

“Mentre a Roma si discute...”

Il progetto di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto

Santi Centineo

ArCoD Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design, Politecnico di Bari
E-mail: santi.centineo@poliba.it

**“While in Rome they are discussing...”
Giorgio Grassi’s project for the Roman Theatre in Sagunto**

Keywords: Sagunto Roman Theatre, Archaeological Restoration, Giorgio Grassi, Ancient

Abstract

The archaeological find, especially if inserted in urban contexts, represents a fringe of the ancient particularly complex and delicate, with respect to which the project of Giorgio Grassi for the Roman Theatre of Sagunto in Spain, represents an antinomy capable of generating an access debate, certainly not inconsistent. Beyond all that can be opined of it, it is a project decidedly “strong”, highly professional, that breaks resistance, goodwill and reactionary attitudes, with respect to whose choices, the density of the design entity overwhelms the even acceptable critical.

Through comparison with other works, not only by Grassi, but above all through the author’s reflection on the ancient, the concept of “restoration” fits into the design definition.

One of the initial questions already lies in the definition of Giorgio Grassi’s project for the Roman Theatre in Sagunto. In the copious bibliography (ex multis: Bohigas, 2004; Zucchi, 1994; Frampton, 1994; Rogers, 1997; Campo Baeza, 1994), which includes the 1985-86 project, carried out together with Manuel Portaceli, Jean-Luis Dujardin and Lukas Meyer between 1990 and 1993, the nomenclature makes use of all the categories of intervention covered by the conservative disciplines: restoration, restructuring, rehabilitation, restitution, consolidation, functional completion. This elusiveness to any categorical definition is perfectly symptomatic of the heap of issues that arise from Grassi’s project. And it is precisely on the latter that must necessarily focus the examination conducted in these lines, even before the description of the project, however thoroughly analyzed elsewhere in due bibliography, and on which we certainly do not want to delay. Rather, methodologically, we will try to problematize the intervention by Grassi, operation that allows to activate reasoning, perhaps even further than those provided by the author.

It is well known that the lively debate around the disciplines of restoration is very heated: first of all, it is basically a cultural debate, because it is clear that behind an operational choice

Una delle questioni iniziali risiede già nella definizione del progetto di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto. Nella copiosa bibliografia (ex multis: Bohigas, 2004; Zucchi, 1994; Frampton, 1994; Rogers, 1997; Campo Baeza, 1994) che accoglie il progetto del 1985-86, realizzato insieme a Manuel Portaceli, Jean-Luis Dujardin e Lukas Meyer tra il 1990 e 1993, la nomenclatura ricorre a tutte le categorie di intervento contemplate dalle discipline conservative: restauro, ristrutturazione, riabilitazione, restituzione, consolidamento, completamento funzionale. Questa sfuggivevolezza a qualsivoglia definizione categorica è perfettamente sintomatica del coacervo di questioni che si dipanano a partire dal progetto grassiano. Ed è proprio su queste ultime che deve necessariamente vertere la disamina condotta in queste righe, ancor prima che sulla descrizione del progetto, peraltro abbondantemente sviscerato altrove in debita bibliografia, e sulla quale non si vuole certamente indugiare. Piuttosto, metodologicamente, si cercherà di problematizzare l’intervento grassiano, operazione che consente di attivare ragionamenti, persino forse anche ulteriori rispetto a quelli previsti dall’autore.

È noto che il dibattito animato intorno alle discipline del restauro è quanto mai acceso: si tratta innanzi tutto di un dibattito culturale, perché è evidente che dietro una scelta operativa non si discute, almeno in sede progettuale, della validità di questa o quella tecnologia, le cui possibilità applicative si aggiornano continuamente e, un po’ come la medicina, vengono superate dal progresso. Si tratta della validità di un approccio culturale che innanzi tutto circoscrive, ma anche qualifica, il rapporto della contemporaneità con l’antico. Il problema è che questo rapporto non è bilanciato: l’antico non è in grado di difendersi da solo, né tanto meno di opporsi, o assentire; l’antico è il “coniuge debole” di questo rapporto; l’antico è fragile. Le scelte della contemporaneità nei confronti del patrimonio sono pertanto frutto di una sorta di contrattazione unilaterale, per la quale dunque il rimando etico a una scelta colta e responsabile risulta imprescindibile. Se tale entità di pensiero e di azione anima il rapporto con l’antico, si pensi allora alla maggiore complessità che la relazione con il reperto archeologico lascia presagire: da semplice testimonianza, millenni di cultura classica accostano la semantica dell’archeologia a una fideistica adorazione di un reliquiario nel quale pur tuttavia sono riconoscibili e identificabili le radici dei nostri valori: la nostra fede. Questa convinzione, una fenomenologia applicabile allo spirito del progetto architettonico, fa sì che una sorta di “internalismo”, partendo da una coscienza già formata, spinga a leggere l’intervento sull’antico come la lente che permetta di mettere a fuoco una possibilità di lettura e di miglior comprensione del preesistente.

Tuttavia, sorvolando su questioni inerenti al peculiare ambito della storia della tecnologia, o comunque di quei campi connessi a istanze filologiche, laddove cioè il patrimonio antico è ancora sorgente di nozioni scientifiche, per il resto i valori riscontrabili nel patrimonio archeologico sono di tipo culturale, morale ed estetico. Di certo non di tipo funzionale, almeno nella definizione più pragmatica del termine. E infatti, giusto per addurre un esempio che esuli dai nostri orizzonti culturali e dalle nostre modalità operative, mai ammetteremmo la rifunzionalizzazione delle antiche domus pompeiane per scopo abitativo, pur essendo tali manufatti potenzialmente idonei. Farà sorridere

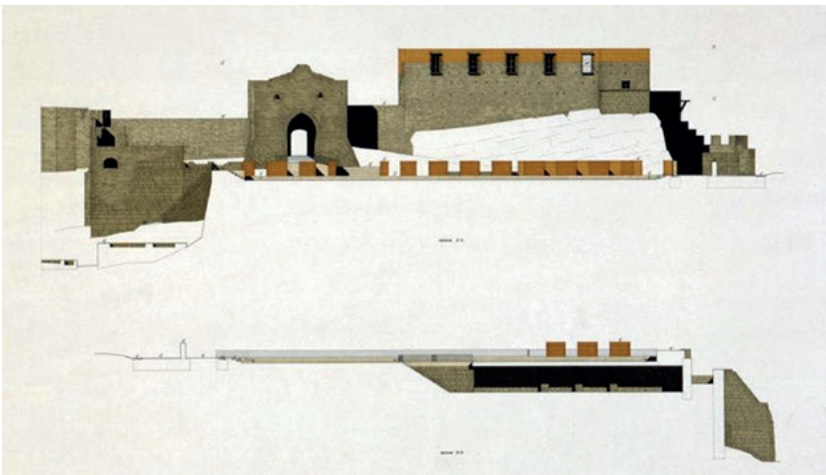
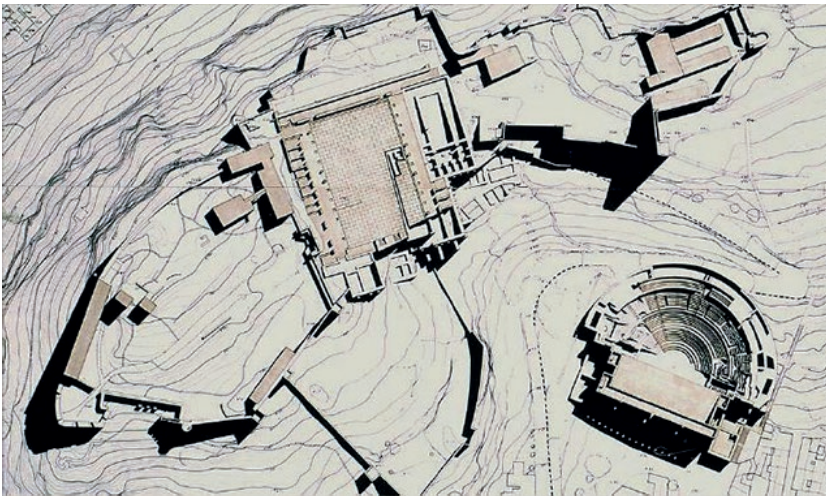


Fig. 1 - Giorgio Grassi, Progetto del Museo Archeologico nel Castello di Sagunto e Progetto del Foro Romano, 1985.

Giorgio Grassi, Project of the Archaeological Museum in the Castle of Sagunto and Project of the Roman Forum, 1985.

questa asserzione, benché in passato sia stata una prassi abituale, medievale e moderna, laddove, a titolo di esempio, un tempio greco poteva riaggiornarsi funzionalmente, in nome di nuove deità, e trasformarsi in chiesa.

Tutto questo discorso, per la verità condotto sin qui assai sinteticamente, è solo propedeutico al punto verso cui vogliamo spingerci. In breve: di nessun edificio classico potremmo mai ammettere l'uso con una coerenza di utilizzo rispetto al programma funzionale originario, tranne che nel caso del teatro. Teatri greci e romani, ma anche anfiteatri. Tralasciamo quest'ultimo caso, che complicherebbe soltanto i termini del discorso, dal momento che, per un utilizzo rispondente alle necessità contemporanee, il più delle volte essi sono soggetti ad una rivisitazione tipologica e distributiva della macchina teatrale. Si perde invece il conto di quante rappresentazioni avvengono nei teatri greci, greco-romani e romani. Queste rappresentazioni hanno luogo essenzialmente nel periodo estivo, e necessitano solitamente di un adeguamento tecnologico, principalmente per l'illuminazione dello spettacolo, ma anche per l'acustica (che, infrangendo certi luoghi comuni, non è così perfetta come si crede, specie se calibrata sui requisiti di ascolto contemporaneo).

Torniamo quindi a Grassi e al Teatro di Sagunto, le cui vicende contemporanee giungono dopo secoli di incuria, di abbandono e, peggio, di interventi oggi inaccettabili. Per quanto l'immagine ruskiniana della rovina pertenesse ormai alla città di Sagunto, sulla metà degli anni '80 giunge la volontà di mettere mano con decisione al simbolo della città. Sono anni di grande fervore costruttivo in Spagna, nell'ambito del quale si perde il conto dei progetti di teatri e di auditorium di cui in breve tempo la Nazione si dota. Se dovessimo far prevalere la lettura funzionalistica, il Teatro di Sagunto perterrebbe a questa scia di progetti, mentre invece la sua natura teatrale è solo parziale, rientrando nel

there is no discussion, at least in the planning, of the validity of this or that technology, whose application possibilities are continuously being updated and, somewhat like medicine, are being surpassed by progress. This is the validity of a cultural approach that first of all circumscribes, but also qualifies, the relationship of contemporaneity with the ancient. The problem is that this relationship is not balanced: the ancient is neither able to defend itself, nor to oppose, nor to assent; the ancient is the "weak spouse" of this relationship; the ancient is fragile. The choices of contemporaneity towards heritage are therefore the result of a kind of unilateral bargaining, for which therefore the ethical reference to a cultured and responsible choice is essential.

If this entity of thought and action animates the relationship with the ancient, we think then of the greater complexity that the relationship with the archaeological finding suggests: from simple testimony, millennia of classical culture juxtapose the semantics of archaeology to a faithful adoration of a reliquary in which, however, the roots of our values are recognizable and identifiable: this is our faith.

Glossing over questions inherent in the particular context of the history of technology, or in any case of those fields related to philological instances, where the ancient heritage is still the source of scientific notions, for the rest the values found in the archaeological heritage are cultural, moral and aesthetic. Certainly not functional, at least in the more pragmatic definition of the term.

And in fact, just to cite an example that goes beyond our cultural horizons and our operating methods, we would never admit the re-functionalization of the ancient Pompeian domus for residential purposes, although these artifacts are potentially suitable. It will make this assertion smile, although in the past it was a habitual practice, medieval and modern, where, by way of example, a Greek temple could regrow functionally, in the name of new deities, and be transformed into a church.

All this talk, conducted so far very shortly, is only preparatory to the point we want to highlight. In short: we could never admit the use of any classical building with a consistency of use compared to the original functional program, except in the case of the theater. Greek and Roman theatres, but also amphitheaters. Let us leave out this last case, which would only complicate the terms of the discourse, since, for a use responding to contemporary needs, most of the time they are subject to a typological and distributive revisiting of the theatrical machine.

The number of performances in Greek, Greek-Roman and Roman theatres is lost. These performances take place mainly in the summer, and usually require a technological adaptation, mainly for the lighting of the show, but also for the acoustics (which, breaking certain clichés, is not as perfect as we can think, especially if calibrated to the requirements of contemporary listening).

So let's go back to Grassi and the Teatro di Sagunto, whose contemporary events come after centuries of neglect and, worse, unacceptable interventions today. Although the Ruskinian image of the ruin now belonged to the city of Sagunto, in the mid-1980s the will to put a firm hand to the symbol of the city came about. These were years of great constructive fervor in Spain, in which we lose count of the projects of theatres and auditoriums that in a short time the Nation is equipped. If we were to make the prevailing



Fig. 2 - Immagini delle scaenae dei Teatri di Orange, di Sabratha e di Mérida.
Images of the theatres of Orange, Sabratha and Mérida.

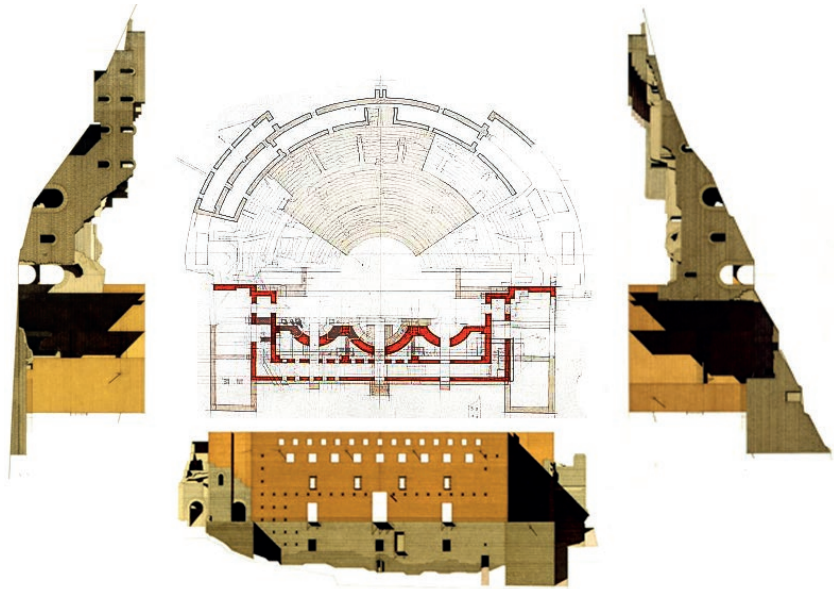


Fig. 3 - Giorgio Grassi: Disegni per il progetto del Teatro Romano di Sagunto, profili esterni, 1985; immagini della cavea e della scena del Teatro di Sagunto.
Giorgio Grassi: Drawings for the project of the Roman Theatre of Sagunto, external profiles, 1985; images of the cavea and the scene of Sagunto Theatre.

functional reading, the Teatro di Sagunto would follow in this wake of projects, while its theatrical nature is only partial, falling into the larger project of the Archaeological Museum in the Castle and the restoration of the Roman Forum (fig. 1).

First of all, the position allows the Teatro di Sagunto, leaning against the hill overlooking the city, to be perfectly visible from below. This will be a fundamental fact, because the large post-scaenium wall erected by Grassi to restore the closure of the architectural system of the building, will rewrite the new landscape of the city. All this in virtue of the recently approved legislative instrument that will endorse the project, which otherwise will enjoy the placet of the whole community, even with a safeguard petition, in the face of the risk of the demolition of the Grassy intervention, whose ruling is established, but never implemented, by the Supreme Court (Campo Baeza, 1994; Bohigas, 2004).

Grassi's interventions can be summarized in some points: the consolidation, especially of the cavea, and the reorganization of the corridors that pass under it; the consequent partial reconstruction of the cavea and the summa cavea; the reconstruction of the wall in thickness that serves as proscaenium and postscaenium at the same time; the demolition of the old antiquarium and the arrangement of the finds (fig. 4).

The first point apparently seems to resolve in a purely technical matrix problem, but in truth

più ampio progetto del Museo Archeologico nel Castello e del restauro del Foro Romano (fig. 1).

È la posizione, innanzi tutto, a consentire al Teatro di Sagunto, addossato alla collina che sovrasta la città, di essere perfettamente visibile dal basso. Questo sarà un dato fondamentale, perché il grande muro *postscaenium* innalzato da Grassi a ripristino della chiusura del sistema architettonico dell'edificio, riscriverà il nuovo *landscape* della città. Tutto ciò in virtù dello strumento normativo da poco approvato che avallerà il progetto, che per il resto godrà del *placet* della comunità intera, persino con una petizione di salvaguardia, di fronte al rischio della demolizione dell'intervento grassiano, il cui dispositivo viene stabilito, ma mai attuato, dalla Corte Suprema (Campo Baeza, 1994; Bohigas, 2004).

Gli interventi di Grassi sono riassumibili in alcuni punti: il consolidamento, soprattutto della *cavea*, e la risistemazione dei corridoi *maeniani* che vi passano sotto; la conseguente ricostruzione parziale della *cavea* e della *summa cavea*; la ricostruzione del muro in spessore che funge da *proscenium* e *postscaenium* al contempo; la demolizione del vecchio *antiquarium* e la sistemazione dei reperti (fig. 4).

Il primo punto, apparentemente sembrerebbe risolversi in un problema di matrice squisitamente tecnica, ma in verità è immediatamente interlacciato al secondo: la sovrapposizione di parti nuove sulle mancanti e il loro conseguente affiancamento alle preesistenti, non più agibili, genera non poche questioni, innanzi tutto sulla liceità dell'operazione e sull'accettabilità del loro impatto visivo. Certo è che Grassi rispetta il canone della riconoscibilità dell'addizione, e per materiale, cromaticamente compatibile, e per forma, con la costruzione perfetta della geometria ideale, non più erosa dai secoli. La qual cosa consen-

te, allo spettatore, di leggere in controluce le parti preesistenti e, al loro stato di consunzione, di trasformarsi in acclamata patina del tempo (fig. 3).

Maggiormente controverso appare invece il terzo punto, specialmente laddove, in campo archeologico, tutti gli interventi di ricostruzione sono problematici per definizione e aprono dilemmi maggiori di quanti ne chiudano. Ancor più il fatto che qui non si tratta di un'anastilosi, ma di una ricostruzione, effettuata peraltro con un certo grado di libertà, potremmo dire con una "arbitrarietà controllata". Grassi studia infatti una serie di teatri romani, soprattutto delle colonie (fig. 2): Orange in Provenza, costruito sotto Giulio Cesare e restaurato da Prosper Mérimée e Jean Camille Formigé nella prima metà del XIX secolo; Mérida in Estremadura, uno dei teatri antichi meglio conservati al mondo, di età augustea; e Sabratha, in Africa Proconsolare, oggi Tripolitania, costruito tra Commodo e Settimio Severo, la cui *scaena* su tre livelli è frutto di un importante intervento di anastilosi, condotto durante il periodo coloniale, 1930-35, da Giacomo Guidi e Giacomo Caputo.

Grassi attinge da ciascuno dei tre teatri, secondo un'operazione che potrebbe definirsi tutt'altro che filologica, tanto più che nessuno degli elementi che preleva, o con i quali si confronta, è originale, o comunque foriero di assoluta certezza scientifica: il primo, l'elemento della copertura della *scaena* fra due torrioni laterali, che richiama inevitabilmente quelli di Sagunto; il secondo, ossia gli elementi superstiti incastonati nella *frons scaenae*; e l'ultimo, le porte di accesso poste sul fondo di tre esedre, tema comune alla *scaena* del suo progetto (cfr. figg. 2 e 3). E, se da un lato questa comparazione può risultare arbitraria o forzata, dal momento che è volutamente rinunciataria di qualsivoglia intento filologico, dall'altro consente di leggere definitivamente la fabbrica di Sagunto: benché addossato a un pendio, quello dell'acropoli, e parzialmente scavato in esso, non si tratta di un teatro greco, ma di un teatro romano, debitore *in toto* alla cultura precedente, di cui peraltro Sagunto è infarcita (Grassi, 1987).

La comparazione permette inoltre un'altra osservazione: pur abituati a uno schema canonico di teatro classico, sia tipologicamente che morfologicamente, in verità ci si rende perfettamente conto di come per gli antichi valesse il principio del caso per caso, molte volte dettato dalla differente orografia, soprattutto nei teatri extra-urbani, oppure, nel caso di teatri urbani, dal confronto con il contesto, le tessiture di strade e le altezze degli edifici circostanti. Tutti i teatri sono tipologicamente riconoscibili senza rischio d'equivoco, eppure sono tutti morfologicamente assai differenti.

Il lavoro specifico e circostanziato di Grassi sul Teatro di Sagunto, dunque è l'applicabilità di un metodo di lavoro e di ricerca sull'immagine, il senso e il significato del teatro più in generale.

Grassi in più di una circostanza sembra voler giustificare il proprio operato (in effetti la sua posizione difensiva è plausibile in virtù della battente pioggia di critiche) e una delle giustificazioni maggiormente addotte è quella dell'intervento di ripristino per la rifunzionalizzazione delle esigenze sceniche. In verità tale assunto, sicuramente accettabile e anche apprezzabile, non costituisce però il fulcro del progetto. Potrebbe costituire una giustificazione all'intervento di consolidamento, ma non certo per la ricostruzione del muro e di buona parte della *scaena*. Questo concetto consente una riflessione che, traendo spunto e parafrasando Maurizio Ferraris (2023), sostituisce alla dianzi citata "fenomenologia", un'inemendabile "archeologia dello spirito" che ci pone davanti alla "seconda natura", a partire proprio da quella datità perfettamente espressa da quel contesto anteriore all'intervento grassiano.

La risposta giunge proprio con il senso del progetto grassiano, in cui l'aspetto funzionale è il motore di una potente riflessione, decisamente più importante del semplice soddisfacimento di un requisito o di un bisogno: la riflessione che Grassi attua sull'idea stessa di "antico", di "teatro" e, per finire, di "teatro antico" (Aranegui, 2011).

L'antico, che ribalta il proprio ruolo, da "significato" a "significante" di un'architettura che inizialmente presumeva essa significare, è irrinunciabilmente proprio per questo motivo nel bagaglio formativo dell'architetto (Grassi, 2008). Innumerevoli sono i viaggi che compie nel mondo classico, Magna Graecia,

it is immediately interlaced to the second: the overlapping of new parts on the missing and their consequent flanking to the pre-existing, no longer usable, raises many questions, first of all about the legality of the operation and the acceptability of their visual impact. It is certain that Grassi respects the canon of the recognizability of addition, and by material, chromatically compatible, and by shape, with the perfect construction of ideal geometry, no longer eroded by centuries. This allows the viewer to read the pre-existing parts in backlight, and their state of consumption to become an acclaimed patina of time.

On the other hand, the third point appears to be more controversial, especially where, in the archaeological field, all the reconstructive interventions are problematic by definition and open up more problems than they close. Even more the fact that here it is not an anastilosis, but a reconstruction, carried out with a certain degree of freedom, we could say with a "controlled arbitrariness".

Grassi studied a series of Roman theatres, especially the colonies (fig. 2): Orange in Provence, built under Julius Caesar and restored by Prosper Mérimée and Jean Camille Formigé in the first half of the 19th century; Mérida in Extremadura, Sabratha, in Africa Proconsolare, today Tripolitania, built between Commodus and Septimius Severus, whose scaena on three levels is the result of an important intervention of anastilosis, conducted during the colonial period, 1930-35, by Giacomo Guidi and Giacomo Caputo (fig. 5). Grassi draws from each of the three theatres, according to an operation that could be defined as anything other than philological, especially since none of the elements he draws, or with which he compares, is original, or at least harbinger of absolute scientific certainty: the first, the element of the covering of the scaena between two lateral towers, which inevitably recalls those of Sagunto; the second, ie the surviving elements embedded in the frons scaenae; and the last, the access doors placed on the bottom of three exedras, common theme to the scaena of his project (compare figs. 2 and 3). And, while this comparison may be arbitrary or coercive, since it is deliberately renounced any philological intent, it also makes it possible to read definitively the factory of Sagunto: although leaning against a slope, that of the acropolis, and partially excavated in it, it is not a Greek theatre, but a Roman theatre, totally indebted to the previous culture, of which Sagunto is full of (Grassi, 1987).

The comparison also allows another observation: although accustomed to a canonical scheme of classical theatre, both typologically and morphologically, in truth we realize perfectly how for the ancients the principle of case by case applied, many times dictated by the different orography, especially in extra-urban theatres, or, in the case of urban theatres, by comparison with the context, the textures of streets and the heights of buildings. All theaters are typologically recognizable without risk of misunderstanding, yet they are all morphologically very different.

Grassi's specific and detailed work on the Sagunto Theatre, therefore, is the applicability of a method of work and research on the image and meaning of the theatre more generally. Grassi in more than one circumstance seems to want to justify its action (in fact its defensive position is plausible because of the heavy rain of criticism) and one of the most widely cited justifications is that of the re-functionalization

of the scenic needs. In truth, this assumption, certainly acceptable and also appreciable, does not, however, constitute the fulcrum of the project. It could be a justification for the consolidation, but certainly not for the reconstruction of the wall and much of the scaena. The answer comes precisely with the sense of the Grassi's project, in which the functional aspect is the origin of a powerful reflection, definitely more important than simply satisfying a requirement or need: the reflection that Grassi implements on the very idea of "ancient", of "theatre" and, finally, "ancient theatre" (Aranegui, 2011). The ancient is in the educational background of the architect (Grassi, 2008). He made countless trips to the classical world, Magna Graecia, Greece, the Middle East, African colonies. In the manner of the Grand Tour, or of Le Corbusier's Voyage d'Orient, in 1961 he is in Paestum and in 1969 in Algeria, between Timgad and Djemila, which will become the starting point of one of the most important theoretical texts of Grassi, *Questioni di progettazione*, 1983. His affection for pre-existence, which is at the same time the presence (of a trace) and absence (of a unit), emerges from a long planning of ancient places: the intervention in the Castle of Fagnano Olona (1980), the recovery plan of the ancient center of Teora (1981 and, in 1983, the focus on the mother church), the two interventions at Xátiva in Spain (the Bellveret in 1983 and the Almudín in 1985), the project for Athens in 1996, the reconstruction of Valkhof Castle in the Netherlands (1997), the delicate adaptation of the presbytery of the Cathedral of Pisa (1997), the intervention at the Castle of Deutschlandsberg in Austria (2000). This roundup closes, almost symbolically and symptomatically with the project of restitution and rehabilitation of the Roman Theatre of Brescia, 2000 (Dego, Malcovati, 2003). Once again, a project that deals with the ancient and with all its stratifications; once again the gap becomes the subject of the project; once again the seemingly arbitrary references, Serlio this time; once again the elegy of the fragment. The latter is particularly present in the reconstruction of the scaena, in which Grassi proceeds in a similar way as he had already done in Sagunto. A partial anastilosis, devoid of that exact rigor and absolute certainty. As Grassi himself says, it is practically impossible "the precision of this placement of the pieces, we are interested in its congruence, its compatibility, we are interested in representing "a way" of recomposing the columnatio that, in the presence of new elements about the interpretation of the pieces, could change even much" (Fats, 2000). In Sagunto the scaena wall is compact towards the outside, the same solution taken into consideration years later in Brescia, but justified here by the presence of the urban exterior close to the factory. In Sagunto, however, the choice is very courageous, since it redesigns the entire urban landscape, becoming the postscaenium the new visual symbol of the city. Inside, however, towards the cavea, the scenic building opens and fragments, almost tearing. Here the scaenae frons becomes a sort of retablo, the definition is of the same Grassi (Grassi, Portaceli, 1985), a form of archaeological path in sight, in which the finds, torn from the canning of an abusive antiquarium, make a fine show of themselves, becoming, indeed returning to being, scenic elements, as originally planned (fig. 8). The levels of the scene allow the acting on several levels, while a canopy with projecting trusses allows the necessary technical equip-

Grecia, Medioriente, colonie africane. Alla maniera dei *Grand Tour*, o del lecorbusierano *Voyage d'Orient*, nel 1961 è a Paestum e nel 1969 in Algeria, tra Timgad e Djemila, che diventeranno il punto di partenza di uno dei testi teorici più importanti di Grassi, *Questioni di Progettazione* del 1983.

La sua affezione per la preesistenza, che è al contempo presenza (di una traccia) e assenza (di un'unità), emerge da una lunga frequentazione progettuale dei luoghi antichi: l'intervento nel Castello di Fagnano Olona (1980), il piano di recupero del centro antico di Teora (1981 e, a seguire nel 1983, il focus sulla chiesa madre), i due interventi a Xátiva in Spagna (il Bellveret nel 1983 e l'Almudín del 1985), il progetto per Atene del 1996, la ricostruzione del Castello di Valkhof nei Paesi Bassi (1997), il delicato adeguamento del presbitero della Cattedrale di Pisa (1997), l'intervento al Castello di Deutschlandsberg in Austria (2000). E questa carrellata si chiude, quasi simbolicamente e sintomaticamente con il progetto di restituzione e riabilitazione del Teatro Romano di Brescia, del 2000 (Dego, Malcovati, 2003). Ancora una volta un progetto che fa i conti con l'antico e con tutte le sue stratificazioni; ancora una volta la lacuna diventa materia di progetto; ancora una volta i riferimenti apparentemente arbitrari, adesso Serlio; ancora una volta l'elegia del frammento.

Particolarmente presente quest'ultima nella ricostruzione della *scaena*, in cui Grassi procede in maniera analoga a come aveva già fatto a Sagunto. Una parziale anastilosi, priva di quell'esatto rigore e certezza assoluta. Come dice lo stesso Grassi, è praticamente impossibile "la precisione di questa collocazione dei pezzi, ci interessa la sua congruenza, la sua compatibilità, ci interessa rappresentare "un modo" di ricomporre la *columnatio* che, in presenza di nuovi elementi circa l'interpretazione dei pezzi, potrebbe cambiare anche di molto" (Grassi, 2000). A Sagunto il muro della *scaena* è compatto verso l'esterno, stessa soluzione presa in considerazione anni dopo a Brescia, giustificata qui però dalla presenza del tessuto urbano esterno a ridosso della fabbrica. A Sagunto invece la scelta è molto coraggiosa, dal momento che ridisegna per intero il paesaggio urbano, divenendo il *postscaenium* il nuovo simbolo visivo della città. All'interno invece, verso la *cavea*, l'edificio scenico si apre e si frammenta, quasi lacerandosi. Ecco che la *scaenae frons* diventa una sorta di retablo, la definizione è dello stesso Grassi (Grassi, Portaceli, 1985), una forma di percorso archeologico a vista, in cui i reperti, strappati all'inscatolamento di un abusivo *antiquarium*, fanno bella mostra di sé, diventando, anzi tornando a essere, elementi scenici, così come originariamente previsti (fig. 4).

I livelli della scena consentono la recitazione su più piani, mentre una copertura a capriate aggettanti consente l'equipaggiamento tecnico necessario, oggi con le luci, come allora con la *mekanè*.

Torna alla mente la scenografia che Aldo Rossi avrebbe progettato nel 1992 nel Teatro greco-romano di Taormina per *Elektra* di Richard Strauss, una produzione titanica (direttore era Giuseppe Sinopoli, la regia affidata a Giorgio Pressburger), in cui la casa reale degli Atridi viene stilizzata in un grande muro compatto, in cui trovano spazio, come in un casellario, i reperti archeologici inerenti a quel dramma, primo fra tutti la maschera funeraria di Agamennone o la porta dei leoni di Micene. Ma torna anche alla mente la torre scenica del Teatro Carlo Felice di Genova, restaurato sempre da Rossi, paragone questo decisamente interessante, in quanto i due architetti condividono una grande *tranche* di vita accademica e progettuale.

Sono gli anni d'oro del Politecnico di Milano, in cui si intersecano dialoghi tra "la Tendenza", ma anche altri protagonisti, e il terreno di questi scambi sono le sedi progettuali, i memorabili scritti teorici o le grandi riviste, allora punti di riferimento di un serrato dibattito. Ci si ponevano davanti la volontà e la necessità di scrivere ancora una teoria dell'architettura e proprio Rossi, Monestiroli e Grassi scrissero in quel periodo alcuni tra i libri teorici contemporanei più importanti. Rispetto ai primi due, Grassi si pone quasi come sintesi tra l'affezione formale di Rossi e l'alienazione metafisica di Monestiroli. Rispetto alle sue stesse posizioni giovanili invece, in cerca de *La costruzione logica dell'architettura* (1967), adesso, nel Teatro di Sagunto (e ancor più in Brescia) sembrerebbe esserci spazio per un ritrovato lirismo, che a partire dal vuoto centrale, come non manca di sottolineare Valeria Pezza (2014), "con assoluta

coerenza con quanto ha affermato più volte (il restauro non può che essere un problema della progettazione), mette in crisi fin dalle prime battute i paradigmi della conservazione, tutela, valorizzazione [...] e l'altrettanta libera creatività dei progettisti moderni pronti ad attualizzare l'antico".

Se l'architettura in questo caso può avere una funzione è quella di istigare una riflessione, custodire una narrazione, evocare la necessità di valori, avviare un dibattito. E il restauro non è forse questo tipo di progetto? Sorge spontaneo il confronto con la frenante burocrazia italiana di quegli anni, a opera di quelle stesse sovrintendenze archeologiche che coprivano di plexiglass, danneggiandolo irrimediabilmente, il Teatro di Heraclea Minoa, in Sicilia. Forse paradossalmente in una realtà operativa come quella spagnola di quegli anni, almeno per una volta, *dum Romae consulitur, Sagunto finalmente non è più espugnata*¹.

Note

1 La celebre espressione "Dum Romae consulitur, Saguntum expugnatur" ("Mentre a Roma ci si perde in discussioni, Sagunto è espugnata") presa a prestito anche per il titolo di queste righe, è la vulgata di Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXI, 7, 1, fa riferimento alle discussioni inutili che si intrattennero a Roma, mentre Annibale Barca nel 219 a.C. diede avvio al saccheggio della città, *casus belli* della seconda guerra punica.

Riferimenti bibliografici_References

- Aranegui C. (2011) "Un teatro è un teatro", in Malcovati S. (ed.) *Una casa è una casa. Scritti sul pensiero e sull'opera di Giorgio Grassi*, Francoangeli, Milano, pp. 147-152.
- Bohigas O. (2004) "El derribo del Teatro de Sagunto", in *Lotus international*, n. 121, p. 17.
- Campo Baeza A. (1994) "Giudici ingiusti e ignoranti", in *Domus*, n. 756, pp. 18-19.
- Dego N., Malcovati S. (a cura di) (2003) *Giorgio Grassi. Teatro romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa, Milano.
- Frampton K. (1994) "Giorgio Grassi a Sagunto e la questione del restauro", in *Domus*, n. 756, pp. 19-22.
- Grassi G. (1987) *Progetto per il teatro romano di Sagunto*, CLUA, Pescara.
- Grassi G. (2000) *Scritti scelti 1965-1999*, Francoangeli, Milano.
- Grassi G. (2008) *Una vita da architetto*, Francoangeli, Milano.
- Grassi G., Portaceli M. (1985) "Scena fissa, progetto per il teatro romano di Sagunto", in *Lotus international*, n. 46, pp. 7-22.
- Pezza V. (2014) "Giorgio Grassi e il rapporto con l'antico. Il teatro di Sagunto", in Cafiero G., Capozzi R. (a cura di) (2014) *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 146-163.
- Rogers E.N. (1997) *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano.
- Zucchi C. (1994) "Giorgio Grassi. München, Sagunto, Berlin", in *Lotus international*, n. 83, pp. 130-139.

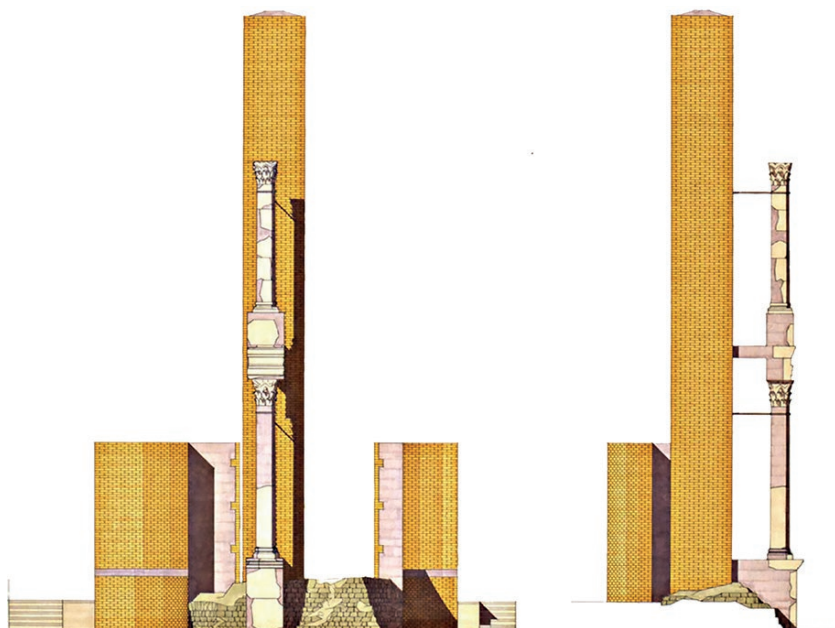


Fig. 4 - Giorgio Grassi, disegno dell'anastilosi della scaena per il teatro di Sagunto.
Giorgio Grassi, drawing of the anastilosis of the scaena for the theater of Sagunto.

ment, today with the lights, as at those times with the mekanè.

The scene that Aldo Rossi would have designed in 1992 in the Greek-Roman Theatre of Taormina for Elektra by Richard Strauss, a titanic production (directed by Giuseppe Sinopoli, directed by Giorgio Pressburger) in which the royal house of the Atrids is stylized in a large compact wall, in which there are space, as in a filing cabinet, the archaeological finds inherent in that drama, first of all the funeral mask of Agamemnon or the door of the lions of Mycenae. But the scenic tower of the Teatro Carlo Felice in Genoa, restored again by Rossi, also comes to mind, comparing this decidedly interesting, as the two architects share a large tranche of academic and design life.

These are the golden years of the Politecnico di Milano, in which dialogues intersect between "La Tendenza", but also other protagonists, and the terrain of these exchanges are the locations of the project, the memorable theoretical writings or the great magazines, then reference points of a tight debate. The will and the need to write another theory of architecture were in front of us and in that period Rossi, Monestiroli and Grassi wrote some of the most important contemporary theoretical books. Compared to the first two, Grassi is almost a synthesis between Rossi's formal affection and Monestiroli's metaphysical alienation. Compared to his own youthful positions, however, in search of La costruzione logica dell'architettura (1967), now, in the Sagunto Theatre (and even more in Brescia) there seems to be room for a rediscovered lyricism, that starting from the central void, as Valeria Pezza (2014) remarks, "with absolute consistency with what he has said several times (restoration can only be a problem of design), puts in crisis from the outset the paradigms of conservation, protection, enhancement [...] and the free creativity of modern designers ready to actualize the ancient".

If architecture in this case can have a function is to instigate a reflection, preserve a narrative, evoke the need for values, start a debate. And the restoration is not this type of project? The confrontation with the Italian bureaucracy of those years arises spontaneously, by those same archaeological superintendences that covered, irreparably damaging it, the Theatre of Heraclea Minoa, in Sicily with plexiglass. Perhaps paradoxically, in an operating reality like that Spanish of those years, at least for once, *dum Romae consulitur, Sagunto is finally no longer conquered*¹.

Note

1 The famous expression "Dum Romae consulitur, Saguntum expugnatur" ("While Rome get lost in discussions, Sagunto is conquered") borrowed also for the title of these lines, is the vulgate of Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXI, 7, 1. He refers to the useless discussions that took place in Rome, while Hannibal Barca in 219 B.C. started the sacking of the city, *casus belli* of the Second Punic War.