a cui gli edifici più rappresentati delle città - degli enti e delle istituzioni - sono stati da sempre soggetti. Tralasciando i disguidi legali tra i progettisti Ginoulhiac, estromessi dalle fasi successive, ed il Comune di Cagliari, il punto di arrivo fu una fase esecutiva priva delle proposte d'interni, di cui il progetto, che ricordiamo essere stato richiesto *esecutivo di massima*²³, era pressoché privo. Il risultato è stato un teatro rivestito da uno strato feltroso di color rosa abbinato a lampadari

²¹ F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag. 187.

²² F. FORNARI, *Teatri carichi di storia non antincendio*, La Stampa, 1 dicembre 1983, pag. 26.

²³ L'antitesi dei termini "esecutivo di massima" si riferisce alla scala finale richiesta dal concorso, 1:100, che per edifici di notevoli dimensioni viene utilizzata fino all'esecutivo, mancando di precisazioni di scala e quotatura. Per questo motivo le sezioni orizzontali recano la quota del taglio invece dell'indicazione "pianta".



Camera dei Deputati

21 giugno 1990

Carissimo Ginoulhiac,

grazie per il materiale inviatomi attraverso Andrea Salvioni. Come puoi immaginare, l'ho esaminato con la massima attenzione. Risultato: un plauso sincero.

Mancheranno molte, moltissime cose, ma l'impianto, la struttura, gli spazi, l'urto volumetrico e quello dei materiali sono li', parlano, gridano. Un'opera vera di cui puoi essere orgoglioso.

Non vedo l'ora di pubblicarla. Quando? Decidi tu, come.

Un cordialissimo saluto

prof. arch. Bruno Zevi

72 - Lettera di Bruno Zevi per Francesco Ginoulhiac, 21 giugno 1990. Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

con bulbi sferici su supporti dorati nel foyer e nella sala, dove sono, purtroppo, ancora presenti come scherno al complesso brutalista. L'eredità di questa scelta comunale è un teatro moderno ancora da ammodernare. Fortunatamente gli interni sono stati recentemente sostituiti con una intonacatura bianca diffusa ed un sistema d'arredo che restituisce un ambiente più asciutto ed in linea con la concezione generale del progetto. Tuttavia rimane sempre forte il dubbio che gli architetti avrebbero avanzato proposte ben più radicali e brutaliste per gli interni, vista la cura maniacale riposta nelle finiture, frutto di un'attenta scelta delle casseforme e dei getti di materiale. Nulla è stato fatto invece per il sistema dei controsoffitti in cartongesso che, risolvendo economicamente il problema impiantistico degli spazi per il pubblico, sono un ostacolo economicamente dispendioso da superare. Guardando oltre queste problematiche, il progetto merita il « plauso sincero »²⁴ che, alla fine, ottenne.

²⁴ Dalla lettera di Bruno Zevi per Francesco Ginoulhiac, datata 21 giugno 1990, conservata all'Archivio Privato Ginoulhiac.

²⁵ *Ibidem*.

72 « *Mancheranno molte, moltissime cose, ma l'impianto, la struttura, gli spazi, l'urto volumetrico e quello dei materiali sono lì, parlano gridano. Un'opera vera di cui puoi essere orgoglioso* »²⁵.

Oui c'è bon

2° posto

arch.

Maurizio Sacripanti

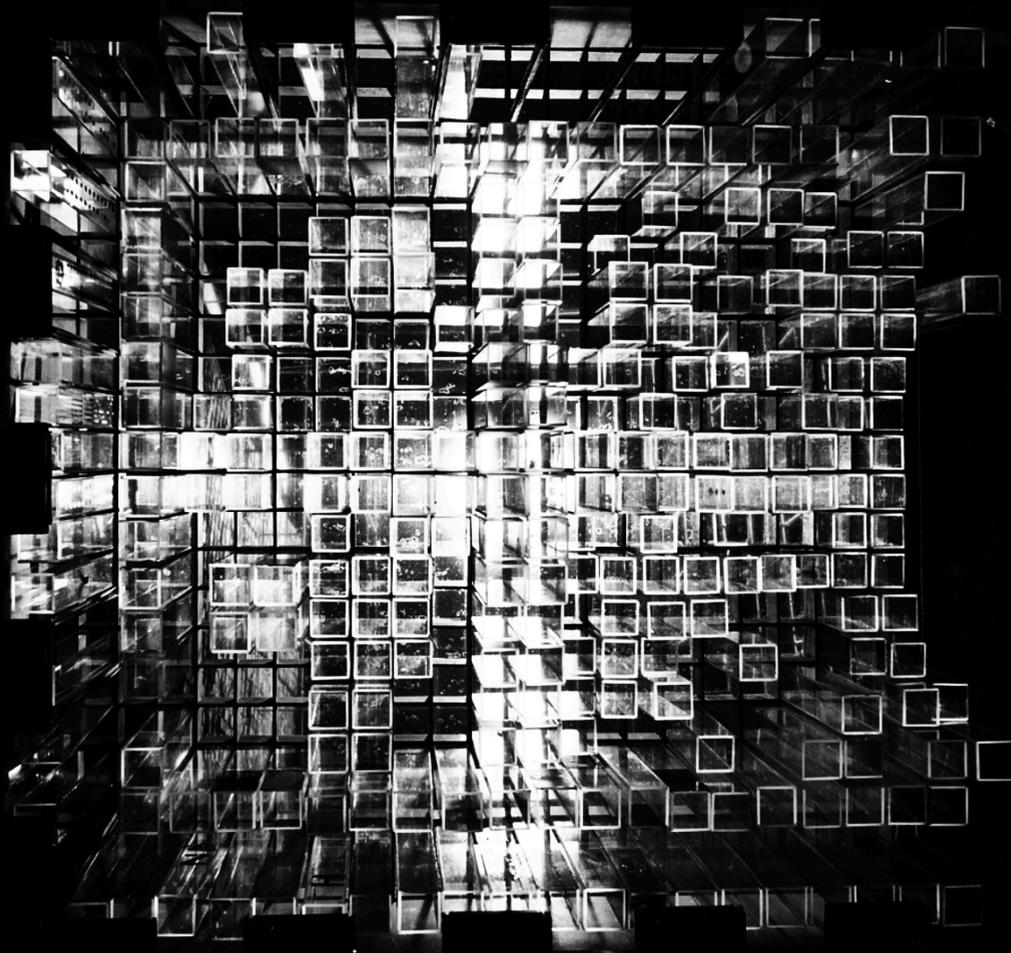
Andrea Nonis

Giulio Perucchini

Giovanni Pellineschi

Achille Perilli





Valutata duramente sotto l'aspetto tecnico e realizzativo, la proposta suscitò immediato interesse per il carattere neo-avanguardista che la contraddistinse da ogni altra.

Il progetto del gruppo romano di Sacripanti è una *soluzione-provvisoria*¹. In quanto provvisoria gode di un'aura fatta di figuratività grandiose e coerenti che colpiscono nel cuore del dibattito architettonico sui temi nuovi, ma solo perché recentemente ripresi, del ruolo culturale di una società auto-educativa, illuminata dal paradigma tecnico in piedi dall'inizio del secolo. La base della proposta romana poggia sulla dura roccia delle esperienze tedesche, in particolare della Bauhaus gropusiana, dalla quale però sarebbe bene distinguerla, se non altro per il suo eccezionale valore di sintesi. Ad ogni modo il riferimento al *total Theater*² è d'obbligo. Sull'esperienza, Sacripanti, molto attento al dibattito internazionale e coltissimo personaggio, poteva aver letto dalle pubblicazioni degli stessi istituti e personaggi tedeschi, ma altrettanto verosimilmente dall'opera *Walter Gropius e la Bauhaus* di Giulio Carlo Argan. Il suo studio delle esperienze tedesche arrivò tradotto in italiano nel 1951, dando maggiore fama e regalando nuove energie alla ricerca impegnata a riscoprire il significato della *forma*³, creandone uno proprio. Che il teatro, la cui tradizione conservava un sapore ottocentesco tanto invisibile alla scuola mitteleuropea, fosse la naturale evoluzione del *design* unificante esaltato nel rapporto soggetto-oggetto fu una condizione quasi obbligata. La rappresentatività della struttura, e del ruolo sociale che permette e crea, subì il ripensamento fenomenologico dell'uso, ovvero fu oggetto di ricerca espressiva e tecnica, e nel Total Theatre si cristallizzò in una fortunata sintesi. I due si differenziano non tanto dal punto di vista temporale, che sarebbe fin troppo semplice, ma nel riallaccio verso la tensione utopistica di questa rappresentatività in moto, totale, che fa i conti con tale distanza cronologica: potremmo leggere non tanto una *continuità*, ma una *rielaborazione*, come ve ne furono tante: dal teatro per

¹ Da M. TAFURI, *Il Total-Teatro di Maurizio Sacripanti*, in *Grammatica* n. 2, gennaio 1967.

² Questo è giustificabile, storicamente parlando, in quanto affiancato diverse volte in letteratura all'esperienza progettuale di Walter Gropius del 1927.

³ Per un approfondimento sul termine, ma in particolare sul ruolo che tale termine ebbe dalle prime ricerche moderniste e, successivamente, lungo tutto il XX secolo, vedere A. FORTY, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londra, 2000, pag. 152-178.

Piscator, a quello di Bourbonnais⁴, fino Sacripanti stesso.

Gli strumenti dell'architetto romano sono tutte affilissime lame che sezionano l'impostazione tradizionale non solo riguardo ai rapporti tra ridotti-sala-retropalco ma nello scambio vicendevole tra sala e palcoscenico. Lo stesso Sacripanti ripercorre l'evoluzione dell'organismo teatrale nella storia, arrivando a fissare alcuni termini chiave, tradotti spazialmente e reiterati dal Rinascimento in poi⁵.

«La commedia dell'Umanesimo e del Rinascimento stabilì risolutivamente la sua azione su di un palcoscenico, dette vita ad un nuovo rapporto attori-spettatore con la scena e la platea, codificando un archetipo architettonico che è presente tutt'oggi»⁶.

Rischiando di ridurre l'enorme portata storica delle precisazioni teatrali in più di cinque secoli di architettura, all'alba del XX secolo solo le macchine e i congegni potevano dirsi novità sceniche, mentre la configurazione spaziale era andata a precisarsi solo nei termini.

«[...] la linea dei boccascena ha rappresentato il limite di due storie, e il teatro si è configurato in un organismo monofunzionale e statico in cui lo spazio della sala, nell'associazione delle sue parti [...], ha subito modificazioni di ordine sostanzialmente formale»⁷.

A queste modifiche si sommano quelle di ordine tecnico, che hanno perfezionato insistentemente il complesso funzionamento della *macchina* teatrale. E proprio in questi termini parliamo della proposta in esame. Sala e platea sono un'unica *macchina*, non separata ma uniformata in una struttura tecnica pervasiva precisamente definita nei limiti tecnici e tecnologici che la conformano in ogni parte e ne regolano il funzionamento. Tradotto spazialmente diviene una struttura reticolare, con pavi-

⁴ Con la quale Sacripanti condivide un'evidente affinità derivata dal pensiero di Antonin Artaud, noto durante i sessanta, documentato nel 1969 su MAURIZIO SACRIPANTI, *Il Total Teatro. Proposta di ambiente plasmabile, polivalente, trasformabile attraverso il movimento*, Ulisse, vol. 10, fasc. LXV, luglio 1969.

⁵ Storia del teatro del tutto analoga, sebbene assai più sintetica, a quella ripercorsa da Nikolaus Pevsen nel 1976 in NIKOLAUS PEVSENER, *A History of Building Types*, Princeton University Press, 1976

⁶ Da *Una macchina teatrale*, relazione tecnica, 16 fogli dattiloscritti presso Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Roma, Fondo Maurizio Sacripanti, 1964-1965.

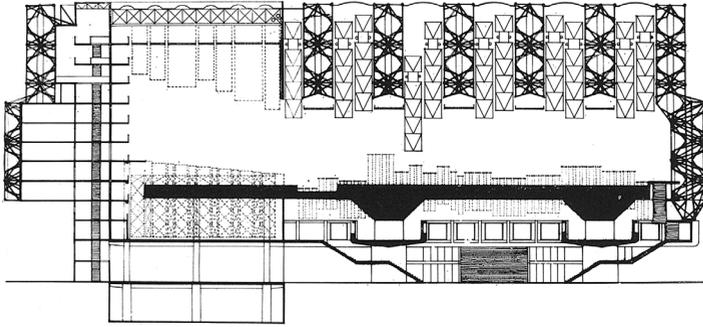
⁷ *Ibidem*.

mento e soffitto cassettonati, dello spessore di 5 metri che contiene ogni apparato e definisce la sala. Ma è proprio l'apparato tecnico la sala essa stessa, o viceversa, somma di 600 moduli rettangolari di 1 m² alti fino a 7 metri per la pavimentazione, e di una griglia di elementi simili, ma dalle dimensioni di 5 x 5 metri per il soffitto modulare⁸.

⁸ Ibidem.

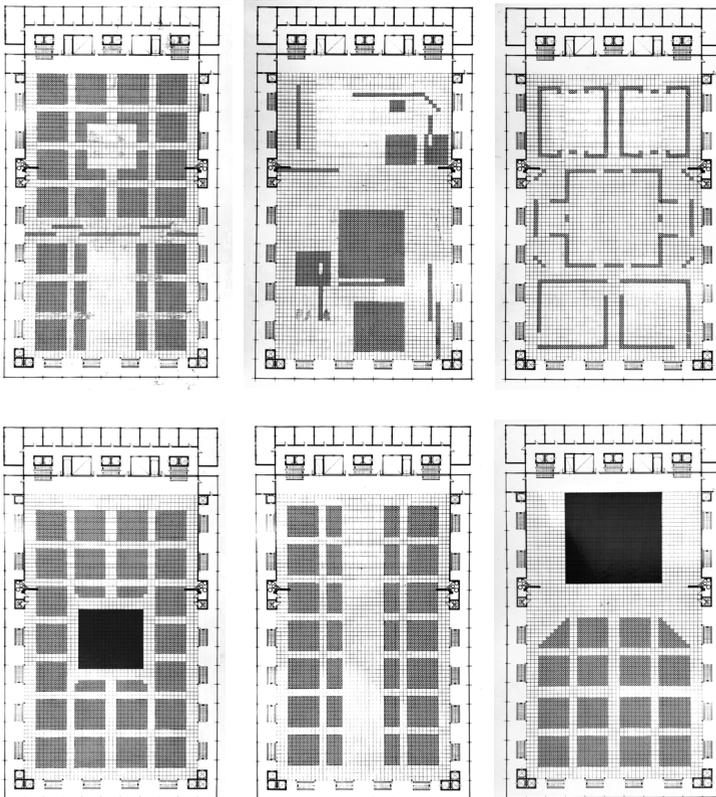
⁹ Ibidem.

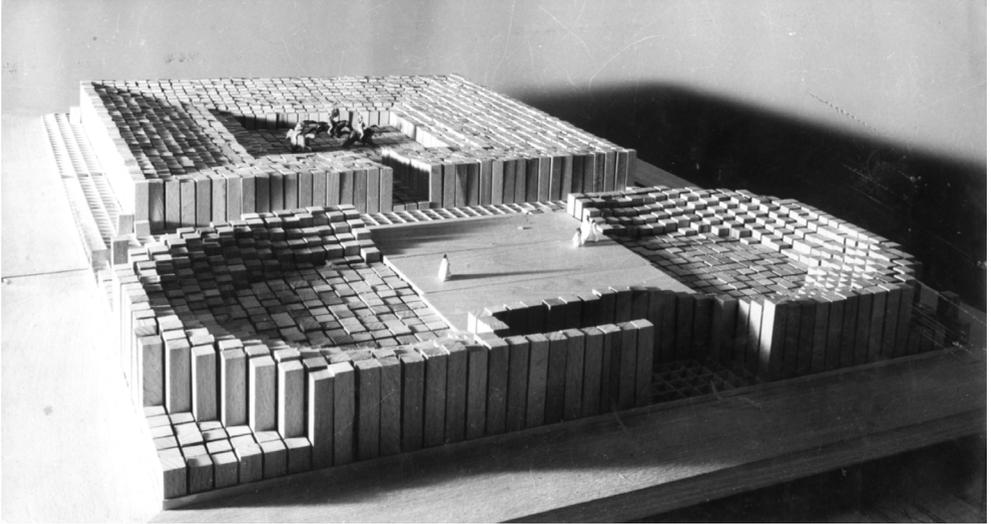
74
76 La sala è un vero e proprio macchinario le cui componenti sono totalmente mobili, per un numero di conformazioni interne illimitato. Il movimento di questo elementi è del tutto meccanico, controllato da schede perforate, con tempi di spostamento entro i 20 minuti, stando a quanto dichiarato da Sacripanti⁹. Questa gabbia reticolare concretizza la variabilità dell'apparato scenico, e rompe i limiti teoretici del boccascena, annullandolo di fatto. In
76 essa è possibile tutto, dalla paradossale riproposizione
77 di una scena tradizionale alle più azzardate sperimenta-
78 zioni teatrali, ma anche eventi sportivi, comizi e manifestazioni di ogni genere. La risposta tecnica al cambio di programma sono le possibilità configurative della sala che possono mutare in maniera sempre diversa in base alle esigenze acustiche, illuminotecniche e spaziali. Ogni prisma può essere rivestito di materiali fonoassorbenti o meno, può portare fino a due sedute, removibili, può concludersi con rampe inclinate o rialzarsi in base alle curve di visibilità prescelte. Lo stesso dicasi per la copertura, che permette ogni configurazione luci, proiezione e riproduzione audio. A tal riguardo non si può non constatare quanto la proposta violi le prescrizioni del bando non solo per il fatto di stringere ogni ambiente nella progettazione specifica degli impianti tecnici, non richiesti, ma anche per numero posti e spazi ausiliari. La somma arriva a circa 3.000 spettatori e mancano diverse attrezzature, ma, inquadrata in una contestazione più che intenzionale del bando, frutto di un ripensamento dell'istituzione teatrale, la scelta sembra piuttosto coerente. L'aspetto più dirompente della proposta si rivela però analizzando il significato che questa *sala totale* riveste nei confronti delle



75 - Sezione longitudinale. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 585.

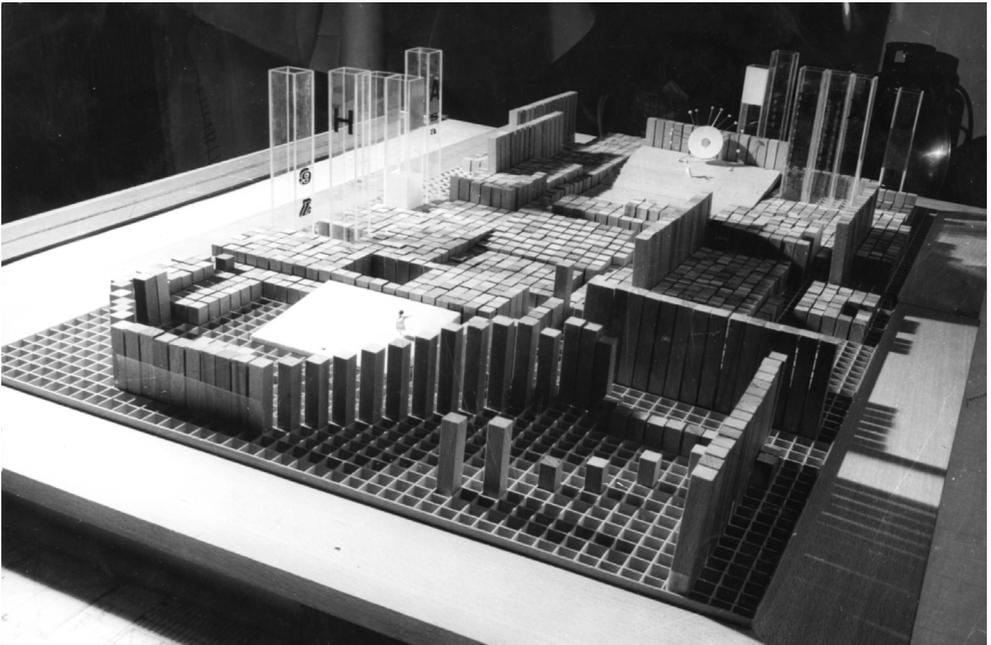
76 - Conformazioni di sala e palcoscenico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, unità 17.

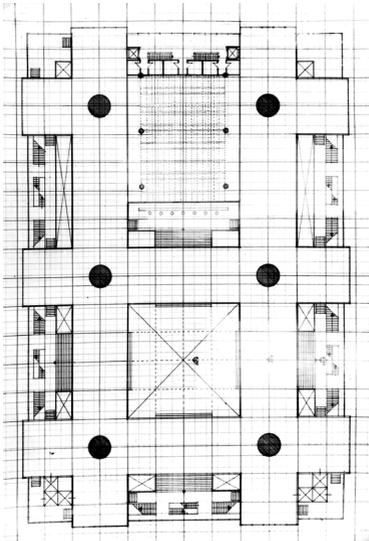




77 - Conformazioni di sala e palcoscenico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, unità 17.

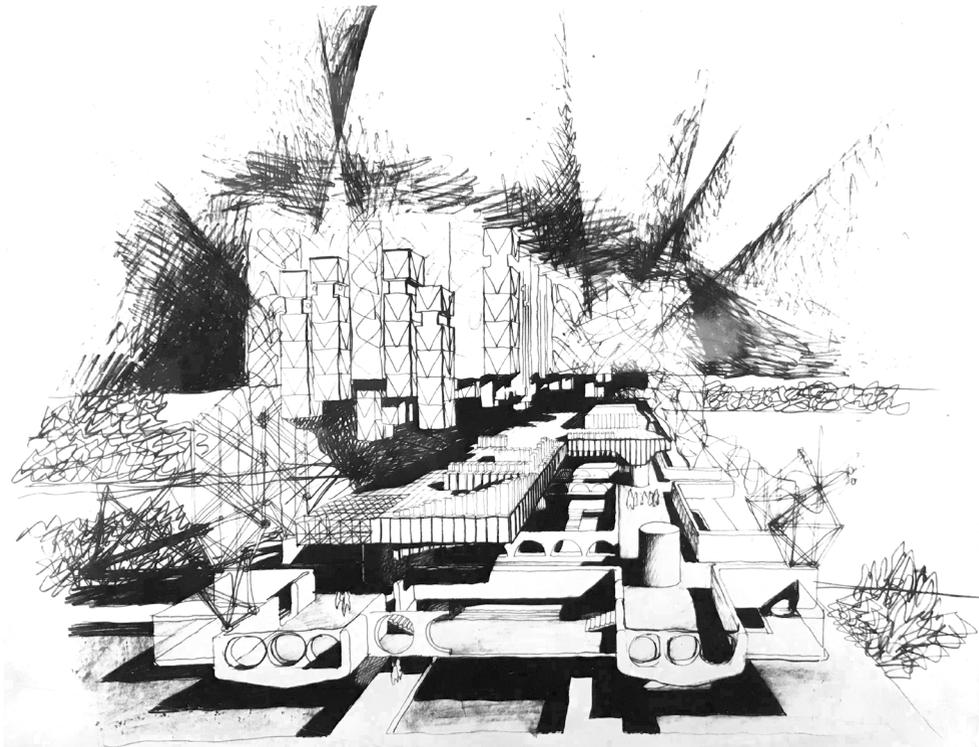
78 - Conformazioni di sala e palcoscenico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, unità 17.





79 - Pianta dei ridotti. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, Attività professionale, S2, unità 17.

80 - Spaccato prospettico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, Attività professionale, S2, unità 17.

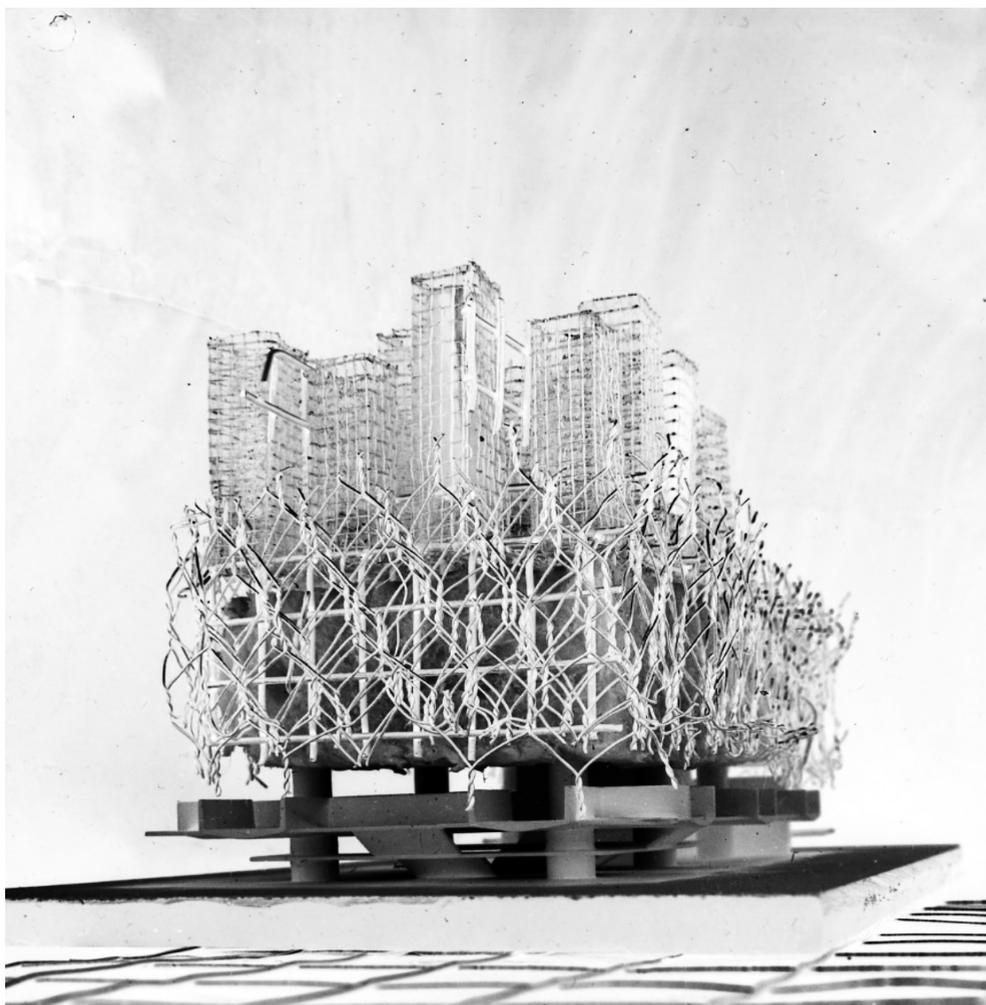


altre parti. Proprio sulla fissità delle relazioni il teatro di Sacripanti risponde con uno spazio nuovo: l'ingresso. La
79 visione è grandiosa: il pubblico si trova subito immerso
80 nel *meccanismo* della sala, della quale scorge l'intradosso cassettonato attraverso un ambiente che non è più quello del foyer ottocentesco ma un sistema di spazio fluido e percorribile che avvolge completamente lo spazio scenico. Sono i sotterranei di una macchina topografica che esprimono l'ascesa del corpo teatrale e vincono la gravità con quattro enormi piloni in calcestruzzo armato. Pertanto anche il soffitto è già sala, il suo specchio e negativo, visibile da fuori e sempre variabile in base allo spettacolo. Dall'ingresso, difficilmente definibile come ridotto, si sale attraverso un sistema di scale retoriche nello spazio anulare intermedio che è insieme chiusura della sala e meccanismo di interfaccio con l'esterno. Tutto il sistema reticolare è infatti cinto ad anello da un corridoio continuo dai numerosi accessi inferiori, utilizzabili o meno a seconda della rappresentazione interna. Anche qui regna un certo livello di indefinitezza, che « non è compromesso bensì soluzione-provvisoria »¹⁰, ulteriore parametro che qualifica la disponibilità del teatro. A queste due parti, ingresso e sala, Sacripanti non rinuncia ad accostarne una terza che, schematicamente, suddivide la planimetria del teatro in tre. La terza componente è quella tecnica dedicata agli artisti, l'unica fissa in posizione retrostante la sala su uno dei lati corti. Tuttavia la suddivisione è appena un pretesto per rendere più chiara l'impostazione ed i servizi sono il minimo indispensabile per il funzionamento del macchinario.

73 Simile ragionamento per la forma negativa del foyer av-
81 viene nella copertura, che riflette la mutevolezza interna e, metaforicamente, della città intera, con un gioco sempre differente della sua forma, spazialmente fissata da una trama metallica perimetrale. Anche su questa è doveroso un appunto. La prima versione del progetto non prevedeva alcuna trama tridimensionale ma richiudeva in

¹⁰ Da M. TAFURI, *Il Total-Teatro di Maurizio Sacripanti*, in *Grammatica* n. 2, gennaio 1967.

81 - Plastico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, Attività professionale, S2, unità 17.



limiti fisici netti e sicuri l'esplosiva figuratività interna. Il risultato era piuttosto deludente, forse quasi contrastante con la motivazione cardine del progetto. Ad una generale trasparenza letterale del materiale vitreo che cingeva la sala era demandata la sua lettura come opera aperta, poiché a tutti gli effetti non definita, del meccanismo interno. Con il successivo ripensamento anche il carattere formale e auto-rappresentativo dell'edificio trova espressione nuova. Il limite fisico è componente essenziale del suo modo d'essere all'interno del tessuto urbano, non fosse altro che per la sua natura di progetto. La macchina non è più limitata da superfici di referenza: a limitarla è uno spazio. La trama metallica tridimensionale è infatti una trasposizione costruita di un altro ambito percorribile che cinge la struttura senza precisarla nell'effettivo poiché contemporaneamente parte di essa. È pensata infatti per completare la gamma di possibilità funzionali del teatro, con proiezioni, pubblicità e quant'altro.

« Sacripanti idea un involucro che sia esso stesso spazio, anzi, in totale corrispondenza con le qualità che racchiude, spazio in continuo mutamento »¹¹.

Annullamento della parete, esterno come compendio e manifestazione dell'interno mutevole, anti-fissità dello spazio perimetrale rappresentativo del ruolo dell'istituzione, sembrano rispondere efficacemente ad una sintesi di forma e di percezione antitradizionale e aperta¹².

¹¹ Ibidem.

¹² Secondo la definizione di opera aperta data da Umberto Eco a partire dal 1958 e poi raccolta in U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

Treperuno

3° posto

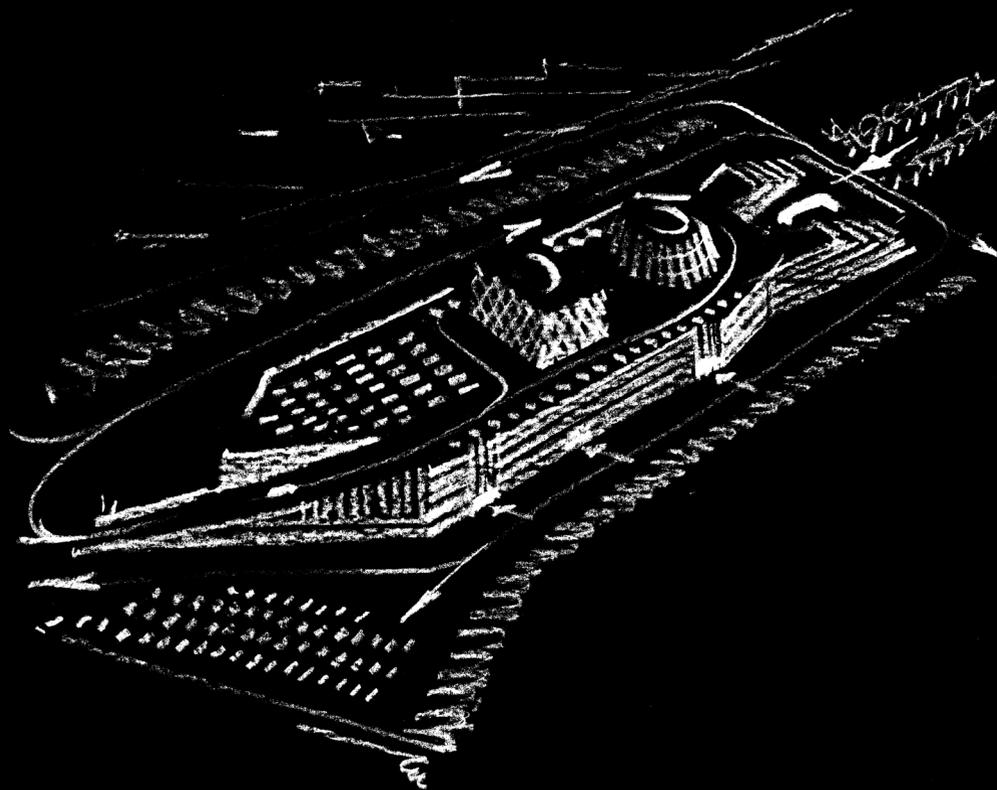
arch.

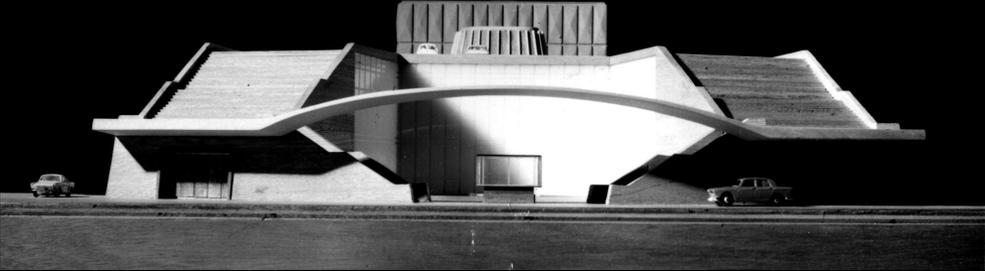
Carlo Mollino

Carlo Graffi

Maurizio Vitale

Emilio Stefano Garau





29 Il progetto redatto dal gruppo capeggiato da Carlo
Mollino viene posto sul podio dalle prime sedute di valu-
46 tazione¹. Questa scelta trapela facilmente già dalle prime
sedute di aprile 1965 dati gli ottimi contatti interni alla
giuria, documentati da un interessante retroscena ricco
di corrispondenze e contatti².

La proposta guarda con interesse alla conformazione
dei bastioni della città storica proponendo di fatto un alto
podio di servizi in muratura che riecheggia la monumen-
tali degli scaloni Saint Remy di Giuseppe Costa e Ful-
genzio Setti, tra i quartieri di Villanova e Castello. È ricca
anche di accenni orientali, quasi mesopotamici, nell'im-
ponenza muraria continua che massimizza la figurativi-
tà delle scale e delle aperture. L'immagine è volutamente
pensata come « fuori dal tempo »³.

*« Senza camuffamenti si è cercato [...] di costituire una ar-
chitettura funzionale in sintesi con la tradizione del luogo
e fuori del tempo, cioè sempre »⁴.*

Questo potrebbe in parte derivare dall'interesse che Bri-
ni, suo collaboratore, dimostrò nel ridisegno degli im-
pianti religiosi di Bagdad, che conobbe durante uno dei
83 suoi viaggi⁵. Conquistando una diversa quota nel parco,
95 Mollino traccia un orizzonte sopraelevato collegato da lar-
ghe rampe speculari. Tra di esse è posto uno spazio tea-
trale aperto che ha come quinta il podio stesso.

*« Ritengo che una più competente visione può ravvisare,
specialmente nella fronte d'ingresso, squisitamente un
luogo di riunione e spettacolo »⁶.*

Mollino mette su lucido il risultato della sommatoria di
paradigmi alterni, in una sintesi forzata dalla figurativi-
85 tà unica. È il risultato in parte dovuto ad un libero gioco
86 tra arcaismi, in parte ad una volontà eclettica di sintesi tra
organismi dai richiami sempre diversi. Le componenti,

¹ Sulla base anche delle indiscrezioni che trapelarono spesso dalla giuria.

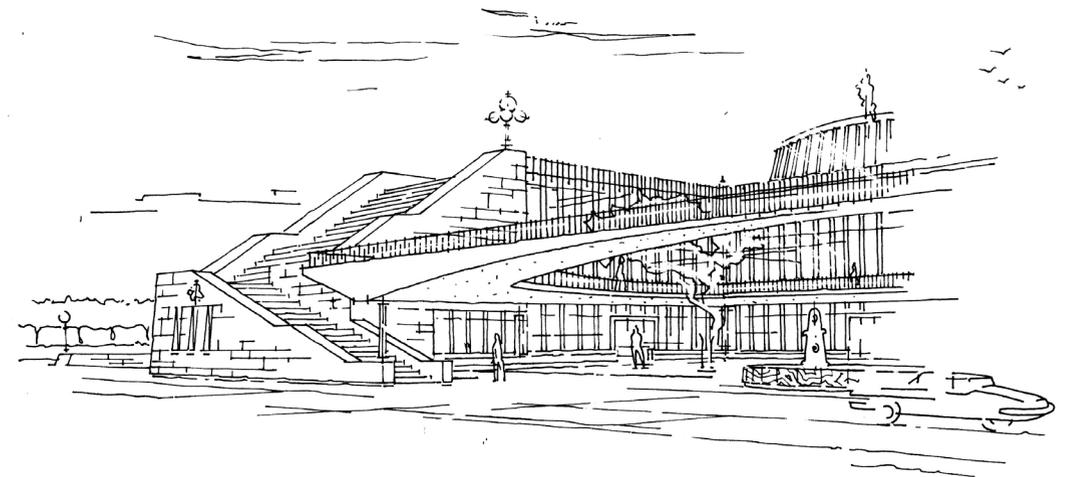
² Sulla base delle informazioni ottenute dalla Lettera di Stefano Garau per Carlo Mollino, 5 maggio 1965 conservata presso il Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

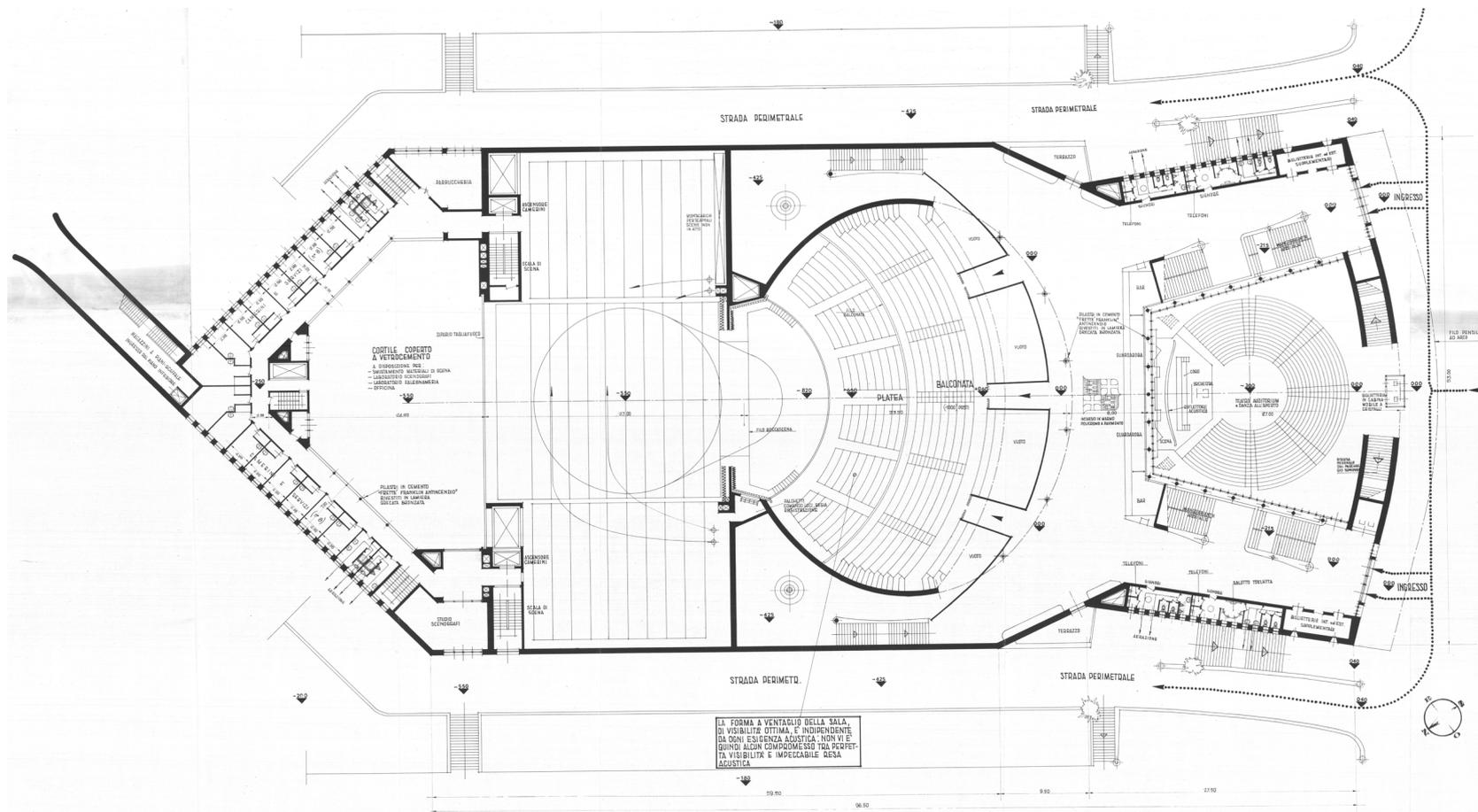
³ Dalla Relazione Tecnica Treperuno conservata presso il Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17, pag. 17.

⁴ Ibidem.

⁵ Non sono stati ritrovati documenti prodotti durante il viaggio. Presso il Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17, sono conservati però degli schizzi di progetto riferiti al teatro comunale di Cagliari in cui si accenna alle strutture di Bagdad, ridisegnate più volte.

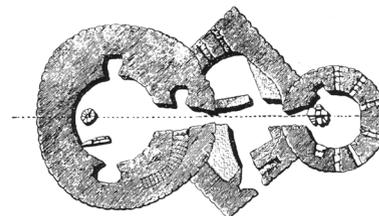
⁶ Da alcune considerazioni sul progetto contenute nella missiva del 3 maggio 1965 di Mollino per Garau, conservata presso il Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.



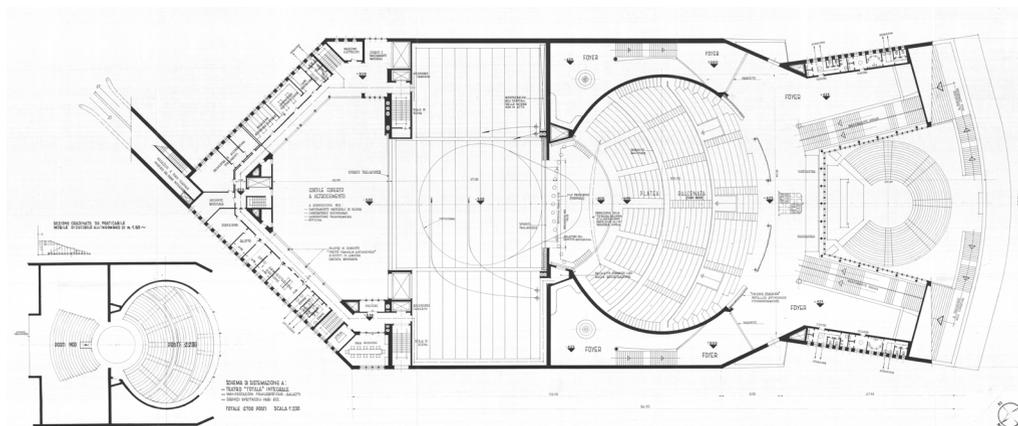


LA FORMA A VENTAGLIO DELLA SALA, DI VISIBILITÀ OTTIMA, È INDIPENDENTE DA OGNI ESIGENZA ACUSTICA. NON SI È BASTATI ALCUN COMPROMESSO TRA PERFETTA VISIBILITÀ E IMPEGGIABILE REDA ACUSTICA.

85 - Pianta dell'ingresso. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_P14E_282.

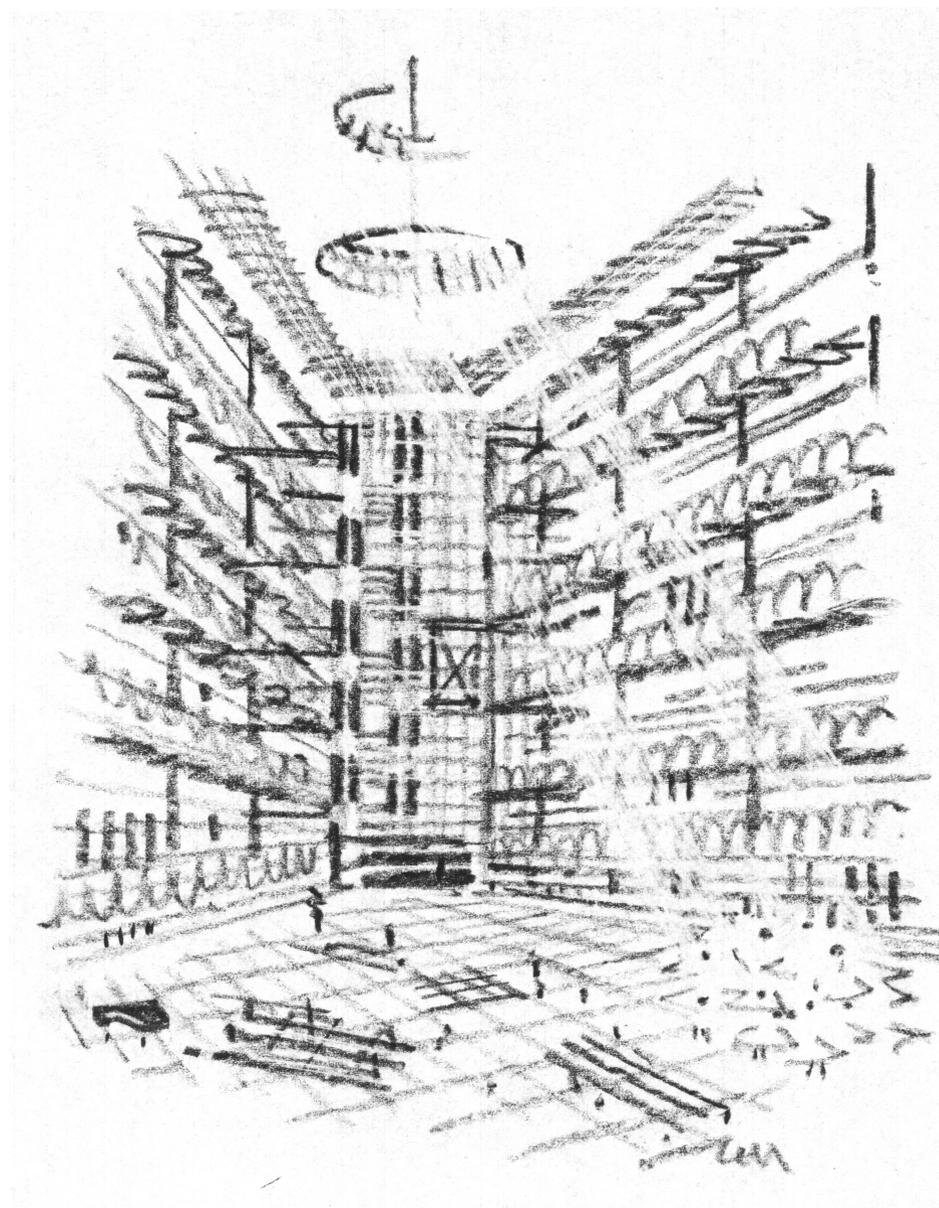
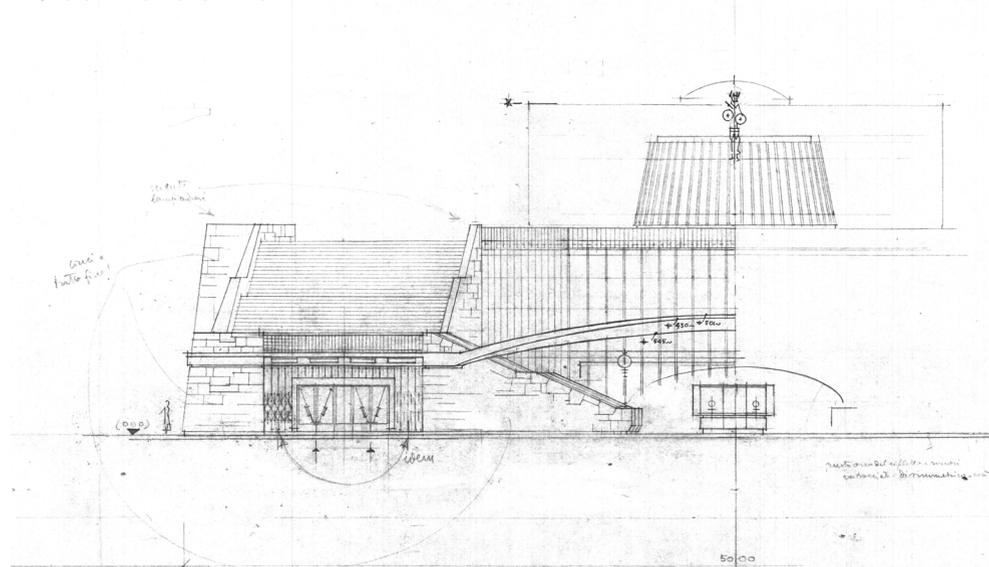


86 - Copertina della Relazione Tecnica Treperuno. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.



87 - Pianta della balconata. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_P14E_282.

88 - Disegno preparatorio per il prospetto sul parco. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_P14E_282.



89 - Vista del retroplaco. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_P14E_282.

91 unite ma potremmo dire *assembleate*, mantengono ricono-
scibilità solo in copertura, dove appunto di susseguono.
90 Dalla scena aperta, alla platea ellittica fino all'elisabet-
92 tiano retroscena, tutto si svolge in ambiti teatrali costan-
tamente messi in discussione poiché inseriti *come* non li
troveremo altrove. Tutto questo nel blocco fortificato,
e rigido, nel quale si sono voluti rintracciare fin troppi
riferimenti di genesi neoclassica⁷. Tuttavia un simile ri-
chiamo sembra essere lecito nella misura in cui la sintesi
dell'organismo proferisce un ovvio controllo simmetrico,
che sembra azzardato additare come neoclassico. Lo stes-
so Mollino non era affatto estraneo ad un simile azzardo
additivo. Casualmente o meno, egli si era già espresso sul
tema lo stesso anno del concorso con il progetto per il nuo-
vo Palazzo degli Affari a Torino, coltissima forma di colla-
ge architettonico tanto nell'esterno quanto nell'interno⁸.
In esso, come a Cagliari, troviamo un podio che contie-
ne i servizi e accoglie il parcheggio sopraelevato per 350
vetture. Sul podio torreggiano i volumi fondamentali del
programma, in entrambi casi interessante applicazione
prefab. Nel Palazzo degli Affari il rimando è al mondo
aeronautico, mentre a Cagliari si tratta di conci a diamante
applicati verticalmente e lievemente inclinati come il
bugnato di una fortificazione. È questo il volume cardine
della composizione sul podio, ordinata esclusivamente
tramite le strutture tecniche emergenti della sala (per
luce e areazione), torre scenica (per impiantistica) e del
retroscena (per ventilazione)⁹. Tra di essi si snoda il par-
cheggio sopraelevato che separa i flussi veicolare e pedonale
in punti diametralmente opposti. I visitatori giungono
92 a piedi dal viale alberato preesistente e preservato nelle
93 forme o discendono dall'imponente versione delle scale
d'onore sul fronte principale.

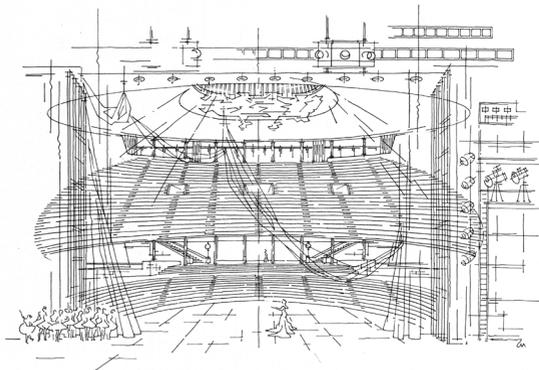
L'inserimento degli elementi che regolano la distribu-
zione interna, ridotti-sala-palco, si risolve con l'interposi-
zione, denunciata in copertura, di un volume a « bomboniera »¹⁰ ellittica separato staticamente dalla copertura.

⁷ Così viene definito il podio dallo storico Mar-
cello Fagiolo nelle pagine di Avanti!, il 13 aprile
1966, che lo etichetta come « massiccio, bloc-
cato, sgradevole, riscattato solo internamente ».
Cosa che per altro Mollino aveva previsto
parlando di « severa dignità e riserbo quasi a
contrasto con il calore interno » nella Relazio-
ne Tecnica, conservata presso il Fondo Mollino
nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino,
Torino, ACM-PdV-17, pag. 17.

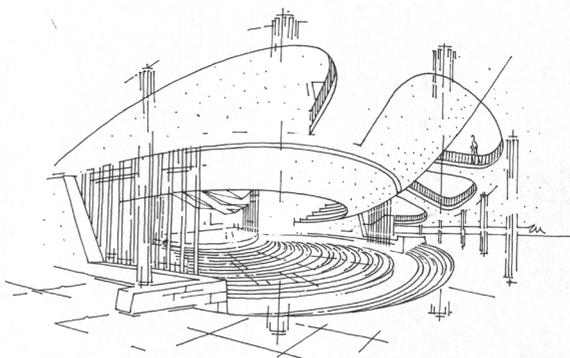
⁸ Nonostante venne completato nel 1972, il
concorso per la progettazione del Palazzo Af-
fari risale al 1964.

⁹ Dalle informazioni contenute in C. MOLLINO,
C. GRAFFI, E. S. GARAU, M. VITALE, *Relazione Tecnica*,
Fondo Mollino, Biblioteca Gabetti, Castello del
Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

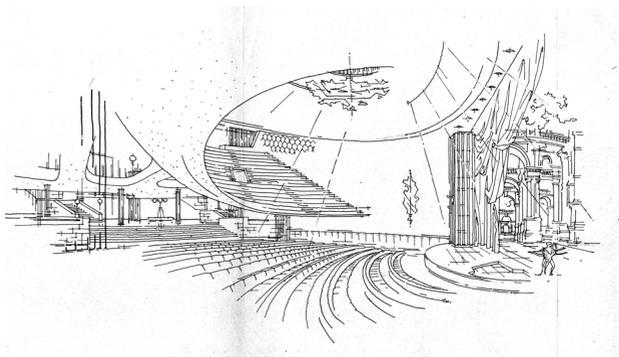
¹⁰ Così definita dallo stesso Mollino nella
Relazione Tecnica, conservata presso il Fondo
Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Va-
lentino, Torino, ACM-PdV-17.



92 - Vista interna dal palcoscenico. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.



93 - Vista interna dal foyer. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.



94 - Vista interna della sala. Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM_PdV_17.

92 La sala ospita un totale di 1.960 spettatori divisi tra una
93 platea da 1.050 posti e una balconata da 910. Alla balco-
94 nata si giunge tramite delle passerelle sospese che mettono in risalto la natura *indipendente* dello spazio, ed il suo inserimento nel complesso. Il numero dei posti fu oggetto di preoccupazioni da parte del gruppo che fece di tutto affinché non superassero i 2.000, puntando a rientrare totalmente nei numeri proposti dal bando¹¹.

L'ambiente scenico è, come detto, il frutto di un accostamento unico di un teatro tradizionale con torre scenica ed un richiamo elisabettiano nel retroscena che può
89 essere invaso da una struttura a ventaglio da 500 posti,
87 portando il totale a 2.460. Contemporaneamente, tanto il boccascena modificabile quanto il piano mobile del golfo mistico ad immissione nella platea mirano ad una multifunzionalità che va dal teatro tradizionale, alla *totalità* del XX secolo. Mollino mantiene così un certo livello di adattabilità per la sala con conseguente immersione della scena tra gli spettatori, richiamando egli stesso i giudizi e le necessità, talvolta discordanti, del teatro contemporaneo e giustificando la sua impostazione proprio come ambivalente¹². Ancora la sala accresce i riferimenti anacronistici in un *tour de force* di ambigui richiami tradi-
90 zionali: la sezione a imbuto della balconata riecheggia un teatro greco, mentre il disegno generale ellittico, ma trasversale, lo contrasta mantenendo elevati indici di visibilità. La curva sonora della copertura si inclina verso il boccascena, accrescendo l'effetto prospettico, ed è forata centralmente. Qui è proposta nuovamente una definizione di « forma fuori del tempo »¹³ dell'apparato luci con un lampadario « traslato in ganga luminosa di cristallo, senza precisi riferimenti formali e stilistici a corolle di punti luce »¹⁴.

« Si ritiene che tale rinverdire un sistema di illuminazione squisitamente tipico del teatro, sia in armonia con tutto lo spirito con il quale se ne è concepita l'architettura »¹⁵.

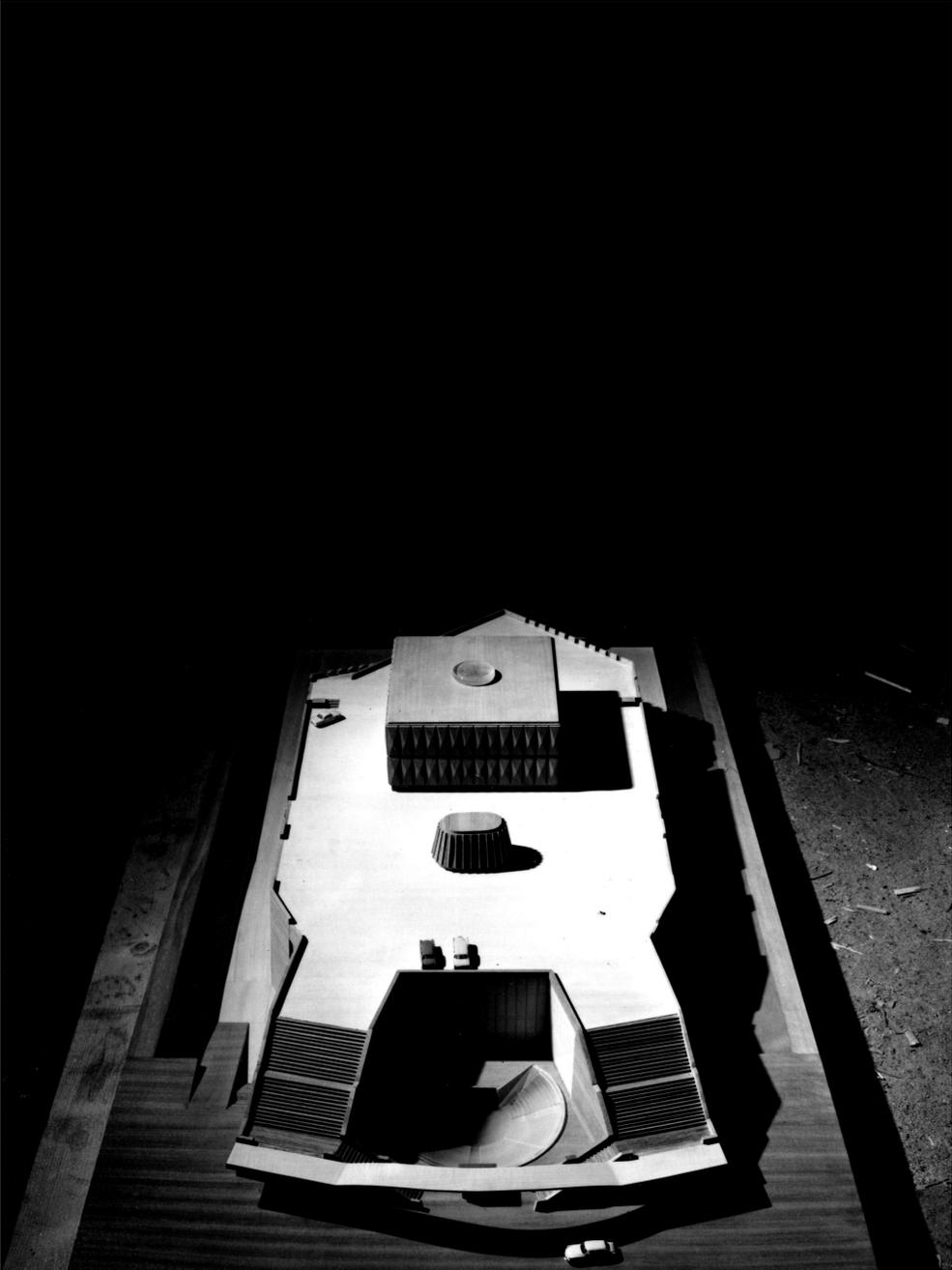
¹¹ Questo è riscontrabile nella missiva del 1 febbraio 1965 indirizzata a Maurizio Vitale, al punto III. Il documento è conservato presso il Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

¹² Considerazioni tratte da C. MOLLINO, C. GRAFFI, E. S. GARAU, M. VITALE, *Relazione Tecnica*, Fondo Mollino, Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

¹³ C. MOLLINO, C. GRAFFI, E. S. GARAU, M. VITALE, *Relazione Tecnica*, Fondo Mollino, Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17, pag. 15.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.



I richiami della sala si uniscono senza difficoltà all'accorgimento tecnico della stessa per trasformabilità, illuminazione ed impianti ariati, nel nome, come è tipico dell'architetto e dei suoi collaboratori, di un'architettura ad ogni modo funzionale. La funzionalità tecnica trova
88 però altri modi per esprimersi in maniera più dirimpente rispetto ai tecnicismi specialistici¹⁶. Il rivestimento della torre scenica esibisce, come detto, un trattamento scandito da conci di rame nervati, la sommità del cono del lampadario è una successione di profilati similoro e anche le monumentali scale si interfacciano con una sottilissima pensilina in calcestruzzo armato precompresso,
88 nettamente distinta dal calcare roseo del podio. Si presenta così un'intromissione controllata di produzioni esibite
84 come contemporanee (nervatura metallica e precompressione) all'interno dei richiami massivi propri della cultura arcaica.

¹⁶ Questa la volontà espressa da Mollino nell'utilizzo di rivestimenti prodotti industrialmente come segno inequivocabile di modernità. C. MOLLINO, C. GRAFFI, E. S. GARAU, M. VITALE, *Relazione Tecnica*, Fondo Mollino, Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 17.

« L'accostamento sincero con i mezzi tecnici più attuali avviene automaticamente armonico: [...] sintesi espressiva tra la forma, la esigenza funzionale e il genio del luogo »¹⁷.

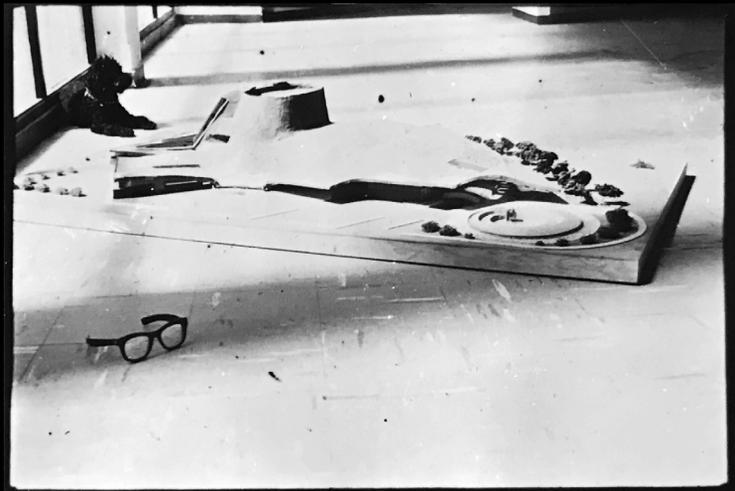
Arbarè

4° posto ex equo

arch.

Francesco Palpacelli Sergio Musmeci

96 - Plastico, diapositiva. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.





97 - Plastico, diapositivo. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

La proposta di Francesco Palpacelli, con la consulenza tecnica di Sergio Musmeci, propone qualcosa di molto diverso rispetto ai progetti inseriti nell'amalgama incoerente dei quarti posti. La visione d'insieme, un unico gesto volumetrico che fonde tutte le parti del teatro, sembra chiamare in causa un legame col sito fatto di assonanze con la conformazione fisica della città alta ed i suoi bastioni. Il complesso proposto pare essere una modifica topografia dell'area ancor prima che un teatro. Palpacelli avanza un progetto di suolo esteso a tutti i 5.000 m² del sito che diventa un'emergenza architettonica e morfologica della nuova parte di città, sfruttando le diverse altezze che raggiunge sviluppandosi funzionalmente. Il programma si risolve così sotto una copertura frequentemente inflessa che diviene essa stessa un *continuum* del futuro parco, destinata a verde. Questa volontà è evidente sin dai primi schizzi, che riportano il perentorio motto *the land*¹. Per la massima integrazione nel sistema del parco « la visuale, fuori spettacolo, è passante attraverso tutto il teatro, dal foyer ai camerini e dall'esterno del parco attraverso l'involucro stesso »². Una simile volontà sottende splendidamente all'assemblaggio del plastico, i cui materiali per copertura ed intorno si richiamano vicendevolmente con trame affini.

Il ricorso alla strutturazione storica, ma anche geologica, risalta eccezionalmente in accenni che vanno dalla Cagliari di inizio secolo e giungono fino alla civiltà nuragica « terragna, dalle forme spontanee sarde nella loro natura e nel loro carattere »³. Il sopralluogo effettuato dai collaboratori al progetto testimonia di un lungo viaggio le cui tappe sono tutti associati esempi sul rapporto che architettura e natura instaurano vicendevolmente⁴. Vediamo così un grande interesse per i complessi nuragici, in particolar modo di Barumini⁵ ma anche per le tipiche conformazioni vulcaniche che emergono dalle acque della costa ovest dell'isola. Le suggestioni arrivano fino alle sostruzioni in pietra che modellano il centro storico di

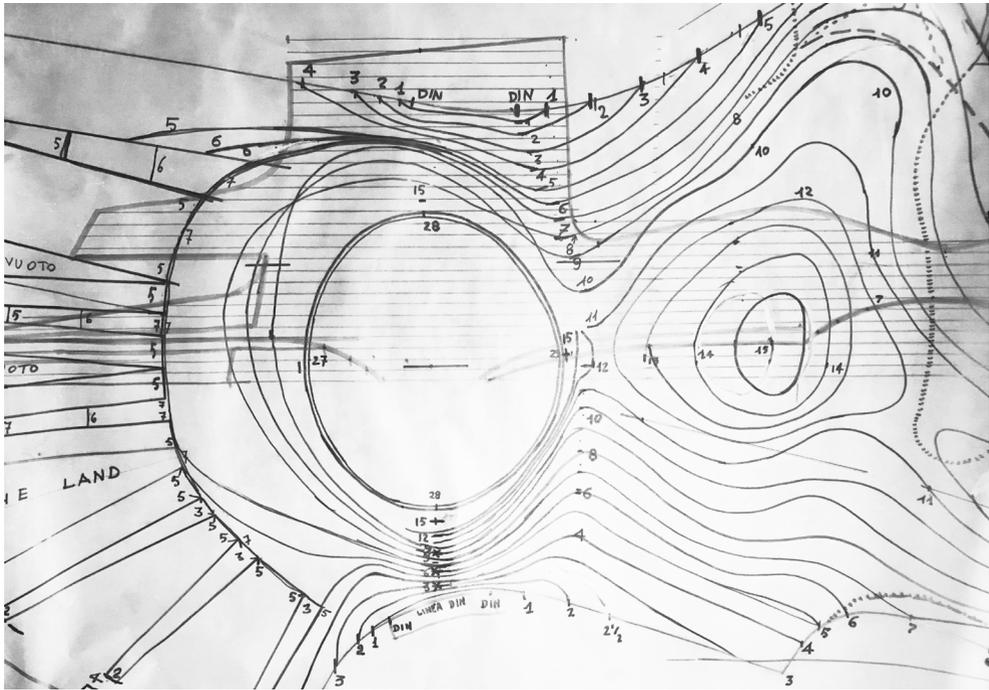
¹ Visibile sulle prime prove originali del progetto, i cui lucidi sono conservati presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma.

² Dalle bozze della Relazione Tecnica, conservate presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma.

³ *Ibidem*.

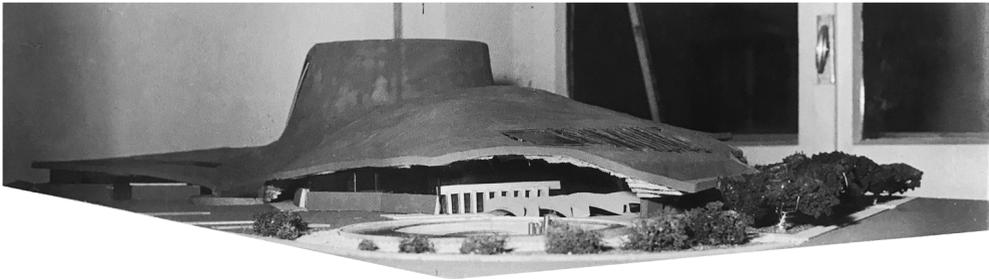
⁴ Tale viaggio è testimoniato da una lunga serie di fotografie rinvenute all'Archivio Centrale di Stato a Roma.

⁵ Scoperto nel 1950, fu uno dei primi scavi diretti da Giovanni Lilliu, famoso a livello internazionale.



98 - Schizzi di studio su lucido. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, cartella 124.

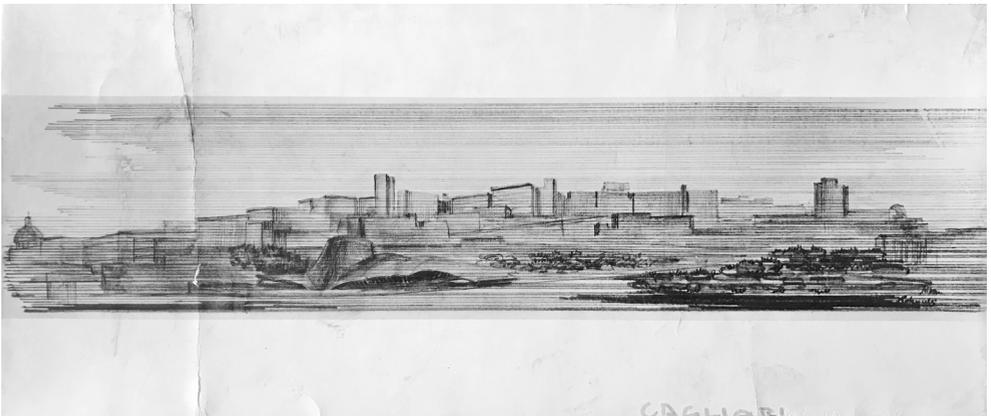
99 - Plastico di concorso. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



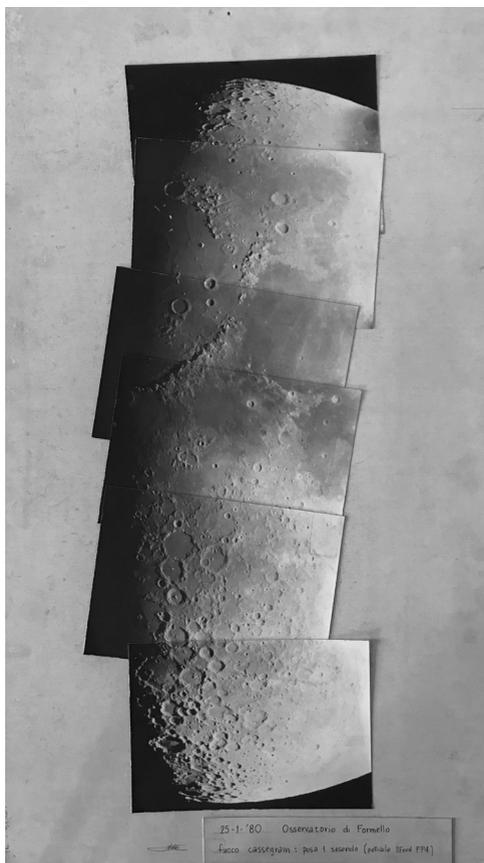


100 - Fotografie e Cartoline del viaggio in Sardegna. I - Terrapieno di viale Regina Elena, confine di Villanova. terrapieno di viale Regina Elena. II - Scogliere dell'isola di Budelli. III - Complesso nuragico di Barumini. IV - Collaboratrice, Barumini. V - Nuraghe di Torralba. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

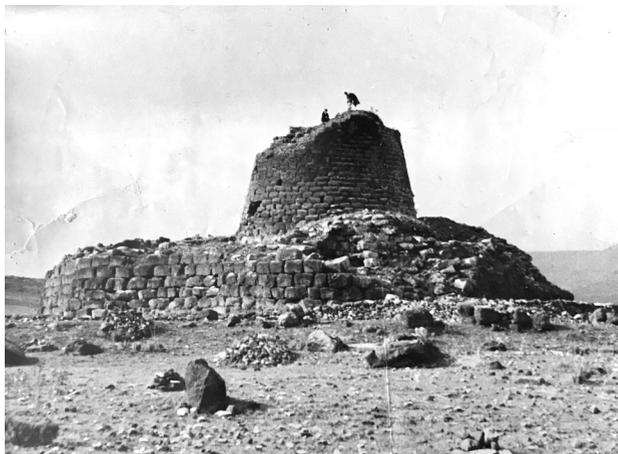
101 - Veduta di Cagliari. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, cartella 127.



102 - Fotografie lunari di Sergio Musmeci. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, cartella 127.



103 - Fotografia del viaggio in Sardegna, nuraghe. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



Cagliari. Di questi riferimenti costruiti viene ripreso il posizionamento armonico nell'intorno, con un'aura di mimesi controllata che caratterizza i resti delle architetture nuragiche, e le soluzioni statiche *per forma* delle stesse. Dopotutto è questo il progetto che ha avuto come sostenitore officioso Giovanni Lilliu⁶, massimo storico e archeologo delle antichità della Sardegna. Non c'è da stupirsi che la lettura semiologica che il gruppo attua del paesaggio sardo sia così affine alla concezione che andava a formarsi in quegli anni della civiltà nuragica, eccezionalmente legata al territorio e al costruire, di cui però, ricordiamo, nulla sappiamo con certezza. A queste
102 suggestioni si unisce l'interesse per le geologie naturali,
103 ben esemplificato dagli studi lunari a cui Musmeci era dedito⁷, per altro con richiami formali facilmente individuabili nell'architettura arcaica dell'isola. Naturalmente viene scelto il calcestruzzo armato, pietra artificiale e malleabile, per far sorgere da terra la struttura, con la pretesa di integrare maggiormente l'edificio nell'aura *mitica* della tradizione. Il risultato è una soletta doppia cementizia il cui peso arriva a 700 tonnellate, retta con sezioni fino a 1 m² in corrispondenza del boccascena aperto di 30 metri. La genesi del progetto guarda al carattere strutturale come risolutivo di tutte le questioni che intervengono nel determinare forme, dimensioni e posizioni, nonché i rapporti tra le parti. I progettisti pretendono per l'unificazione di forma e struttura, che risalta nel legame che la copertura tesse con l'interno. Di questo legame, gli stessi nuraghe visitati possono aver fornito un prezioso esempio, ed il concorso diventa un banco di prova in tal senso. Per Palpacelli si tratta di generare un organismo unitario e passante costituito da un spazio continuo definito unicamente dai caratteri funzionali che lo identificano volta per volta; per Musmeci è una delle prime sperimentazioni sul minimo strutturale, che nel '67 si cristallizzerà nel ponte sul Basento.

⁶ Si ha prova di questo dalla lettera di Lilliu per Renato Salinas, datata 17 aprile 1965, ritrovata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

⁷ Tra i riferimenti compositivi analizzati dal gruppo vi sono una notevole quantità di immagini lunari allegare ai primi schizzi progettuali. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma.



104 - Plastico. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



105 - Fotografia di isola vulcanica. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

« La funzione si identifica con l'involucro (= forma), questo si identifica con la struttura (= involucro portante e portato), la materia aderisce alla necessità essenziale dell'espressione (= plastica), si realizza il tema nella sua sintesi scheletrica (= economia) »⁸.

La *forma-sezione* è da intendere in quanto sintesi, « unico modo di essere fedeli ad una visione completa di struttura-forma-economia »⁹. Si potrebbe considerare una testimonianza colta del clima ingegneristico italiano che dagli anni quaranta produceva opere civili dall'impressionante slancio strutturalista, elaborando applicazioni in calcestruzzo armato dai più azzardati brevetti¹⁰. Ma ancora si inserisce lungo il filone dello « strutturalismo internazionale, da Eero Saarinen a Kange Tange »¹¹. Proprio l'opera di Saarinen aveva esercitato una certa influenza sull'architettura del « gesto sintetico »¹², rilevabile nel Hockey Rink di New Haven (1956-59), nel Dulles Airport (1958-62) e nel Terminal TWA a New York (1956-62), noti in Italia dalle pagine di Casabella¹³. Interessante è anche l'accenno che gli autori fanno alle « sezioni interne di tutti i teatri lirici »¹⁴, fino al teatro dell'Opera di Sidney. Tracciando un paragone tra le due esperienze, per quanto al limite del giustificabile, potremmo rilevare la netta differenza che soggiace ai due gesti compositivi. Nel caso dell'architetto danese le coperture, dalla dirimponte carica neoespressionista, non comunicano in maniera organica con l'interno ma si inquadrano in un ritrovato significato del teatro nella *società opulenta*¹⁵. Compositivamente aderiscono all'appassionata tettonica costruttiva che caratterizzava il lavoro di Utzon ormai da anni¹⁶. Palpacelli e Musmeci rilevano in questo un'incongruenza sul rapporto che la funzione instaura sulla figuratività dell'edificio. Il loro teatro non concede niente al gesto
104 espressionista, e la sua immagine è volutamente contenuta
105 piuttosto sottotono, « aperta verso l'alto come un crate-

⁸ F. PALPACELLI, S. MUSMECI, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Arbarè, 1964*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Per una trattazione sullo sviluppo tecnico italiano: C. ANDRIANI, *Cemento futuro, una materia in divenire*, Milano, Skira, 2016.

¹¹ Riprendendo le parole dello storico e critico Marcello Fagiolo che si esprime così in *Avantil*, 13 aprile 1966, conservato all'Archivio Centrale di Stato, Fondo Palpacelli, Roma.

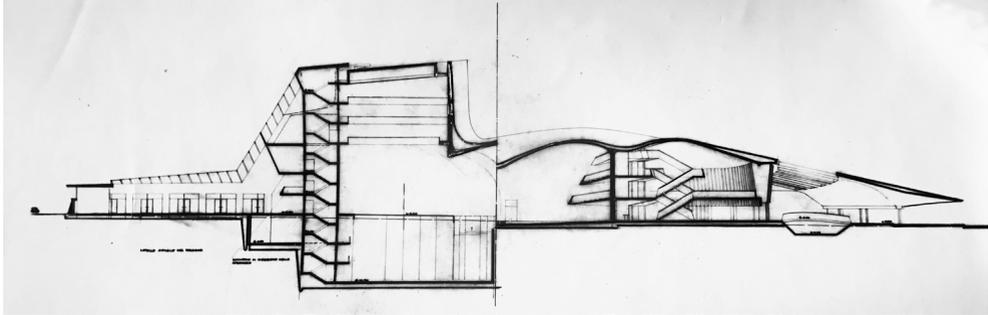
¹² M. BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008, pag. 150.

¹³ E. N. ROGERS, *Eero Saarinen, 1901-1961*, Casabella 255, settembre 1961.

¹⁴ Dalle bozze della Relazione Tecnica, conservate presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Palpacelli, Roma.

¹⁵ Così è definita la nuova società del benessere, a cominciare da quella tedesca anni '50, in G. FEUERSTEIN, *Orientamenti Nuovi nell'architettura tedesca*, Milano, Electa, 1969.

¹⁶ Per una trattazione più esauriente sull'espressione tettonica di Jørn Utzon vedere F. FORGES, *Jørn Utzon: Works and Project*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.



106 - Sezione trasversale longitudinale. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



107 - Diapositive del plastico. Notare le trombe e l'oggetto. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

re »¹⁷. Non vengono volutamente interposte travature di nessun genere, facendo sorgere il teatro « da terra, anzi da sottoterra »¹⁸. Così il gruppo scopre analiticamente la forma adatta alla destinazione teatrale.

*« Non è una bella forma, è una espressione delle funzioni interne scavate fino a formare un involucro essenziale ».*¹⁹

Non ci sono dubbi sul ruolo principe che svolge la copertura, a prima vista piuttosto gratuita nelle sue linee generali. Tuttavia essa è concepita come il risultato di un'equazione le cui incognite rappresentano il soddisfacimento delle richieste del bando.

*« Se il programma del tema è giusto, è come un'equazione in cui le molteplici incognite sono tutte verificate in funzione formale, quindi non forme libere ma forma di funzioni liberate e fissate nella loro naturale generazione geometrica »*²⁰.

Ogni ambiente è così definito e analizzato secondo i suoi propri requisiti e poi inserito all'interno di una complessiva *forma-matrice*. La composizione finale si orienta lungo due assi, rispettivamente sala-retropalco e servizi. I due fanno perno sullo spazio comune della platea e trovano corrispondenza nei sistemi di sostegno lungo le loro testate finali con muri pieni sul retro ed una trama di pilastri all'ingresso. Ciò rende cieche le terminazioni e maggiormente diafano, nonché pubblico, il fronte sud. Entrambi gli assi costituiscono gli accessi ed entrambi regolano il disegno degli spazi, parzialmente esterni, di ristoro e foyer. Lungo questo sistema tutto si colloca nella posizione che meglio consente il suo soddisfacimento, tale che « la forma sezione non può altri che essere quella da esse generata »²¹. Pertanto la copertura si rigonfia di continuo per rispettare altezze, areazioni, caratteristiche acustiche, luci libere ecc. « Dall'involucro si individuano:

¹⁷ Dalle bozze della Relazione Tecnica, conservato presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Palpacelli, Roma.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. PALPACELLI, S. MUSMECI, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Arbarè, 1964*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi 27, pag. 5.

²⁰ Dalle bozze della Relazione Tecniche, conservato presso l'Archivio Centrale di Stato, Fondo Palpacelli, Roma.

²¹ F. PALPACELLI, S. MUSMECI, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Arbarè, 1964*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi 27, pag. 5.

106

107

la curva acustica della copertura della platea, il palcoscenico e i ballatoi ellittici, la sala scenografie [...], i camerini e i cameroni »²² tutti definiti da sezioni differenti. L'andamento va dalla pronunciata curva acustica della sala, ascende sul palco in forma di torre scenica ellittica e discende pianeggiante sui servizi tecnici, esaurendosi in tre diramazioni divergenti. Le parti retrostanti svolgono il ruolo di contrafforti inseriti di spina sull'ultima linea di sforzo del palcoscenico. Tra di essi, considerato il loro sostegno puntuale, si aprono vuoti e varchi interni, rispettivamente giardini e corridoi per i camerini e i cameroni.

- 107 L'unica eccezione che rompe l'egemonia della soletta è il violento inserimento di tre *trombe*²³ vetrate, a supporto della distribuzione interna. Sono veri e propri tunnel bidimensionali la cui funzione è appunto quella di guardare in lungo per il controllo degli ambienti, e di muoversi in maniera rapida attraverso le scale e gli ascensori
- 106 distribuiti nel retropalco. Il ripiegamento delle trombe in orizzontale, nella parte retrostante dell'edificio, garantisce un controllo simultaneo di scena e spazio artisti, e per questo le vediamo tagliare longitudinalmente i corridoi distributivi del piano terra ad un'altezza libera che arriva fino ai 6 metri. Le trombe rappresentano uno dei due accorgimenti tecnici che per Palpacelli perfezionano il
- 108 zionamento scenico. L'altra aggiunta originale riguarda la forma stessa della torre scenica, ellittica, scandita verticalmente da corridoi anch'essi ellittici. In questo modo si cerca di perfezionare la distribuzione attraverso i macchinari, evitando angoli retti per il movimento dei tecnici.

Lo stesso gesto uniformante risolve il passaggio dall'ambito urbano a quello più raccolto della sala, sempre senza soluzione di continuità. Lo si vede nella volontà di infrangere il lato nord est del sito coinvolgendo l'esterno viario nel limite del foyer di ingresso. Qui un grande oggetto della copertura getta ombra nell'immediato

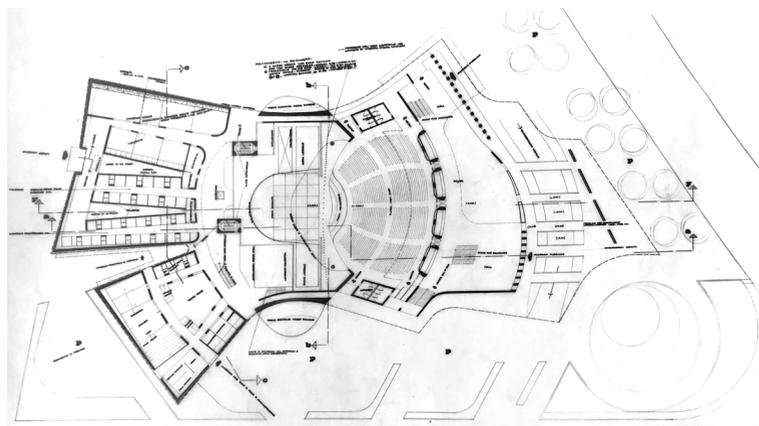
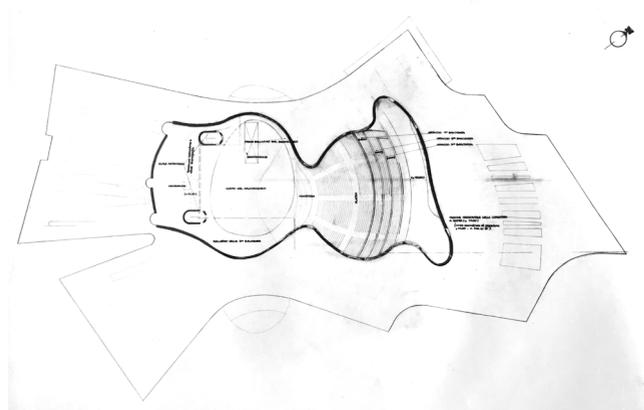
108 fronte della struttura e viene dedicato a mercato, mostre e manifestazioni. In direzione degli accessi una strada al

²² Ibidem.

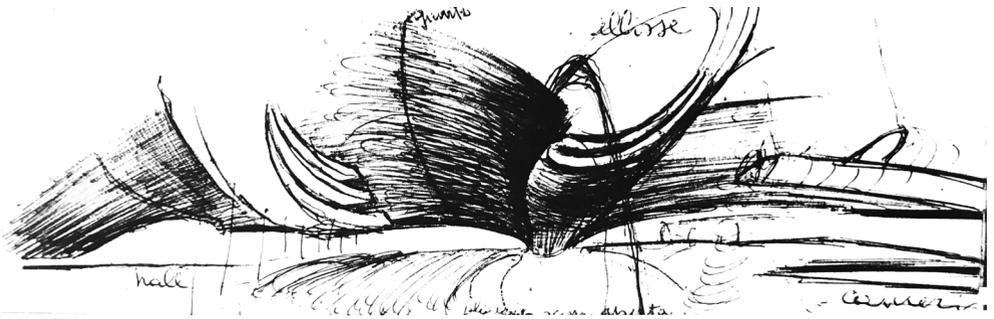
²³ Definite così in F. PALPACELLI, S. MUSMECI, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Arbarè, 1964*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi 27.

livello inferiore taglia questo spazio definendo l'ingresso effettivo del teatro, al quale si accede da veri e propri ponti. La copertura unisce in questo punto flussi contrastanti tra loro mentre descrive il primo tratto di ingresso alla sala. Già da quest'ambito è possibile cogliere con un solo sguardo l'insieme degli spazi che si sommano al di sotto della copertura, favorito dalla scansione verticale dei sostegni perimetrali. La distribuzione libera su un solo piano caratterizza il rapporto tra il mondo del pubblico e quello degli attori e tecnici, i cui ambiti si interfacciano in maniera continuativa. I ridotti si sistemano nel primo grande vaso della struttura, sospesi da grandi mensole ancorate ad una successione di otto pilastri e volumetricamente fluttuanti come piani d'accesso alle gallerie. La loro successione modella il vuoto interno al foyer, che si ripropone in una sala dal boccascena aperto da parte
109 a parte. L'interno ospita fino a 2.000 posti, distribuiti
110 in una platea da 1.180 e da tre ordini di balconate. Sulla
111 platea la copertura mostra la sua massima luce libera, di 42 metri, sorgendo lateralmente da due bacini di raccolta dell'acqua, che costituiscono i punti di vincolo più massicci della struttura. Centralmente la copertura si ispessisce nel ribassare la forma ad arco per questioni acustiche.

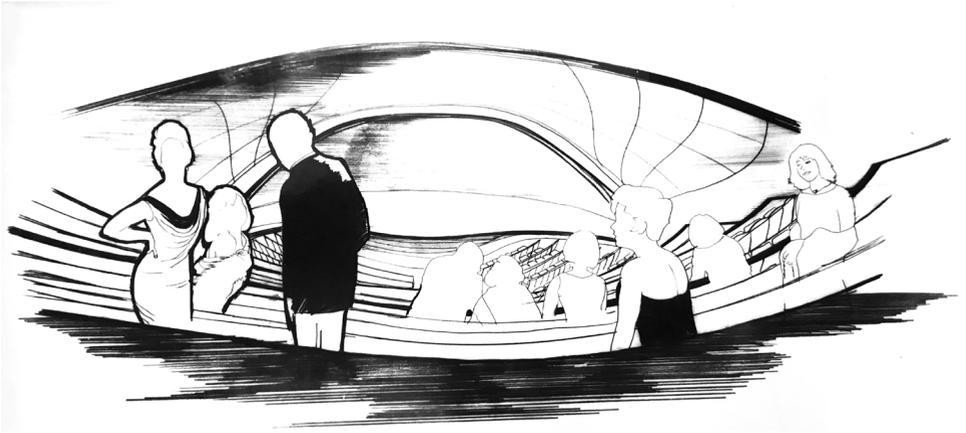
L'impostazione della sala è totalmente incentrata sulla corrispondenza formale in accordo con la propagazione del suono e per questo piuttosto rigida nella sua conformazione. Il progetto è infatti inteso unicamente come teatro d'Opera e non prevede alcun accorgimento per una sua modifica, ridimensionamento temporaneo, traslazione di palco e sedute né quant'altro: presenta magistralmente la versione cementizia delle curve di riflessione. Risulta per questo il più sperimentale ed *epico* nella visione costruttiva in calcestruzzo armato ma sicuramente il più rigido e tradizionale tra tutti i teatri premiati. Nonostante ciò possiede un tono grandioso, come di un'antica ed enorme scultura immersa nel parco.



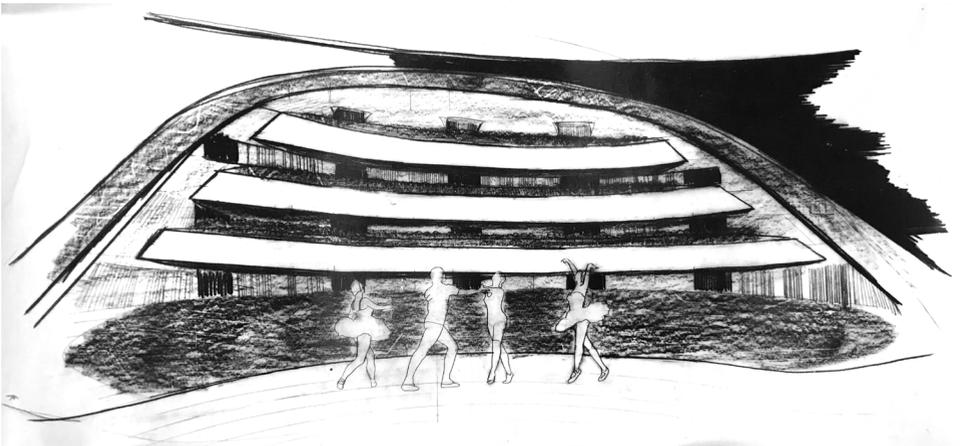
108 - Pianta del piano d'ingresso e della torre scenica. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, cartella 127.



109 - Vista complessiva con centro nella platea. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



110 - Vista interna verso il palcoscenico. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.



111 - Vista interna verso le gallerie. Archivio Centrale di Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi, Roma, busta 6.

Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione

4° posto ex equo

arch.

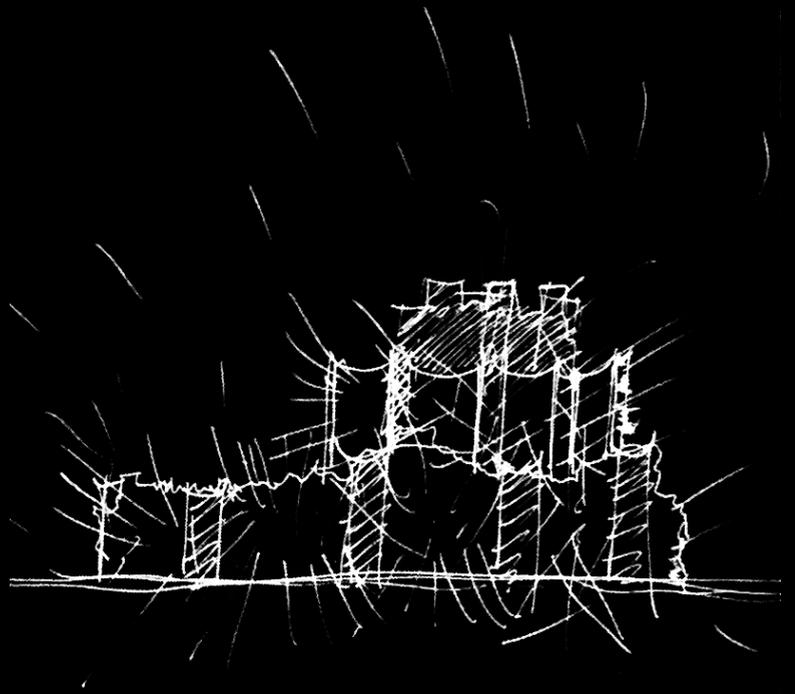
Paolo Portoghesi

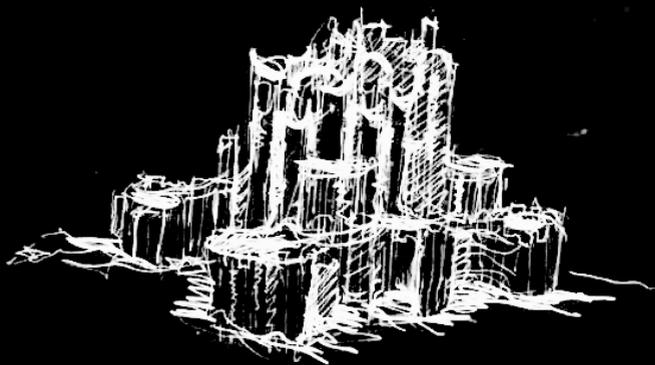
Eugenio Abbruzzini

Vittorio Gigliotti

Paolo Marconi

Nanni Zedda





113 - Schizzo di progetto. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag.44.

La proposta di Paolo Portoghesi, dal motto *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, venne incluso dall'inizio tra i meritevoli di rimborso stando ai documenti di valutazione rinvenuti a Cagliari¹.

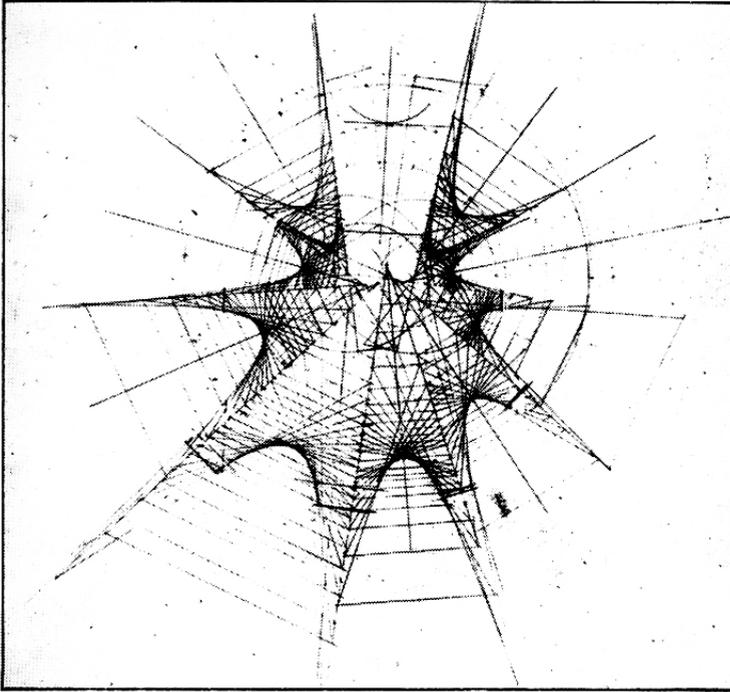
Tra gli obiettivi della proposta vi è, da un lato, il legame col tessuto storico ed i suoi focus prediletti, le torri medievali, attorno alle quali è ancorato l'immaginario della città antica; dall'altro, la volontà di legarsi ai caratteri di *spontaneità* e di *giustificato disordine* che caratterizzano l'inserimento delle stesse torri e dei bastioni, con schietti richiami ad un'aurea medievale. Il volume è sistemato sull'area con orientamento sud-est nord-ovest, ed opta per una valorizzazione delle vie Vetrano e Sant'Alenixedda. La proposta ne guadagna in senso prospettico relazionandosi maggiormente col profilo della città arroccata, le cui emergenze trovano un eco nell'elevato corpo della sala. Nel far questo, il teatro rifiuta il dialogo col viale alberato citato nel bando all'Articolo 4 e risulta un'eccezione tra le proposte presentate. La scelta scaturisce dalla lettura della via Bacaredda, origine del suddetto viale alberato nonché strada maggiore tra quelle che contornano l'area, come asse viario destinato al superamento². Secondo i progettisti il traffico veicolare in forte aumento e quello pubblico su rotaie avrebbero reso il collegamento « difficile e noioso »³ per il flusso proprio del teatro. Orientandosi ortogonalmente, Portoghesi guarda invece alla via Dante, strada che andava guadagnando grande importanza all'interno della città.

114 Compositivamente la proposta scaturisce dalla interposizione geometrica di due sistemi di riferimento processuali e vicendevolmente traslati. Entrambi i sistemi, di cui uno perfettamente inquadrato in regole geometriche *regolari* e l'altro in altrettante costrizioni di segno analitico ma iperboliche, nascono da un ricercato dialogo col sito, chiamando in causa tutta la struttura cittadina, o per lo meno la rappresentatività della sua immagine. Il punto di partenza è il dialogo con il centro storico, dal quale

¹ Dall'allegato rinvenuto tra i documenti ufficiali della valutazione di maggio ma la cui stesura è da considerarsi incerta. L'unità d'archivio è conservata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

² La sorte dell'area ha seguito fedelmente questo pronostico. Tuttora si accede al Lirico per le vie Vetrano e Sant'Alenixedda.

³ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.



114 - I due sistemi geometrici del teatro. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 45.

l'area è perfettamente visibile, sia in senso prospettico, orientando la posizione di sala e torre scenica, sia in senso morfologico, gestendo gli spazi ausiliari. Il discorso formale verte infatti sul sistema gerarchico dell'organismo nel contesto urbano, riprendendo e valorizzando il ruolo di aggregatore sociale e produttore di identità delle istituzioni. Anche per questo la scelta del gruppo è quella di aprire il più possibile la composizione nell'intorno, letteralmente disperdendone le parti in maniera tutt'altro che canonica.

«La sua forma architettonica dovrà dunque esprimere una funzione di centro di produzione e diffusione di cultura ad alto livello, contrapponendosi nella scala e nella intensità della qualificazione plastica al linguaggio eterogeneo e frammentario della scena urbana moderna e agli stessi tipi edilizi destinati allo spettacolo standardizzato»⁴.

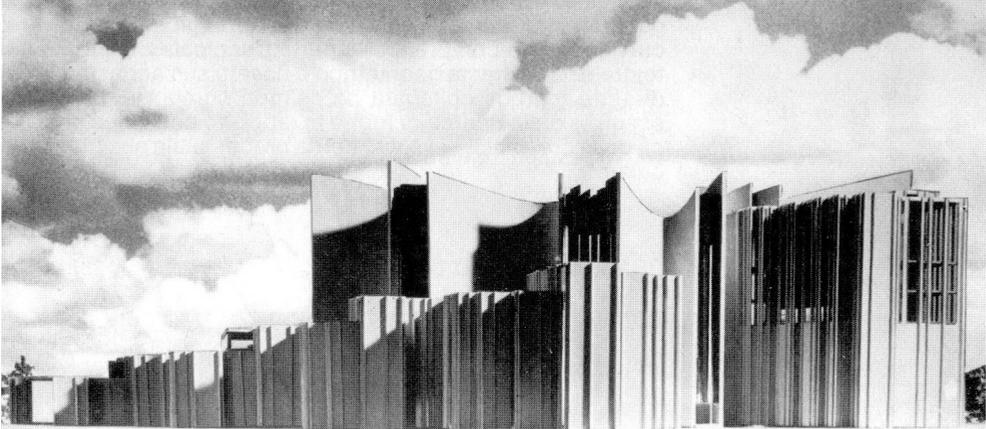
Con questo Portoghesi esclude due concezioni del corpo teatrale, rispettivamente tradizionali e avanguardiste, per posizionarsi nel mezzo. Sul suo terreno attecchisce in parte lo sguardo urbanistico proprio del periodo, che vede la città come esito e somma di proposte e progetti senza vincoli temporali, in parte l'idea di poter comunicare con tale somma, di poter tessere relazioni con quello stesso ambiente. Il teatro è il momento « culminante del racconto della città »⁵ ed in quanto tale chiarifica un'impostazione urbanistica, rende chiaro il suo stesso ruolo e si allontana dall'essere *monumento*. Il precipuo obiettivo di un'istituzione teatrale così intesa non può allora essere né il mito romantico e trasfiguratore, né il sentiero funzional-tecnicista⁶. Il progetto è in fin dei conti una riflessione sulle questioni cruciali proprie del nuovo ruolo dell'istituzione non-ideologica - nella cui ombra si temeva ancora di riconoscere la sagome del regime⁷ - e del legame col luogo ed i suoi simboli. Al ruolo dell'istituzione non poteva non legarsi un'indagine sulla propria rappre-

⁴ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 260.

⁵ *Ibidem*, pag. 262.

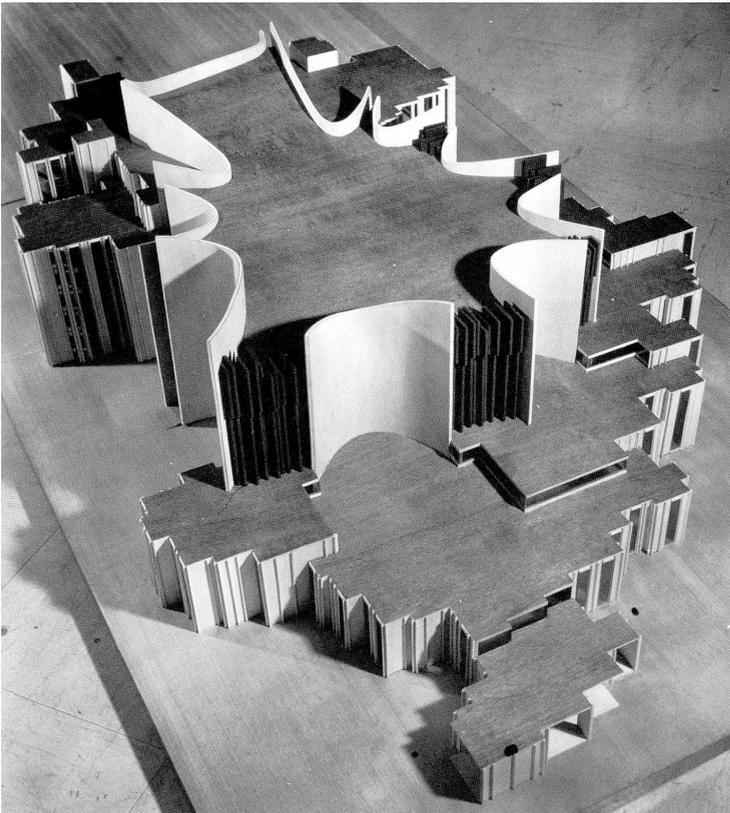
⁶ *Ibidem*, pag. 262.

⁷ A questo riguardo Portoghesi espresse il suo parere sulla situazione architettonica degli anni '60 in cui denunciò una diffidenza verso il ruolo dell'architetto nelle commissioni pubbliche del secondo dopoguerra. L'argomentazione è tratta dal video S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.



115 - Prospetto laterale. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 44.

116 - Plastico. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 43.



sentatività funzionale che diventa in parte la base formale del progetto. Così i due sistemi geometrici sembrano rappresentare questo duplice obiettivo e scompongono il teatro in sala e parti accessorie. Al volume della prima è demandata la rappresentatività in posizione dominante dell'intorno, alla seconda il dialogo officioso col tessuto « complesso e disordinato della città nuova »⁸. La loro unione è un supposto organismo non isolato, non referenziale. Il corpo del teatro è regolato dall'incontro-scontro con questi due ambiti grandiosi-minuti, ordinati-caotici. Il
115 passaggio ulteriore di questo doppio legame geometrico è la cristallizzazione della sala in una successione di iperboli di calcestruzzo alte 40 metri, che eruttano radialmente da un basamento modulare composto serialmente dall'articolazione di piccoli volumi proporzionati
119 e ritmati secondo un linguaggio che si rifà al linguaggio musicale delle scale « crescenti e discendenti »⁹. Il ruolo urbano richiamato prima si esprime in questa articolazione volumetrica evocando un procedere per accumulo
116 di parti ed eccezionalità.

« Affinché l'edificio si integrasse totalmente a questa città di alta qualità architettonica, si è ricercato un legame sottile caratteristico della tradizione sarda, essenzialmente mediterranea, che si esprime attraverso le forme dei differenti elementi, dei volumi cubici, delle articolazioni dei servizi e le decorazioni della copertura »¹⁰.

« La volumetria articolata dell'avancorpo o dell'edificio dei servizi vuole rifarsi [...] alla ricchezza di tessitura dei paesi mediterranei composti di cellule cubiche elementari vibranti per il continuo sfaldamento delle coperture »¹¹.

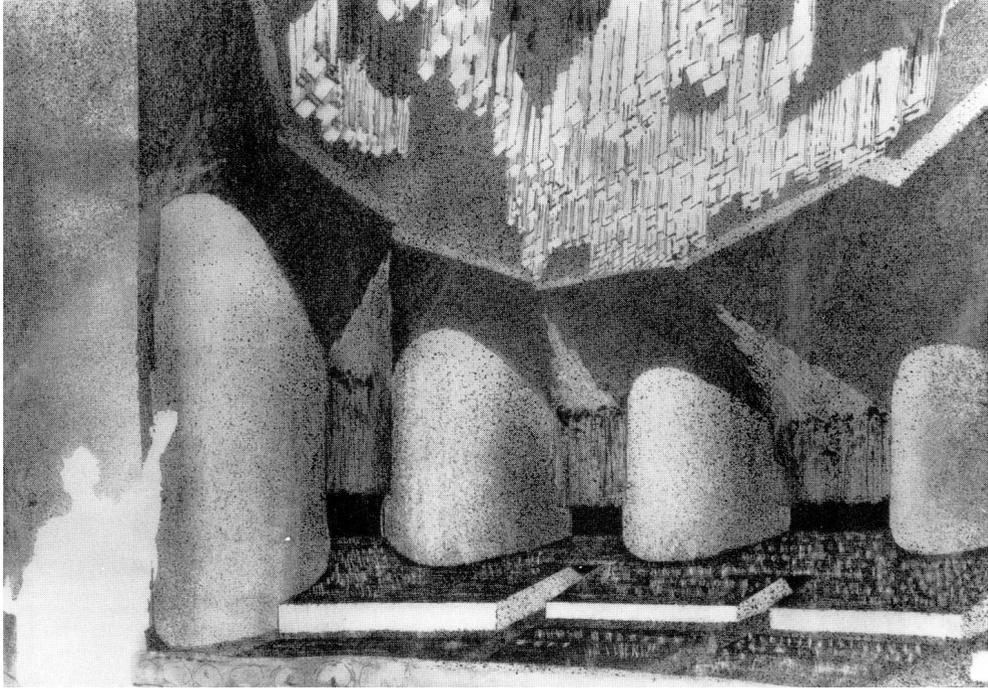
118 Come si vedrà anche nella sala, una logica urbana di aggregazione cellulare è rintracciabile anche negli ispirati schizzi preliminari che giocano sul tema e si ancorano ad una supposta dimensione medievale, per certi versi piut-

⁸ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.

⁹ *Ibidem*, pag. 263. La regola che soggiace all'articolazione di questi spazi minori segue un crescendo di 1, 2, 3 e 4 metri analogamente al percorso ascendente delle scale.

¹⁰ Da *Théâtre de Cagliari, sardaigne (project de concours)* in *L'Architecture d'Aujourd'hui* 128, Ottobre Novembre 1966, pag. 14-15.

¹¹ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.



117 - Vista della sala dal palco. Notare l'abbigliamento dell'attore. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 447

118 - Schizzo. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi, Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 45.



tosto gratuita nella misura in cui il ragionamento si concentra più sulla visione mistica del disordine spontaneo, tralasciando la reale conformazione dell'intorno, privo di un legame coerente con la città storica. Il mito storico è ben presente anche nelle evocative viste interne, con scene teatrali stagliate sulle enormi superfici della sala.

117
116 Nella visione del gruppo Portoghesi il corpo del teatro diventa la cattedrale medievale, o un palazzo comunale, che spiccano silenziosi su una maglia più serrata e, nel farlo, focalizzano la scena urbana, creata ad hoc. « Portoghesi non rinuncia a tradurre in progetto il bagno nel passato da lui quotidianamente esperito »¹² ed in queste immersioni di rilettura storica, il concorso produce un teatro che « dell'ibrido fa la sua ragione d'essere »¹³.

120 Funzionalmente, la suddivisione in parti è ben presente, scandita negli elementi di sala, corpo anteriore per spettatori e posteriore per artisti e tecnici. L'intento è rispettare la diversità funzionale, mai messa in dubbio, di queste parti, distinguendole sin dall'esterno. Quella principale e dall'esito figurativo più grandioso, la sala, è la seconda più grande tra quelle proposte, con 1.800 spettatori divisi tra una platea bassa da 690 posti e una alta

119 da 1.110. La sua conformazione deriva dalle iperboli che esternano una successione dirompente di superfici lasciate semplici. Con questo accorgimento interno ed esterno diventano l'uno il negativo dell'altro. Gli elementi si dispongono secondo uno schema radiale continuamente vario che è il proseguo del discorso, legato ai ragionamenti esterni, di un teatro lontano dal monumento, da cui ogni residuo tradizionale è stato rimosso. Al suo posto si

120 sceglie una irregolarità che coinvolge i limiti dello spazio, fino al posizionamento delle sedute, un insieme di platee radiali divise in settori asimmetrici che rievocano quelle « improvvisate nelle piazze medievali d'Europa per gli spettacoli all'aperto »¹⁴.

Le nicchie che si creano tra gli elementi svolgono il ruolo dei palchi del teatro all'italiana mentre alle superfici

¹² M. TAFURI, *Architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 77.

¹³ *Ibidem*, pag. 77.

¹⁴ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.

convesse viene demandando l'effetto sonoro disperdente. Sempre nelle nicchie sono interposti dei pannelli cementizi con vetrate e tubi vitrei. L'alternanza dei piani
117 cementizi e delle vetrate incontra l'elaborata trama della copertura, fatta di grandi cilindri traslucidi che discendono e creano una « delimitazione incerta dello spazio »¹⁵.

*« I grandi varchi esprimono visivamente il raccordo tra interno ed esterno non nel senso della frattura ma nel senso della continuità »*¹⁶.

120 Gli spazi per il pubblico, con il sistema di accesso e dei ridotti, sono posizionati in maniera atipica e puntano a rompere ogni lascito simmetrico od assiale del percorso che conduce alla sala. Richiamandosi alla stessa logica urbana, i ridotti diventano piattaforme intervallate da scale per la produzione di un continuo ampliamento visivo, che Portoghesi intende come veri e propri palchi alternativi a quello scenico. Non si può parlare di scaloni d'onore, centrali e ricchi, ma di « ampie risalite interrotte da grandi piani di taglio il cui effetto di continuità è perfettamente percepibile »¹⁷.

*« La ricchezza e la varietà degli spazi utilizzabili per la sosta e la conversazione renderanno quello degli intervalli un secondo spettacolo, una eloquente visualizzazione della funzione complementare di incontro e di relazione sociale che il teatro conserva nella vita attuale »*¹⁸.

Tuttavia, per quanto vario, il rapporto che si instaura con la sala resta quello derivato dalla ripresa classica di matrice ottocentesca: nonostante essa venisse considerata superata da una nuova figuratività, in realtà appare ancora garante della divisione, netta e precisa, del ruolo sociale che si rappresenta nella continuità tipologica del teatro. In altre parole, non vi è troppa differenza tra il teatro di rappresentanza, isolato come un Francois¹⁹, e quello

¹⁵ Da *Théâtre de Cagliari, sardaigne (project de concours)* in *L'Architecture d'Aujourd'hui* 128, Ottobre Novembre 1966, pag. 14-15.

¹⁶ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.

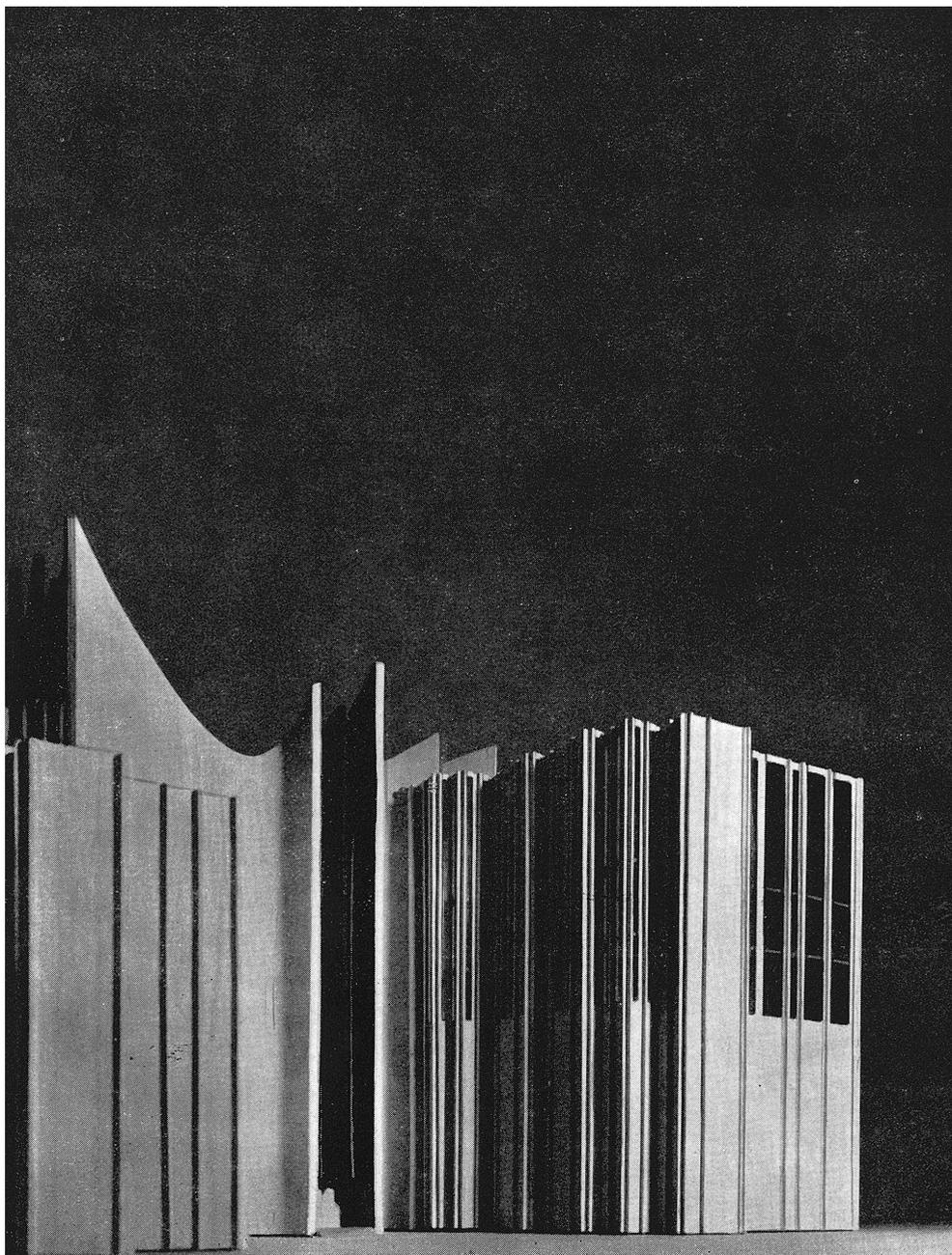
¹⁷ Da *Théâtre de Cagliari, sardaigne (project de concours)* in *L'Architecture d'Aujourd'hui* 128, Ottobre Novembre 1966, pag. 14-15.

¹⁸ Dalla *Relazione Tecnica*, pubblicata in *Marcatrè*, 19-22, Aprile 1966, pag. 262.

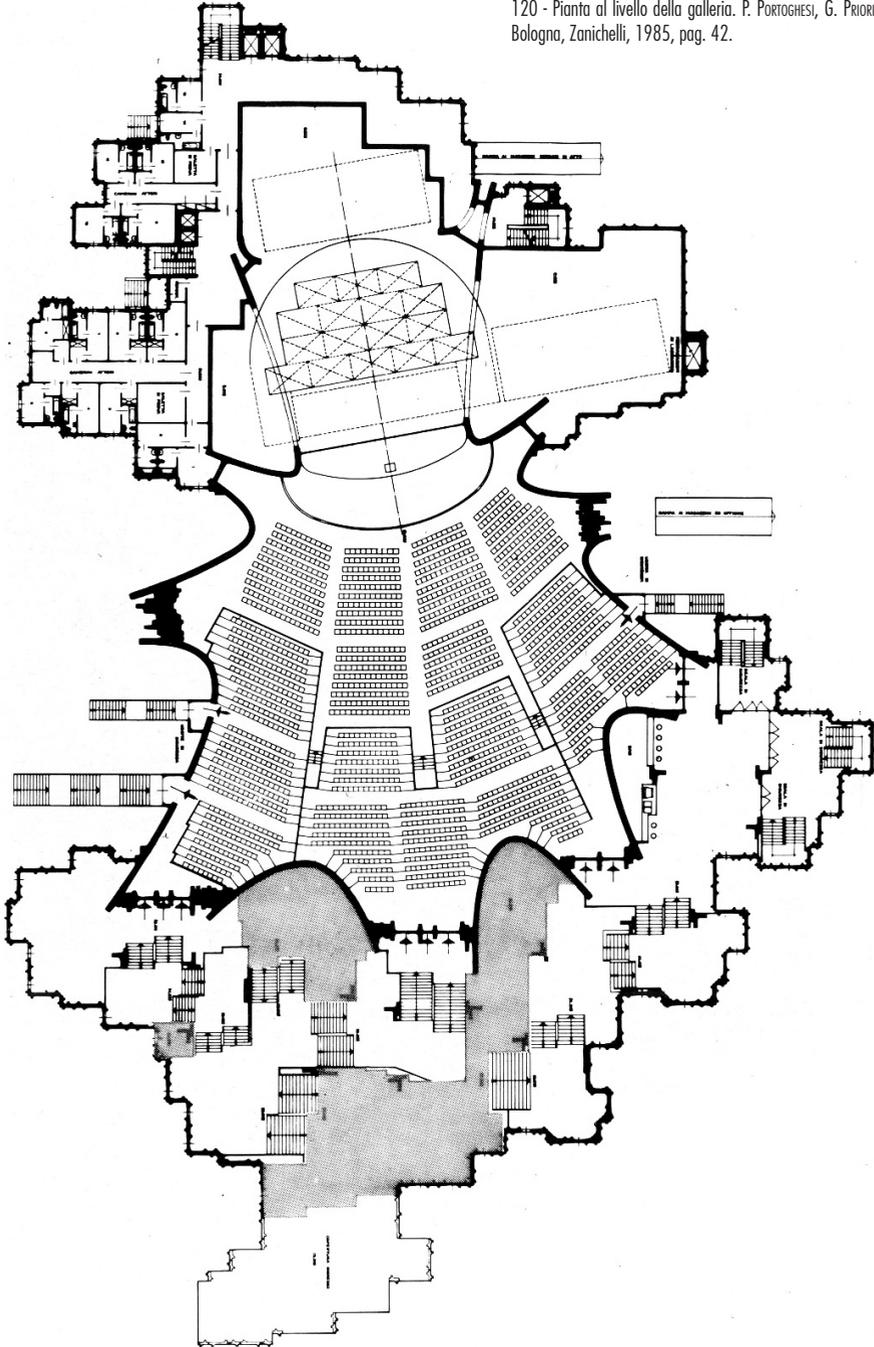
¹⁹ Citato in quanto uno dei primi teatri a corpo isolato con intenti referenziali legati al mondo aristocratico. D. WATKIN, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 1999.

proposto, più legato alla storia della città, ma reiterato nei suoi stilemi più comuni. Il sistema dei ridotti fa intravedere un uso dello spazio inconsueto ma che, privo di un vero e proprio disegno, rimane fluido senza motivi estranei al solo funzionamento teatrale. In altre parole non da indicazioni su cosa possa andare in scena in simili ambienti, che rimangono atipici e troppo dipendenti dal funzionamento del foyer. Discorso simile per la sala, che presenta un'interessante articolazione planimetrica ma mantiene forte il vincolo della quarta parete senza compromettere in nessun modo una visione dell'apparato scenico assolutamente tradizionale, benché esito di ben altri processi figurativi.

119 - Dettaglio del prospetto. Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Marcatrè, 19-22, Aprile 1966.



120 - Pianta al livello della galleria. P. PORTOGHESI, G. PRIORI, Paolo Portoghesi,
Bologna, Zanichelli, 1985, pag. 42.



Regione Sarda

4° posto ex equo

121 - Vista esterna. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.



arch.

Maria Donatella Morozzo della Rocca



122 - Prospetto sud ovest. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

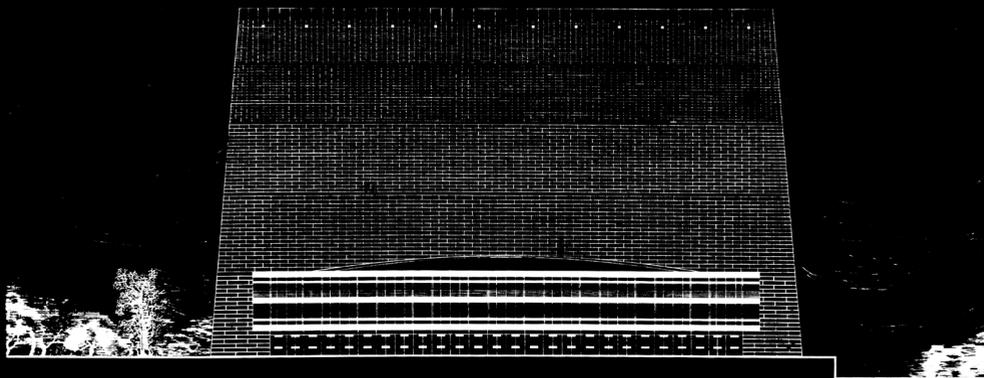


TAVOLA N. 1 - MOTTO: REGIONE SARDA, CONCORSO PER IL PROGETTO DEL TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI - ELABORATO D - PROSPETTO PRINCIPALE VOLTTO A SUD - OVEST - SC.

Il progetto venne incluso tra quelli meritevoli del quarto posto nella seduta di valutazione conclusiva, anche se con tutta probabilità non fu annoverato tra gli iniziali rimborsi di partecipazione¹.

Il legame col sito è limitato all'area di ingombro del teatro senza troppe considerazioni topografiche:

« Il fabbricato copre [...] mq. 4.996 [...] circoscritti in un rettangolo di m. 70 per 94. Può quindi trovare posto nell'area che gli è destinata sia orientato con la facciata a sud ovest, sia a nord est »².

Il progetto propone un abbassamento del livello generale dell'area per evitare accessi in discesa, « prospetticamente e funzionalmente difettosi »³, ed in nome di un posizionamento più armonioso nel futuro parco. Nello spazio antistante viene ritagliato un piazzale, di cui si suggerisce un uso ricreativo con fontane. Lateralmente a questo, e lungo il viale alberato, si ipotizza la localizzazione di 350 parcheggi per il soddisfacimento sia del teatro che del conservatorio di musica.

Compositivamente il progetto prevede una serie di tre volumi accostati, separati a denunciare la loro diversità funzionale. Il primo corpo, di 10 metri, consente l'accesso al pubblico e accoglie servizi espressamente dedicati ad esso. Il secondo, retrostante e di uguale altezza, è dedicato agli artisti e ai locali a supplemento delle attività teatrali. Tra i due, interposto tra chi guarda e chi si esibisce, vi è il terzo elemento della torre scenica, alta 40 metri e monumentalizzata all'esterno dal trattamento in pietra.

« Abbiamo voluto con questa distribuzione denunciare anche all'esterno le tre diverse destinazioni degli ambienti componenti il teatro (pubblico, scena, artisti) esaltando nel volume le esigenze funzionali di ciascuno di essi »⁴.

¹ Dall'allegato rinvenuto tra i documenti ufficiali della valutazione di maggio ma la cui stesura è da considerarsi incerta. L'unità d'archivio è conservata all'Archivio Storico della Soprintendenza, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

² M. D. MOROZZO DELLA ROCCA, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Regione Sarda, 1964*, Cagliari, Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastro, pag. 1.

³ *Ibidem*, pag. 1.

⁴ *Ibidem*, pag. 3.



123 - Vista interna dal palco. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.



124 - Vista interna verso il palcoscenico. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

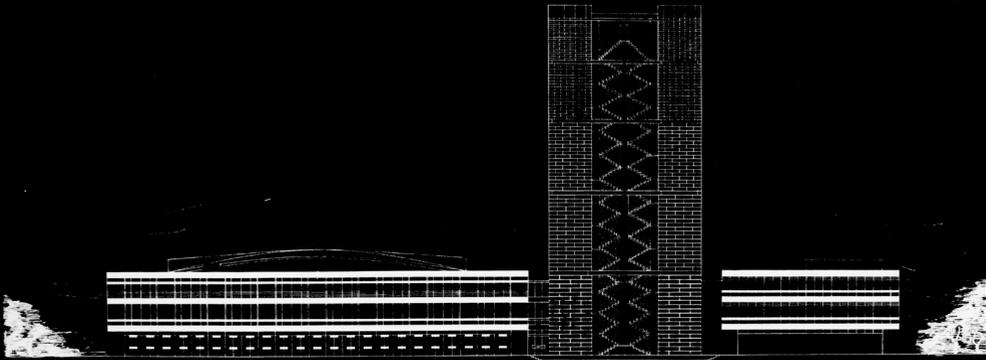
I materiali chiariscono questo rapporto tra le parti ed instaurano un rapporto con l'esterno fatto di rimandi materici di pietra scura locale sul corpo di dimensioni maggiori. Il suo uso suggerisce una ripresa del carattere compatto della città arroccata, ma in realtà si riduce ad un mutismo formale dai tratti più simili ad un segmento perduto di mura piuttosto che a un richiamo alla logica di addomesticamento del suolo.

123 La sala proposta è una delle più capienti e rispetta cu-
124 bature e numero posti richiesti dal bando, con 13.800
m³ per 1.999 spettatori⁵. Nelle sue linee il progetto set-
torializza nettamente i vari ambienti, con un rapporto
tra le parti di visione ottocentesca, con cui condivide lo
schema distributivo⁶. Il rapporto ridotti-scena-retrosce-
na è rigido e vincola le volumetrie, che hanno uno elevato
slancio nell'esternare questo rapporto. Il corpo centrale
125 della composizione è leggibile come un taglio verticale
126 e pesante, cerniera tra i due mondi che si interfacciano
127 nella sala. Nel farlo imprime un'assoluta divisione tra chi
guarda e chi si esibisce, pubblico ed attori, senza lasciare
nessun dubbio sui ruoli. A questa impostazione si lega la
caratteristica peculiare della proposta. L'elemento che di-
stingue il progetto è la riproposizione di una sala su mo-
dello del teatro romano⁷. Il disegno complessivo si apre a
ventaglio con lieve pendenza e un'apertura di 90° nel set-
tore gradinato. Viene interrotto da un doppio ordine di
palchi esteso lungo le pareti laterali, concluso nel prosce-
nio ad un'altezza pari ai due terzi del totale, sovrastato da
un ordine di gallerie in profondità. Si tratta dell'unione
123 tra una geometria teatrale arcaica con un'interposizione
127 di palchi ad anello, in realtà priva di rapporti diretti con
la forma della sala lungo i lati. Conseguentemente le ge-
ometrie non vogliono essere autocelebrative, nonostante
la ripresa del palco d'onore, ma derivano da una vaga con-
cezione del teatro all'italiana, sottolineata fin nella ripro-
posizione delle barcacce. La motivazione principale per
l'interposizione di questi riferimenti richiama il benefi-

⁵ Ibidem, pag. 5.

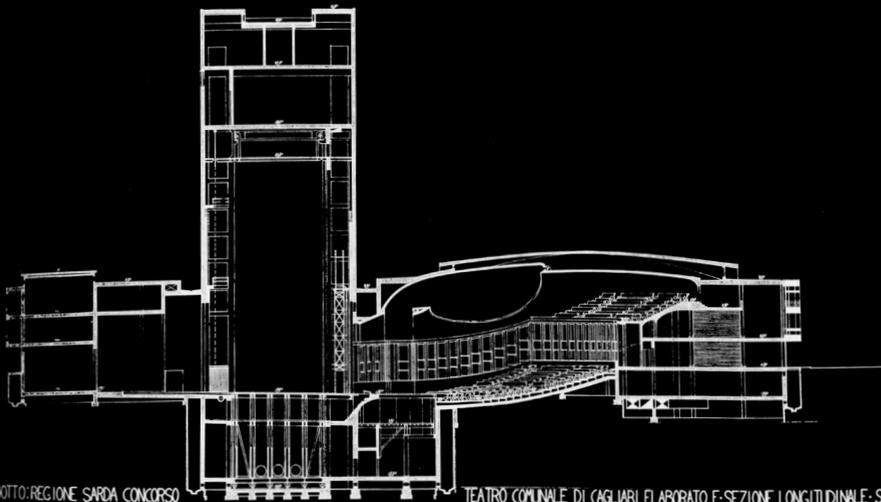
⁶ A questo riguardo si vedano per esempio le sezioni tirate da Charles Garnier per la sua Opéra di Parigi del 1862-75, pubblicate in numerosi volumi tra cui D. WATKIN, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 1999.

⁷ La definizione di questo spazio è indicata come "anfiteatro" nella Relazione Tecnica redatta per il concorso. Tuttavia la sala non presenta alcuna affinità con quella tipologia architettonica essendo di geometria semicircolare con lato scena rettilineo.



125 - Tavola N.4 - MOTTO: REGIONE SARDA; CONCORSO PER IL PROGETTO DEL TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI - ELABORATO D - PROSPETTO LATERALE - VOLTO A SUD - EST - SCALA

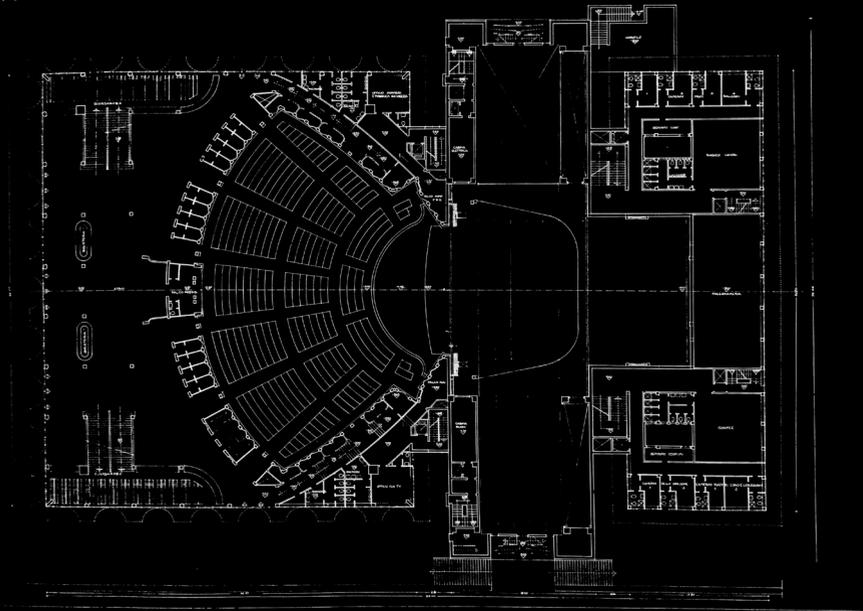
125 - Prospetto sud est. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.



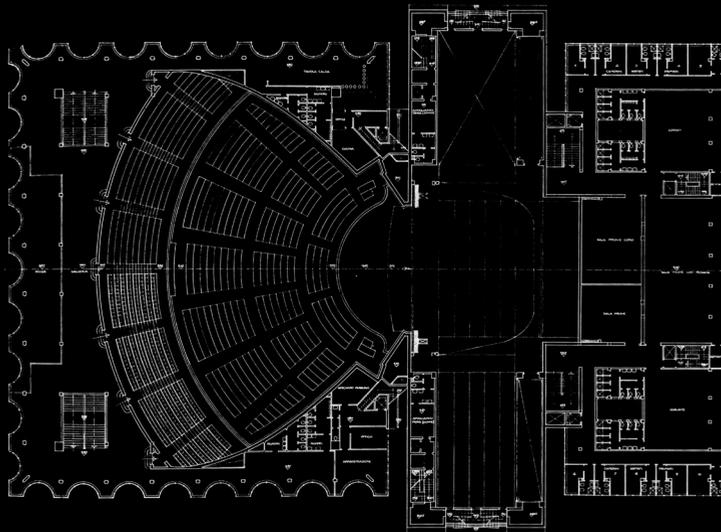
126 - MOTTO: REGIONE SARDA CONCORSO TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI ELABORATO E - SEZIONE LONGITUDINALE - SCALA

126 - Sezione longitudinale. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

MOTTO: REGIONE SARDA CONCORSO PER IL PROGETTO DEL TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI-ELABORATO C - PIANTA DELL' ATRIO E PRIMO ORDINE PALCHI-SCALA



REGIONE SARDA CONCORSO PER IL PROGETTO DEL TEATRO COMUNALE DI CAGLIARI-ELABORATO C - PIANTA DELLA GALLERIA E DELLE SALE DI PROVA-SCALA 110C



127 - Pianta dell'atrio e della galleria. Relazione Tecnica Regione Sarda, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, via Cesare Battisti 2, Cagliari.

cio acustico, derivato dalla geometria circolare, per altro disegnata con gran cura sulla base della spirale polare di Varignon. Tale strutturazione presenta qualità tecniche ben note, a cominciare dalla massimizzazione della vista libera, per finire con qualità sonore superiori rispetto a quelle che si otterrebbero sotto eventuali balconate. La soluzione « a balconate sovrapposte che prevale nei cinematografi [...] è inadatta perché le zone sottostanti la balconata non rendono una percezione corretta della musica e del canto, ed anche perché manca dei caratteri di unità e di libera visibilità che devono distinguere il teatro Comunale dell'Opera dai locali di spettacolo strettamente economici »⁸.

*« Abbiamo scelta questa forma [...] perché corrisponde bene ad un carattere peculiare che viene al Teatro d'Opera da una lunga tradizione e cioè l'essere luogo di ritrovo sociale, di ambiente festoso, di relazioni umane e di eleganza »*⁹.

Il profilo delle gradinate della platea è però insolitamente aperto, secondo una geometria che consente di scavalcare l'ingombro visuale ad ogni fila di poltrone, invece che ogni due, evitando l'effetto di « guardare la scena fra le teste dei due spettatori che stanno innanzi »¹⁰.

Il risultato è un ventaglio che offre la vista quasi totalitaria del palco, la cui curva di visibilità dai palchi decrese però fortemente agli estremi, ed è basata unicamente sull'ipotesi del pubblico proteso al corrimano¹¹. La sezione della sala deriva da una serie di accorgimenti tecnici vincolati ad alcuni protagonisti dello spazio. Il principale di questi è il sistema di boccascena, composto da un ordine di due archi sovrapposti. Il minore introduce il palco ed è contenuto in quello di dimensioni maggiori, dal quale prende avvio il soffitto della sala. In questo modo si sarebbe presumibilmente ottenuta un'elevata libertà tecnica nella disposizione luci, con la possibilità di illuminare frontalmente e lateralmente la scena senza metter

⁸ M. D. MOROZZO DELLA ROCCA, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Regione Sarda, 1964*, Cagliari, Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, pag. 3.
⁹ *Ibidem*, pag. 3.
¹⁰ *Ibidem*, pag. 7.

¹¹ Per questa ragione si considera una sola fila di pubblico sulle baracche laterali e la destinazione esclusivamente tecnica e di controllo televisivo per i palchi di prosenio. Destino per altro comune alla maggior parte dei palchi in ultima posizione di numerosi teatri di tradizione italiana a causa dei nuovi standard tecnici.

in mostra alcun apparato luci o proiettore, con la possibilità di sfruttare anche le componenti indirette. L'effetto ricercato, almeno secondo le intenzioni della progettista, è di ridurre, sfumando, la distanza tra la *realtà* del pubblico e quella dell'azione. Per questo la copertura della sala
123 si compone di due superfici sovrapposte, con quella inferiore aperta centralmente a seguire il profilo della sala, dando alloggio ad un comparto tecnico provvisto di fari, impianti di diffusione luce e condizionamento dell'aria.
124 « Avendo considerato come una delle precipue prerogative del teatro [...] consista nella tridimensionalità e nella verità dei personaggi operanti, e come questa verità sia più efficace in quegli spettacoli all'aperto dove la volta reale del cielo fa da sfondo all'apparato scenico ed in quegli spettacoli al chiuso nei quali l'azione viene portata all'interno della sala ed abbracciata dalla stessa volta che sovrasta gli spettatori »¹², il progetto propende per un controllo illuminotecnico delle proiezioni su sala e scena in modo da fonderle visibilmente. Potremmo leggere un tentativo di riprendere maggiormente il carattere aperto del teatro romano inserito nella sala, dove naturalmente la sfera celeste che sovrasta gli uni e gli altri, unendoli maggiormente, dà verità all'azione. Tuttavia l'intento scenico non può non confrontarsi con lo stesso vincolo, per altro autoimposto, della sovradimensione degli archi scenici del boccascena, che viene supposto possano fondersi nella tinta della volta « serbando [...] soltanto una diafana traccia »¹³. Per altro l'altezza libera della sala è piuttosto ridotta, per un uso massimo del fonoassorbimento del materiale di copertura, comportando però un ulteriore ostacolo alla ricercata fusione. Su queste basi risaltano in maggior parte gli accorgimenti prettamente tecnici, stemperati da intenti scenici difficilmente individuabili ed in grado di esprimere tali visioni unicamente tramite parole, fatta salva un'eccezionale acustica.

¹² M. D. MOROZZO DELLA ROCCA, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari, Regione Sarda, 1964*, Cagliari, Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, pag. 4.

¹³ *Ibidem*, pag. 5.

Talia

arch.

**Giampaolo Bertolozzi
Bianca Ballestrero Paoli
Piero Paoli**

4° posto ex equo

Torre dell'Elefante

arch.

Enrico Mandolesi

Renzo Arnaboldi

Angelo Berio

Carlo Biscaccianti

Silio Colombini

Paolo Cucca

Gino Parolini

Sara Rossi

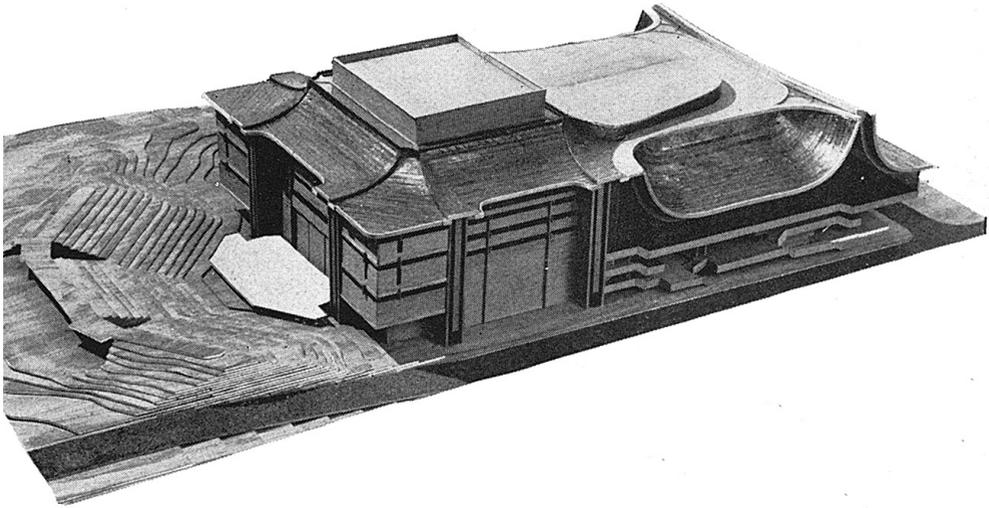
4° posto ex equo

Ai progetti *Talia* e *Torre dell'Elefante*, rispettivamente del gruppo fiorentino e romano, è dedicato uno spazio comune dovuto alle difficoltà nel reperire una quantità di documentazione consona ad un'analisi dettagliata di entrambi. In particolar modo il progetto *Talia* rappresenta il caso documentario più problematico, sia in quanto apparso raramente nella stampa, sia per una scarsa conoscenza sulle eredità dello studio. Al contrario, uno sforzo congiunto prima dello stesso Mandolesi e, dopo, degli eredi, ha permesso la conservazione di parte dell'esperienza nel proprio archivio privato.

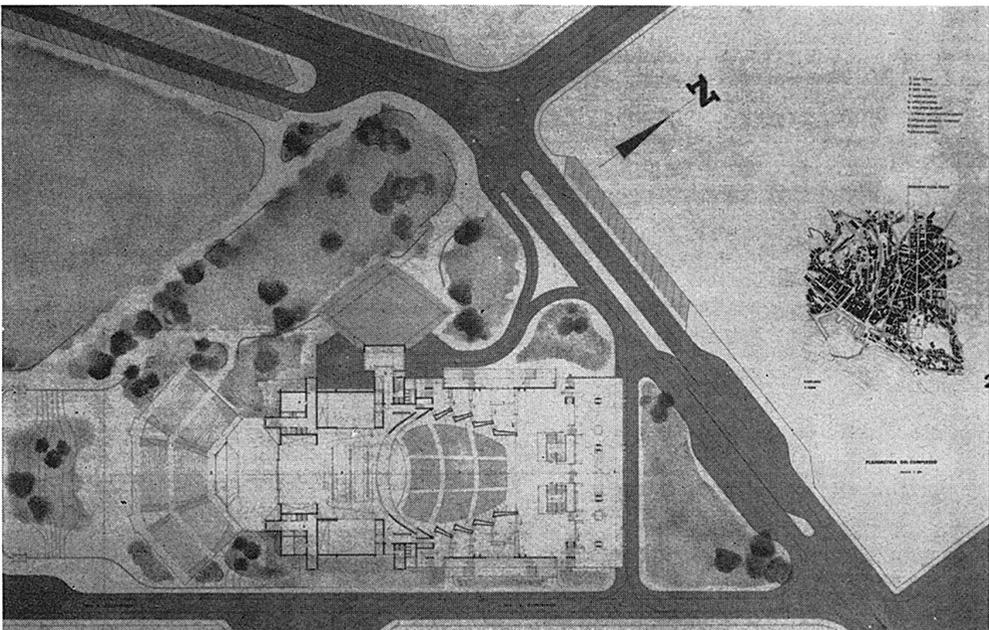
Il progetto fiorentino è il meno noto tra quelli premiati e propone una profonda sala baricentrica il cui interesse risiede nell'essere voltata in maniera atipica verso il
128 boccascena. Questo poiché l'organismo, di una certa uni-
129 tà, è in realtà la somma di tre parti disgiunte: un teatro all'aperto, una sala tradizionale ed uno spazio più contenuto per pratiche sperimentali. Non è quindi definibile un vero e proprio centro scenico, e ciò trova risalto in un sistema di coperture che, unificando ogni parte, non lascia emergere alcuna predominanza ed anzi si concede grandi libertà nelle lunghe pieghe che la soletta di chiusura propone.

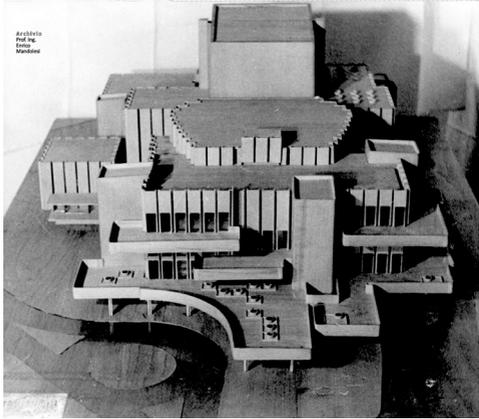
Il progetto del gruppo capeggiato dall'ing. Enrico Mandolesi, già impegnato in svariati incarichi nella città di Cagliari, uno fra tutti il Piano Regolatore Generale del
130 1964, allude per conformazione al nucleo fortificato del-
131 la città, del quale riprende la compattezza muraria. L'effetto è però stemperato dall'articolazione planimetria piuttosto varia che si contrappone con efficacia tramite profonde terrazze che aprono il volume sul fronte sud ovest d'ingresso, a proseguo del viale alberato. Il contrasto tra la scansione verticale ed orizzontale permette una facile distinzione degli elementi di risalita, mantenuti assolutamente compatti. Essi rappresentano e simulano, nella loro posizione *di mezzo* e nell'inserimento stretto, il sorgere delle fortificazioni di guardia tipiche del centro

128 - Plastico. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 591.

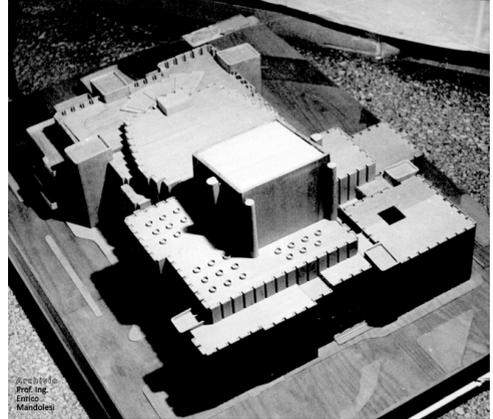


129 - Planimetria. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 591.



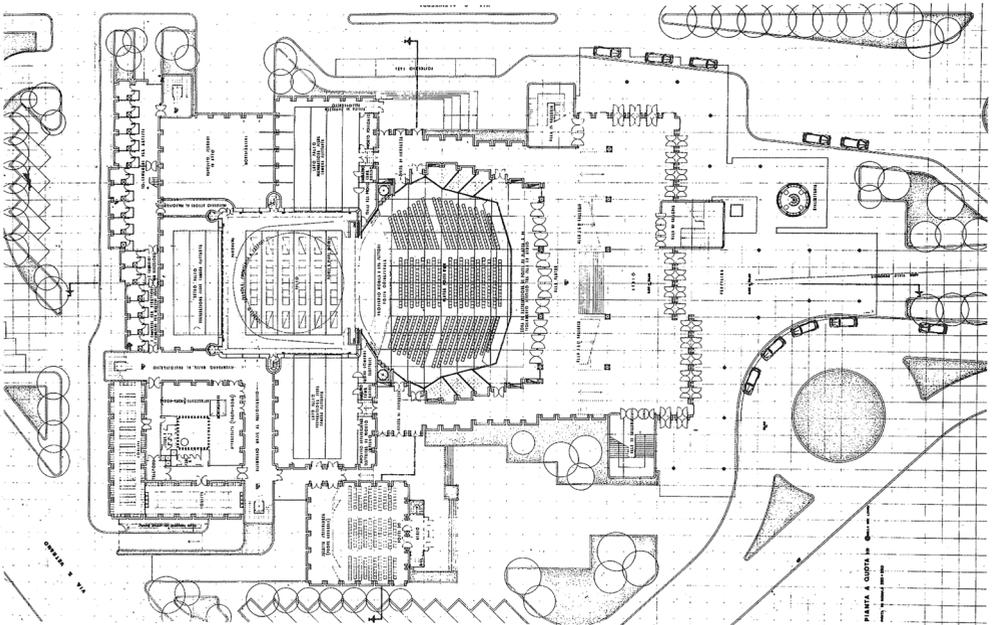


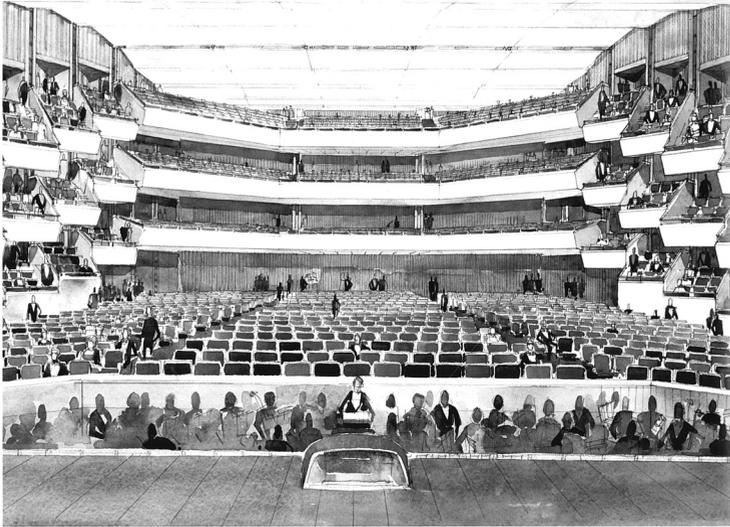
130 - Plastico. Archivio Prof. Ing. Enrico Mandolesi, Roma.



131 - Plastico. Archivio Prof. Ing. Enrico Mandolesi, Roma.

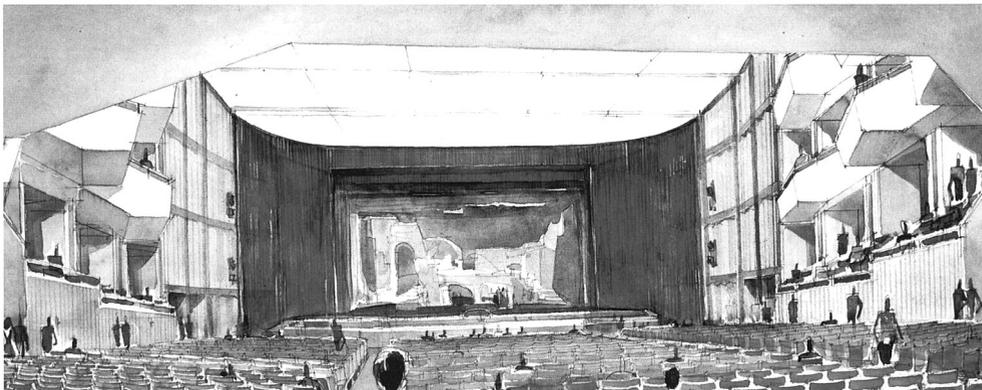
132 - Pianta piano terreno. Archivio Prof. Ing. Enrico Mandolesi, Roma.





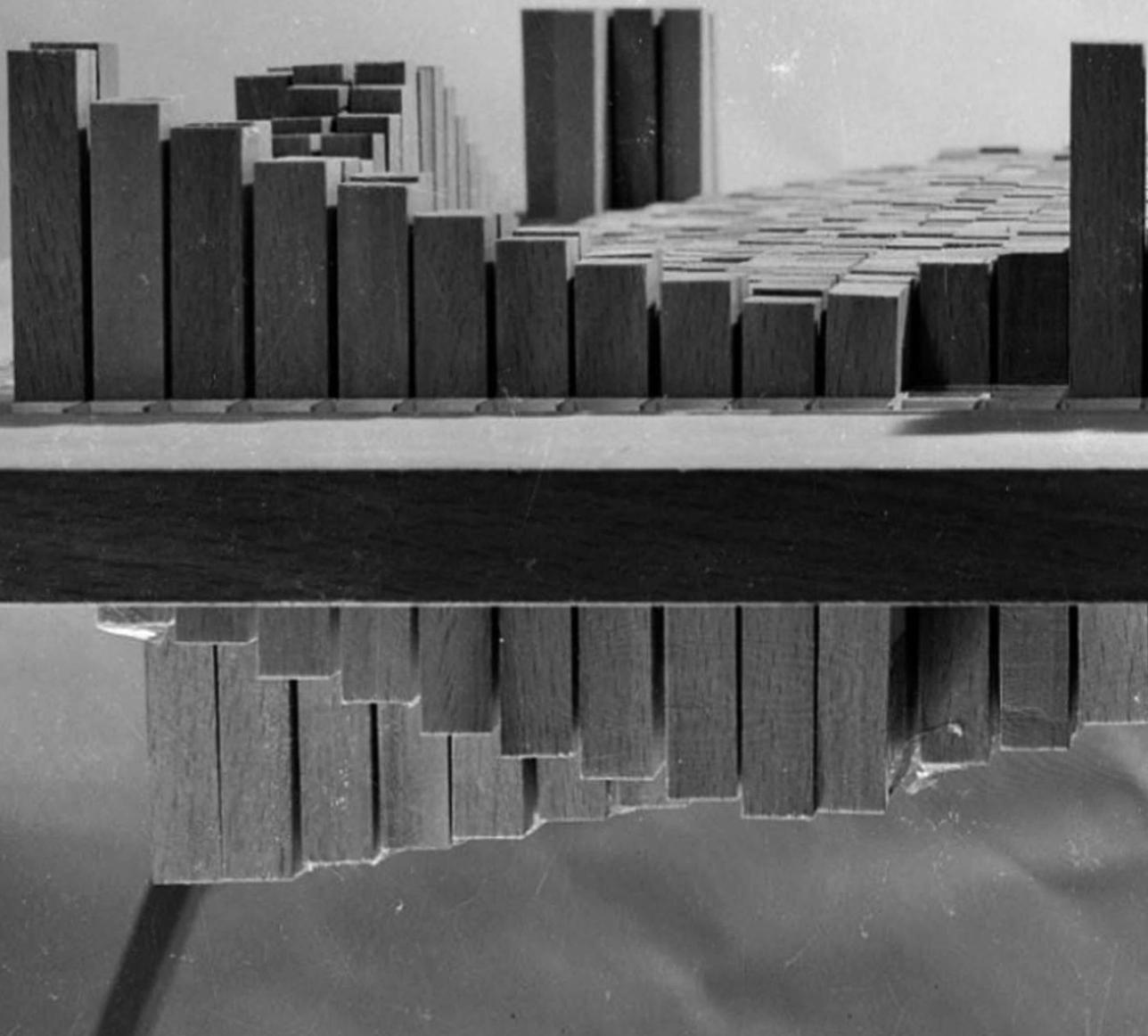
133 - Vista dal palcoscenico. M. PUGNALETTO, Operosità di Enrico Mandolesi, Centro Studi Consiglio Nazionale Ingegneri, Roma, Iris, 2007.

134 - Vista dalla platea. M. PUGNALETTO, Operosità di Enrico Mandolesi, Centro Studi Consiglio Nazionale Ingegneri, Roma, Iris, 2007.



storico, e di esse ripropongono la severità. La stessa torre scenica si lega a questo discorso, risaltando nel volume composto dalla successiva unione di parti funzionali (e indipendenti) di cui la modularità in facciata è segno inequivocabile. Non a caso dall'esterno ogni funzione è perfettamente individuabile, accostata all'altra. Tra le proposte pervenute quella del gruppo romano è però tra le più tradizionali nella concezione della sala, che è improntata solo ed esclusivamente ad un corretto funzionamento dell'apparato tecnico ma non riflette criticamente
132 sul suo significato. Alla sala si giunge con una delle più anonime sequenze di passaggio dai ridotti. L'interno
133 presenta tratti anacronistici, con un sistema statico di
134 platea unito alla riproposizione dei palchi laterali, segno nostalgico ottocentesco come è raro vederne durante tutto il secolo. Una serie di tre profonde gallerie completa il numero posti richiesto dal bando. Risalta ulteriormente un boccascena perfettamente definito, allontanato e rafforzato da un golfo mistico a scomparsa che irrigidisce la quarta parete della scena, inamovibile tanto quanto le fortificazioni a cui si rifanno i progettisti. La distinzione dei diversi momenti che compongono l'universo teatrale trova maggior risalto nella teorica indipendenza che i volumi accostati, uniti solo tramite l'espedito modulare, presentano nei loro confronti. Tra questi è degna di nota una seconda sala di dimensioni contenute. Essa è pensata per rappresentazioni minori e dotata di assoluta indipendenza funzionale, ma inserita nell'anonima scansione modulare dell'insieme cosicché non riesce ad ottenere alcun tipo di forza figurativa, né tanto meno planimetrica.

135 - Plastico. Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Sacripanti, Attività professionale, S2, busta 6.



Tentativi di comparazione

Dall'illustrazione dei progetti premiati, tralasciando quelli per i quali argomentazioni più dettagliate sono risultate difficoltose per mancanza di materiale, si evincono delle tematiche di fondo. Tramite queste è possibile una comparazione generale delle esperienze di concorso che possono, anche se involontariamente, restituire un quadro del passato momento storico. Scelte comuni e sensibilità affini nella risoluzione di alcune questioni progettuali lasciano intravedere influenze e sguardi valutabili reciprocamente. Dall'interesse per l'esperienza scandinava al rinato interesse per le specificità locali, dal nuovo ruolo istituzionale messo in atto in diversi paesi nella promulgazione culturale ed intellettuale - già familiare durante gli anni *comunitari* italiani¹ - agli sviluppi neo-avanguardisti in campo artistico, le proposte del concorso cagliaritano si inseriscono nel più vasto dibattito architettonico internazionale. Certo, non è lecito supporre movimenti culturali o tensioni architettoniche secondo scambi non documentabili, ma la costanza e la frequenza di alcune prese di posizione ed atteggiamenti verso problematiche comuni indicano dei parametri di studio adatti alla comparazione.

Discutendo del rapporto tra un organismo architettonico di elevata impronta sociale ed un contesto urbano in rapida crescita, un primo criterio potrebbe scaturire dal confronto tra gli sguardi che i diversi progettisti seppero esercitare per proporre, o meno, un dialogo col contesto. Si evidenziano due atteggiamenti: quello di chi tende ad un richiamo col sito nutrendosi di assonanze con la genesi della Cagliari consolidata, che diventa anche filtro attraverso cui guardare al caotico ampliamento della città in un rapporto di incontro-scontro; quello di chi del problema non si occupa, propendendo per organismi dalla carica autorappresentativa. Spicca un uso di materiali

¹ In particolare si richiama l'Aufklärung di Adriano Olivetti ed il suo immaginario comunitario realizzato in parte ad Ivrea. M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 47.

neutri, prelevati da paradigmi anche topologicamente lontani, non raramente di sentire razionalista.

Questi due gruppi consentono una suddivisione fatta di assonanze comparative volutamente di livello generale. Dati i larghi confini di gruppo, durante le valutazioni non possono fare a meno che emergere altri dati ed altri insieme. Con questo non si vuole azzardare una seconda classifica, fine non solo inutile ma inutilmente retorico, quanto discutere una visione storica, sondando un periodo spesso considerato povero di visioni di grande portata e di qualità. Nel far questo il riferimento principe non può che derivare dalla magistrale operazione di lettura critica che Manfredo Tafuri esercitò per il concorso della Camera dei Deputati a Roma², del 1967. Tuttavia, per quanto affascinante, difficilmente può passare inosservata l'ideologia che permea il testo e ne pilota, consapevolmente, i giudizi. Qui non si aspira a tanto per due motivi. Il primo è la distanza storica che ha posto ormai più di 50 anni dall'esperienza ad oggi, regalandoci occasione di studio più che di rimpianto. Il secondo deriva dalla base storico-critica a valle del concorso. Mentre Tafuri operò all'interno del dibattito architettonico, presunto in crisi, per il concorso di Cagliari si risale contro la corrente della fortuna critica che investì alcune delle proposte. I punti di partenza, e di arrivo, sono diametralmente opposti. Non solo: mentre le parole della critica affermano un giudizio storico e trasmettono in forma di studio le vicende, nel caso cagliaritano tale discorso è in parte affermato. Valgono come cifra comparativa le proposte di Ludovico Quaroni, di Giuseppe Samonà (grandi assenti al concorso) o dello stesso Sacripanti, le quali, piuttosto che attirare attenzione come grandi esclusi dal podio del '67, ottennero rilievo contestualmente all'opera tafuriana, dato il suo interesse nell'iter critico che egli segnò con la pubblicazione. Nel caso del '65 è tale interessamento ad essere oggetto di studio e non si costruisce una lettura polemica di ciò che è stato, ma si intavola un'analisi se-

² M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

guendo un filo storico che diede i suoi autonomi giudizi. Per entrambi i gruppi delineati sopra si è scelto di trattare inizialmente del vincitore, per collocarlo alla giusta distanza da entrambi, ed in questo notare somiglianze e preferenze storiche. Del progetto vincitore sono stati messi in luce alcuni richiami aaltiani che lo compongono, i cui riferimenti espressivi si compiono nella referenzialità semantica dei segni morfologici del Maestro³. Il debito generale nei confronti dell'architetto finlandese potrebbe essere trattato più approfonditamente, tenendo a mente che non è certo questa la sede per un'analisi dettagliata della poetica di Alvar Aalto. Qui è importante ricordare quale incredibile suggestione egli seppe operare sull'architettura moderna partendo dalle due guerre fino alle eredità degli anni sessanta.

Uno degli aspetti che hanno caratterizzato la produzione edilizia negli anni del concorso fu la lezione organica, vicina tanto ad una considerazione ambientale - indagando il rapporto opera/luogo - quanto ad una rivisitazione del lessico formale - riprendendo ed ampliando la lezione propriamente organica. Il successo, al tempo anche didattico, dell'opera aaltiana crebbe in modo particolare nel decennio precedente il concorso facendo di molte realizzazioni dei punti di riferimento per la ricerca architettonica. Tra i motivi iniziali del successo vi fu l'interesse suscitato per il Sanatorio di Paimio (1929-33), salutato come novità sul modo di porsi di una struttura contemporanea nel suo rapporto col sito⁴. A quest'opera seguirono esperienze di grande visibilità fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, di cui forse la villa Mairea del 1937 rappresentò l'apice, precisando i termini del dialogo. Naturalmente, tappe chiarificanti dell'assidua ricerca personale nonché elementi ulteriori per un riesame estero ed un'approvazione diffusa, furono le numerose occasioni di metodo che Aalto ottenne, banco di prova per una profonda reinterpretazione di caratteri compositivi e distributivi. La maggior parte di

³ Vedere Capitolo II, GGG, pag. 88.

⁴ Significativo il fatto che Aalto dovette giustificare la sua planimetria ricorrendo a termini funzionalisti e d'igiene. Tuttavia Reyner Banham, nel testo *The one and the few, the rise of modern architecture in Finland* del 1957, riportava la grande distanza che intercorreva tra il retro del sanatorio e la tradizione costruttivista tipica dell'Internation Style.

essi venivano indagati già dagli anni trenta, grazie ad una ricezione effettivamente - ed ostentatamente - funzionalista, nata per altro in clima nord-classicista, durante un *Rinascimento* tardivo che Aalto andò alimentando⁵. Sebbene l'esame della sua poetica lo avesse reso celebre e noto anche in Italia⁶, non ebbe tuttavia l'effetto di porre l'architetto finlandese accanto ai quattro più influenti Maestri della vicenda architettonica almeno fino alla metà degli anni cinquanta. In altre parole, la lezione finlandese dovette attente un rinnovato senso di ricerca sul luogo e di inedite attenzioni all'ambiente per potersi affiancare, ed emergere, tra i segni più *usufruibili* del linguaggio moderno, similmente a quanto accadde a Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius e Frank Lloyd Wright⁷. Un significativo esempio di questa nuova disponibilità semantica viene dal contesto nord americano. Si tratta delle Case Study Houses (1945-62) la cui maturazione porta evidenti segni di influenza europee. Un campione come la N9 di Santa Monica (1945-49) denuncia la sua appartenenza figurativa miesiana ed è significativo notare come il tratto mitteleuropeo dell'autore, Eero Saarinen, ceda il passo ad un universo figurativo di provenienza ben più nordica con il suo Hockey Risk (1956-59), le cui masse costituiscono una prova costruita della generale influenza che la lezione finlandese andava ad ottenere⁸. La complicazione implicita nella diffusione aaltiana fu, evidentemente, la non aderenza all'esperanto linguistico a lui contemporaneo il cui destino sarebbe stato quello di incrinarsi anche attraverso le opere mature di numerosi colleghi, primo tra tutti il Le Corbusier di Ronchamp⁹. Dagli anni cinquanta in poi, durante il periodo identificato con la sua maturità, Alvar Aalto venne annoverato come « creatore di linguaggio »¹⁰. Con i progetti ecclesiastici di Seinäjoki (1952, 1958-60) e Vuoksenniska (1956-58)¹¹, il politecnico di Otaniemi (1949-73), le architetture domestiche, comprese quelle di sua proprietà (1953-1955)¹², e le commissioni pubbliche della Casa della Cultura (1955-

⁵ Riferito al clima di rinascita cultura degli anni venti e partito in Svezia con Martin Nyrop e Ragnar Ostberg grazie alla loro ripresa neoclassica. F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993.

⁶ Le prime pubblicazioni dell'opera aaltiana risalgono alla Casabella di Pagano, nel 1940, col numero 145, ma proseguono solo nel 1955, col numero 208, all'interno del clima di rinnovata indagine critica italiana.

⁷ Lo stesso E. N. Rogers non citò Alvar Aalto tra i Maestri dell'architettura moderna nella stesura del suo articolo *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, in Casabella 211, giugno-luglio 1956.

⁸ M. BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008, pag. 142-169.

⁹ Rilevabile facilmente durante il ciclo di dibattiti sulle pagine di Casabella con G. C. ARGANI, E. N. ROGERS, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, 209, gennaio febbraio 1956.

¹⁰ F. TENTORI, *Progetti e Problemi*, Casabella, 281, novembre 1963.

¹¹ L. MOSSO, *Due chiese di Alvar Aalto a Seinäjoki e a Imatra*, Casabella 217, dicembre 1957.

¹² L. MOSSO, *Il nuovo studio di Alvar Aalto a Munkkiniemi*, Casabella 217, dicembre 1957.

58)¹³ e del teatro di Essen (1961-1964)¹⁴, Aalto si afferma come punto di riferimento nel panorama europeo, contribuendo a slegare, in maniera più o meno cosciente e traumatica, i dettami del “moderno” da quelli del Movimento Moderno. Contemporaneamente, la stessa questione era assai pressante in un paese *pentito* come l’Italia, la cui prevedibile *damnatio memoria* aveva da un lato portato a rinnegare la propria storia « mettendo fuori gioco interi settori delle ricerche degli anni venti e trenta »¹⁵ e dall’altro ad un revisionismo cauto ma interessato a salvaguardarne il processo critico. Esemplificative sono le parole di Ernesto Nathan Rogers nell’ammettere *l’inganno* del proprio ruolo durante il ventennio¹⁶. Insomma, un universo figurativo carico di prese di posizione perfettamente conciliabili con il dibattito iniziato nel 1954 sulle pagine di *Casabella-continuità* 204, e nella *Metron* di Bruno Zevi. Proprio sulla base di quest’ultimo, dichiaratamente interessato alla *liberazione organica*, sarebbe erroneo non considerare l’apporto aaltiano in parallelo alla lezione wrightiana, vista la comune lettura atta a « liberare le forme, per piegarle a una umana fruizione dello spazio »¹⁷. È dalla Casabella di Rogers che deriva la massima diffusione dell’esperienza nord europea, significativamente legata non solo alle opere del Maestro, come dimostra il numero estivo 211 del 1956 sulle tipologie finlandesi¹⁸ ma anche ai protagonisti “nuovi”¹⁹. Parallelamente furono la Germania del *Bauwelt* e dell’*Architektur Wettbewerbe*, insieme all’anglosassone *Architectural Review*, alle pubblicazioni in lingua su riviste come *Arkkitehti* o *Uusi Aura*, nonché in testi anglosassoni dei più seguiti critici come Giedion, a diffonderne l’esperienza. Nel caso dei vincitori la letteratura a riguardo dovette essere maggiormente reperibile visto un lungo periodo all’estero di Francesco Ginoulhiac, il quale, fino alla laurea nel 1961, studiò e lavorò a Londra, Stoccolma e Svezia²⁰. Egli stesso curò l’edizione di una monografia su Aalto, ad oggi inedita, con un vasto apparato fotografico di propria produzione²¹. Non ultimi,

¹³ *Il Kulttuuritalo e l’edificio per l’assistenza statale ai pensionati a Helsinki di Alvar Aalto*, Casabella 217, dicembre 1957.

¹⁴ *Essen Theatre, Alvar Aalto*, *Bauwelt*, 1960. Segnalazione su Casabella 238, aprile 1960.

¹⁵ M. TAFURI, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 6.

¹⁶ E. N. ROGERS, *La tradizione dell’architettura moderna italiana*, Casabella 206, luglio agosto 1955.

¹⁷ M. TAFURI, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 6.

¹⁸ Nel testo richiamato si porta avanti una tesi secondo cui l’influenza di Alvar Aalto sarebbe stata decisiva in ambito extra-finlandese ma scarsamente influente per l’architettura di quel paese durante gli anni cinquanta.

¹⁹ Volendo portare un esempio calato sulla quantità e la frequenza di presentazione si potrebbero riportare i nomi di Paul Rudolph ed Eero Saarinen, curiosamente due delle principali influenze riscontrate durante le analisi del capitolo.

²⁰ Informazione rivelata dal figlio, Marco Ginoulhiac.

²¹ Il testo è conservato presso l’Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.

anche i legami personali e professionali resero l'opera aaltiana un riferimento comune valutabile all'interno del dibattito culturale italiano attraverso le pubblicazioni di Leonardo Mosso, Nathan Rogers e Francesco Tentori, affiancati da Mendini, Koenig e Borsi, curatori della mostra a Palazzo Strozzi aperta casualmente lo stesso 1965. Aalto ebbe anche l'occasione di collaborare con personaggi quali Federico Marconi, Glauco e Giuliano Gresleri e lo stesso Leonardo Mosso, che nel 1981 ne curò la vasta monografia. Al principio degli anni sessanta, all'apertura dello studio Ginoulhiac²², l'approvazione per la lezione aaltiana si alimentava già delle migliori realizzazioni, che di fatto ne ampliarono il linguaggio materico, dando agli occhi dei più un'alternativa concreta alla modernità di stampo più internazionale e per questo ritenuta valutabile a livello progettuale. In conclusione, potrebbe essere lecito supporre che la generazione operante dagli anni cinquanta, la maggior parte nata durante i trenta, ebbe una conoscenza più precisa dell'opera di Aalto.

Della lunga carriera del Maestro finlandese è bene ritagliare solo alcuni aspetti salienti, che possano contribuire a definire i confini degli insiemi di classificazione. A tal riguardo, il porsi dell'opera aaltiana con l'intorno diede seguito ad un vasto interesse per i suoi meccanismi spaziali dei quali non è difficile apprezzare quella cura *totale*²³ posta nel disegno dell'opera. Tra gli elementi di maggior pregio, nonché di maggiore rappresentatività, vi sono i sistemi distributivi - fatto che lo pose facilmente in contatto con la cultura funzionalista - sia per quanto riguarda la loro posizione volumetrica, sia per la loro strutturazione autonoma. Basterebbe richiamare il corpo scala esterno dello stesso sanatorio di Paimio, risultato esponenziale di quella minore soluzione d'ingresso secondario nelle prime opere di Seinäjoki, come la Guardia Civile del 1922²⁴, o la sede del Turun Sanomat del 1928²⁵. Pur non trattandosi di un'invenzione dell'architetto finlandese, anche grazie alla fama che la sua opera ottenne,

²² Informazione rivelata dal figlio, Marco Ginoulhiac.

²³ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993.

²⁴ R. BRAY, *Alvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Bari, Dedalo, 1984, pag. 22.

²⁵ *Ibidem*, pag. 26.

simili dispositivi popolarono con agilità il panorama architettonico, anche italiano, e ad oggi testimoniano di una generale, forse subconscia, nuova attenzione al tema. Con distacco figurativo e cronologico troviamo le stesse attenzioni nei progetti degli anni sessanta per il Palazzo dei congressi di Helsinki²⁶ (1962-71), ma denunciate in prospetto. Si richiama ciò che è stato messo in evidenza da una letteratura ormai vasta: uno dei punti di interesse dell'opera aaltiana consiste nella rappresentatività, funzionale e non, degli elementi che compongono il manufatto architettonico, precisandolo gerarchicamente e compositivamente, ma stando lontano dal riscontro figurativo di forma-funzione così come veniva applicato in ambito europeo: fonti di luce, materiali, rapporti tra bucaure e sistema geometrico, pieni e vuoti, elementi di distribuzione²⁷. Il paragone migliore, quello teatrale, è l'Opera di Essen²⁸ (1961) dove Aalto sintetizzò il tutto, regalando ciò che potrebbe essere stato un punto di riferimento importante per il gruppo GGG. Il teatro tedesco, esito di un concorso bandito nel 1959, venne pubblicato internazionalmente dal 1960 e, per quanto il vincitore della competizione sarda si discosti nel trattamento figurativo della versione definitiva, mantiene una forte assonanza con le versioni preliminari sia di Essen che del suo precedente aaltiano della vela del Vogelweidplatz (1953)²⁹. Entrambi gli edifici sorgono con precisi intenti rappresentativi e catalizzatori dell'intorno.

La lezione aaltiana ebbe gran seguito visto anche il debito nei confronti della stessa penisola, che ebbe un ruolo di prim'ordine nel strutturarla. Il repertorio dell'architettura nacque in parte, come molti a lui contemporanei, dalle ceneri delle ricerche classiche, o classiciste, delle *lezioni*³⁰, alle quali subentreranno quelle moderne, o moderniste. Questa è naturalmente un'approssimazione ai fini del discorso: la convivenza di modelli e sentire facenti capo tanto ad un repertorio classico quanto ad uno moderno è stata una realtà diffusa, offuscata spesso da riletture

²⁶ *Ibidem*, pag. 99.

²⁷ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993, pag. 149-153.

²⁸ Esposta nelle pagine di Casabella dal 1964 ma nota attraverso almeno due pubblicazioni tedesche segnalate nella stessa rivista: il testo illustrato di F. Gutheim edito nel 1960 e la raccolta delle opere edita dalla Girsberger nel 1963.

²⁹ A. MENDINI, A. AALTO, G. K. KOENIG, F. BORSI, *L'opera di Alvar Aalto*, Casabella 299, novembre 1965.

³⁰ Il termine *lezioni* richiama ai numerosi corsi frequentati da Aalto all'università sulle architetture italiane, particolarmente apprezzate durante il rinascimento finlandese di inizio Novecento.

ideologiche della storia passata³¹. Trattando dell'Italia questo è ben evidente. Il paese ha visto durante il Novecento la realizzazione di moderne strutture dal repertorio classico per mano di architetti spesso camaleontici. In questo contesto Aalto fu vicino tanto all'una quanto all'altra lezione. Non nel senso che aderì prima al *Rinascimento* del nord Europa e poi lo abbandonò, ma nello studio prima delle realtà classiche - che lo portarono ad una lettura meno disinteressata di quella funzionalista - e poi del funzionalismo in sé. Si potrebbe accettare la lettura di una poetica singolare dell'architetto, frutto di stimoli vari e spesso in contrasto. Ciò è vero soprattutto se riferito all'Italia, oggetto di studio e miniera di idee, studiata dal finlandese durante i suoi viaggi³². Un elemento di grande attrazione fu l'impostazione dei tessuti storici, in particolare il modo d'essere degli edifici rappresentativi della società che in essi si rispecchiava³³. L'architetto non poté non restare affascinato dalle numerose lezioni medievali, provenendo egli da un territorio con ben altri modelli di sviluppo di suolo, che indagò con costanza nella sua opera e che permisero diversi riferimenti nei suoi progetti di piano. Per questo è bene sottolineare che la maggior parte del fascino urbanistico che egli subì nella sua maturità professionale, si deve in gran parte alla personale comprensione della città come ambiente. Non ultimo è il richiamo all'ordine gerarchico degli edifici cardine della società, espressi in Italia in modo rappresentativo ed in contrasto con la parte più minuta e spontanea del tessuto abitato. Meccanismo urbano che non solo veniva progressivamente ripreso in senso a-politico nel dibattito sulle città ma che fu già alla base di numerose esperienze di grande scala all'interno dei piani INA e Unrra - basti il richiamo alla chiesa de La Martella di Ludovico Quaroni³⁴ (1951). In Aalto, un rapporto di ampie dilatazioni spaziali è facilmente rintracciabile fissato nel piano di Rovaniemi del 1963³⁵, tentativo di sublimare una composizione quasi rinascimentale. Ancora nella chiesa di Seinäjoki (1952-

³¹ Lo stesso Roberto Bray, storico vicino a Zevi, nel ripercorrere le tappe della poetica di Alvar Aalto non fa che giudicarne volutamente l'evoluzione in senso lineare su binari. Ma è questa una semplificazione che, sebbene possa descrivere una parte della carriera dell'architetto, difficilmente trova applicazione su larga scala, persino nello stesso esempio finlandese.

³² Il primo viaggio documentato fu la luna di miele con la moglie Aino Marsio durante il 1924.

³³ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993.

³⁴ Richiamata non solo in quanto emblema del rapporto instaurato con l'abitato di piccola scala ma perché tappa imprescindibile della vena populista in moto negli anni cinquanta italiani.

³⁵ *Ibidem*, pag. 103.

60) si rappresentò con grande chiarezza questa sintesi di riferimenti. Da notare è la sistemazione planimetrica generale che strizza l'occhio ad ambienti quattrocenteschi, per la piazza, se non duecenteschi, per il campanile³⁶. La sua asimmetria misurata testimonia del « concetto caro [...] sulla immagine della città »³⁷ richiamando l'antiassialità da acropoli moderna che costituisce il modo di porsi con l'intorno sia negli aspetti particolari della piazza che Aalto progetta, sia nel disegno della facciata che in quello volumetrico del corpo. La forma di questa lezione può aiutare a dire qualcosa sul caso del concorso e come linea di principio può essere ritrovata nella proposta vincitrice. Tenendo a mente l'accorpamento volumetrico di Essen, precedente che unifica a sua volta più sale in un unico complesso ricco di opposizioni compositive, i Ginoulhiac compattano il volume emergente di grande scala del teatro, stabilendo un gioco di visuali con l'intorno, ma in particolar modo con il tessuto compatto e lontano della città alta. Anche a breve distanza il teatro è concepito come oggetto d'arte da fruire visivamente in quel tessuto edilizio già dilatato e privo di carica urbana. Con uno sguardo più ravvicinato si potrebbe stabilire l'effettiva risoluzione dei rapporti tra esterno ed interno, passando per la cortina muraria, nella deformazione degli spazi d'ingresso. Emerge un nuovo aspetto in comune con il riferimento teatrale: la dilatazione spaziale dei foyer. Si leggono delle « aree cuscinetto vuote destinate a neutralizzare le tensioni [...] fra geometrie dissimili o griglie non coincidenti »³⁸. È la sequenza di luoghi fortemente caratterizzati che pone la base di una continuità spaziale e rappresentativa grazie al foyer in vista come fulcro dell'ingresso. Sebbene i « frammenti disgregati » vengano stemperati in pianta prima di venir « chiusi in un recinto per evitare che si disperdano »³⁹, i meccanismi di rapporto non giocano sul piano morfologico. Complice di questo fu la previsione del Parco della Musica, la vera occasione per dare inizio ad un sistema di relazioni che

³⁶ Ibidem, pag. 99.

³⁷ R. BRAY, *Aalvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Bari, Dedalo, 1984, pag. 20.

³⁸ F. MANGONE, M. L. SCALVINI, *Aalvar Aalto*, Laterza, Bari, 1993, pag. 151.

³⁹ Ibidem, pag. 151.

avrebbe in ogni caso modificato le ipotesi del 1965. Nei partecipanti al concorso vi è questa volontà di dialogo, stemperata da un'articolazione fatta di accenni volumetrici, che mira ad esaltare la pura volumetria dell'insieme. Nel progetto vincitore, l'andamento scandito da curve murarie arricchite da diversi episodi riprende in parte gli elementi visti in precedenza nell'opera aaltiana. « Il loro progetto conforma e dimensiona l'edificio in rapporto alla sua ubicazione »⁴⁰, ovvero un corpo autonomo isolato nel parco. Potremmo vedere la stessa carica di sintesi volumetrica che contraddistingue il riferimento aaltiano dagli altri, presenti ma meno evidenti. Allo stesso modo, apprezzando la cura negli elementi e nella sistemazione ordinata della cortina priva di facciata potremmo notarne un utilizzo calibrato per segnalare l'ingresso, il rapporto interno-esterno e la rappresentatività dell'istituzione teatrale. Di converso la genesi volumetrica tende al secondo gruppo, definendone i suoi stessi limiti per questo tentativo di classificazione. La stessa caratteristica è rintracciabile in altre proposte, benché variata. Nel dir questo non si intende contestare il suo essere più che lecita, se non altro poiché l'ipotesi di una diversa direzione, di concerto con l'assetto urbano, non era né richiesta dal bando, né tanto meno desiderata o immaginata dal committente. È significativo che molte proposte catalizzino l'intorno solo nella misura in cui risultano emergenza architettoniche, e che sia orientate figurativamente a risaltare con un colpo d'occhio dal e con il centro storico, inserendosi, per intenti, nel secondo gruppo.

Lo stesso dicasi per proposte dalla carica teoretica speculare come Portoghesi e Morozzo della Rocca: il primo fa della genesi urbana capolavoro mentre il secondo presenta una nostalgia dalla severità tanto ottocentesca da non stemperarsi neanche nella ripresa comica della scansione modanata delle nicchie in ferro e vetro del corpo d'ingresso, che diventano più un'inaspettata denuncia d'intenti che un'attenuante alla monumentalità della torre sceni-

⁴⁰ B. Zevi, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, L'Espresso, 17 ottobre 1965.

ca. Portoghesi si immerge nei richiami medievali della città, staglia le iperboli contro le sue verticalità, e contemporaneamente ne richiama la storia. Con la stessa dilatazione urbana fa i conti anche la sua proposta, che differentemente dal volume brutalista vincitore sembra più consapevole della difficoltà, e non a caso ricrea egli stesso le condizioni di emergenza. « L'edificio, rinunciando al suo isolamento volumetrico, vuole porsi come organismo relazionato [...] all'antica urbanistica »⁴¹, e pertanto dilata il teatro, crea il suo intorno. Nonostante le due basi teoriche si specchino, il secondo atteggiamento contiene finalmente entrambi. Da notare come Portoghesi sia stato anche in grado di assommare al messaggio urbano un processo dedicato al modello musicale, da cui riprendere i rapporti con l'obiettivo di « legare la forma del teatro alla sua destinazione indagando il rapporto tra musica ed architettura »⁴². Ciò vale come ricerca figurativa, la stessa che potremmo trovare in corrispondenze maggiormente aride sul binomio forma e funzione, ma sondando un terreno alternativo. La dilatazione del suo teatro trascende da una specifica destinazione d'uso ed è rivolta, con gli stessi riguardi che ebbe per il genio medievale, all'arte musicale, che da Schelling in poi si andò legando indissolubilmente alla disciplina.

« Tutta l'articolazione volumetrica dell'avancorpo che ospita le scale e i foyers è regolata da una composizione seriale che vuol essere la traduzione in termini di piani, di proporzioni e di spazio, di certe caratteristiche di regolarità ritmica del linguaggio musicale »⁴³.

Resta in ogni caso significativa la ricerca di una modalità di dialogo esterno al di fuori della figuratività del contesto cagliaritano, che costituisce appunto un parte considerevole del primo atteggiamento.

Mollino e Palpacelli offrono invece una rielaborazione topografica dell'area e appaiono inequivocabilmente le-

⁴¹ Da B. ZEVI, *Progetto per il teatro lirico di Cagliari* 1965, Marcatrè, 19-22, aprile 1966, pag. 262.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

gati al sito, poiché riferiti entrambi ad una sublimazione dei processi cardine della città e del suo rapporto col luogo. Nonostante la diversità nelle forme e negli intenti, le proposte potrebbero essere accostate per il loro dialogo alla logica che ne governa la genesi. Se Mollino opta per un controllo morfologico del teatro nel suolo del parco, tradendolo nel momento in cui riempie il bastione, Palpacelli fa esplodere la topografia del crinale di Villanova, facendo emergere una scultura di cemento dalla terra stessa. Soluzioni non necessariamente corrette, ma sicuramente coraggiose, dal dialogo difficile ma promettente, da collocare nel primo gruppo.

Si potrebbe obiettare che la genesi topografica sia base comune dell'*architettura senza architetti* e quindi, a suo modo, esperibile come linguaggio internazionale. Considerazione questa che, sebbene si alimenti col ridisegno del gruppo Mollino dell'*architettura arcaica orientale* precedentemente al concorso, non sminuisce la legittimità della soluzione laddove essa diviene sintesi di contatto con il sito e la rappresentatività in un ambiente privo di tali richiami. Non a caso entrambi i gruppi rivelano un prelievo di diffusione generale, presente in tutta l'isola⁴⁴ ma con la consapevolezza che « non si può rifare tutto come prima sforzando la storia a ritornare sui suoi passi »⁴⁵. Un dialogo più fine tesse invece Sacripanti nel suo teatro avulso dal contesto storico. Il suo richiamo figurativo possiede una base non dissimile dalle altre proposte, non fosse per l'esito spaziale del suo involucro, ma riferito propriamente all'immediato intorno. Il dialogo che ricerca non guarda con nostalgia il centro antico o le sue forme arcaiche, né si lascia guidare da eventuali fughe prospettiche dalla quota della città arroccata. Il rapporto con l'esterno avviene per movimenti negativi della macchina teatrale e solo tramite quelli la sua figuratività esprime il limite del gesto progettuale riecheggiando niente se non la sua propria flessibilità.

⁴⁴ Mollino utilizza l'immagine storica delle costruzioni tipiche dell'arroccamento, Palpacelli rielabora la massività topografica della costruzione arcaica.

⁴⁵ G. MARCIALIS, *Considerazioni sulle nuove borgate rurali in Sardegna*, Casabella 216, settembre 1957.

« La città non comunica più attraverso suggestioni prospettive ma bensì per prodotti tecnologici, immagini della nostra civiltà visiva »⁴⁶.

Come verrà approfondito in seguito, l'autorappresentatività non preleva in questo caso termini tradizionali ma, al contrario, espressività neoavanguardiste e pone le basi per un funzionamento autonomo del sito, legandosi così al senso proprio dell'istituzione.

Come tratto comune, sia impressa nelle parole sia nei disegni, quella che risalta maggiormente è una comune direzione verso la ricerca del riferimento storico, o del dialogo con esso, che fa diffusamente da filo rosso tra le ricerche dell'esperienza postbellica, dal neorealismo agli esiti più estremi degli anni settanta⁴⁷, non senza una buona dose di semplificazione. Uno sguardo in questo senso al caso analizzato potrebbe, forse, rappresentare un momento di passaggio tra il finale populista e la ricerca sulle « scaturigini prime del suo essere »⁴⁸. Un ricerca che ha come fine il dialogo con meccanismi profondi, modi d'essere propri delle particolari città, da sondare nella loro estensione storica e con le quali entrare in risonanza, impostando il disegno su punti, per così dire, fermi. Di conseguenza l'opera architettonica nasce in rapporto ad essi, e con essi comunica⁴⁹. I modi con i quali si tesse questo rapporto sono differenti: dal proseguo formale ispirato alla crescita per accumulo, alla libera ripresa espressiva di tratti caratteristici⁵⁰. Sono queste ulteriori chiavi di paragone del modo d'essere delle proposte, che possono inserirsi nella prima delle due vaste classificazioni avanzate, mentre la seconda è popolata da strutture di per sé indipendenti dalle codificazioni precedentemente cristallizzate nella città. Su questo campo di assonanze storiche giocano i gruppi di Mollino, che genera un bastione e posa su di esso le emergenze, e Palpacelli, che celebra la topografia cittadina.

Un secondo spunto comparativo deriva dal modo di intendere e risolvere lo spazio scenico. Qui la classifica-

⁴⁶ M. GARIMBERTI, G. SUSANI, *Sacripanti architettura*, Cluva, Venezia, 1967.

⁴⁷ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 6.

⁴⁸ *Ibidem*, pag. 6.

⁴⁹ Interessante a questo riguardo la concezione dell'opera libera portata avanti da Luigi Cosenza secondo cui a generare l'opera, intesa come moderna, sono le preesistenti condizioni ambientali e il più ampio quadro urbanistico. L. COSENZA, *Per un dibattito costruttivo*, Casabella 230, agosto 1959.

⁵⁰ Sullo stesso tema, negli stessi anni, uno dei massimi esempi del recupero figurativo-storico della Sardegna come base di impostazione progettuale sono le due case di pietra di Marco Zanuso (1965), ad Arzachena (OT), geometricamente elementari nei richiami arcaici ispirati alla massività nuragica.

zione è canonica: spazio scenico tradizionale e spazio scenico d'avanguardia. Tralasciando le riproposizioni meno critiche non solo dell'interno scenico ma della concezione generale del suo ruolo, è interessante rilevare le eventuali influenze delle sperimentazioni novecentesche. Cenni tradizionali acritici sono palesi nella proposta del gruppo Mandolesi e persino ostentati in quella di Morozzo della Rocca. Per quest'ultima, non solo ci si dovrebbe mettere d'impegno per rintracciare un edificazione del XX secolo che preveda i palchi⁵¹, senza considerare le barcacce, ma vedendo come il disegno anacronistico chiami in causa la tecnica acustica, sempre opinabile, il tutto pare una vera e propria rinuncia progettuale. Per quanto riguarda Mandolesi, il progetto del gruppo romano si mosse verso ogni direzione: platea, gallerie e palchi, ma con sincerità d'intenti, accomodando tutte le scelte.

Volendo riferirsi rapidamente ad alcune esperienze cardine che hanno fissato i punti fondamentali del teatro moderno e d'avanguardia⁵² - costruiti e non - la prima opera da richiamare sarebbe quella espressionista tedesca, il Teatro Massimo di Berlino, del 1918, progettato da Hans Poelzig per il regista Max Reinhardt. Fu un momento fondamentale tanto per il carattere architettonico generale, quanto per l'importante concezione della sala, il cui palcoscenico venne proiettato nel mezzo della platea, profondo ed adattabile per attori ed orchestra. Si trattò di una tardiva traduzione del teatro wagneriano, orientato su alcuni punti cruciali di rottura col passato: orchestra sotto il palcoscenico, posti ad anfiteatro e assenza di palchi e gallerie⁵³. Su binari simili si orientò il Teatro Totale di Walter Gropius, secondo riferimento rimasto sulla carta, disegnato per il regista tedesco Erwin Piscator nel 1929. Novità scenica interna fu il ricercato avvicinamento del pubblico all'azione, reso palese dal motto di accompagnamento al progetto « trascinare lo spettatore nello spettacolo »⁵⁴. Gropius riuscì a comporre un organismo flessibile che, tramite mezzi tecnici, consentisse un

⁵¹ N. PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Palombi, Roma, 1986.

⁵² *La costruzione del teatro. Idee e problematiche nell'età moderna*, Rassegna, 98-99-100, maggio 1999 aprile 2000, Roma, pag 65-70.

⁵³ Considerazione presa dal resoconto storico, lungo l'intero arco della storia del teatro, contenuto in N. PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Palombi, Roma, 1986.

⁵⁴ *Ibidem*.

movimento del pubblico e della scena, distinti in tutte e tre le conformazioni possibili. Il progetto non venne mai realizzato ma alimentò le sperimentazioni a scena annullare dei registi russi e francesi, cristallizzate in alcune realizzazioni significative. Del 1952 è invece il progetto per la costruzione del nuovo teatro di Mannheim, di Mies van der Rohe. Qui compare quello che in letteratura è considerata una delle maggiori eredità nell'architettura teatrale: la seconda sala.

⁵⁵ F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag 144.

« La vera novità architettonica e drammaturgica dei grandi teatri del nostro secolo è costituita dalla realizzazione, al fianco della sala grande, di piccole sale, ambienti adatti ad un repertorio di ricerca o di élite, destinati ad un pubblico di poche centinaia di persone »⁵⁵.

Questi tre richiami hanno in comune il proporre spazi scenici vari e variabili nell'uso, chi per conformazione del palco, chi per adattabilità interna, superando la dicotomia palco-scena. È doveroso a questo punto un chiarimento: la flessibilità dell'organismo, anche negli esempi più sperimentali, ebbe sempre come referente il mezzo tecnico. Sia che fosse intriso nella visione architettonica ed informasse in maniere vasta tutta l'opera, come nel caso miesiano, sia che modificasse concretamente lo spazio scenico, come negli altri due esempi. La linea che tracciaro permette di misurare quanto le proposte del 1964 se ne discostino o, al contrario, vi si allineino. Sempre partendo dal vincitore possiamo definire una divergente accettazione in toto del bando, opposta al ripensamento critico dell'ambito scenico. Lo spazio delle rappresentazioni vive infatti solo di segni organici nel disegno planimetrico di palco e platea e la rigidità può essere in parte infranta solo con la scomparsa dell'orchestra. È questo il modo d'essere della maggior parte delle proposte premiate. Sullo stesso tema intervengono Mollino, Portoghesi, Bortolozzi ed in maniera minore

Palpacelli. Proprio l'ultimo è in bilico tra i due opposti, presentando una sala a boccascena totale, unico caso tra quelli presentati, ma di fatto non propendendo per soluzioni atte a variarne l'uso interno. Nonostante questo, l'accorgimento tecnico di cui il teatro è dotato sarebbe in grado di proporre una modifica perfettamente in linea con gli altri progetti. Così composti, la proposta del gruppo Sacripanti è difficilmente inquadrabile tanto in uno quanto nell'altro insieme. L'architetto romano propone qualcosa di assolutamente diverso che non solo si allinea con le sperimentazioni avanguardiste del secolo, derivate dalle aspirazioni artistiche e spaziali della *Neue Sachlichkeit*, ma vi si pone in continuità storica in una versione estremizzata che richiama in una certa misura la propensione alla radicalizzazione di esperimenti pressapoco contemporanei⁵⁶. Il riferimento tecnico in questo frangente è il *Fun Palace* di Cedric Price il quale, curiosamente, muove i primi passi dal 1961 dietro le suggestioni della regista brechtiana Joan Littlewood. L'idea, lungi dall'essere un prodotto originale di Littlewood, è piuttosto un segno di appartenenza al filone costruttivista degli anni sessanta, e quindi una testimonianza dell'immaginario artistico-costruttivo identificabile nell'occasione del concorso. La liberazione dalla tirannia della funzione, che nel teatro diviene unione spirituale tra azione e pubblico, entra in entrambi in casi in risonanza con le nuove possibilità costruttive⁵⁷: è sempre il mezzo tecnico a permettere la non convenzionalità della sala ma, a differenza degli altri concorrenti, la base teorica di Sacripanti per lo spazio scenico è il totale abbattimento della quarta parete. In altre parole, non vi è effettivamente differenza tra pubblico ed attore, sempre in linea teorica, e solamente i meccanismi della sala sono in grado di precisare questi ruoli. Ma ancora il teatro non è solo teatro: è la sua stessa possibilità, si risolve nell'autonomia fenomenologica dell'uso che se ne fa⁵⁸. Valutando la variabilità dell'uso, l'unico progetto a mettere in discussione il bando risulterebbe questo,

⁵⁶ In particolar modo le contemporanee espressioni di flessibilità e indeterminazione nate in seno alla cultura pop e sentite in particolar modo dal professionismo anglosassone. Si tratta della risposta critica al funzionalismo esasperato d'eredità moderna, messo al bando dalla *unhouse* di Banham nel 1965. Tutto ciò sarà raccolto dalle successive esperienze utopiche, tra cui figurano gli italiani Archizoom e Superstudio. M. BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008, pag. 170-191.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, Grammatica, n. 2, 1966.

mentre gli altri compirebbero solo piccoli passi verso una polivalenza già ben nota in ambito internazionale ed ormai facente parte di buone norme comuni e diffuse. Qui invece nulla è comune, le possibilità nascono nei limiti propri delle rappresentazioni.

« Lo spettacolo chiedeva gesti illimitati: ma la chiusura del palcoscenico lo limitava, vietava alle ballerine di volare per la sala [...]. Lo spettacolo stimolante e il palcoscenico deludente mi accompagnarono nel ricordo »⁵⁹.

Indebolire la quarta parete non è neanche più possibile nella sala-palcoscenico di Sacripanti: non vi sono più pareti. L'opposizione sala e scena perde senso, non la si supera neanche, al limite la si ricrea se si vuole. Discorso opposto per le possibilità d'utilizzo contemporaneo con rappresentazioni affiancate, novità tipologica nel panorama teatrale. Se è vero che Sacripanti progetta una macchina adatta ad ogni uso, è anche vero che considerazioni sicuramente in parte economiche, ma anche perfettamente consapevoli delle richieste teatrali, hanno portato la maggior parte dei progetti premiati a proporre la seconda sala, inesistente nel secondo classificato. Tra queste spicca quella disegnata dai vincitori, chiarissima e nata da intenti espressamente sperimentali per un utilizzo alternativo. Lo stesso non può dirsi per il gruppo Mandolesi e Portoghesi, le quali sale minori sono dichiaratamente di prova. Poco rilevante il ragionamento nella proposte Treperuno e Talia, che avanzano solo anfiteatri esterni all'aperto, la cui unica funzione è totalizzare lo spazio scenico su richiesta ma in maniera piuttosto macchinosa. Del tutto inesistente questo genere di proposta negli altri progetti, irrimediabilmente tradizionali e rigidi.

Come terzo criterio vale l'esito figurativo delle proposte. Sarebbe quantomeno riduttivo proporre insieme d'immagine, visto la proliferazioni di questi, mentre maggiormente interessante sarebbe accostarsi ai processi

⁵⁹ M. SARIPANTI, A. NONIS, G. PELLEGRINESCHI, A. PERILLI, G. PERUCCHINI, F. PURINI, *Una macchina teatrale, 1964-1965*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

compositivi che le generano. Come detto il progetto vincitore ordina il teatro in un corpo compatto, la cui articolazione senza soluzione di continuità si esalta nel trattamento a vista del calcestruzzo armato. Giocano un ruolo fondamentale le immissioni costruttiviste di rampe libere e cilindriche che comandano le inflessioni delle pareti, o dei rigorosi registri geometrici dei locali in oggetto, tutti posti con tagli acuti e schietti. Una dedica simile alle possibilità figurative, ma scaturita dalle potenzialità del calcolo, la ritroviamo nella proposta di Palpacelli. Senza avere la possibilità di accostarla fedelmente anche solo per gli intenti, essa costituisce una sintesi formale che punta ad unificare la carica strutturalista con una pianta totalmente aperta enfatizzando le possibilità tecniche del materiale, guidato, almeno nelle intenzioni, solo dai requisiti funzionali. Discorso diverso per la proposta di Bortolozzi, che presenta un teatro articolato dai segni della sottostruttura dell'ampio retroscena, evidenziando l'inserimento dei volumi dei due boccascena con scansioni verticali in contrasto con la predominante orizzontalità del complesso. Un certa inflessione alla modularità come base formale per organizzare le parti del teatro soggiace alle proposte di Portoghesi, Mandolesi e Morozzo della Rocca. Per i primi due l'impostazione è anche un fatto realizzativo, oltre che d'ordine indispensabile per l'organizzazione interna. Tuttavia mentre Portoghesi sfrutta questo assemblaggio di parti contraddicendo l'ordine esterno con un composizione interna articolata, nel progetto di Mandolesi le definizioni degli ambienti non sono altro che membrane di chiusura e l'interno non partecipa con evidenti inflessioni alla composizione. Anzi, la scansione mal si accosta allo slancio maggiore dei corpi di risalita verticale e della torre scenica. Il risultato è un'applicazione piuttosto scontata del metodo, che ripiega in salti di quota e traslazioni continue pur di rompere la staticità dell'impostazione. Eppure il corpo indipendente del secondo teatrino e degli spazi per officina e laborato-

rio mostrano articolazioni attorno ad improvvise dilatazioni che fanno presupporre una dicotomia con la severità statica dell'esterno, e gli stessi numerosi aggetti terrazzi costituiscono episodi puntuali di immissione all'interno dei moduli. La premessa di questa logica compatta, scavata ed accessibile puntualmente, sarebbe valsa maggiore interesse. La modularità si applica senza propositi linguistici nella proposta di Morozzo della Rocca. Due dei tre corpi che costituiscono il teatro seguono un passo definito che ordina l'interno, nel quale è immesso il corpo teatrale in maniera non dissimile da Mandolesi. Qui però non vi sono incrinazioni d'ordine, né tanto meno il modulo ha ragion d'essere. In altre parole non si sviluppa un discorso coerente con l'interno, come invece accade nel precedente progetto dove ogni ripetizione corrisponde quantomeno al passo strutturale, né tanto meno con la torre scenica, che risalta per le dimensioni più che come un'eccezione al motivo di fondo. Perimetralmente moduli concavi si susseguono a scandire numerose nicchie, variazione sul tema dell'articolazione classica del teatro. Tuttavia, poiché l'obiettivo del progetto è l'efficienza del complesso, il progetto si articola in maniera del tutto neutra, presentando solo un'immagine superficiale: è vuota. Paradossalmente, il progetto più modulare di tutti, al secondo posto, risponde con intenti figurativi degni della logica interna. La prima versione del progetto presentava un'articolazione verticale che, appunto, nascondeva una più sincera rivelazione dell'interno. Demandando la comunicazione alla trasparenza dell'involucro, ci si affidava ad un linguaggio più codificato di tradizione moderna, contraddicendo in parte la volontà di un suo superamento. L'ultima proposta invece spazializza il modulo e crea una struttura formalmente definita ed avvolgente, fatta di aste ed incastri tridimensionali, percorribili, che racchiudono il macchinario del teatro: un'applicazione non scontata di un modulo prefabbricato.

Capitolo III





Fortuna critica

Il punto di partenza per sondare l'eredità del concorso è l'analisi dei motivi che ne fecero un'esperienza fondamentale dell'architettura italiana, dell'Italia che non è stata. Un giudizio univoco è piuttosto complesso. Dopo tutto la vicenda si presta a molteplici letture in base agli occhiali indossati. A differenza di altre occasioni qui l'iter pubblico si risolse per davvero: il concorso fu bandito, gli studi gareggiarono e adesso la città possiede il teatro più grande e celebre dell'isola. Tuttavia il concorso per il teatro comunale di Cagliari, a seguito dell'esito, è passato alla storia come occasione mancata e momento di rimpianto per una delle proposte più avanguardiste della scena architettonica italiana. Nonostante l'assenza di alcuni grandi ed affermati nomi, l'occasione produsse dei regali d'archivio ben impressi nella coscienza di chi, in effetti, la storia dell'architettura italiana la visse (e fece) e di chi adesso la ripercorre. Chi volesse sciogliere l'aggrovigliata trama disciplinare del secondo dopoguerra, troverebbe certo diversi momenti di convergenza tra notevoli passi in avanti nel mondo delle possibilità realizzative ed un incerto impegno pubblico in visioni dal grande impatto, ma non potrebbe non imbattersi in ostinati nodi. In altri termini, l'architettura della seconda metà del secolo dovette fare i conti con un sentire diffidente da parte e nei confronti delle commesse pubbliche di un'Italia che andava « sfasandosi nei tempi e nei momenti »¹. Una digressione sulla memoria storica di questo ed altri dibattuti concorsi non vuole giudicare i protagonisti con lo strumento della facile critica a posteriori. La distanza storica che separa la vicenda dall'oggi è sufficiente per annullare l'utilità di un qualsiasi giudizio positivista.

L'eredità del secondo dopoguerra italiano produsse un'atmosfera guardinga nei confronti dell'operato pubblica, il cui riflesso coinvolse il più ampio campo dell'ar-

¹ Dal video S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

chitettura, che ebbe un ruolo di prim'ordine nel rafforzamento ideologico dei regimi, in Italia e non solo. Anche questo aspetto, legato all'uso che il regime fascista fece del ruolo istituzionale², poté contribuire al ritardo con cui le sperimentazioni, estere e nostrane, si cristallizzarono in proposte di indagine critica sui temi che scuotevano la disciplina dall'inizio del XX secolo. La progressiva distanza, forse allargata in maniera non del tutto conscia, fece divergere le linee della disciplina da quella degli intenti amministrativi. Le rare secanti di spessore furono comunque legate ai problemi urgenti della situazione post bellica: inurbamento, espansione, ricostruzione. Il prodotto fu un « momento infelice »³ per l'architettura, perché ancora legata ad un passato tanto recente quanto deludente. Tale sfasamento fu anche la base per la circolazione di idee di importazione che trovarono terreno fertile nel dibattito italiano, dando inizio ad un periodo di raffinato ed appassionato pensiero sui processi che governano le città, e sulle nuove relazioni a cui l'organismo architettonico dovette da lì in poi fornire risposte. A testimonianza di questo ambiente sotterraneo sono le diverse esperienze INA, coordinate e non, ed i progetti d'espansione tra cui annoveriamo il Cep di Mestre ed il progressivo Eur romano⁴. Sebbene esse testimonino di un'iniziale disponibilità da parte delle nuove istituzioni nel sostenere la spinta edilizia, nel contesto più specifico delle dotazioni pubbliche non ottennero le stesse attenzioni.

Sul fronte artistico degli ambiti colpiti dalla carica critica delle avanguardie mitteleuropee, il teatro fu tra i principali condensatori di intenti⁵. Una manifestazione di tale clima dinamico fu il progetto per il Teatro Totale, significativamente non realizzato, che Walter Gropius progettò per il regista Erwin Piscator nel 1924⁶. Frequentemente descritto, è d'obbligo un richiamo non in quanto il maggiore episodio tra le sperimentazioni moderne ma poiché godette di fama e fu l'oggetto di numerose indagini da parte di tutte le menti che avevano sostenuto con pas-

² G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989.

³ Definito in tal modo da Paolo Portoghesi nel video S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017. Ad una considerazione simile si giunge rilevando lo scarto tra le rare edificazioni pubbliche ad opera delle personalità architettoniche più rilevanti durante gli anni cinquanta e sessanta.

⁴ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002.

⁵ M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente, Grammatica*, n. 2, 1966.

⁶ G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

sione la missione della Bauhaus prima e dopo la seconda Guerra Mondiale. È anche grazie alla sua eloquenza che la carica riformatrice del nuovo teatro, sintetizzata con l'aiuto del regista tedesco, poté amplificarsi e diventare metro di paragone e riferimento comune per le esperienze contemporanee. Lo ritroviamo infatti indagato nella documentazione di molti dei partecipanti al concorso del '64, tra i quali Palpacelli, che produrrà infine un teatro ben lontano sia dalle figuratività tedesche, sia dall'azzardo tecnico della sala⁷. Ciò non toglie che la grandezza del progetto di Gropius sia stata il suo essere « emblema di un modello concettuale »⁸ tanto nella totalizzante proposta strutturale, dall'ancora attuale valore sperimentale, quanto nella « sintesi formale aperta alla più ampia casistica di variazioni scenografico-spaziali »⁹. Proprio nel suo spazio, forgiato direttamente sull'incudine del moderno, si compiette l'unità figurativa e scenica, cuore e anima architettonica della cultura *Sachlichkeit*. La carica semantica della sperimentazione teatrale totale lo rese di fatto un esperimento, se non un monumento in senso arcaico, alla ricerca del nuovo concetto di forma, anch'esso battuto più volte sulla stessa incudine¹⁰. Da questa ricerca il teatro uscì rafforzato, garante dell'unico, o quasi, simbolismo nel quale il movimento moderno poté riversare in parte anche le sue aspirazioni ante-welfare, anti-tradizionali. Sarebbe facile sottolineare a questo proposito le enormi implicazioni restituite dai precedenti periodi, che contribuirono massimamente a questo ruolo. Basti pensare alle nuove istanze del Movimento Moderno che, create le loro espressioni per delineare il *Nuovo*, ebbero come base la stessa di molte ricerche artistiche: spazio, luce, movimento, con evidenti contatti con il teatro. Motivo per cui le teorizzazioni della regia da parte di diversi personaggi, molti dei quali ripresero forza dopo la fuga in America (come nel caso di Piscator), tornavano a circolare con le scuole d'avanguardia europee. Basti qui citare l'esempio massimo della Bauhaus.

⁷ Documentazione reperita a Roma Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, busta 6, Piazzale degli Archivi 27.

⁸ M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente, Grammatica*, n. 2, 1966.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ A. FORTY, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londra, 2000, pag. 152.

Il Teatro Totale divenne ben noto anche in Italia, dagli scritti di Giulio Carlo Argan su Gropius, in particolare con la pubblicazione *Walter Gropius e la Bauhaus*¹¹ del 1951. Non solo, la proposta potrebbe essere considerata il punto di partenza per le esperienze più profondamente anti-tradizionali nell'organizzazione spaziale delle sale, in particolare con l'ausilio della circolarità, in quanto dette seguito a diverse realizzazioni fortemente affini al progetto gropiusiano, definito da Pevsner come « l'innovazione più recente »¹² ancora nel 1976. Non sarebbe azzardato considerarlo un punto di riferimento nell'immaginario tecnico verso il quale il Movimento Moderno e i suoi successivi detrattori radicali furono assai in debito.

Per sondare il terreno sul quale l'eredità critica del concorso mise radici è bene comprendere l'influenza che, sullo sfondo della vicenda, ebbero gli influssi del nuovo teatro, di cinque decenni più antico. Lo sconvolgimento dell'ambiente teatrale è una delle maggiori eredità artistiche dell'avanguardia. Il teatro dell'Ottocento venne rovesciato alla svolta del secolo da un nuovo sentire che andava diffondendosi in risposta al clima culturale borghese¹³. Componenti tanto politiche quanto tecniche e artistiche iniziarono ad incrinare la tradizione scenica, riconosciuta sempre più come motore sociale e passata in breve tempo dall'essere teatro « per nobili » a spettacolo « per borghesi »¹⁴. Come punto di partenza, i due estremi di « critica amara »¹⁵ e di positivismo borghesemente inteso degli ultimi anni del XIX secolo, avevano prodotto in Europa una reazione fotografica della realtà, che, in teatro, si tradusse nel *Verismo*¹⁶. Il fenomeno cardine dei successivi sconvolgimenti, seppur con un certo livello di semplificazione, fu la contro-reazione a tal clima, i cui esiti risultarono finalmente tutt'altro che comuni, e tutt'altro che coerenti. Mentre dal Rinascimento l'eredità delle sperimentazioni teatrali regalava principalmente migliorie tecniche su precisi intenti scenografici¹⁷, il lascito culturale fu ben più profondo e combattuto. Non

¹¹ G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

¹² N. PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Palombi, Roma, 1986.

¹³ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 185

¹⁴ Ibidem, pag. 215.

¹⁵ Ibidem, pag. 185.

¹⁶ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 220.

¹⁷ NIKOLAUS PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Palombi, Roma, 1986, pag. 91. F. MANICI, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975. *La costruzione del teatro. Idee e problematiche nell'età moderna*, Rassegna di architettura e urbanistica, n. 98-99-100, Maggio 1999 Aprile 2000.

perché non ebbe occasione di manifestarsi concretamente, quanto per il fatto che nacque e crebbe come movimento alle volte ideologizzato, attraversando fasi alterne di estremo controllo politico¹⁸. Ed è proprio anche grazie ai (dis)equilibri internazionali della prima metà del secolo che simili idee circolarono, legate ora all'uno ora all'altro orientamento, ma comunque feconde. Basti qui l'esempio tedesco della prima metà del secolo, di cui l'*Anschluss* del 1938 diverrà vettore delle sue nuove conquiste teatrali¹⁹. Similmente alle esperienze artistiche che, con relativi ritardi, andavano ad affermarsi nei teatri occidentali, l'impronta comune seguiva i risultati che i teatri nord europei erano stati in grado di raggiungere nelle loro prime sperimentazioni. I motori di tali sconvolgimenti e, più avanti, delle irresistibili influenze, furono Russia e Germania²⁰, contemporaneamente al fiorire ed appassire della scuola verista con centro in Francia e Italia. Le prime accomunate da un adesione tardiva al vero in un clima culturale maggiormente dinamico rispetto alle seconde, che tra i punti in comune ebbero il prevalere dei grandi teatri del « pubblico normale »²¹. Visto a posteriori, il concetto chiave di queste prime riformulazioni fu, similmente alle altre arti, la propria messa in discussione. Il XX secolo combatté l'attore, il Grande Attore in particolare, minando il principio chiave di tutta la sua tradizione²². Ma una volta crollate le fondazioni, qualsiasi precedente risultò instabile, e la base su cui riedificare il teatro fu il regista. Lo spazio dello spettacolo divenne a poco lo spazio del regista, quello dove egli poté fissare, interpretando, gli elementi atti a trascendere gli autori, dando significati nuovi alle loro opere. Egli *interpreta* il testo non come fa l'attore e, novità assoluta, nemmeno più come fece l'autore. Il ruolo del drammaturgo stesso perse l'egemonia e valgono come esempio le innumerevoli riprese classiche del secolo che continuamente tradussero i drammi passati nelle contemporanee espressioni di volgarità e scandalo, in Germania, e di spirito nazionale,

¹⁸ Nel testo S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970, se ne parla diffusamente in relazione a Comunismo, Nazismo e Fascismo.

¹⁹ Ibidem, pag. 299.

²⁰ Ibidem; R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 220.

²¹ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 189.

²² R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 220.

in Russia²³. L'avvicinamento *al* pubblico, dal lato emotivo, ma anche *del* pubblico, nell'atto di rappresentazione, come anche le novità scenografiche, saranno tutte figlie di questo ribaltamento. Da questo derivò la messa in discussione della stessa architettura scenica che, prima della metà del secolo, trovò rare applicazioni dirette nelle nuove realizzazioni. Anzi, i drammi nuovi e gli spettacoli più esigenti spesso si rappresentarono nei più tradizionali degli spazi, dalle esperienze russe di Cechov alla rappresentazione di John Cage durante la biennale del 1962, con costumi di Robert Rauschenberg, in Italia²⁴.

I protagonisti di questo sconvolgimento sono numerosi, ma non per tutti è facile ipotizzare il ruolo che possono avere avuto per l'architettura e l'immagine nuova del teatro, mentre la letteratura è stata in grado di rilevarne principalmente l'influenza scenografica²⁵. Tuttavia, come elemento comune vale senz'altro lo sviluppo tecnico, da tenere sempre in considerazione. Prima delle guerre e, con maggior prepotenza, nei periodi bellici, le nuove tecniche di illuminazione e di produzione industriale coinvolsero l'intera area europea. « Se da una parte ciò suscitò adesioni entusiastiche ed incondizionate, dall'altra indusse ad una attenta riflessione critica »²⁶. Secondo questa traccia basti richiamare il Futurismo in Italia, il Costruttivismo in Russia e la Bauhaus in Germania²⁷. Il nuovo sentire si rifletté anche nell'architettura del teatro con intenti figurativi e tecnici atti a modificare lo spazio scenico. Il paradigma tecnico, fondamentale ai fini del discorso, benché solo uno degli strumenti a disposizione, produsse numerosi esempi dagli anni venti. Si aprì una stagione di sperimentalismi sul rapporto tra scena e platea, con meccanismi circolari e anulari in grado di cambiare conformazione e muoversi. Nacque il Teatro Totale di Gropius (1927), quello sferico di Wogenscky (1956), la versione anulare di Kalisz (1959), il teatro sperimentare di Gurawki (1959), quello ideato da Peter Blake e David Hays (1961) ed il più vicino all'esperienza di Cagliari di

²³ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 193-221, 289-303.

²⁴ A. WALLACH, *Americans in Venice: Robert Rauschenberg Rewrites the Rules*.

²⁵ Per approfondire questo aspetto vedere F. MANICI, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975.

²⁶ *ibidem*, pag. 8.

²⁷ *La costruzione del teatro. Idee e problematiche nell'età moderna*, Rassegna di architettura e urbanistica, n. 98-99-100, Maggio 1999 Aprile 2000.

139 Alain Bourbonnais (1963)²⁸ nonché il contemporaneo Octagon Theatra a Bolton, di Geoffrey H. Brooks (1966)²⁹. Una comune tensione fu quella di annullare il ruolo del boccascena, e con esso della quarta parete: il pubblico divenne parte dello spettacolo. Non solo la scena finì per invadere la platea, come già avveniva nel Großes Schauspielhaus di Poelzig nel 1919³⁰, ma in certi esempi fu accerchiata essa stessa. Queste possibilità rappresentative derivarono tanto dall'apporto teorico dell'avanguardia, in debito della visione wagneriana, quanto dalle nuove architetture. Così, quanto Sacripanti propose la sua *macchina*, essa ebbe una carica che non poté non amplificarsi con la conscia « aderenza alla generosa utopia costruttivista [...] - esprimendosi - nel riallaccio lanciato al di sopra della storia trascorsa »³¹. E nulla pare concedere al verismo la descrizione dello spettacolo con cui egli aprì la sua relazione al progetto: ballerine che tentavano, non riuscendo ai suoi occhi, di « volare », tapis-roulats come « tappeti magici », tante marionette da « sdoppiare »³² la platea. Vi si nota un richiamo alle spazialità di uno spettacolo brechtiano.

Contemporaneamente, i conflitti mondiali, oltre a sconvolgere le menti dell'umanità, restituirono un'altrrettanta devastazione degli equilibri urbani. I teatri, come le chiese, le fabbriche e i municipi, furono tra gli obiettivi più fragili e colpiti. Sicuramente data la loro costituzione che, ricordiamo, era quasi totalmente composta da apparati lignei poco resistenti e spesso soggetti a incidenti dovuti al loro scorretto uso come magazzini o rifugi. All'alba del secondo dopoguerra nacque la possibilità di ri-edificare, ed il teatro, che in maniera continuativa si era consolidato come strumento sociale anche durante i conflitti³³, fu un banco di prova fondamentale. E forse proprio in tale contesto è stato possibile il ripensamento della sua architettura, ora che la tecnica nata con l'industrializzazione aveva assunto le prime forme di tradizione, ed il *know how* era ben consolidato.

²⁸ M. SACRIPANTI, *Il Total-teatro*, Ulisse, vol X, Fasc. LXV, luglio 1969.

²⁹ NIKOLAUS PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Palombi, Roma, 1986.

³⁰ *La costruzione del teatro. Idee e problematiche nell'età moderna*, Rassegna di architettura e urbanistica, n. 98-99-100, Maggio 1999 Aprile 2000.

³¹ M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, Grammatica, n. 2, 1966.

³² Da M. SACRIPANTI, A. NONIS, G. PELLEGRINESCHI, G. PERILLI, G. PERUCCHINI, F. PURINI, *Una macchina teatrale, 1964-1965*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

³³ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 300.

Per addentrarsi rapidamente nel significato più ampio della proposta vincitrice del secondo premio, chiamata in causa per l'eccezionale fortuna critica, sul fronte delle influenze teatrali, in parte responsabili della sua eredità, partiamo anzitutto dal progetto stesso, così come presentato. Il metodo di comunicazione più abbondante è stato significativamente la fotografia dell'interno. Le scene che Sacripanti presentò affondano le radici proprio nella storia recente, filtrata con l'occhio interessato di un architetto. Una componente fondamentale del suo sguardo, destinata ad avere grande influenza, furono le presoché contemporanee diramazioni della radice comune del naturalismo citato in precedenza. La tensione scenica del secolo, che ebbe i tratti di una liberazione dai diversi stilemi ottocenteschi, si presentò con grande forza nella sua proposta, riecheggiando il panorama russo. Qui, fin prima della Rivoluzione, si accese il motore del teatro contemporaneo. L'esperienza andò sotto il nome di *Teatro d'Arte*, attivo a Mosca dal 1898 e diretto dal fortuito duo Dancenko-Stanislavskij i quali ne fecero l'incubatore della « fedeltà al vero »³⁴. Lo stesso spirito alimentò gli studi paralleli al teatro di Mosca, che andarono approfondendo la vena psicologica ed interiore degli ormai noti sperimentatori. Il « naturalismo spirituale »³⁵ di Stanislavskij, così come esso si era mosso a partire da un contesa con il culto del vero, generò una sottile negazione delle esperienze contemporanee al Teatro d'Arte russo. Per il nostro discorso richiamiamo, saltando cronologicamente, Vsevolod E. Mejerchol'd, discepolo degenerare, che riuscì a fissare i contorni di un teatro anti-verista giungendo al suo « luogo astratto »³⁶. In questo *luogo* non vi è sipario né ribalta ma solo il palco nudo, poi arricchito da geometrie semplici, nel quale la comunicazione del dramma è diretta e tocca maggiormente il pubblico. Fu un momento fondamentale, dovuto ad una scelta, ricordiamo, di un regista, per la nascita della scenografia *costruttivista* la quale sarebbe arduo, e forse vizioso, separare dalla influenza fu-

³⁴ Ibidem, pag. 193.

³⁵ Ibidem, pag. 194.

³⁶ Ibidem, pag. 213.

turiste che nascevano in contemporanea e che sono state rilevate nello stesso caso cagliaritano.

« Uno dei problemi impostati dal Teatro della Convenzione³⁷, fu quello dello spettatore considerato, dopo l'autore, il regista e l'attore, come quarto creatore della finzione teatrale »³⁸.

Anche da ciò derivò la fusione pubblico-attori, con conseguente modifica dei rapporti architettonici tra platea e palcoscenico. Per quanto varie, le esperienze che da qui fino agli anni a cavallo delle guerre mondiali ebbero in comune fu la sovversione del « Teatro del Grande Attore »³⁹ e la clausura all'interno dei piccoli teatri, espressamente sperimentali, sovente di vita breve ma di grande influenza. Per loro stessa condizione si trovarono ad affermare nuovi metodi rappresentativi, dettati in parte dalla loro penuria economica, che dato « lo spirito ingegnoso finirono per essere utilmente adottati come principio »⁴⁰. Il primo dei due elementi in comune era, al 1964, tipicamente italiano. La portata storica di questo nuovo teatro arrivò in Italia con ritardo, solo negli anni quaranta, con uno sfasamento di quasi settant'anni⁴¹. Tra i motivi vi furono sicuramente la resistenza dei Grandi Attori, che in Italia più che altrove *erano* il teatro, e la debolezza della drammaturgia del paese, a differenza di quella russa o tedesca che acquisì spessore anno dopo anno. Scomparso Pirandello (1867-1936), l'innovazione teatrale italiana che allineò il paese con le esperienze estere avvenne per merito di D'Amico e della sua Accademia Nazione di Arte Drammatica del 1935⁴². In questo modo si passò dagli attori *figli d'arte*⁴³, agli attori diplomati.

« Anche in Italia, come nei paesi più avanzati dell'Europa, si riconosce ormai il valore culturale dello spettacolo, [...] che è chiaro si tratti di un'impresa commerciale »⁴⁴.

³⁷ Traduzione di Uslovnij Teatr, nome dell'esperienza teatrale di Mejerchol'd con la Komissarzèvskaia.

³⁸ F. MANICI, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975, pag. 139.

³⁹ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 220.

⁴⁰ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970.

⁴¹ *ibidem*, pag. 315.

⁴² R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 267.

⁴³ Coloro i quali, figli di attori affermati, apprendevano il mestiere dai genitori ereditando la *bottega d'arte* e proseguendone l'opera.

⁴⁴ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 279.

Curiosamente un simile valore culturale ebbe principalmente ragioni politiche. In un'altra feconda realtà non ancora esaminata, quella del teatro tedesco, è facile rilevare il ruolo di prim'ordine che lo spettacolo assumeva in tal senso. Il fenomeno non è certo isolato al caso tedesco ma si ripresenta con enfasi simile nel fanatismo russo e, con meno slancio ma intenti simili, nel caso italiano. La base su cui proliferò il teatro tedesco fu quella di un paese « religiosamente dedito allo spettacolo »⁴⁵. Lo Stato tedesco riversò una grande carica emotiva sul dramma, precursore di numerose agevolazioni che portavano in sala ogni classe sociale. In Germania « il fenomeno della Scena drammatica tedesca si è riassunto nel nome d'un regista: Max Reinhardt »⁴⁶. Reinhardt fu il personaggio chiave nel ribaltare la tradizione da sala tedesca, senza stemperare l'entusiasmo degli spettatori, fissando, come la cultura tedesca ha sempre fatto, una sua propria teoria. Egli propose un teatro composto dalla comunione tra pubblico e attori dove « lo spettatore è metà dell'attore »⁴⁷. Vale a dire rompere la clausura del palco settecentesco, abolendo la ribalta ed avvicinando artisti e folle. Similmente alle rappresentazioni russe, a loro modo fanatiche in senso politico, con pubbliche riproposizioni mistiche dei misteri medievali per celebrare il culto bolscevico⁴⁸, Reinhardt portò i suoi spettacoli ovunque: grandi teatri, teatri piccoli, circhi, cattedrali. In questi luoghi, « facendo avanzare il palcoscenico sino in mezzo al pubblico [...] ha risospinto violentemente gli spettatori a partecipare, e quasi a mescolarsi al respiro del quotidiano miracolo scenico »⁴⁹. Dopo il primo conflitto mondiale, l'Espressionismo cambiò la rotta del teatro tedesco verso un violento sovversivismo sociale, partendo anch'esso dalla reazione al verismo di fine Ottocento. Nacquero così i rimaneggiamenti delle realtà ad opera degli artisti che, arricchiti dalle contemporanee tesi di Freud, furono critici e distruttivi. Nel teatro in particolar modo, con personaggi come Carl Sternheim o Georg Kaiser, il dramma tedesco fu antibor-

⁴⁵ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 287.

⁴⁶ *Ibidem*, pag. 287.

⁴⁷ *Ibidem*, pag. 288.

⁴⁸ *Ibidem*, pag. 215.

⁴⁹ *Ibidem*, pag. 288.

ghese e privatamente ossessionato⁵⁰. Ma una volta messo in moto questo processo carico di rimorso, della maggior parte dei registi e artisti tedeschi risaltarono principalmente le origini ebraiche, eccezionalmente comuni. Non c'è da stupirsi che il regime nazista, ben consapevole del potere che le scene possedevano sulle folle, rifiutò in blocco buona parte della base culturale del teatro, vedendosi poi abbandonato da Reinhardt, Kerr e Piscator. Nacque così il Teatro Nazionale, sottoposto alla Direzione generale del Teatro la cui influenza coinvolse ogni compagnia nomade o stabile del paese⁵¹. La tradizionale affluenza del pubblico, fatto unico, non calò mai neanche allo scoppio del secondo conflitto, e mai si interruppero le concessioni di posti gratuiti alle classi operaie. Anzi, la grandiosa organizzazione sociale moltiplicò gli spettacoli fino ai fronti di battaglia. Ma il risultato fu un congelamento della situazione artistica, che nel caso tedesco poté avanzare unicamente al di fuori dei confini nazisti, come avvenne per Bertolt Brecht, autore del *Teatro Epico*⁵². Troviamo proprio qui un'ulteriore fonte di alimentazione del progetto di Sacripanti.

« Secondo la felice immagine [...], il Teatro Epico aveva una forma teatrale che al contrario della forma drammatica tradizionale poteva essere tagliata con le forbici in tanti pezzetti, ciascuno dei quali conservava tutta la sua vitalità »⁵³.

In questo teatro didascalico lo spettatore era immerso e partecipe della vicenda, chiamato a dare un giudizio scenico da dentro. Un esempio è la rappresentazione del dramma *La Madre* di Gor'kij che Brecht mette in scena in un teatro circolare russo, dove il pubblico circonda interamente la scena⁵⁴.

Lo stesso processo affrontò l'Italia con la dittatura fascista, all'alba del rifiuto che l'attrice Eleonora Duse, modello di prima attrice italiana, diede agli intenti populistici e sociali di Mussolini in persona⁵⁵. Tuttavia il caso

⁵⁰ Ibidem, pag. 293.

⁵¹ Ibidem, pag. 299.

⁵² Ibidem, pag. 301.

⁵³ F. MANICI, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975, pag. 199.

⁵⁴ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 303.

⁵⁵ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 254.

italiano si presenta diverso e « non saranno gli italiani a prendersela con l'Ottocento »⁵⁶. Se infatti Antoine venne abbandonato mentre curava i suoi giardini veri sulle scene ottocentesche, l'Italia, quaranta anni dopo, oscillava sulle morali cristiane di quello stesso secolo laico. Lo scopo del teatro italiano si orientò non contro la verità, ma per una « nuova verità »⁵⁷, più alta e significativa. I due pilastri di questo nuovo teatro furono proprio Eleonora Duse (1858-1924) ed il compagno Gabriele D'Annunzio (1863-1938). La prima fu un prezioso elemento del teatro italiano nel primo dopoguerra, il secondo il drammaturgo salutato come « annunciatore del verbo atteso »⁵⁸. Per quanto D'Annunzio abbia avuto il merito di liberare il teatro italiano dall'imitazione francese, fu con i movimenti successivi ed opposti, figli in qualche misura del suo furore, che l'Italia si apprestò all'avanguardia. Si tratta in particolar modo dei Futuristi, scagliati verso la rivoluzione totalitaria, antitradizionali, antipacifisti ed esperimenti una quotidianità meccanizzata⁵⁹. Grazie a questo contraddittorio movimento, il paradigma tecnico rivestì sempre maggiore risalto, forse importando nelle arti la stessa tensione industrializzata che sorgeva nei territori bolscevichi. Similmente agli altri casi, il *Manifesto* del 1915 si scagliò contro la vecchia tecnica, la vita borghese e dichiarava la morte della fotografia⁶⁰. « Malgrado i tentativi e i saggi più o meno seri o scherzosi - il teatro futurista - non s'è avuto mai »⁶¹, né una commedia futurista ha mai fatto parte di alcun repertorio. Anzi, le influenze futuriste più profonde si sono rivelate nelle scenografie estere, tedesche e slave. Pertanto, la ricerca di un legame cosciente tra il macchinismo estasiato delle retoriche futuriste con il furore tecnico⁶² che è stato visto nel progetto di Cagliari, è un'operazione licenziosa. Se si vuole proprio trovare un accento di furore nella proposta bisognerebbe valutare se esso non stia a tale sentimento come l'Ulisse di Gozzano a quella stessa tradizione italiana del personaggio. Ovvero se esso celebri qualche grandioso ostinato

⁵⁶ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970, pag. 315.

⁵⁷ *Ibidem*, pag. 315.

⁵⁸ *Ibidem*, pag. 316.

⁵⁹ *Ibidem*, pag. 330.

⁶⁰ *Ibidem*, pag. 331.

⁶¹ *Ibidem*, pag. 331.

⁶² F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993.

movimento o piuttosto il « come si vive tra noi »⁶³. Nel far questo un tecnicismo sterile sembra lontano dall'essere il fattore principale, e l'essenzialità della struttura ne potrebbe essere una prova tanto nella sala quanto nella facciata, attive solo quando serve.

Passato il primo e unico periodo di sovvenzioni statali italiane da parte del fascismo, l'evoluzione del teatro, ben attiva durante le guerre, approda nei sessanta italiani con complessità crescente per due motivi fondamentali. Il primo è il ritardo col quale giunsero le sperimentazioni in un paese « mai entrato nella modernità »⁶⁴. Il secondo, legato al primo, è la resistenza che il nuovo teatro incontrò costantemente per sua natura interna. È quest'ultimo, in particolar modo, ad aver osteggiato una nascita serena della figura del regista italiano, la cui parola nacque in Italia solo nel 1932 ad opera di S. D'Amico⁶⁵, costituendo un fronte compatto di figli d'arte e Grandi Attori. A differenza delle contemporanee prese di posizione da parte di drammaturghi e registi, l'attore rovesciato russo e tedesco - « oggi Amleto, domani una comparsa »⁶⁶ - non ebbe mai vita facile in ambito italiano proprio per la natura aulica che in Italia rivestiva il suo ruolo. A questo si andò a sommare la natura del teatro tipico italiano, per lo più errante e nomade. Così in Italia non solo il teatro uscì indebolito dalle politiche del regime ma priva di esperienze avanguardiste sulle architetture dello spettacolo⁶⁷. Lo stesso Sacripanti non poté che rivolgere la sua attenzione, una volta assunto il paradigma tecnico, agli esempi esteri di scene e spalti mobili. Le sue configurazioni riassumono e sintetizzano i tre spettacoli di Jerzy Gurranski per un Teatro-laboratorio, e confermano l'interessamento al teatro d'avanguardia⁶⁸. Segue l'interesse per i progetti didattici di Guido Canella, che condensano in nodi di interscambio diverse strutture rappresentative atte ad un vasto numero di eventi. Ma ancora è evidente l'influsso del teatro sperimentale del 1963 di Alain Bourdonnais, diretta conseguenza costruttivista e manifestazione più

⁶³ P. Boitani, *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 2016.

⁶⁴ M. D. Morelli, P. Belfiore, *Architettura italiana anni '60*, i concorsi, i manifesti, le parole, i documenti, Clean, 2001.

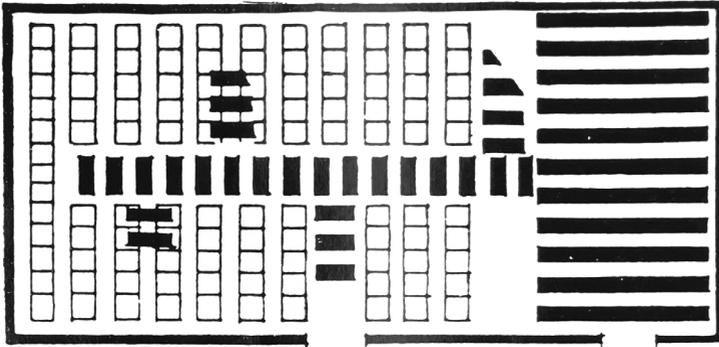
⁶⁵ Precedentemente era comune l'uso dell'espressione francese *metteur en scène*. R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 266.

⁶⁶ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 234.

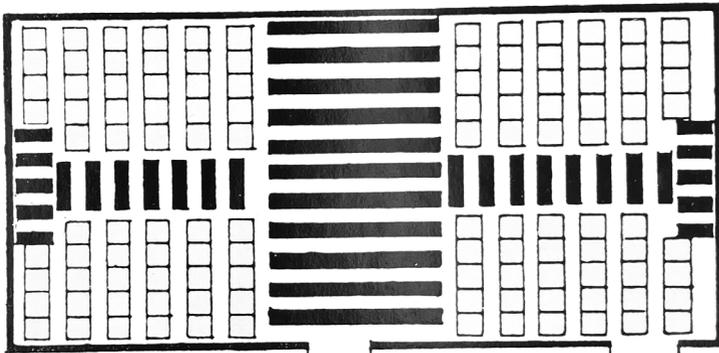
⁶⁷ S. D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, 2, Milano, Garzanti, 1970.

⁶⁸ M. SACRIPANTI, *Il Total Teatro. Proposta di ambiente plasmabile, polivalente, trasformabile attraverso il movimento*, Ulisse, vol. 10, fasc. LXV, luglio 1969.

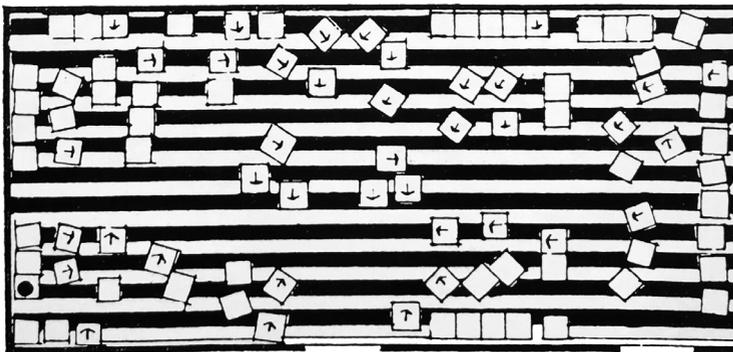
137 - Jerzy Gurawski: piante del Teatro laboratorio 13 Rzedow a Opole, Polonia, 1959. Adattamento per tre diversi spettacoli. M. SACRIPANTI, Il Totalteatro, Ulisse, vol X, Fasc. LXV, luglio 1969.



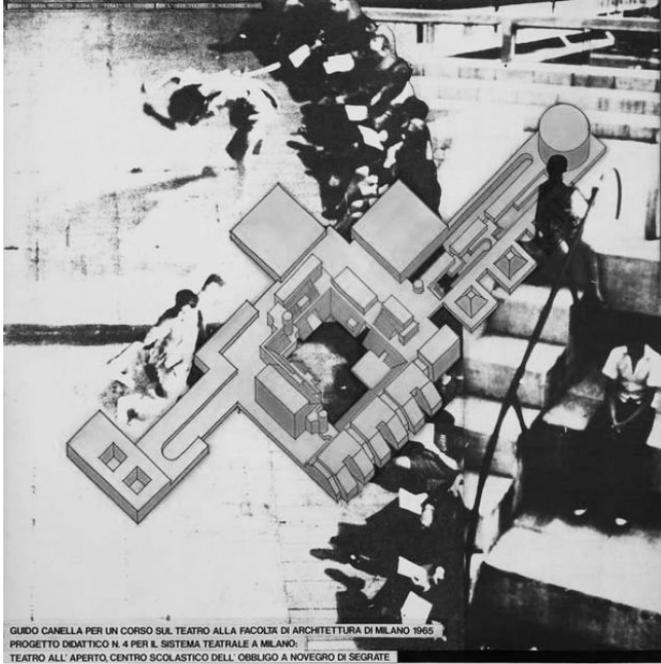
« Cain »
de Byron.



« Sakountalā »
de Kālidasa.

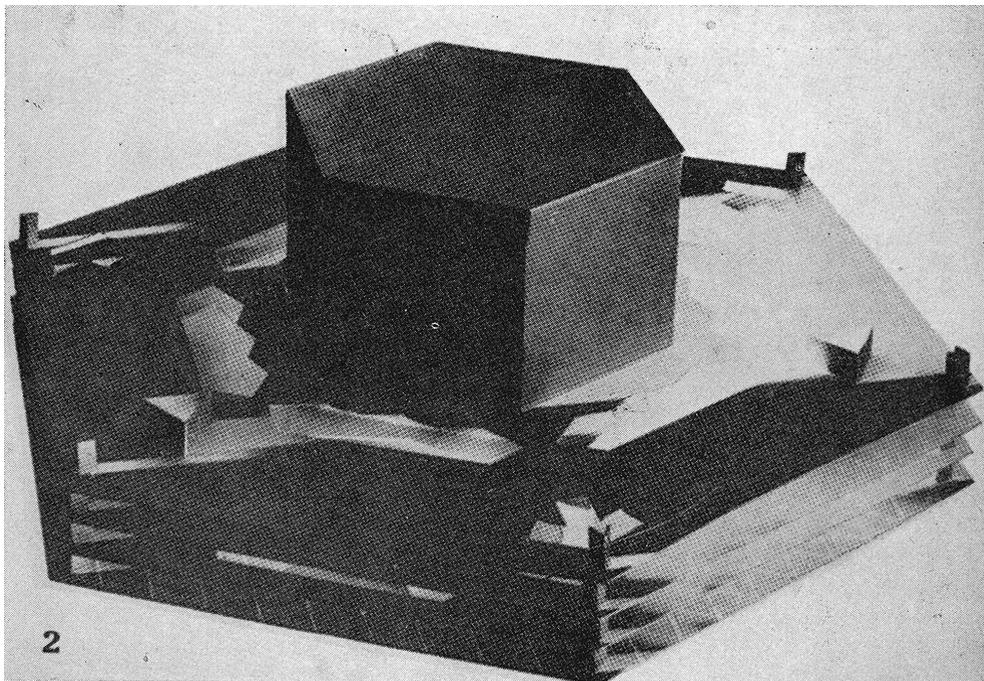


« Les Aïeux »
de A. Mickiewicz.



138 - Guido Canella, Progetto didattico n.4 per il sistema teatrale a Milano, 1965, Teatro all'aperto, Centro scolastico dell'obbligo a Novogro di Segrate. Collage e tecnica mista su cartoncino, 100x100 cm. Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.





139 - Alain Bourbonnais, modello del teatro sperimentale a trasformazioni multiple, 1963. D. PALAZZOLI, Alain Bourbonnais/Teatro Polivalente, Marcatrè 19-22, Aprile 1966, pag. 276. M. SACRIPANTI, Il Totalteatro, Ulisse, vol X, Fasc. LXV, luglio 1969.



140 - Gli ultimi giorni dell'umanità rappresentato nella Ex Sala Presse del Lingotto di Torino con la regia di Luca Ronconi. www.lucaronconi.it.

tarda del *Teatro della Crudeltà* di Antonin Artaud⁶⁹. Di questo potremmo azzardare una visione totale, composta dalla sommatoria degli stimoli che il pubblico avrebbe dovuto provare. Non a caso Sacripanti citò:

« Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisione, né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione »⁷⁰.

136 Anche parte di questa *globalità*, « capace di far parlare i gesti, gli oggetti, i suoni, lo spazio [...] e suscettibile di agire sui nostri nervi e sulla nostra pelle »⁷¹ confluisce nella mobilità del progetto dell'architetto romano. Ed infatti l'interno dei plastici fotografa scene di costituzione Dada e si allontana irrimediabilmente da ogni verismo, sfumando nel costruttivismo. Anche la suggestione, non troppo chiara in verità, di un presunto momento di spettacolo durante gli spostamenti tecnici chiama in causa la totalità dell'azione vista in precedenza⁷². Perciò, nonostante vi sia « un filo rosso che guida la fondazione del teatro di regia in Italia nel secondo dopoguerra, ed è la parola d'ordine del realismo, della attenzione allo spessore sociologico dei testi che vengono messi in scena »⁷³, nel secondo dopoguerra l'Italia iniziò a guardare con interesse ai risultati già ottenuti in ambito internazionale. Di questo furono sintomatiche le numerose letture goldoniane dei registi italiani. A cominciare da Giorgio Strehler, che pur conservando le linee portanti del dramma ne amplificò la carica emotiva, passando dal *brutale*⁷⁴ Missiroli, il cui palco divenne « un palcoscenico circolare, praticamente vuoto, inclinato verso gli spettatori »⁷⁵, fino a Ronconi, con il « suo sperimentalismo ininterrotto e inesausto, relativo essenzialmente alla dimensione spaziale-comunicativa »⁷⁶. Il suo *Orlando Furioso* si manifestò in spazi non convenzionali, per un'identificazione maggiore del pubblico, che non solo guardava ma partecipava: immerso nella scena, fatta di azioni orchestrate in simultanea su

⁶⁹ D. PALAZZOLI, *Alain Bourdonnais/Teatro Polivalente*, Marcatrè 19-22, Aprile 1966, pag. 276.

⁷⁰ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000.

⁷¹ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 250

⁷² M. SARIPANTI, A. NONIS, G. PELLEGRINESCHI, A. PERILLI, G. PERUCCHINI, F. PURINI, *Una macchina teatrale, 1964-1965*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

⁷³ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 270.

⁷⁴ Celebre fu la posa osceana che fece tenere per un dialogo intero ai suoi attori, dalle somiglianze dirette ad un rapporto *in piedi* contro un cancello, unico elemento scenografico.

⁷⁵ R. ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008, pag. 273.

⁷⁶ *Ibidem*, pag. 275.

molteplici palcoscenici, egli poteva vagare⁷⁷. Il tutto raggiungerà l'apice nel 1990, al Lingotto di Torino con *Gli ultimi giorni dell'umanità* messo in scena tra treni e macchine belliche⁷⁸. Ancora, un ruolo fondamentale giocò il *Teatro di ricerca* - Neo Avanguardia italiana degli anni sessanta e settanta - che puntò sul linguaggio non verbale, polemico nei confronti della parola, estasiato dalla dimensione corporea, dal gesto, dal suono e dal colore⁷⁹. Contemporaneo degli *happening* americani, rinunciò al dialogo e fece dello spazio la componente principale dello spettacolo⁸⁰.

Il nostro punto d'arrivo sono le scenografie di Sacripanti, che non lasciano nulla al verismo, non illustrano mai teatralità classiche, come fanno le diverse prospettive degli altri partecipanti⁸¹ ma enfatizzano la spazialità della configurazione geometrica, che collabora a definire i limiti astratti della scena. Questi richiami alle esperienze avanguardiste estere, unite alla povertà delle realizzazioni drammatiche e architettoniche nel secondo dopoguerra costituì un elemento di grande interesse per il clima italiano ed estero. Soprattutto nel momento in cui esso riprendeva forza benché legato imprescindibilmente alle eredità del movimento moderno, le stesse che fecero del teatro un punto focale, e al clima di ricostruzione bellico, che offrì l'occasione per il ripensamento degli enti culturali da ricostruire. Quindi non solo una ricerca *fuori* dal teatro e propriamente architettonica ma, come si è visto, calata direttamente dentro la pratica scenografica, rivoluzionata ma non ancora giunta a pieno nel paese, e la disciplina teatrale, che sperimentava da mezzo secolo nuovi impostazioni e nuovi rapporti col pubblico.

Un elemento fondamentale della lettura del progetto di Sacripanti, e della sua fortuna, fu il contatto che la proposta dovette avere alla luce di apporti questa volta letterari, reduci anch'essi da un ripensamento in seno alla struttura di un'opera. Apporti che trovano riscontro diretto nelle descrizioni tafuriane del progetto, e che sono un tassello importante della polivalenza che informa il

⁷⁷ Ibidem, pag. 275.

⁷⁸ La Repubblica, 2 dicembre 1990.

⁷⁹ Ibidem, pag. 279.

⁸⁰ A. KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, California Press, 1993.

⁸¹ Vedere il Capitolo II, immagini 70, 90, 91, 92, 108, 109, 115, 121, 122, 131, 132.

secondo premio⁸². Nel 1962 uscirono, raccolti per la prima volta, i saggi che composero il testo *Opera Aperta*, stilati da Umberto Eco dal 1958. Influenzato dallo spirito irriverente della *Neue Musik*, che Eco respirò dalla cerchia di Luciano Berio⁸³, il testo divenne la seconda base fondamentale, e formale, per quella polivalenza intrinseca delle sperimentazioni d'arte su base interpretativa. « La particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore, ma deve addirittura intervenire sulla forma »⁸⁴ costituì lo specchio dello stato dell'arte, tutta, del secondo dopoguerra. Per Eco l'opera *aperta* è l'opera *ambigua*, « poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità »⁸⁵. Difficilmente può passare inosservato il legame tra i diversi apporti artistici e scientifici che fondarono la cultura moderna. Di questi ne abbiamo precedentemente richiamato uno, lo sviluppo industriale, che, figlio del profondo ripensamento razionalista della realtà, insieme alle scienze ed agli sconvolgimenti bellici, rese paradossale e contraddittorio l'ordine naturale. L'unico ordine possibile, perlomeno nel nuovo sentire artistico, è il proprio interiore, lo stesso che interpreta l'opera, non universale e continuamente rivedibile. Ne consegue che l'artista non può, e non deve, ostacolarne l'indefinitezza, come avvenne nella grandiosa opera classica, impregnata di significato⁸⁶. Di questa polivalenza dell'ambiguità è carica la visione dell'architetto romano. Certo, supporre consci legami progettuali con tale visione sarebbe un intento ostico, ma resta significativo l'interesse che Sacripanti dimostrò verso i temi più frequentati dagli intellettuali del tempo, tra cui lo stesso Eco⁸⁷.

Ma non ci fu solo questo. La polivalenza fu anche un requisito imprescindibile d'esportazione politica francese. Piuttosto estesa e ricca di richiami culturali anch'essa, dovette la sua fortuna oltre i limiti nazionali all'enfasi con

⁸² M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, Grammatica, n. 2, 1966.

⁸³ Luciano Berio (1925-2003) fu un compositore italiano di musica elettronica, fondatore nel 1955 dello Studio di fonologia musicale Rai di Milano.

⁸⁴ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, (1962) 2013.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Lo stesso Eco arriva a queste conclusioni compiendo un excursus storico sulle epoche passate e la loro consapevolezza dell'interpretazione.

⁸⁷ L'eredità di questo interesse consiste dei suoi numerosi scritti, raccolti in A. GIANCOTTI, *Le immagini verranno. Antologia di scritti di Maurizio Sacripanti*, Nuova Cultura, 2015.

cui André Malraux⁸⁸ definì le sue *Maisons de la Culture*⁸⁹. Della società dell'auto-apprendimento, opulenta oltre le previsioni assistenziali delle nuove istituzioni, le *Maisons* furono sicuramente figlie predilette⁹⁰. Il 1959 fu l'anno di nascita del Ministero della Cultura francese, modello istituzionale associativo che contribuì alla febbre di edifici pubblici che dagli anni trenta iniziano a definirsi come entità tipologiche all'interno delle città⁹¹. Lo scopo fu l'economia della costruzione e la massimizzazione dell'uso dello spazio, definendo anche qui una delle possibili origini parallele e pragmatiche della polivalenza. Ad ogni modo, fu solo nel secondo dopoguerra che il direttore del Ministero, André Malraux, introdusse le *Maisons de la Culture*. Per esse egli definì, nel 1961, che dovessero poter ospitare tutte le arti, offrire tutti gli strumenti per un'espressione perfetta nel campo del teatro, della musica, del cinema, delle arti plastiche, delle discipline letterarie, scientifiche o umanistiche, diventare catalizzatori dello sviluppo culturale locale, promuovere la componente sociale della vita associativa, favorire influenze reciproche e circolazione d'idee⁹². Per un programma così ambizioso, le prime *Maisons* nacquero nel più alto livello culturale e con la migliore qualità possibile. Gli sforzi della politica francese si orientarono, a ragione, verso ambienti culturalmente preparati a tale partecipazione, in particolare modo i teatri, componente privilegiata (e sovvenzionata) dell'arte collettiva. Per quanto questa sia stata una breve parentesi, durata poco più di un ventennio, il clima culturale e sociale degli anni sessante indubbiamente si identificò anche in una gestione statale del rapporto arte-cittadino⁹³. Per soppiantare la direzione del Grande Numero ci volle il '68. In termini architettonici, ciò che questa politica produsse furono organismi ricchi, dotati di elaborate attrezzature e di un importante comparto tecnico, con sale multiple per le varie manifestazioni da contenere, con biblioteche, spazi espositivi, luoghi di svago e ristoro. In breve, non c'è da stupirsi se la libertà concessa

⁸⁸ André Malraux (1901-1976) fu un personaggio chiave delle politiche di Welfare francese, ricoprendo dal 1959 al 1969 la carica di ministro della cultura. A lui si devono strategie pubbliche e diversi investimenti statali in campo artistico. Eredità e finalità di questa politica sono soggette ad opinioni discordanti ma fanno emergere la precisa volontà dello Stato di ottenere un ruolo nella promozione culturale dei primi anni del secondo dopoguerra, similmente ad altri stati alle prese con la ricostruzione.

⁸⁹ Per alcuni esempi: *Centre Culturels, L'Architecture d'Aujourd'hui*, 129, Dicembre 1966.

⁹⁰ *Les Maisons de la Culture en France, L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 129, dicembre 1966 gennaio 1967; *Hinterland*, n. 7-8, gennaio - aprile 1979, pag. 4-15.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Les Maisons de la Culture en France, L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 129, dicembre 1966 gennaio 1967.

⁹³ Per un approfondimento del ruolo istituzionale sulle arti e il cittadino vedere B. SECCHI, *La città del ventesimo secolo*, Bari, Laterza, 2005.

dal mezzo tecnico, ed agognata dalle nuove dimensioni dell'arte, trovò nella fenomenologia d'uso e nella cultura la sua valvola di sfogo, catalizzando gli sforzi sui simboli del movimento moderno - abitazioni⁹⁴ ed istituzioni - caratterizzati da flessibilità e polivalenza.

Queste diverse storie, intrecciate, sovrapposte, distinte, possono costituire una probabile base per spiegare la fortuna critica che il concorso per il teatro comunale di Cagliari seppe riversare sulla proposta del gruppo romano vincitore del secondo premio. Proprio il riferimento alla polivalenza informò gran parte del teatro, sublimando la mole di possibilità d'uso in un organismo mutevole, costantemente attivo. Destinando la proposta a cambiare volto continuamente, Sacripanti fece implodere il più ricco programma funzionale delle *Maisons*⁹⁵.

« L'unica sua funzione stabile fu quella di centro culturale nel senso più ampio, l'unica forma stabile quella relativa alle sue possibilità rapide di trasformazione »⁹⁶.

La conoscenza del teatro totale, dove lo spettatore sarebbe stato immerso in una vera e propria macchina tecnologicamente avanzata, permise di perfezionare questa visione. Sacripanti ne superò alcuni limiti, rendendola di fatto suscettibile di qualsiasi cambiamento per qualsiasi rappresentazione pubblica.

« Con l'idea di superare la cristallizzata opposizione tra sala e scena, la proposta progettuale intende conferire allo spazio teatrale tutta la flessibilità tecnica e psicologica moderna e si concreta in uno spazio polivalente, pensato come una unica sala-palcoscenico, che si realizza estendendo gli strumenti della tecnologia scenica dall'area del palcoscenico all'area stessa dello spettatore, trasformando le parti proprie del teatro in soggetti manovrabili per una unica messa in scena e consentendo di riscoprirli e strumentarli quali elementi nuovi di un linguaggio teatrale »⁹⁷.

⁹⁴ Anche su questo ambito si fece molto, essendo l'abitazione oggetto privilegiato degli studi moderni. C. AYMONINO, *L'abitazione razionale*, Padova, Marsilio, 1981.

⁹⁵ F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag. 184.

⁹⁶ M. TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, *Grammatica*, n. 2, 1966.

⁹⁷ Da M. SACRIPANTI, A. NONIS, G. PELLEGRINESCHI, G. PERILLI, G. PERUCCHINI, F. PURINI, *Una macchina teatrale, 1964-1965*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

L'architetto romano si inserì così nella ricerca tecnicamente avanguardista del teatro, dell'opera sociale francese e dell'opera aperta, con forti componenti tecniche, le cui riflessioni interpretative ebbero grande eco. Ma la proposta non va recepita espressamente come proseguo delle esperienze neoteatrali, come il teatro di Gropius, ma come informata tanto da esse quanto dalla tensione verso l'unione scenografica di tutto il teatro e la semplificazione nata dal costruttivismo russo. Testimonianza di una coscienza storica in tal senso fu la pubblicazione di Tafuri, avvenuta dopo il concorso in esame, dal titolo *Opera aperta e spazio polivalente*, pubblicato nel secondo volume di *Grammatica*, dedicata integralmente al progetto romano. Agli occhi della critica, il progetto vincitore non poté dire di porsi in maniera altrettanto storica, poiché economicamente ragionato, pragmaticamente tradizionale: aspetto che divenne la sua forza in sede di valutazione, e la sua sfortuna nel passaggio alla storia.

Per concludere, un appunto. Sarebbe una lettura riduttiva identificare il teatro del XX secolo solo con le sperimentazioni russe e tedesche. Raramente il fluire della cultura segue un'unica pendenza, ma al più si dirama costantemente, riconverge e dirama di nuovo. Il percorso che segue il teatro all'interno della « società opulenta »⁹⁸ dilaga in tutte le correnti architettoniche e sfocia in momenti di grandioso impatto. La Filarmonica di Berlino, progettata da Hans Scharoun nel 1953, non è meno legata alla tradizione da sala di quanto non lo sarà l'eruzione neoespressionista dell'Opera House di Sydney apparsa nel Red Book del 1957, entrambi portatrici di proprie novità. Tutti questi, compreso il Lirico dei Ginoulhiac, condividono la « vera novità architettonica e drammaturgica del teatro italiano del nostro secolo, - ovvero - la realizzazione, a fianco della sala grande, di piccole sale, ambienti adatti ad un repertorio di ricerca o di élite, destinati ad un pubblico di poche centinaia di persone »⁹⁹, senza slegarsi troppo dagli iniziali teatri d'avanguardia¹⁰⁰. A questo

⁹⁸ Così è definita la nuova società del benessere, a cominciare da quella tedesca anni '50, in G. FEUERSTEIN, *Orientamenti Nuovi nell'architettura tedesca*, Milano, Electa, 1969.

⁹⁹ F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag 144.

¹⁰⁰ In termini quantitativi le seconde sale proposte per il concorso di Cagliari furono in linea con le dimensioni degli studi d'arte moscoviti e di altri teatri sperimentali, uno su tutti il parigino Vieux-Colombier, del 1913, da 300 posti.

riguardo, la dirompente proposta del secondo premio è, dopotutto, tanto avanti quanto indietro. Avanti perché introduce un grado di convergenza tecnica nei limiti propri dello spazio teatrale del XX secolo, ovvero affina un discorso evolutivamente decennale; indietro perché propone una macchina avanzata ma direzionata a sperimentazioni che lasciavano aperto il dubbio di aver esaurito il tema¹⁰¹. La sua grandezza fu un ragionamento storico e critico sul teatro, i suoi sviluppi, le sue richieste, ma anche la parallela ricerca di un'immagine nuova alle aspirazioni spaziali del moderno.

Tutte le discussioni successive furono figlie in parte della grande carica che il progetto di Sacripanti fu in grado di scaricare all'interno dell'ambiente architettonico, agendo anche al livello dell'opinione pubblica, altro ingrediente della sua fortuna. Su di essa fu decisiva la presa di posizione di alcuni dei maggiori critici dell'architettura del tempo, Bruno Zevi in primis. Il dibattito si alimentò anche delle frustrazioni tipiche del lavoro di quegli anni, estromesso in misura sempre crescente da un vero e proprio controllo sugli aspetti più problematici della città, in qualche modo reso muto nei chiassosi piani regolatori, nelle nuove dotazioni istituzionali o nelle edificazioni del secondo settennio dell'INA, come esempi più clamorosi¹⁰². La stessa figura dell'architetto era destinata all'*idealizzazione* radicale, la quale prese avvio dal 1961 con gli acquarelli di Mafai per il grattacielo Peugeot¹⁰³ e si suggellò nel 1968 con il fallimento del padiglione italiano ad Osaka¹⁰⁴. Qualunque sia stato il vettore di tale interessamento, del teatro Totale di Cagliari se ne parlò diffusamente. A trainare la critica non specializzata, con le impressioni del mondo artistico, annoveriamo l'indignazione di Zevi per l'esito e le modalità del concorso e di Paolo Portoghesi per l'impugnazione dei risultati. Con la successiva mostra cagliaritano (25 settembre 1965) e quella romana di Palazzo Taverna¹⁰⁵ (21 marzo 1966) diversi critici ebbero accesso alla documentazione,

¹⁰¹ Considerazioni diffuse nel dibattito accademico. Gli stessi Mollino e Portoghesi giudicarono inadeguati ulteriori sviluppi sulla *macchina* del teatro. C. MOLLINO, C. GRAFFI, E. S. GARAU, M. VITALE, *Relazione Tecnica*, Fondo Mollino nella Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17. *Concorso per il progetto di massima del Teatro Comunale di Cagliari*, Marcatrè, n. 19-22, Aprile 1966.

¹⁰² M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰³ F. TENTORI, *L'idea di grattacielo. Il concorso Peugeot a Buenos Aires*, Casabella 268, ottobre 1962.

¹⁰⁴ P. SARTOGO, *The international of forms: a debate on the national competition for the Italian Pavilion at Expo '70 at Osaka*, Casabella, maggio 1969.

¹⁰⁵ Si ha notizia di questa esposizione dagli inviti pervenuti agli architetti, tra cui quello diretto a Palpacelli (Archivio Centrale di Stato), a Mollino (Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti) e Francesco e Teresa Ginoulhiac (Archivio Privato Ginoulhiac) nonché da una corrispondenza dell'Istituto Nazionale di Architettura del 28 febbraio 1966 diretta al gruppo GGG (Archivio Privato Ginoulhiac).

uno su tutti Marcello Fagiolo, già autore di diversi articoli sull'architetto romano. Non a caso lo stesso mese della proclamazione la stampa passò dal lodare il nuovo progetto a criticarne la scelta¹⁰⁶. La proposta di Sacripanti ne uscì rafforzata, fino al celebre articolo de *L'Espresso*¹⁰⁷ che, non solo fu scritto da un personaggio affermato e professionalmente riconosciuto, ma ebbe un'eco destinata a calare solo nel lungo periodo, tessendo le lodi della visione romana. Fino all'aprile 1966, data dell'ultimo articolo d'opinione nel quotidiano *Avanti!*¹⁰⁸, le critiche al concorso incendiavano gli animi dei cagliaritari e degli architetti. Ma in un periodo così improntato alla cultura, la posizione internazionale di Sacripanti non poteva che essere destinata a crescere, e con essa lo studio della sua poetica. Coadiuvata anche dall'apprezzamento di cui seppe godere la proposta di Portoghesi, che nel frattempo curava il suo testo *Roma barocca*¹⁰⁹ con conseguente accrescimento di notorietà per la sua opera, tale interessamento portò anche il clima francese a trattare l'argomento, con *L'Architecture d'Aujourd'hui* che nel novembre del 1966¹¹⁰ trattò entrambe le proposte. Ancora, la vicenda del teatro rimase per trent'anni sullo sfondo delle opere pubbliche italiane, a causa delle continue interruzioni di cantiere, che si concluse nel 1993 a seguito di lunghe contese legali. Ormai la dimensione mitica dell'esperienza era fissata. La proposta dell'architetto romano resterà in tale dimensione, a cui gli altri progetti non avranno mai accesso.

¹⁰⁶ Vedere *L'Unione Sarda*, 3 agosto 1965, pag.4

¹⁰⁷ B. ZEVİ, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, *L'Espresso*, 17 Ottobre 1965, ora in B. ZEVİ, *Cronache di architettura*, VI, Bari Roma, 1970.

¹⁰⁸ M. FAGIOLO, *L'Opera di Cagliari: un'occasione perduta*, *Avanti!*, n. 87, 13 aprile 1966.

¹⁰⁹ P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma, Eir, 1973.

¹¹⁰ *Théâtre de Cagliari, Sardaigne (project de concours)*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 128, ottobre novembre 1966; *Théâtre total*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 128, ottobre novembre 1966.

Capitolo IV



141 - Sala, immagine di cantiere.
Archivio Privato Ginoulhiac, Bergamo.



Occasioni mancate

Nel suo radiofonico *Viaggio in Italia*¹ Guido Piovene si impegnò nel descrivere i caratteri del secondo dopoguerra, nelle condizioni in cui il catastrofico evento bellico aveva lasciato il paese. Viaggiando regione per regione, seppe produrre un resoconto caratteriale delle diverse personalità locali, giungendo alla conclusione che « il nostro non è un paese di famiglie spirituali »².

*« L'attuale dopoguerra ha iniziato, o sollecitato, alcuni processi fondamentali verso un'unità più profonda, e nel mio viaggio ho potuto coglierne i segni »*³.

Ad anni di distanza queste considerazioni sono lo specchio della crescita economica, iniziata negli anni cinquanta ed in azione durante i sessanta, che divenne il motore morale della ripresa post bellica. Lungo il viaggio, Piovene registrò la dinamica attività industriale, in crescita diffusa verso un riequilibrio economico, al quale si accompagnò un impressionante sviluppo del settore edile, che gettò migliaia di metri quadri di calcestruzzo per i nuovi quartieri residenziali in ogni città d'Italia. Tale fu la condizione di (ri)partenza, piuttosto felice per la professione, ereditata dalle nuove politiche urbane e territoriali che, spinte dalla necessità di ricostruire e di ammodernare, sfociarono non di rado in interventi criminosi per il peso ambientale e sociale che ebbero.

*« Il momento più felice della cultura architettonica italiana si deve proprio al fatto che i legami col passato prossimo furono troncati dalla guerra, lasciando per la prima volta gli architetti con le spalle leggere »*⁴.

Tuttavia la progressiva frantumazione delle esperienze, congiunta a quella del blocco cristiano e comunista, mise

¹ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 2017. Il libro raccoglie le trascrizioni delle puntate radiofoniche di Piovene tra il 1953 ed il 1956.

² *Ibidem*, pag. 821.

³ *Ibidem*, pag. 822.

⁴ L. BENEVOLO, *Continuità e conservazione*, Casabella, 236, febbraio 1960.

prepotentemente in risalto come tale situazione fosse stata « trovata piuttosto che conquistata con sforzo »⁵. Così all'incertezza politica corrispose una separazione a livello nazionale: non solo tra nord e sud, a macroscala, ma all'interno degli specifici immaginari sociali. Non a caso anche nel tema salutato come « sicura vocazione economica del paese »⁶, il turismo, si riflesse una simile differenziazione, generando l'enorme prova costruita, e off limits, della Costa Smeralda sarda. Il lascito maggiormente diffuso è stato quello di un periodo buio, fatto di ampliamenti sconsiderati delle superfici umanizzate, momento d'inizio di gravi condizioni antropiche, come l'area che oggi vuole essere letta come *generic city* nord italiana. Tuttavia gli anni del dopoguerra furono innegabilmente fecondi, e videro un attivo e straordinario laboratorio di idee che dovette fare i conti con una marcata divergenza d'interessi da parte delle nuove istituzioni libere.

L'attività architettonica nel secondo dopoguerra fu la complessa sintesi di profondi mutamenti culturali, politici ed industriali avvenuti nella prima metà del secolo, molti dei quali giunsero a compimento solo con la scomparsa della politica totalitaria. Il recente passato consegnò in eredità importanti sviluppi, al contempo precedenti le retoriche del regime ma in parte prodotti originali di quelle stesse generazioni. Sarebbe quindi pretenzioso considerare bui anche gli anni immediatamente precedenti il '45 in quanto base sulla quale il paese ripartì alla ricerca di un professionismo distorto. Al contrario, gran parte dei dibattiti sulla città ed il suo cambiamento nei confronti della tecnica moderna, dei Maestri e delle Istituzioni, portarono ad alcuni dei maggiori cantieri del secolo. Uno di questi, l'E42 di Roma, annunciato nel 1937, rappresenta per noi le illusioni e le disillusioni del recente passato ideologico, il lascito delle ricerche urbane "romane" ed il segno ultimo di una profonda ricerca in campo architettonico⁷. Accanto ad esso, il piano regolatore per la Valle d'Aosta, sempre del 1937, prosecuzione

⁵ Ibidem.

⁶ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 9.

⁷ G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 177-196.

delle proposte comunitarie di Olivetti a cui in tanti si dedicarono, testimonia ugualmente della stessa dinamicità e capacità di previsione⁸, la quale varcherà i propri confini con lo stabilimento a Pozzuoli (1957). Quando si tratta di occasioni mancate, di fatto esse non nascono per caso e, soprattutto, mai come momenti isolati durante una produzione edilizia in stallo. Al contrario, anche un progetto rimasto sulla carta come il piano dei BBPR nacque attorno a frequenti teorizzazioni sullo sviluppo urbano legato al nuovo ruolo del piano regolatore di cui Olivetti fu lo specifico portavoce, e della vita moderna, della quale lo furono, tra gli altri, gli architetti.

Gli anni immediatamente successivi al secondo conflitto videro un'eccezionale disponibilità di mezzi, pressoché totale ed a tutti i livelli infrastrutturali, dopo l'abbandono delle retoriche fasciste e l'incontro con la dura realtà della ricostruzione. Giunti al fallimento gli elementi di spicco, nuovi « proveranno a ritrovare una professionalità perduta »⁹ e sarà subito evidente nel primo decennio. Ma fronte di anni d'esordio straordinariamente disponibili per coloro che, formati durante le due guerre, seppero essere pronti ad ereditare la professione dell'architetto-urbanista, la disciplina avanzò per fasi alterne: una prima ed immediata fase di realizzazioni feconde alla quale seguì una seconda progressivamente più scarna. A contraddistinguere i due momenti fu la rilevanza della professione nel controllo della crescita urbana, con le occasioni d'indagine privilegiate dei concorsi.

« L'epoca in cui ho vissuto in Italia è stata infelice per l'architettura. Le occasioni mancate sono forse più delle grandi realizzazioni »¹⁰.

Uno degli esiti più evidenti è la forte carica ideologica che costituì di norma il prodotto concorsuale: da una parte vi è il suo essere sintesi estrema della ricerca personale, dall'altra il suo carattere sociale utopico. Gli esempi sono

⁸ Ibidem, pag. 169-174.

⁹ G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 177-196.

¹⁰ Dall'intervista a Paolo Portoghesi tratta da S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

tanti, dal Gallaratese di Milano (Aymonino, 1967-73), al villaggio Matteotti di Terni (De Carlo, 1969-75) fino al quartiere palermitano ZEN (Gregotti, 1970) e al Corviale romano (Fiorentino, 1973)¹¹. Tutti esempi tardivi collegati al processo di inurbamento e tutti carichi di visioni sociali specifiche, ai limiti dell'utopia. Durante i considerevoli ampliamenti, le opere pubbliche raramente furono oggetto preferenziale delle attenzioni istituzionali, messe in secondo piano rispetto all'avanzamento residenziale. In particolar modo sul fronte territoriale l'Italia non ebbe una strutturazione di elevato livello e mai si interfacciò compiutamente col movimento culturale, quasi sotterraneo, che andava a prendere forma e forza anno dopo anno ampliando la distanza tra i mondi teorici e realizzativi. Il fenomeno, figlio degli stessi principi dell'architetto integrale¹² giovannoniano, ebbe i tratti di una frattura tra la cultura e la professione, che rappresentò il modo di darsi dell'Italia della ricostruzione. È in questo contesto che il concorso assunse una straordinaria rilevanza. Occasioni come quella cagliaritano non poterono che essere pregne della ritrovata indagine critica, frustata dalle eredità politiche e sociali che assieme ad un'autarchia produttiva produssero barriere prive di razionalità. L'epoca dei nostri ultimi Maestri, consacrati negli anni del conflitto ed affermatasi durante i più fertili cinquanta, nei decenni successivi contrasse una ritirata istituzionale che divenne mutismo. Tale scarto fu in parte conseguenza di un passato dominato dalla grande retorica istituzionale del periodo fascista la cui principale preoccupazione divenne il rappresentarsi persuasivamente nella città italiana. Basti pensare alle Case del Fascio, fenomeno unico nella storia del Novecento, che, lungi dall'essere solo la formale rappresentazione di un partito - in un sistema politico ad unico schieramento -, videro una proliferazione senza precedenti con edifici di rappresentanza in tutte le città italiane, spesso con architetture di qualità¹³. Tuttavia la stessa carica politica che investì l'edificio pubblico

¹¹ Illustrati come exempla di respiro internazionale sul dibattito relativo alla loro collocazione rispetto alle città. M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 148.

¹² G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di Architettura in Italia*, Roma, 1916.

¹³ P. PORTOGHESI, F. MANGIONE, A. SOFFITTA, *L'architettura delle case del fascio*, Firenze, Alinea, 2006.

fu la causa della successiva diffidenza che subentrò. Vediamo dunque allontanarsi progressivamente dalle scene architettoniche quegli esponenti professionali che ebbero l'occasione di affermarsi internazionalmente durante un successivo periodo di *damnatio memoriae*. A questo riguardo, accanto alle frustrazioni e le volontarie astinenze, parlano efficacemente i numeri: calcolando approssimativamente i metri cubi realizzati in Italia fino agli anni settanta, solamente il 2-3% del totale è opera di architetti, italiani o no, tra i quali la storia dell'architettura compie una selezione particolarmente ristretta¹⁴. Diventa significativo allora notare quanto sia risultato difficoltoso l'impegno in campo pubblico attraverso lo strumento del concorso. Tra le figure da richiamare nel periodo oggetto di studio figurano i poco più che venticinquenne Gabetti ed Isola, impegnati nell'emblematica Borsa Valori del 1952 e nella Bottega di Erasmo del 1957, partecipi di una pari esperienza solo dopo la residenza del 1968 ad Ivrea. In anni successivi parla chiaro l'esempio di Ludovico Quaroni, il più grande maestro di tutti, pubblicato e riconosciuto internazionalmente, che esordì con una delle più incisive esperienze INA al quartiere Tiburtino di Roma tra il 1949 e il 1954. Egli diverrà per la maggior parte della sua carriera l'architetto di Gibellina, ottenendo occasioni quasi esclusivamente nell'edilizia privata che tanto affannosamente verrà analizzata per ritrovare quella genialità che solo negli anni settanta lo vedrà riaffermarsi in ambito pubblico¹⁵. Assieme ad altri esponenti, quali Samonà, fu spesso vincitore morale¹⁶ dell'esperienze concorsuali pubbliche producendo progetti « fra i più importanti della produzione italiana (e non) degli ultimi anni »¹⁷, rimasti di fatto lettera morta. Fu questa la sorte di occasioni come il bando per il nuovi uffici della Camera dei Deputati, del 1967, che non trovarono epilogo ma, al contrario, relegarono alcune eccezionali proposte negli archivi chiusi delle istituzioni. Ancora Carlo Mollino arrivò alla sua produzione massima in età avanzata, uscen-

¹⁴ M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 123.

¹⁵ P. CIORRA, *Ludovico Quaroni (1911-1987), opere e progetti*, Milano, Electa, 1989.

¹⁶ Espressione tratta dalle considerazioni di Manfredo Tafuri in M. TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 82.

do da anni di sperimentazioni residenziali urbane e di villeggiatura. Il Regio di Torino (1965-1973), o il celebre Palazzo Affari (1964-72), lo trovarono ormai sessantenne e, come fu il caso del concorso cagliaritano, eccezionalmente agguerrito. È in questa condizione che rileviamo lo scarto generazionale, una cui tappa fondamentale fu il concorso del '64 stesso, atto proprio a testimoniare l'esistenza di una grande carica teorica in grado di riabilitare maggiormente una metà secolo ancora da indagare con precisione. Una simile condizione era destinata a durare a lungo, ricucendo effettivamente i contatti col mondo realizzativo solo dalla metà degli anni ottanta ma con una élite culturale sensibilmente diversa per formazione ed attenzioni. Il consenso che ottenne, fin troppo recente, è ancora oggetto di studio ma risalta immediatamente la componente internazionale della nuova professione. Preso atto di questo, è facile immaginare come l'architettura si sia espressa soprattutto attraverso dei disegni, oggi conservati negli archivi, pregni dei significati che raramente troviamo cristallizzati in opere pubbliche di grande impatto. Disegni carichi di interesse in quanto *oggetti sociali*¹⁸ prodotti da un periodo che si è espresso abbondantemente attraverso di essi. L'archivio non può che acquisire un'importanza storica inedita.

In accordo con le parole di Tentori sul « vigore quasi caricaturale della ricerca condotta in un momento di benessere e di boom » l'inserimento « di nuove forze professionali non avviene senza dramma » ed è proprio in questo contesto che risalta il meccanismo « pieno d'inceppi dei concorsi architettonici »¹⁹. Senza voler riprendere la drammatica considerazione wrightiana circa un sistema di concorsi che « non ha fruttato al mondo alcun edificio degno di essere costruito »²⁰, la vicenda del Lirico di Cagliari può essere intesa come manifestazione dello stato di produzione architettonica della metà degli sessanta, indice della sua condizione professionale. Tuttavia a differenza di altri eventi che assieme a questo condivise-

¹⁸ Secondo la definizione di documento e di documentalità propria del filosofo Maurizio Ferraris. M. FERRARIS, *Documentalità, perché è necessario lasciar tracce*, Bari, Laterza, 2014.

¹⁹ F. TENTORI, *Progetti e Problemi*, Casabella, 281, novembre 1963.

²⁰ *Ibidem*.

ro lunghi tempi, bandi nebulosi e giurie politicizzate, il caso analizzato trovò una sua conclusione. A rigore non sarebbe allora giustificabile parlare di occasione mancata, anche in relazione alla portata del concorso stesso. La città sarda, che solo nel 1961 raggiunse le 156.000 anime²¹, si dotò di un teatro ciclopico che, nonostante l'ente potesse vantare stagioni discrete per prestigio ed affluenza, rappresenta ad oggi una delle maggiori realtà teatrali del paese e costituisce di per sé il centro artistico principale dell'isola. Una sua considerazione come occasione mancata è funzionale all'approccio verso una situazione generalizzata, parte integrante della crisi italiana, di cui è stato ritenuto indispensabile analizzare i contenuti. L'intento è stato quello di preservarne le esperienze e tentare di colmare la mancanza storica che ad oggi riguarda la ricerca di alcuni personaggi chiave, la storia urbana della città di Cagliari e la contemporanea possibilità di riabilitare l'archivio come « dispositivo mentale »²² privilegiato in grado di produrre conoscenza. È sotto questa luce che le vicende del concorso si aggiungono alle prove del progressivo allontanamento dalla sfera realizzativa di un circolo culturale minoritario ma internazionalmente riconosciuto. La vicenda è eloquente in ogni sua fase, considerando partecipazione e successivi esiti critici. La battaglia dei vincitori *contro il resto del mondo*²³ è essa stessa requisito storico, nata da polemiche interne all'ambiente disciplinare, che la tesi ritiene responsabili in parte di quelle sfociate anche al di fuori dei suoi stessi limiti, riversandosi sull'opinione pubblica in tempi brevi.

La conclusione della ricerca sul concorso cagliaritano meriterebbe uno sforzo più coordinato per il completamento della lista dei concorrenti. Di questi, solo 7 dei 34 presentati costituiscono materiale della tesi mentre resta la difficoltà di rintracciare i restanti in giro per gli archivi privati e pubblici della penisola. Alcuni di essi sono più facili da reperire di altri, come nel caso della proposta di Marco Dezzi Bardeschi²⁴, non inserita in quanto

²¹ Dati ISTAT del 1961.

²² Dall'intervista a Fulvio Irace tratta da S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

²³ In riferimento all'attenzione internazionale che ebbe il progetto di Sacripanti, a differenza del vincitore che fu pubblicato solo successivamente.

²⁴ Conservato all'Archivio Privato dello studio a Milano.

avrebbe costituito l'unico progetto al di fuori degli 8 otto premiati ad essere trattato in maniera integrale. Le fonti per risalire a questa mole di progetti perduti sono in parte la stampa non specializzata, che fotografò e pubblicò le proprie opinioni alle mostre e riportò spesso preziose informazioni altrimenti sconosciute. Tuttavia il vero motore di una simile ricerca non può che alimentarsi sia del supporto pubblico della figura committente, in questo caso il Comune, sia con uno sforzo di catalogazione e gestione unificata del sistema degli archivi, al quale mancano molte eredità private. Al di là dei limiti propri del concorso, la storia della città di Cagliari difficilmente può essere riassunta da tale occasione. Tra le più colpite dai bombardamenti alleati, la città divenne un enorme cantiere ed iniziò in quegli anni a tracciare la strada per la sua attuale infrastrutturazione, di cui il teatro rappresentò solo una delle occasioni nei quartieri di nuova edificazione nord. Per quanto rappresenti la fase più rilevante in termini economici e attrattivi per la professione, sono ancora molti i tasselli della storia della città da indagare per restituirne il cambiamento storico durante l'ammmodernamento del tessuto abitato, la crescita demografica ed economica, la nuova spinta industriale ed il progressivo seppur tardivo inurbamento.

Fermo restando la consapevolezza della necessità di ampliare lo sguardo, il lavoro vuole essere un modo per sondare più approfonditamente il lascito critico della vicenda andando in fondo all'eredità mitica del progetto secondo classificato. Una simile eredità è, a ragione, parte integrante dell'episodio, e di conseguenza del lavoro, utilizzata per storicizzare il periodo richiamandone il clima culturale sul quale trovò fortuna. Ruolo istituzionale ed evoluzione teatrale estera ed italiana sono stati richiami obbligati legati soprattutto all'ambiente d'élite che, coltissimo, prestò attenzione agli esiti poiché già immerso all'interno del dibattito tecnico ed artistico di quel movimento moderno che di lì a poco sarebbe stato rovescia-

to definitivamente. L'eredità d'archivio più rilevante del concorso ottiene spazio poiché restituisce a suo modo questo divario minoritario ed è l'occasione per constatare come, al pari di Quaroni, Samonà o dei BBPR, la carica sperimentale si concretizzasse e ottenesse attenzioni internazionali sul canale privilegiato di queste proposte. In altre parole, l'architettura italiana spesso divenne celebre per i progetti piuttosto che per le realizzazioni. La conferma viene, paradossalmente, proprio dall'ambiente estero, con la mostra *Italy: the New Domestic Landscape*²⁵ al MoMA di New York, nel 1972. Nell'esposizione trovano spazio le « architetture senza scopo »²⁶ dei *divertissements* grafici fiorentini che, in una certa misura, restituiscono la « voglia di progettare »²⁷ orfana della possibilità realizzativa e per questo destinata a rappresentarsi come pura figuratività, da leggere sempre come *oggetto sociale* indicativo²⁸. Come tali sono da considerare le esperienze autoriflessive, dall'abbraccio populista agli esperimenti più autobiografici che condividono la sorte sospesa della progettualità radicale di Sacripanti o del revisionismo della scuola romana di Quaroni. Nello specifico il caso di Sacripanti è forse uno dei più esplicitivi in tal senso, contando rari episodi nelle esperienze pubbliche ma innumerevoli provocazioni e sperimentalismi rimasti ben impressi nella memoria architettonica di quegli anni. Bastino le teorizzazioni sulla città di frontiera²⁹, le proposte per il grattacielo Peugeot a Buenos Aires (1961), per il padiglione italiano ad Osaka (1968-69), per il Centro di cura e rieducazione a Domodossola (1966) e per il Museo delle Scienze a Roma (1982-83)³⁰. Assieme alle numerose visioni di quella stessa generazione, spesso azzardate e ricche di utopismo, i progetti più arditi ebbero la capacità di restare ben impressi nella mente degli architetti, ricchi di carica teorica e ben protetti dal mondo fisico. Lo stesso teatro di Cagliari deve molto alla sua condizione di progetto non realizzato, che gli ha permesso di mantenere un'alta carica nell'immaginario delle opere mancate.

²⁵ La mostra, curata da Emilio Ambasz è storicamente assunta come punto di passaggio, e di fine, dell'ideale collettivo dell'ondata radicale italiana. Nonostante questo rappresenta il recepimento delle inquietudini italiane di una produzione nata con fini provocatori privi di proiezione al futuro.

²⁶ M. BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008.

²⁷ Dall'intervista a Paolo Portoghesi tratta da S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

²⁸ In accordo con la lettura didattica di Maurizio Ferraris all'Università di Napoli sul significato della documentalità per il campo dell'architettura. M. FERRARIS, *Lasciar tracce, documentalità e architettura*, Mimesis, 2012.

²⁹ M. SACRIPANTI, *Città di frontiera*, Bulzoni, 1973.

³⁰ M. LUISA NERI, *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, Roma, Gangemi, 1998.

Il principio sembra generalizzabile, cosicché molte delle proposte che costituiscono il corpus dell'Italia che non è stata godono di questa condizione: privi di quei compromessi che la costruzione richiede, rappresentano in forma più pura il loro apporto teorico. Alternativamente avrebbero dovuto fare i conti con il tempo e l'avanzamento tecnico, col rischio di « invecchiare squallidamente »³¹. L'apporto dato non insegue una fantasia riguardo a cosa sarebbe oggi l'Italia se quei progetti fossero stati realizzati, ma è un tentativo di prendere atto di quei no che hanno aiutato a costruirla, cercando di capire perché sono avvenuti e come hanno costituito parte della nostra identità.

³¹ Considerazione di Carlo Mollino dalla corrispondenza del 3 maggio 1965 per Stefano Garau, conservata alla Biblioteca Centrale di Architettura Roberto Gabetti, Fondo Mollino, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17.

Bando di concorso



ARTICOLO 1

Il Comune di Cagliari indice un concorso nazionale per la redazione di un progetto di massima del teatro comunale.

ARTICOLO 2

Potranno partecipare al concorso tutti gli Architetti ed Ingegneri iscritti ai rispettivi albi professionali, cittadini italiani, individualmente o in gruppo.

ARTICOLO 3

L'edificio del teatro occuperà parte di una area destinata a parco pubblico, sita in fregi alla via Bacaredda, S. Alenixedda e S. Vetrano, come illustrato da apposita planimetria della zona che verrà fornita a richiesta. L'estensione dell'area di pertinenza dell'edificio del teatro non dovrà superare i mq. 5.000.

ARTICOLO 4

Il progetto dovrà prevedere l'inserimento dell'edificio nel parco pubblico, del quale dovrà essere rispettato il viale alberato esistente, indicato nella planimetria della zona. Dovrà inoltre illustrare la sistemazione viaria e dei parcheggi a servizio del teatro.

ARTICOLO 5

L'edificio dovrà contenere:

- il teatro propriamente detto per una capacità massima di 1.800/2.000 posti, compresi nella platea ed in eventuali palchi e gallerie;
- palcoscenico

inoltre:

- sale di studio e di prova
- uffici
- magazzini ed accessori

così come sommariamente indicato qui di seguito:

A) Vestiboli e servizi sala:

- biglietteria
- sale di accesso, sfollamento e servizio
- bar
- guardaroba
- pronto soccorso
- servizi igienici

- fossa orchestrale per 110 orfeonisti
- palchetti di comanda luci

B) Camerini artisti:

- 2 camerini per maestri e direttori
 - 2 camerini per la direzione
 - 10 camerini per gli artisti
 - 2 camerini per i maestri sostituti
 - 2 camerini per maestri coro e coreografia
 - 10 camerini per comprimari
 - 4 camerini per primi ballerini
- tutti i camerini saranno dotati di toilette
- ascensori particolari per i camerini
 - locali per l'orchestra e per l'accordatura degli strumenti

C) Locali per le masse:

- coristi
- coriste
- comparse
- ballerine
- coriffee
- ragazzi cantori
- banda

ciascun locale sarà provvisto di servizi igienici

D) Locali magazzini e officine:

- scenari in atto
- deposito bauli e scenari non in atto
- attrezzeria e mobilio
- vestiario
- falegnameria
- officina
- laboratorio elettrotecnico
- magazzino materiale elettrico e impianti di illuminazione

Locali per servizi igienici

E) Reparto personale, macchini etc.:

- spogliatoio uomini
- spogliatoio donne
- camerino capo elettricista

Locali per servizi igienici

F) Varie:

- reparto direzione
- studio scenografia
- laboratorio scenografia
- salone prove con teatrino o pedana
- archivio musicale
- sala prove
- salone prove coro
- salone prove per ballo
- locali per sartoria
- locali per parruccheria
- Locali per servizi igienici

ARTICOLO 6

I concorrenti dovranno escludere dallo studio del palcoscenico la parte tecnico teatrale vera e propria, prevedendo però il razionale dimensionamento del palcoscenico stesso in relazione alla soluzione che il progettista intende adottare per la funzionalità scenica.

ARTICOLO 7

Ogni concorrente, o gruppo di concorrenti dovrà presentare alla Segreteria Generale del Comune entro sei mesi a decorrere dalla data del presente bando e non oltre le ore 12 del giorno di scadenza: (25 ottobre 1964):

A. busta chiusa, contrassegnata esternamente da un motto e contenente internamente motto, nome e cognome e indirizzo del concorrente o dei concorrenti, oltre ai certificati di cittadinanza italiana e di iscrizione all'albo professionale. Questi ultimi documenti dovranno essere redatti in regolare carta da bollo. La busta dovrà contenere una dichiarazione del concorrente o dei concorrenti con la quale si autorizza il Comune ad utilizzare in tutto o in parte gli elaborati. Qualora la partecipazione al concorso sia in gruppo, la busta dovrà contenere la segnalazione del rappresentante del gruppo, che dovrà essere architetto o ingegnere in possesso dei requisiti di cui all'art. 2

B. planimetria generale della zona 1:500

C. piante quotate dei vari ordini di posti in scala 1:100

D. tutti i prospetti esterni in scala 1:100

E. sezioni trasversali e longitudinali in scala 1:100

F. prospetto del boccascena in scala 1:100 (qualora non risulti dalle sezioni)

G. prospettiva esterna; due prospettive interne: una con vista verso il bocca-scena e una con punto di vista sul palcoscenico

H. un plastico in materiale indeformabile in scala 1:100

I. potranno essere presentati alcuni elaborati complementari per una superficie complessiva di mq. 3,50

J. relazioni dettagliata sui criteri informativi del progetto e computo metrico estimativo sommario diviso per ambienti o gruppo di ambienti

ARTICOLO 8

Il concorso sarà giudicato insindacabilmente da una commissione nominata dal Consiglio Comunale, presieduta dal Sindaco e composta dai seguenti membri:

1. l'Assessore Regionale ai LL.PP. o suo rappresentate
 2. l'Assessore Regionale allo Spettacolo o suo rappresentante
 3. l'Assessore Comunale all'Edilizia
 4. l'Assessore Comunale allo Spettacolo
 5. il Provveditore alle OO.PP. per la Sardegna o un suo rappresentate
 6. il Presidente del Conservatorio di Musica di Cagliari o suo rappresentante
 7. un Rappresentate della Direzione Generale dello Spettacolo presso il competente Ministero
 8. il Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Cagliari
 9. un Rappresentate degli architetti scelto su terna proposta dal rispettivo ordine
 10. un Rappresentante degli ingegneri scelto su terna proposta dal rispettivo ordine
 11. il Direttore tecnico di un grande ente teatrale comunale italiano
 12. l'Ispettore del Corpo dei Vigili del Fuoco per la Sardegna
- Assisteranno il Segretario Generale e l'Ingegnere Capo del Comune.

ARTICOLO 9

La Commissione giudicherà sull'assegnazione di:

- un primo premio di £. 5.000.000
- un secondo premio di £. 2.000.000
- un terzo premio di £. 1.000.000
- due compensi a titolo rimborso spese di £. 500.000 cadauno, da assegnarsi facoltativamente dalla Commissione.

ARTICOLO 10

L'Amministrazione Comunale di Cagliari ha facoltà di utilizzare in tutto o in parte i progetti dichiarati vincitori.

A tal uopo si riserva di chiamare il vincitore o i vincitori del concorso a collaborare per la redazione del progetto esecutivo dell'opera e durante l'esecuzione dei lavori nella misura, nelle forze e con il compenso che verranno preventivamente di comune accordo stabiliti.

I progetti vincenti e quello per i quali sia stato assegnato il compenso per rimborso spese restano di proprietà dell'Amministrazione.

I progetti non vincenti dovranno essere ritirati entro un mese dall'invito che verrà rivolto ai singoli progettisti, non oltre un mese dal giudicato della Commissione entro il quale periodo il Sindaco si riserva la facoltà di esporli al pubblico. Dopo tale termine l'Amministrazione non assume responsabilità per la conservazione e custodia dei progetti. La Commissione giudicherà insindacabilmente a maggioranza di voti ed in caso di parità sarà prevalente il voto del Presidente.

ARTICOLO 11

È fatto assolutamente divieto a tutti i concorrenti di pubblica o fare pubblicare i loro progetti, o parte di essi, prima che la Commissione abbia emesso definitivo giudizio sul concorso.

ARTICOLO 12

A tutte le condizioni suindicate, nessuna esclusa, i concorrenti si intenderanno consenzienti ed obbligati per tutti gli effetti, col solo fatto di partecipare al concorso.

Cagliari, 24 aprile 1964

Bibliografia



Manoscritti

- *Delibera del Consiglio Comunale di Cagliari*, n. 39 del 19.03.1964, Cagliari, Biblioteca Comunale di Cagliari, Archivio Storico di Studi Sardi, 1964.
- FRANCESCO PALPACELLI, SERGIO MUSMECI, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari*, Arbarè, 1964, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Francesco Palpacelli, Piazzale degli Archivi 27, 1964.
- MARIA DONATELLA MOROZZO DELLA ROCCA, *Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari*, Regione Sarda, 1964, Cagliari, Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio campidano, Carbonia Iglesias, Ogliastra, 1964.
- MAURIZIO SACRIPANTI, ANDREA NONIS, GIULIO PELLEGRINESCHI, ACHILLE PERILLI, GIOVANNI PERUCCHINI, *Una macchina teatrale*, 1964-1965, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti, 1965.
- F. GINOULHIAC, T. A. GINOULHIAC, L. GALMOZZI, *Promemoria sul progetto del Teatro Comunale*, 24 settembre 1965.
- CARLO MOLLINO, CARLO GRAFFI, EMILI STEFANO GARAU, MAURIZIO VITALE, *Relazione Tecnica*, Fondo Mollino, Biblioteca Gabetti, Castello del Valentino, Torino, ACM-PdV-17, 1965.
- FRANCESCO GINOULHIAC, TERESA ARSLAN GINOULHIAC, LUCIANO GALMOZZI, *Relazione illustrativa*, Bergamo, Archivio Privato Ginoulhiac, 18 novembre 1966.
- *Delibera del Consiglio Comunale di Cagliari*, n. 194 del 9.11.1967, Cagliari, Biblioteca Comunale di Cagliari, Archivio Storico di Studi Sardi, 1967.
- FRANCESCO GINOULHIAC, TERESA ARSLAN GINOULHIAC, LUCIANO GALMOZZI, *Relazione Tecnica per la ripresa lavori*, Ufficio Tecnico Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari, 1978.
- FRANCESCO GINOULHIAC, TERESA ARSLAN GINOULHIAC, LU-

CIANO GALMOZZI, *Costruzione nuovo teatro comunale, Relazione sul sopralluogo in cantiere*, Fondazione Ente Lirico, Cagliari, 17 luglio 1979.

Articoli in periodici

- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Le preesistenti ambientali e i temi pratici contemporanei*, Casabella 204, febbraio marzo 1954.
- PETER BLAKE, *Tra gli architetti della nuova generazione, Paul Rudolph*, Casabella 204, febbraio marzo 1954.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, Casabella 206, luglio agosto 1955.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, Casabella 206, luglio agosto 1955.
- FREDERICK GUTHEIM, *The New Corbusier*, Architectural Record 228, novembre 1955.
- ALVAR AALTO, *Rautatalo*, Arkkitehti - Arkitekten 9, 1955, tradotto in ALVAR AALTO, *Edificio per uffici e negozi Rautatalo a Helsinki*, Casabella 208, novembre dicembre 1955.
- ALVAR AALTO, *Particolare di un serramento del Rautatalo*, Casabella 208, novembre dicembre 1955.
- VITTORIA CALZOLARI, *La cappella e l'auditorio del MIT dell'architetto Eero Saarinen*, Casabella 208, novembre dicembre 1955.
- LUDOVICO QUARONI, *La chiesa del villaggio La Martella*, Casabella 208, novembre dicembre 1955.
- LUDOVICO QUARONI, *La chiesa, lo spazio interno*, Casabella 208, novembre dicembre 1955.
- LAURO SASSO CALOGERO, *La lezione di La Martella*, Nord-Sud, dicembre 1955.
- GIULIO CARLO ARGAN, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, Casabella 209, gennaio febbraio 1956.
- JAN BATTISTONI, *Norvegia, architettura e tradizione*, Casabella 209, gennaio febbraio 1956.

- FRANCO BUZZI CERIANI, *Caratteri dell'architettura del dopoguerra*, Comunità 36, gennaio 1956.
- JAMES STIRLING, *Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism*, The Architectural Review 711, marzo 1956.
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Lettura della cappella a Ronchamp*, L'Architettura 8, giugno 1956.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, Casabella 211, giugno luglio 1956.
- FRANK LLOYD WRIGHT, *Frank Lloyd Wright ai suoi critici*, Casabella 211, giugno luglio 1956.
- KYOSTI ALANDER, *Tipologia dell'architettura finlandese*, Casabella 211, giugno luglio 1956.
- *Villa Mairea di Alvar Aalto*, Domus 320, luglio 1956.
- *La Casa del Fascio di Terragni può essere salvata*, L'Architettura 13, novembre 1956.
- ROBERTO PANE, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, Casabella 214, febbraio marzo 1957.
- PAOLO REDI, *Linee generali per uno studio urbanistico regionale della Sardegna*, Comunità 44, novembre 1956.
- REYNER BANHAM, *The one and the few, the rise of modern architecture in Finland*, Architectural Review 723, 1957.
- *Alcune opere degli architetti torinesi R. Gabetti, A. d'Isola, G. Raineri*, Casabella 215, aprile maggio 1957.
- ROBERTO GABETTI, AIMARO OREGGIA D'ISOLA, VITTORIO GREGOTTI, *L'impegno della tradizione*, Casabella 215, aprile maggio 1957.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Ortodossia dell'eterodossia*, Casabella 216, settembre 1957.
- GIUSEPPINA MARCIALIS, *Considerazioni sulle nuove borgate rurali in Sardegna*, Casabella 216, settembre 1957.
- JAMES RICHARDS, *Connaissez-vous Alvar Aalto?*, L'Oeil 33, settembre 1957.
- LEONARDO MOSSO, *Il Kulttuuritalo e l'edificio per l'assistenza statale ai pensionati a Helsinki*, Alvar Aalto, Casabella 217, dicembre 1957.

- LEONARDO MOSSO, *Il nuovo studio di Alvar Aalto a Munkkiniemi*, Casabella 217, dicembre 1957.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *A l'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, Casabella 211, settembre 1958.
- PAOLO PORTOGHESI, *Dal neorealismo al neoliberalty*, Comunità 65, dicembre 1958.
- JOHN BURCHARD, *Finland and Architect Aalto*, Architectural Record 1, gennaio 1959.
- *L'opera di Alvar Aalto, regesto*, Casabella 222, ottobre 1958.
- *Alvar Aalto*, Arkkitehti Arkitekten 12, 1959.
- ALVAR AALTO, *Hochhaus in Bremen*, Bauwelt 2, gennaio 1959.
- REYNER BANHAM, *Neoliberalty, The Italian Retreat from Modern Architecture*, The Architectural Review 747, aprile 1959.
- *Frank Lloyd Wright*, Casabella 227, maggio 1959
- *Recent work of Eero Saarinen*, Zodiac 4, maggio 1959.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *L'evoluzione dell'architettura*, Casabella 228, giugno 1959.
- LUIGI COSENZA, *Per un dibattito costruttivo*, Casabella 230, agosto 1959.
- LEONARDO MOSSO, *Due chiese di Alvar Aalto a Seinäjoki e a Imatra*, Casabella 230, agosto 1959.
- LEONARDO MOSSO, *Lo spazio organico di Imatra*, Casabella 230, agosto 1959.
- JOHN LLOYD WRIGHT, *Frank Lloyd Wright*, Architectural Design 1, gennaio 1960.
- *Il concorso per il Palazzo del Lavoro a Torino*, Casabella 235, gennaio 1960.
- *Der Essener Theater*, Bauwelt 5, febbraio 1960.
- REYNER BANHAM, *Stocktaking*, The Architectural Review 756, febbraio 1960. Tradotto in *Bilancio*, Casabella 238, aprile 1960.
- LEONARDO MOSSO, *Una casa nei dintori di Parigi, La Maison Carré*, Casabella 236, febbraio 1960.

- LEONARDO MOSSO, *Progetto per il Museo a Aalborg*, Danimarca, Casabella 236, febbraio 1960.
- *Il concorso per il quartiere residenziale alle Barene di S. Giuliano Venezia-Mestre*, Casabella 242, maggio 1960.
- *Un consultivo delle recenti esperienze urbanistiche italiane*, Casabella 242 maggio 1960.
- *La Maison Carré*, Zodiac 6, maggio 1960.
- *Dusseldorf - Essen*, Architektur Wettbewerbe 29, luglio 1960.
- *Architecture Nordique*, L'Architecture d'Aujourd'Hui 93, dicembre 1960 gennaio 1961.
- LEONARDO MOSSO, *La luce nell'architettura di Alvar Aalto*, Zodiac 7, dicembre 1960.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Un errore nazionale*, Casabella 252, giugno 1961.
- FRANCO BERLANDA, *L'Italia '61 a Torino*, Casabella 252, giugno 1961.
- *Finlandia, opere degli architetti Keijo Ström, Olavi Tuomisto, Jaakko Kontio e Kalle Räike*, Casabella 252, giugno 1961
- VIRGILIO VERCELLONI, *Milano 1861-1961, un secolo di occasioni mancate nello sviluppo della città*, Casabella 253, luglio 1961.
- FRANCESCO TENTORI, *Il piano di Alvar Aalto per il nuovo centro di Helsinki*, Casabella 254, agosto 1961.
- FRANCESCO TENTORI, *La qualità urbanistica*, Casabella 254, agosto 1961.
- ALVAR AALTO, *Il nuovo centro di Helsinki*, Casabella 254, agosto 1961.
- *TWA spreads its wings*, Progressive Architecture 7, maggio 1962.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Eero Saarinen, 1901-1961*, Casabella 255, settembre 1961.
- FRANCESCO TENTORI, *L'idea di grattacielo, il concorso Peugeot a Buenos Aires*, Casabella 268, ottobre 1962.
- *Urbanisme Français*, Techniques & Architecture 1, novembre 1962.
- LUCIANO RUBINO, *Il centro culturale di Wolfsburg*, L'Archi-

tettura 86, dicembre 1962.

- LEONARDO MOSSO, *Nel centro storico di Helsinki la sede Enso-Gutzei di Alvar Aalto*, Casabella 272, febbraio 1963.
- ALVAR AALTO, *Sede e Uffici Enso-Gutzeit O.Y. a Helsinki*, Casabella 272, febbraio 1963.
- HARRY WEESE, *Il Teatro Arena Stage*, Edilizia Moderna 78, marzo 1963.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *A proposito della sede Enso-Gutzeit di Alvar Aalto*, Casabella 276, giugno 1963.
- *Dulles International Airport*, Progressive Architecture 44, agosto 1963.
- *Concorso per il centro direzionale di Torino*, Casabella 278, agosto 1963.
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Costruzioni della mafia e contro*, Casabella 279, settembre 1963.
- F. TENTORI, *Progetti e Problemi*, Casabella, 281, novembre 1963.
- RICHARD LANIER, *Acoustic at the Berlin Philharmonic*, Architectural Forum, maggio 1964.
- BRUNO ZEVI, *Bando di Concorso per il progetto di massima del Teatro Comunale di Cagliari*, L'Architettura; cronache e storia, 107, settembre 1964
- *Teatro Comunale di Cagliari*, Casabella 291, settembre 1964.
- *Estetica della scena nel XX secolo*, Civiltà delle Macchine 1, gennaio febbraio 1965.
- MARCO ZANUSO, *In Sardegna, come nuraghi: case di pietra per vacanze primitive*, Abitare 34, aprile 1965.
- *Gli architetti Luciano Galmozzi, Pier Francesco Ginoulhiac e Teresa Ginoulhiac Arslan, vincono il primo premio del concorso nazionale per il teatro civico di Cagliari*, Collegio architetti Bergamo, n. 3, agosto 1965.
- BERNARD RUDOFISKY, *Architettura senza architetti*, Casabella 297, settembre 1965.
- *L'opera di Alvar Aalto, mostra a Palazzo Strozzi*, Casabella 298, ottobre 1965.
- *L'architetto, organo mensile del consiglio nazionale degli ar-*

chitetti, n. 11, novembre 1965.

- ALESSANDRO MENDINI, ALVAR AALTO, GIOVANNI KLAUS KOENIG, FRANCO BORSI, *L'opera di Alvar Aalto*, Casabella 299, novembre 1965.
- *Mostra di studi teatrali di Oskar Schlemmer*, Venezia, Casabella 300, dicembre 1965.
- *Il total Teatro di Maurizio Sacripanti*, Domus 437, aprile 1966.
- MANFREDO TAFURI, *Opera aperta e spazio polivalente*, Grammatica, n. 2, 1966.
- BRUNO ZEVI, *Concorso nazionale per il teatro comunale di Cagliari*, L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966.
- DANIELA PALAZZOLI, *Alain Bourbonnais, Progetto per un teatro polivalente 1963*, Marcatrè, 19-22, aprile 1966.
- MAURIZIO SARIPANTI, ANDREA NONIS, GIULIO PELLEGRINESCHI, ACHILLE PERILLI, GIOVANNI PERUCCHINI, *Progetto per il teatro lirico di Cagliari 1965*, Marcatrè, 19-22, aprile 1966.
- PAOLO PORTOGHESI, VITTORIO GREGOTTI, *Progetto per il teatro lirico di Cagliari 1965*, Marcatrè, 19-22, aprile 1966.
- *Théâtre de Cagliari, Sardaigne (project de concours)*, L'Architecture d'Aujourd'hui, 128, ottobre novembre 1966.
- *Théâtre total*, L'Architecture d'Aujourd'hui, 128, ottobre novembre 1966.
- *Les Maisons de la Culture en France*, L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 129, dicembre 1966 gennaio 1967.
- VIOLETTE MORIN. *La culture majuscule: André Malraux*, Communications, 14, 1969.
- PIERO SARTOGO, *The international of forms :a debate on the national competition for the Italian Pavilion at Expo '70 at Osaka*, Casabella, maggio 1969.
- MAURIZIO SACRIPANTI, *Il Total Teatro. Proposta di ambiente plasmabile, polivalente, trasformabile attraverso il movimento*, Ulisse, vol. 10, fasc. LXV, luglio 1969.
- GUIDO CANELLA, *Cultura di massa, incidere o compatire?*, Hinterland, 7-8, Milano, gennaio aprile 1979.

- MARISA CERRUTI, *Ancora esempi bergamaschi dei Ginoulhiac*, L'Architettura; cronache e storia, 286-287, agosto settembre 1979.
- RICCARDO RODINÒ, *Francia, un secolo di tentativi per acculturare il tempo libero, Tra centralismo e decentramento*, Hinterland, 7-8, Milano, gennaio aprile 1979.
- RENATO PEDIO, *Cagliari, Teatro Comunale*, L'Architettura; cronache e storia, 433, novembre 1991.
- M. MANIERI ELIA, *Il teatro moderno*, Bollettino CISA XVII, 1975.
- *Teatri Infiniti*, Abitare n. 314, gennaio 1993, pag. 115-116.
- LIVIA PIPERNO, *Grandi concorsi italiani tra il 1945 e il 1986*, Rassegna, 61, gennaio marzo 1995.
- *La costruzione del teatro. Idee e problematiche nell'età moderna*, Rassegna, 98-99-100, maggio 1999 aprile 2000.
- FRANCO MASALA, *Riflessioni sull'architettura del Novecento: gli anni della ricostruzione*, Arte/Architettura/Ambiente, 2000.
- FRANCO MASALA, *Riflessioni sull'architettura del Novecento: gli anni Trenta*, Arte/Architettura/Ambiente, 2000.
- FRANCO MASALA, *Riflessioni sull'architettura del Novecento: i concorsi del secondo dopoguerra*, Arte/Architettura/Ambiente, 2000.
- FRANCESCO MOSCHINI, *Centocinquanta anni di architettura in Sardegna*, Arte/Architettura/Ambiente, 2002.
- CLAUDIA PISU, *Un secolo di concorsi di progettazione a Cagliari*, Atti del XIV Congresso Internazionale di Espressione grafica architettonica, Porto, giugno 2012.
- AAA/ITALIA, *Progettare il mutevole, Nuovi studi su Maurizio Sacripanti*, Venezia, dicembre 2017.

Volumi a stampa

- GIULIO CARLO ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.
- LEONARDO MOSSO, *L'opera di Alvar Aalto*, catalogo di mo-

- stra, Palazzo Strozzi, Firenze, Edizioni di Comunità, 1965.
- MANFREDO TAFURI, *Il Concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1968.
 - GUNTER FEUERSTEIN, MARIA TERESA RUBIN DE CERVIN, *Orientamenti Nuovi nell'architettura tedesca*, Milano, Electa, 1969
 - SILVIO D'AMICO, *Storia del Teatro, l'Ottocento - il teatro contemporaneo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1970.
 - MAURIZIO SACRIPANTI, *Città di frontiera*, Bulzoni, 1973.
 - FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975.
 - LEONARDO BENEVOLO, *Le Avventure della Città*, Bari, Laterza, 1977.
 - *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980.
 - CARLO AYMONINO, *L'abitazione razionale*, Padova, Marsilio, 1981.
 - PAUL RUDOLPH, *Paul Rudolph: Architectural Drawings*, Taylor Pub, 1981.
 - PAOLO PORTOGHESI, GIANCARLO PRIORI, *Paolo Portoghesi*, Bologna, Zanichelli, 1985.
 - FRANCO MASALA, *Spazi urbani*, in Cagliari Quartieri storici: Castello, Cagliari, Silvana, 1985.
 - DAVID WATKIN, *A History of Western Architecture*, London, Barrie & Jenkins, 1986. Edizione italiana DAVID WATKIN, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 1999.
 - LORIS JACOPO BONONI, *Marcello Zavelani-Rossi o della perfezione teatrale*, Brescia, Sardini, 1986.
 - NIKOLAUS PEVSNER, *A History of Building Types*, Princeton University Press, 1976. Edizione italiana NIKOLAUS PEVSNER, ACHILLE MARIA IPPOLITO, *Storia e caratteri degli edifici*, Roma, Palombi, 1986.
 - GIORGIO CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989.

- FABIO MANGONE, MARIA LUISA SCALVINI, *Alvar Aalto*, Bari, Laterza, 1993.
- ALLAN KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, California Press, 1993.
- FRANCESCO SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993.
- MARIA LUISA NERI, LAURA THERMES, *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, Roma, Gangemi, 1998.
- ROBERTO BRAY, *Alvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Bari, Dedalo, 1998.
- ANTONIN ARTAUD, GIAN RENZO MORFEO, GUIDO NERI, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, (1968) 2000.
- ALFONSO GIANCOTTI, RENATO PEDIO, *Maurizio Sacripanti, Altrove*, Torino, Testo & Immagine, 2000.
- ANTONIO TRUDU, *Senza infamia e senza lode : l'istituzione del concerti e del Teatro lirico Pier Luigi da Palestrina nel quinquennio 1972-977*, in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari, Fossataro, 2000.
- ANTONIO TRUDU, *Senza infamia e senza lode : l'istituzione del concerti e del Teatro lirico Pier Luigi da Palestrina nel quinquennio 1977-1982*, in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari, Fossataro, 2001.
- ANTONIO TRUDU, *Pochi soldi, ma esiti positivi : l'istituzione dei concerti e del teatro lirico "Pier Luigi da Palestrina" nel quinquennio 1982-1987*, in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari, Fossataro, 2000.
- MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002.
- ADRIAN FORTY, *Words and building, a vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson, 2000. Edizione italiana ADRIAN FORTY, *Parole e edifici, un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2004.
- IVAN CARIA, *Antichi Teatri a Cagliari*, Cagliari, Il Timone, 2005.
- BERNARDO SECCHI, *La città del XX secolo*, Bari, Laterza,

2005.

- DONATELLA RADOGNA, FRANCESCA CASTAGNETO, *Lo Spazio della Musica, flessibilità e nuove configurazioni spaziali*, Roma, Gangemi, 2005.
- JAIME FERRER FORGES, *Jorn Utzon: Works and Project*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- ANNA MARIA COLAVITTI, N. USAI, *Cagliari Tracce di Architettura*, vol. 6, Firenze, Alinea, 2007.
- ANTONELLA LAZZARO, GIORGIO MURATORE, *Francesco Palpacelli architetto*, Milano, Skira, 2007.
- DANIELA PESCE, ELISABETTA REALE, MARGHERITA GUCCIONE, *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi, 2008.
- CONCETTA MONTELLA, *Mies van der Rohe e il teatro del Novecento : il Teatro di Mannheim, dall'illusione all'astrazione*, Napoli, Electa, 2007.
- MARINA PUGNALETTO, *Operosità di Enrico Mandolesi*, Roma, Centro Studi Consiglio Nazionale Ingegneri, Iris, 2007.
- ROBERTO ALONGE, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.
- MARCO BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Torino, Einaudi, 2008.
- MAURIZIO FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma, Laterza, 2009
- *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti*, Bologna, BPU, 2011.
- FEDERICA VISCONTI, RENATO CAPOZZI, *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, Milano, Mimesis, 2012
- MACK SCOGIN, *Philharmonie: Hans Scharoun, Berlin 1956-1963*, Wasmuth, Corea del Sud, 2013.
- UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, (1962) 2013.
- CRISTINA TRINCHERO, *Gaston Baty, animateur de théâtre*, Rivoli, Neos, 2015.

- ALFONSO GIANCOTTI, *Le immagini verranno. Antologia di scritti di Maurizio Sacripanti*, Nuova Cultura, 2015.
- GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 2017.

Articoli su quotidiani

- *Trenta progetti per il teatro all'esame di una speciale commissione*, L'Unione Sarda, 28 aprile 1965.
- *Ecco il progetto per il teatro comunale*, L'Unione Sarda, 3 agosto 1965.
- *Una impostazione rivoluzionaria per un vero centro culturale*, L'Unione Sarda, 5 agosto 1965.
- MARCELLO FAGIOLO, *Due progetti polemici di Maurizio Sacripanti*, Avanti!, 14 agosto 1965.
- *Discusso il verdetto della giuria sui progetti per il nuovo Teatro*, Il Tempo della Sardegna, 25 settembre 1965.
- *La mostra dei plastici*, L'Unione Sarda, 25 settembre 1965.
- *Il Teatro Civico: un concorso dalle tante occasioni mancate*, Il Tempo della Sardegna, 26 settembre 1965.
- *Cagliari ha perduto l'occasione per una Cittadella della musica*, Il Tempo della Sardegna, 6 ottobre 1965.
- *Unanime la condanna del verdetto sul Teatro*, Il Tempo della Sardegna, 7 ottobre 1965.
- *Approvati a larga maggioranza il bilancio e il piano quinquennale*, L'Unione Sarda, 8 ottobre 1965.
- BRUNO ZEVI, *Nasce in Sardegna il Teatro in Condominio*, L'Espresso, 17 ottobre 1965.
- *Discussa al Consiglio comunale la questione del teatro civico*, L'Unione Sarda, 20 ottobre 1965.
- MARCELLO FAGIOLO, *L'Opera di Cagliari: un'occasione perduta*, Avanti!, 13 aprile 1966.
- F. FORNARI, *Teatri carichi di storia non antincendio*, La Stampa, 1 dicembre 1983.
- LANDA KETOFF, *Se un architetto serve alla musica*, la Repubblica, 11 luglio 1984.

Video

- S. PACE, E. TINACCI, *L'Italia che non è stata*, AAA/Italia produzione, 2017.

Sitografia

- <http://www.comune.cagliari.it/portale/>
- <http://www.sardegnageoportale.it/>

