

Rileggendo Rousseau nel bicentenario della morte

Pedagogia della libertà

A due secoli dalla morte di Jean-Jacques Rousseau la sua presenza intellettuale può essere misurata dal numero sorprendente di discipline da lui messe a rumore, ma anche dal fatto che in alcune di esse sorprende un contrasto tra il suo giudizio sul significato della sua presenza. Ciò è vero soprattutto nella teoria politica...

Il concetto di società « contrattata » dalla volontà popolare sullo sfondo di un'analisi critica della storia delle istituzioni non ha perso attualità dinanzi agli interrogativi del pensiero contemporaneo

to sociale, come società contrattata dalla volontà umana. Tutto ciò, peraltro, era stato già accennato dalla grande tradizione giusnaturalista di volta in volta costruita il concetto di società politica, cioè di Stato separato dalla società. Che cosa aggiunge Rousseau? Essenzialmente due elementi. Il primo, negativo e critico, consiste nella sua polemica contro la storia delle istituzioni e della stessa civiltà intellettuale: sempre la società costituita ha ignorato il suo fondamento volontario e ha preteso di anteporre la « ragione » alla « volontà » degli uomini. Per questo aspetto antiluministico e, come è stato notato, preromantico Rousseau è un distruttore. Il suo — si direbbe oggi — è un pensiero negativo. Ma c'è un secondo elemento di novità in Rousseau. Egli approfondisce infatti l'idea, del tutto estranea alla tradizione giusnaturalista, che la società politica (Stato) non può essere

concepita soltanto come garanzia del privato recato dell'individuo di natura. In essa, al contrario, « ciascuno di noi mette in comune la sua persona e tutto il suo potere sotto la direzione suprema della volontà generale e noi riceviamo in corpo ogni membro come parte indivisibile del tutto ». La critica diventa ora costruttiva, proposta di un mondo nuovo tutto da fare. Quale? C'è chi ha visto in questa rifiuto dell'individuo nella comunità politica un puro e semplice ritorno ad Hobbes, una sorta di nuovo sprofondamento dell'individuo nel grande Leviatano. Così, Talmon ha potuto definire Rousseau come il fondatore di una « democrazia totalitaria ». Come spiegare allora, però, la cura che Rousseau pone nell'educare il suo Emilio a saper essere uomo? E come spiegare la sua preoccupazione di « trovare una forma di governo che ponga la legge al di sopra dell'uomo »?

seau avverte l'utopismo di questa sua proposta politica, si sa, e cerca in altra direzione un ancoraggio più solido per l'eguaglianza. Chiede perciò una « eguaglianza di ceti e di fortune » che garantisca stabilmente la fine del sopruso, dell'arbitrio e dell'oppressione. Proprio questa sua critica della grande proprietà svela i limiti della sua critica della politica e tuttavia rivela anche i limiti della sua critica dell'economia. E così, con categorie ancora incerte Rousseau ci fa vedere in negativo il nesso profondo e distorto che c'è tra politica ed economia nella società borghese moderna. Rischia certamente di ricadere, così, nella pura rammemorazione della comunità antica, nel mito della perduta età dell'oro, — come gli rimprovererà Benjamin Constant — di stravolgere la moderna repubblica fondata sul « libero commercio » in un'« impossibile polis » che non può resuscitare la schiavitù: « ottenuta » per così dire in laboratorio, con l'alambicco del pedagogismo politico. E rischia anche, perciò, di aprire dentro al grande processo di sviluppo della democrazia moderna pericoli gravi di dirigismo autoritario (si pensi al suo Legislatore, uomo straordinario) e di collettivismo antilibertario. Ma egli ci mostra anche, a volerlo scrutare nel profondo, che la via da battere per salvarsi — non è certo quella di accontentarsi dell'esistente. Ridare un tessuto economico comunitario alla società moderna senza tornare alla comunità politica solo parziale del passato e tener fermo il ruolo centrale del soggetto individuale, senza restare prigionieri della (dimidiata) libertà soltanto politica dei moderni. Ecco il grande testamento non scritto del Ginevrino. Che importa se la soluzione del problema fu in lui così poco chiara che egli stesso ne fu sconvolto? La storia del pensiero procede proprio attraverso l'accezione di problemi: il grande problema di Gian Giacomo è ancora il nostro.

Una utopia radicata profondamente nel moralismo

Contraddizioni? Certo, ma contraddizioni che per la loro acutezza contano di fronte ad una società contraddittoria, come sondaggi che la rivelano e la fanno esplodere. Guai a leggere Rousseau se ogni teorico della politica) soltanto come il formulatore di una dottrina da giudicare in base alla sua attuabilità? Rousseau è piuttosto rifare l'uomo prima di rifare la società. Non è forse il moralismo la radice profonda del suo utopismo? Altrettanto discutibile è la disposizione di chi, come Fetscher, si chiede se, nel giro delle sue contraddizioni, Rousseau sia davvero un rivoluzionario. Come se il problema centrale fosse quello di catalogare i pensieri di Rousseau in una serie di contrapposti della rivoluzione e della conservazione anziché misurarli su quel terzo più grande registro squadrato davanti a tutti che è la scienza della società.

Essenziale è proprio che Rousseau ci mostri, per primo, la struttura contraddittoria della libertà moderna, e ce la mostri anche e proprio attraverso contraddizioni teoriche profonde che la riflettono e che ci fanno riflettere. Liberali tutti gli uomini, anche i servi, dalle dipendenze formali, essi sono posti di fronte alla necessità universale di una vita attiva nella quale saggiano la consistenza della persona e la virtù repubblicana dell'uomo greco. E verificano che proprio per questo universale coinvolgimento nel lavoro produttivo non più delegato ad enti subumani, la partecipazione alla direzione generale della vita — alla società politica — è soltanto un postulato astratto sempre mediato dallo Stato rappresentativo. Appunto per riconoscere una « comunità », dopo che la antica si è dissolta nella moderna nebulosa degli individui atomizzati, Rousseau propone l'indelegabilità del potere, la presenza semipermanente del popolo e la virtù repubblicana, in modo che il governo sia soltanto « un corpo intermediario istituito tra sudditi e sovrano ». Ma Rousseau avverte l'utopismo di questa sua proposta politica, si sa, e cerca in altra direzione un ancoraggio più solido per l'eguaglianza. Chiede perciò una « eguaglianza di ceti e di fortune » che garantisca stabilmente la fine del sopruso, dell'arbitrio e dell'oppressione. Proprio questa sua critica della grande proprietà svela i limiti della sua critica della politica e tuttavia rivela anche i limiti della sua critica dell'economia. E così, con categorie ancora incerte Rousseau ci fa vedere in negativo il nesso profondo e distorto che c'è tra politica ed economia nella società borghese moderna. Rischia certamente di ricadere, così, nella pura rammemorazione della comunità antica, nel mito della perduta età dell'oro, — come gli rimprovererà Benjamin Constant — di stravolgere la moderna repubblica fondata sul « libero commercio » in un'« impossibile polis » che non può resuscitare la schiavitù: « ottenuta » per così dire in laboratorio, con l'alambicco del pedagogismo politico. E rischia anche, perciò, di aprire dentro al grande processo di sviluppo della democrazia moderna pericoli gravi di dirigismo autoritario (si pensi al suo Legislatore, uomo straordinario) e di collettivismo antilibertario. Ma egli ci mostra anche, a volerlo scrutare nel profondo, che la via da battere per salvarsi — non è certo quella di accontentarsi dell'esistente. Ridare un tessuto economico comunitario alla società moderna senza tornare alla comunità politica solo parziale del passato e tener fermo il ruolo centrale del soggetto individuale, senza restare prigionieri della (dimidiata) libertà soltanto politica dei moderni. Ecco il grande testamento non scritto del Ginevrino. Che importa se la soluzione del problema fu in lui così poco chiara che egli stesso ne fu sconvolto? La storia del pensiero procede proprio attraverso l'accezione di problemi: il grande problema di Gian Giacomo è ancora il nostro.

Definito da Jurij Trifonov un « demiurgo del teatro », insignito l'anno scorso, in occasione del suo sessantesimo compleanno, di una delle più alte onorificenze sovietiche, quella della « Bandiera rossa del lavoro », è balzato alla notorietà anche in Italia tre anni fa, in occasione dell'allestimento dell'opera di Luigi Nono « Al gran sole carico d'amore » in Teatro alla Scala. Duramente attaccato dalla destra democristiana e dagli ambienti più retrivi del nostro Paese, Luigi Nono, Ljubimov, il maestro Abbado, e il Teatro alla Scala, sostenuti dalle forze politiche democratiche e dalle organizzazioni dei lavoratori, tennero testa a tutte le accuse e ai vari tentativi di boicottaggio e debitarono infine al teatro Lirico di Milano il 4 aprile del '75. Fu un trionfo. Lo stesso che, nelle

Intervista col regista sovietico Jurij Ljubimov



MOSCA — Jurij Ljubimov al suo tavolo di lavoro

Dall'esperienza del « Gran sole carico d'amore » al progetto di un'opera su Picasso con Luigi Nono. Il rapporto tra avanguardia e tradizione e una polemica sulla « Dama di picche » di Ciaikovskij

Il coraggio di inventare

MILANO — E' pressoché impossibile ottenere da Jurij Ljubimov una descrizione autobiografica. Il racconto della sua vita, continuamente interrotto e arricchito di aneddoti, di ricordi vividi, di ironiche battute di spirito su se stesso, si intreccia inestricabilmente ai nomi dei grandi scrittori che più gli sono cari (Gogol, Puskin, Dostoevskij, Majakovskij, Esenin), a quelli dei suoi amici di ieri e di oggi (Pasternak, Brecht, Voznesenskij, Luigi Nono), ai titoli delle opere del suo repertorio (« L'ultima buona di Sezzan » e « Vin di Galles » di Brecht, « I dieci giorni che scossero il mondo » di John Reed, « La madre » di Gorkij, « Le albe son piaciute » di Vasilev, « Il Maestro e Margherita » di Bulgakov), a quelli dei lavori in cantiere (« La dama di picche » di Ciaikovskij, una nuova opera con Nono su Picasso, un'altra di Mussorgskij con Abbado, e poi ancora Gogol, Shakespeare, la « Turandot » di Brecht...).

Definito da Jurij Trifonov un « demiurgo del teatro », insignito l'anno scorso, in occasione del suo sessantesimo compleanno, di una delle più alte onorificenze sovietiche, quella della « Bandiera rossa del lavoro », è balzato alla notorietà anche in Italia tre anni fa, in occasione dell'allestimento dell'opera di Luigi Nono « Al gran sole carico d'amore » in Teatro alla Scala. Duramente attaccato dalla destra democristiana e dagli ambienti più retrivi del nostro Paese, Luigi Nono, Ljubimov, il maestro Abbado, e il Teatro alla Scala, sostenuti dalle forze politiche democratiche e dalle organizzazioni dei lavoratori, tennero testa a tutte le accuse e ai vari tentativi di boicottaggio e debitarono infine al teatro Lirico di Milano il 4 aprile del '75. Fu un trionfo. Lo stesso che, nelle

Notorietà del « demiurgo »

Definito da Jurij Trifonov un « demiurgo del teatro », insignito l'anno scorso, in occasione del suo sessantesimo compleanno, di una delle più alte onorificenze sovietiche, quella della « Bandiera rossa del lavoro », è balzato alla notorietà anche in Italia tre anni fa, in occasione dell'allestimento dell'opera di Luigi Nono « Al gran sole carico d'amore » in Teatro alla Scala. Duramente attaccato dalla destra democristiana e dagli ambienti più retrivi del nostro Paese, Luigi Nono, Ljubimov, il maestro Abbado, e il Teatro alla Scala, sostenuti dalle forze politiche democratiche e dalle organizzazioni dei lavoratori, tennero testa a tutte le accuse e ai vari tentativi di boicottaggio e debitarono infine al teatro Lirico di Milano il 4 aprile del '75. Fu un trionfo. Lo stesso che, nelle

settimane scorse, si è ripetuto per la ripresa dell'opera allo stesso teatro, gremito ogni giorno soprattutto da giovani e giovanissimi. « Non abbiamo parlato con il regista alla vigilia della sua partenza per Mosca. « Vogliamo tentare. Ljubimov, un bilancio di questa esperienza italiana fatta col « Gran sole »? « Credo che si tratti di un bilancio nettamente positivo. Prima di lavorare insieme, con Luigi Nono non ci conoscevo neppure. Abbiamo cercato di capirci l'un l'altro e solo la reciproca capacità di condurre un dialogo approfondito — rispettando ciascuno le opinioni dell'altro: estetiche, politiche e di concezione del mondo — ci ha consentito di lavorare con successo, senza per questo rinunciare a discutere e a dibattere. « La prima volta che cominciammo a lavorare a quest'opera, la situazione, te lo ricorderei, era piuttosto tesa dal punto di vista politico. Nel nostro si riteneva ci aiutava nel lavoro. Cercarono di impedirci di mettere in scena l'opera, mi accusarono di ingerenza negli affari culturali italiani, accusarono il mio Paese di totalitarismo, di incultura e ci chiesero di fare i nostri esperimenti a casa nostra, dove, dissero, i nostri spettacoli li togliavano dal cartellone. E io risposi che, alcuni spettacoli nostri erano stati provvisoriamente proibiti, ma dopo essere stati visti, non prima. In Italia, invece, costoro volevano vietare uno spettacolo ancor prima d'averlo visto. « La speculazione politica non si è però ripetuta per la ripresa delle settimane scorse... « No, certo, non avrebbero più avuto argomenti. Questo ci ha consentito di lavorare bene, assiduamente. Abbiamo resistito molte cose rispetto alla prima edizione, con un netto miglioramento dei risultati. Il lavoro è stato molto intenso e faticoso con Nono e con Abbado, ma è stata rafforzata. Abbiamo tutte le intenzioni di continuare a lavorare insieme. Con Nono pensiamo a Picasso, con Abbado alla « Koranena » di Mussorgskij, per la cui musica vogliamo avere un atteggiamento assolutamente rispettoso. C'è molta gente interessata a farci apparire come dei distruttori che vogliono abbattere tutto. E' la stessa gente che, da noi, accusò gli impressionisti di non saper disegnare, di voler distruggere tutte le tradizioni. Oggi naturalmente rennano invece totali in tutte le maniere, magari dalle stesse persone di allora. « Questo ci consente di toccare il problema del rapporto fra avanguardia e tradizione in URSS. Cosa puoi dirci, anche dal punto di vista del tuo lavoro? « Il rapporto è complesso. Si tratta di problemi che è impossibile risolvere in modo globale: vanno affrontati con molta pazienza e attenzione, facendo dei nomi precisi, dall'una e dall'altra parte. A me non piacciono le etichette. So cosa significa la parola « avanguardia »: ma la vera avanguardia che aiuta la cultura del proprio popolo è quella che si fonda sempre sull'eredità classica, altrimenti non lo è. La vera avanguardia non può non valorizzare i tesori del proprio popolo, perché la vera avanguardia serve al popolo nella stessa misura in cui serve ai grandi classici. Per questo sono grande, essi sentivano il dolore, le sofferenze, le grida del proprio popolo, al quale erano legati in modo indissolubile. Sono le stesse ragioni per le quali io amo la grande letteratura russa: le sue basi morali sono profonde e sentite, essa è spirituale e generosamente

legata alle sorti del popolo. Forse tutto questo può sembrare banale, ma non ho nessun desiderio di sembrare originale, né quando metto in scena uno spettacolo, né quando do interviste. « Eppure, c'è chi polemizza con te affermando che sei perfino troppo « originale » nelle tue messinscène. « Questo è un altro discorso. In teatro è necessario saper urticare, non scimmiettarlo. Il nostro compito non è quello di fare i copisti, copisti della realtà, intendo, ma di essere creatori attivi, trasformatori della realtà. E' la stessa natura del teatro che esclude la « versimiglianza », e Puskin, uno dei più grandi dei nostri classici, sosteneva la necessità del supremo coraggio di inventare, di creare. Che è poi il coraggio di Shakespeare, di Dante, di Puskin stesso, di Goethe, di Molière... « Il « nuovo », quindi, non è necessariamente in contrasto con la « tradizione »... « No, il nuovo nell'arte è sempre fondato sulla negazione del valore estetico precedente. Nel nuovo si ritrova, accumulato, l'intero patrimonio della tradizione, ma l'impulso iniziale prende le mosse dalla negazione di essa. « E' l'operazione, mi pare, che tu intendi condurre con « La dama di picche » di Ciaikovskij. « Il caso di quest'opera di Ciaikovskij è esemplare. Il libretto fu scritto dal fratello di Piotr Il'ic, Modest. E' un libretto molto arcaico, del quale il compositore si lamentava in una serie di lettere, protestando contro le curezze e che lo trovavo costretto a certi compromessi. Lui si era invece ispirato al bellissimo testo di Puskin che ha un posto eccezionale in quel che concerne lo sviluppo della cultura e della lingua russa. Con l'allestimento della « Dama di picche » io vorrei avvicinarci a quanto auspicava Ciaikovskij, naturalmente come io lo vedo, ma senza violentare la struttura e il mondo musicale di Piotr Il'ic. Tutto il nostro gruppo, il direttore d'orchestra Fiedler, il regista, il redattore musicale Smitk, lo scenografo Borovskij, abbiamo un unico, comune punto di vista e un profondo rispetto e amore per l'opera di Ciaikovskij. Consideriamo « La dama di picche » uno dei capolavori della cultura musicale russa... « In Italia? « La Filarmonica di Venezia ha in programma una mostra dedicata al lavoro della Taganka. La mostra però è stata recentemente considerata non opportuna dal nostro ministero della Cultura perché non è stato precisato il periodo della « tournée » della Taganka in Italia. In realtà, prima della mia partenza per l'Italia, dopo le trattative col ministero, la data era stata fissata per novembre-dicembre di quest'anno. Poi l'ATER, che organizza la « tournée » mi ha comunicato che le date sono state spostate all'anno venturo e che il periodo è stato ridotto a un mese (prima era di un mese e mezzo): le cose rimangono quindi in sospeso... « L'ATER conduce le trattative con il ministero sovietico all'interno degli scambi culturali fra i nostri due paesi. Devi quindi accettare quel che decide il ministero. Che cosa è successo, dunque? « Non lo so. Prima della mia partenza, le autorità sovietiche erano d'accordo e le date erano state esattamente fissate. Non riesco a capire quel che è successo. Quando io capirò, darò un'intervista all'«Unità». E' da dieci anni che tengo in Italia, ma non so se riuscirò a venirci col mio teatro da ricco, oppure se la Taganka verrà in Italia dopo la mia morte... « Perché tanto pessimismo? « Sarò molto contento se verrà smentito dalla realtà. Cioccolato molte storie sui pessimisti e sugli ottimisti. E una di esse dice che un pessimista è un ottimista ben informato... Felice Laudadio

Manifestazioni internazionali

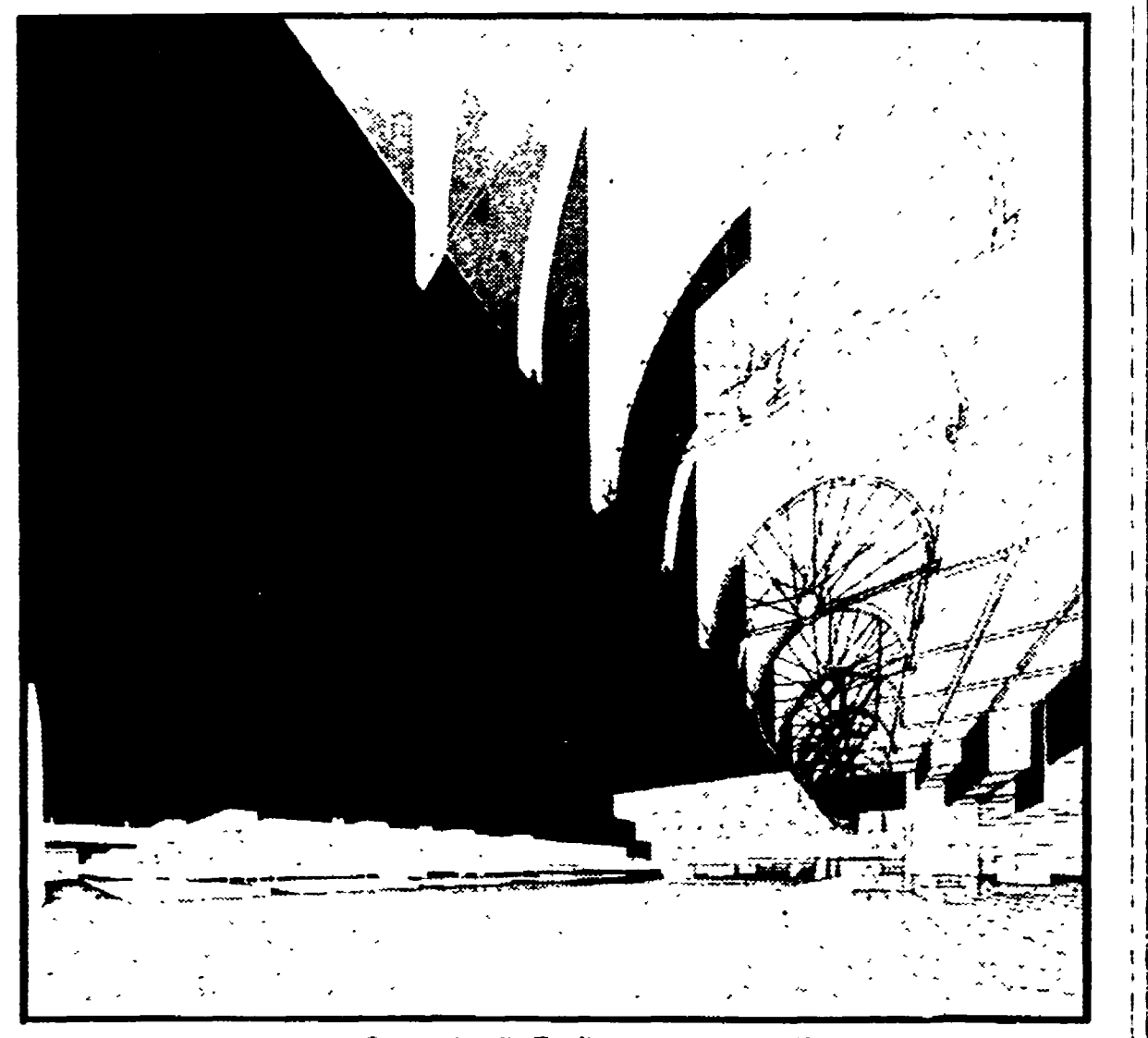
« Torniamo alle tue esperienze internazionali. Recentemente sei stato a Berlino, e poi, oltre che in Francia, hai in vista alcuni programmi di lavoro negli Stati Uniti. Oltre, naturalmente, alle annunciate « tournée » italiane. « Sono andato a Berlino per le celebrazioni dell'80. della nascita di Brecht. Li ho trovati la «troupe» della Taganka: eravamo tutti commossi per essere nella patria di Brecht, noi che col nostro teatro abbiamo cominciato proprio con « L'anima buona di Sezzan », ancora in cartellone dopo quindici anni. Col Berliner Ensemble, che in programma la regia della «Turandot», o il congresso degli imbiancatori di Brecht da mettere in scena con la compagnia del Berliner stesso... « Quindi vorrei andare in America, a San Francisco, dove sono stato ufficialmente invitato a mettere in scena « La madre » di Gorkij, « Delitto e castigo » di Dostoevskij o « Le albe son piaciute » di Vasilev. Dovrei andarci per definire le trattative, per conoscere il teatro, per rivedere la compagnia che ho già visto quando è stata a Mosca nell'ambito degli scambi culturali fra i due paesi... « E in Italia? « La Filarmonica di Venezia ha in programma una mostra dedicata al lavoro della Taganka. La mostra però è stata recentemente considerata non opportuna dal nostro ministero della Cultura perché non è stato precisato il periodo della « tournée » della Taganka in Italia. In realtà, prima della mia partenza per l'Italia, dopo le trattative col ministero, la data era stata fissata per novembre-dicembre di quest'anno. Poi l'ATER, che organizza la « tournée » mi ha comunicato che le date sono state spostate all'anno venturo e che il periodo è stato ridotto a un mese (prima era di un mese e mezzo): le cose rimangono quindi in sospeso... « L'ATER conduce le trattative con il ministero sovietico all'interno degli scambi culturali fra i nostri due paesi. Devi quindi accettare quel che decide il ministero. Che cosa è successo, dunque? « Non lo so. Prima della mia partenza, le autorità sovietiche erano d'accordo e le date erano state esattamente fissate. Non riesco a capire quel che è successo. Quando io capirò, darò un'intervista all'«Unità». E' da dieci anni che tengo in Italia, ma non so se riuscirò a venirvi col mio teatro da ricco, oppure se la Taganka verrà in Italia dopo la mia morte... « Perché tanto pessimismo? « Sarò molto contento se verrà smentito dalla realtà. Cioccolato molte storie sui pessimisti e sugli ottimisti. E una di esse dice che un pessimista è un ottimista ben informato... Felice Laudadio

Un progetto di Maurizio Sacripanti per Forlì. La grande macchina del teatro-piazza

Pure tra grosse difficoltà strutturali ed economiche e tra dure resistenze degli ambienti conservatori, si è fortemente imposta in Italia, in questi anni, una crescita notevole del teatro e con forme nuove di azione teatrale. L'idea e il modo di fare teatro si sono estremamente dilatati fino a un mettersi nell'angolo di strada e politica di massa. Il rapporto fra il teatro e il pubblico è così diventato in finitissime più ricco e complesso, e soprattutto molto mobile. Spesso anche « spazi teatrali » creati per il coinvolgimento della avanguardia di Hejra e di Pisciotta sembrano invece chiari, inadeguati. E' di questi giorni la notizia che l'architetto Maurizio Sacripanti col suo progetto ha vinto il concorso di secondo grado per il nuovo Teatro Comunale di Forlì (al concorso di primo grado avevano partecipato 90 concorrenti e nella giuria, tra gli altri, erano Aymoni, Squarzina, Damiani, Ronconi). Il sovrintendente del teatro, il professor G. Perinchi, ha incaricato per il centro storico Viganò e Zani, l'assessore all'urbanistica Baechi). Collaboratori di Sacripanti sono gli architetti R. Carri, R. Fregna, L. Vignola e G. Perinchi. Nel 1973, e per i tipi di Bulzoni Editore, Sacripanti raccolse in volume i suoi migliori progetti (« Grattacielo Peugot », « Un teatro in moto » per Cagliari, il « Centro di ricerca e cura per la silicosi » per Masera, gli « Uffici per il Parlamento » di Roma, il « Museo di Padova », « Idea di uno spazio per l'esposizione internazionale di Osaka ») e h

runi sotto il titolo significativo di « Città di frontiera ». Ora il progetto di teatro di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro



Una prospettiva del Teatro Comunale di Forlì, progettato da Maurizio Sacripanti

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro

di Forlì, che ripropone « il lungo e grande idee formali dello spazio aperto e che muta continuamente le sue strutture, che caratterizzano il progetto per il teatro di Cagliari, si può dire un « Teatro di frontiera » per come si colloca, come ce ne sono in Emilia e in Romagna: andò distrutto sotto un bombardamento. Il teatro di Sacripanti si deve ricordare ad edifici preesistenti creando spazi per servizi e una fluidità assoluta tra vecchio e nuovo, fronteggiando una piazza dove è prevista la costruzione di un gruppo di alloggi IACP. Lo « spazio teatrale » polivalente di Sacripanti è una struttura completamente aperta all'interno, controllata elettricamente, formata da elementi prismatici mobili costituiti da torrette tubolari metalliche che si muovono scorrendo in griglia guida di cemento armato secondo la meccanica dei pistoni. Gli elementi mobili di platea (sostenuti da una griglia in cemento armato alta due metri, e concepiti come pistoni che scorrono su cremagliere) in pianta sono sistemati in maniera da proiettare e (eventualmente « sbracciare ») ogni elemento mobile del palcoscenico tradizionale affinché combinando i due meccanismi sala e palcoscenico non trovino interruzione: ed anche in maniera da apparire e funzionare come continuazione della piazza esterna... Si permette in tal modo allo spazio, normalmente deputato alla sala del teatro, di trasformarsi funzionalmente in piazza coperta, galleria trasparente di incontri e permanenza, come tornare, poi, teatro al momento dello spettacolo. « rivestito » da quelli e altri elementi mobili. Occorreva dunque che questi elementi rispondessero alla doppia condizione, di arredo teatro