

# 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

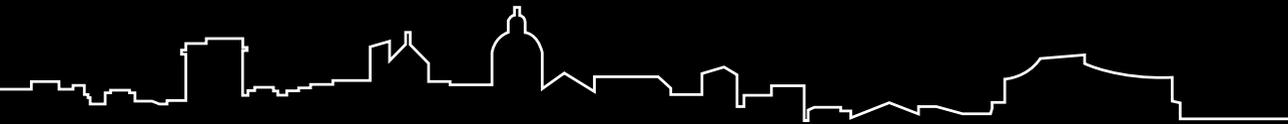
Marco Corona  
Relatore Sergio Pace

# 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)

# Capitolo II



**GGG**

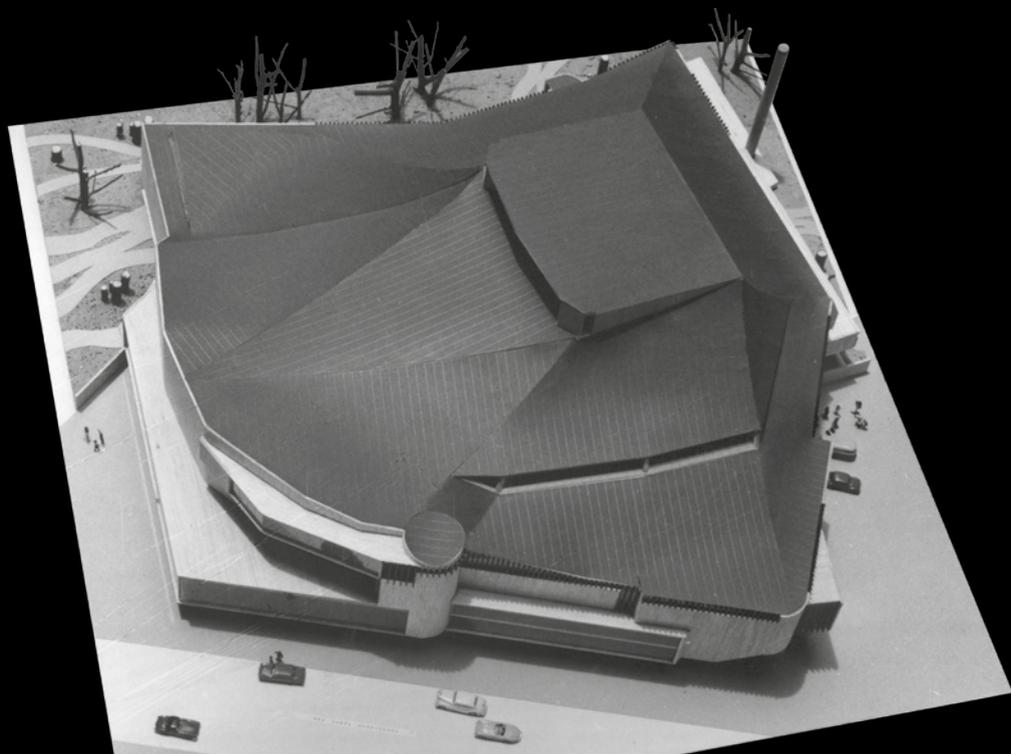
**1° posto**

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 »<sup>1</sup>, il progetto è definito « curatissimo sotto tutti gli aspetti »<sup>2</sup>.

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 ricor-  
59 rente è la denuncia in prospetto data tanto dalla trasparenza delle pareti vetrate quanto dalle incisioni sul calcestruzzo armato, tratto rintracciabile in altri progetti dello studio<sup>3</sup> e figlio della cura del dettaglio tipicamente aaltiana<sup>4</sup>. 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

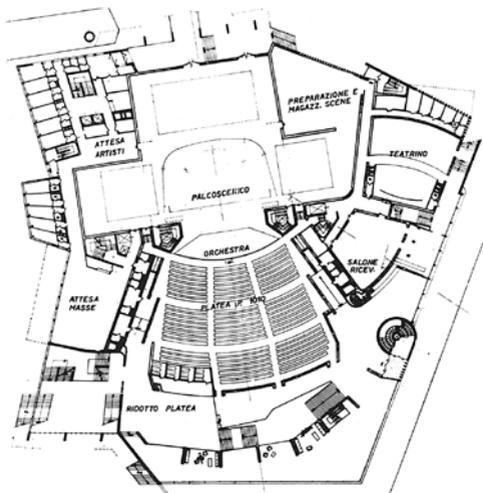
<sup>1</sup> F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag. 187.

<sup>2</sup> 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.

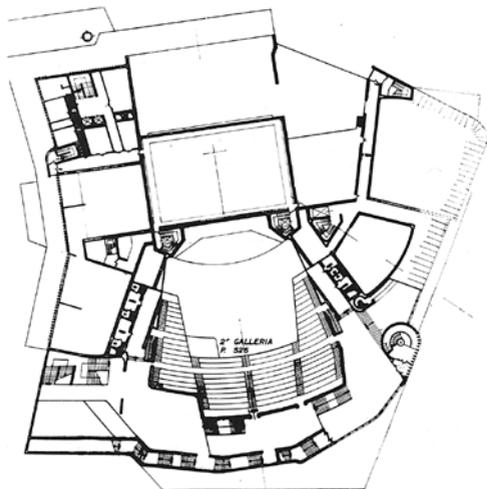
<sup>3</sup> In particolare sono ben evidenti nelle due case presentate in M. CERRUTI, *Ancora esempi bergamaschi dei Ginoulhiac*, L'Architettura; cronache e storia, 286-287, agosto settembre 1979.

<sup>4</sup> 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.

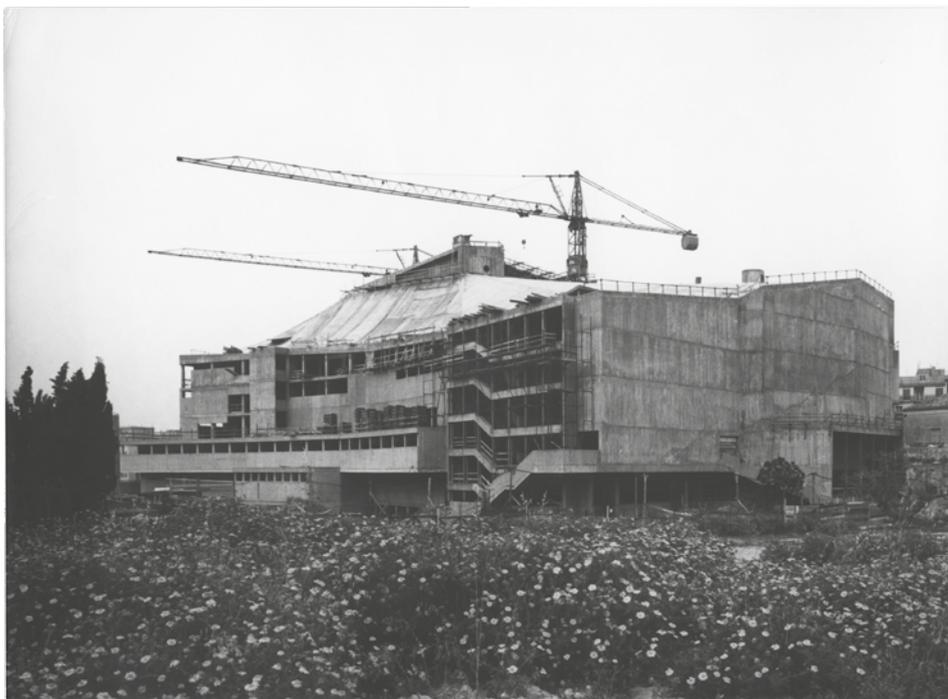


58 - Pianta al livello della seconda galleria. L'Architettura; cronache e storia, 123, gennaio 1966 pag. 583.

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.



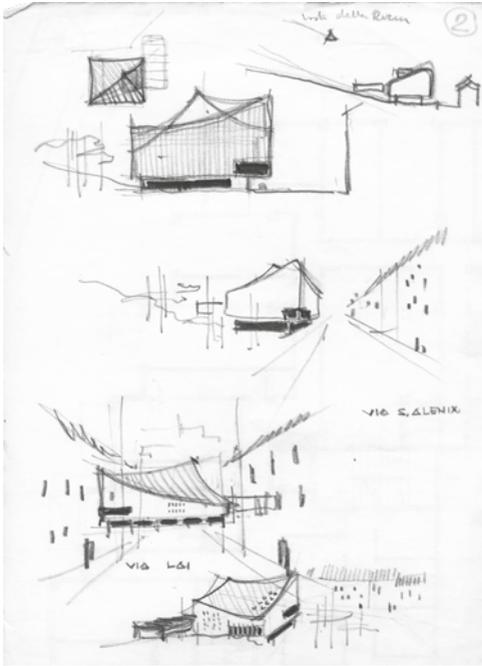


61 - Foyer, immagine di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

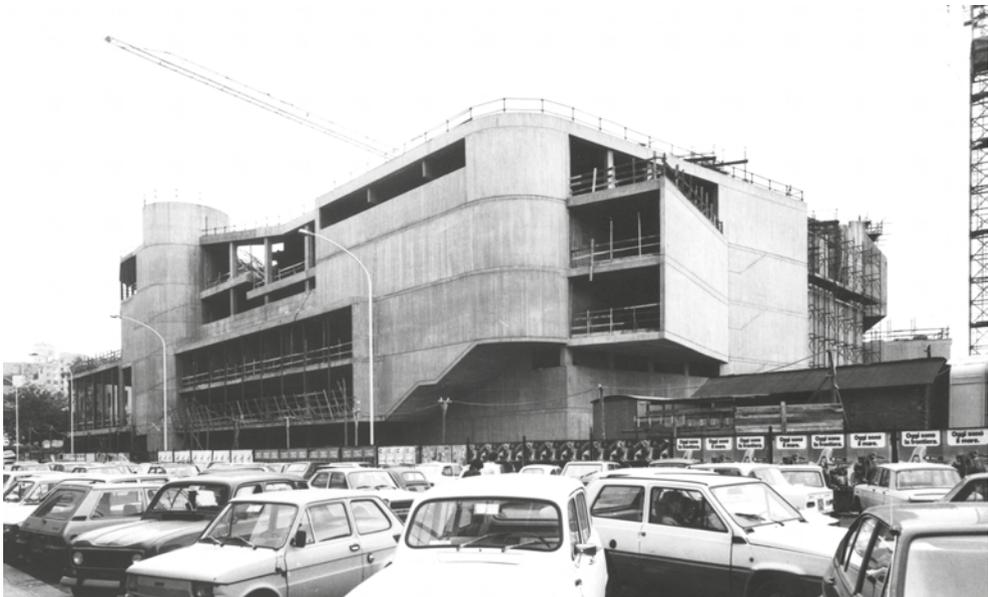


29

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



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

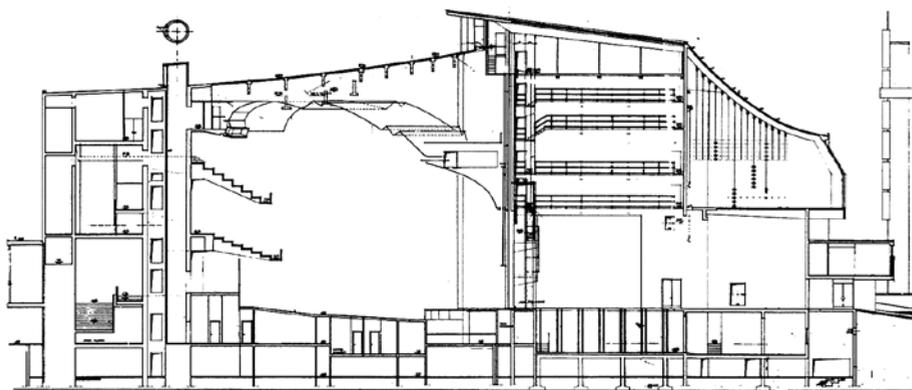


64 - Fotografia di cantiere. Relazione Tecnica per la ripresa dei lavori, 1978, Uffici Tecnici Lavori Pubblici, piazza Alcide de Gasperi, Cagliari.

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.

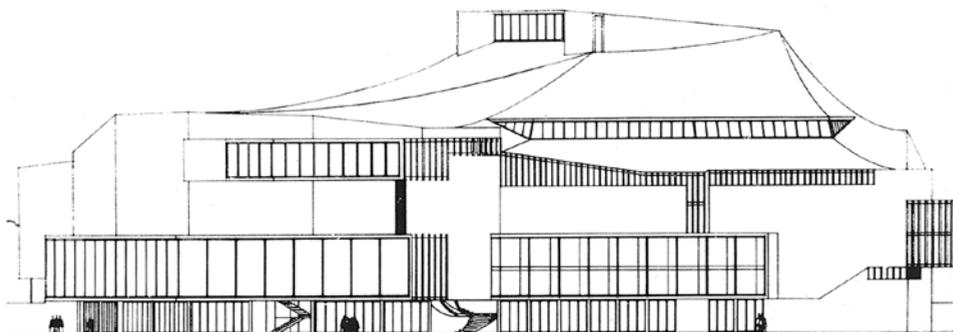
Tra i possibili riferimenti progettuali che guidarono la mano dei Ginoulhiac, potremmo annoverare la Filarmónica berlinese di Hans Scharoun, progettata e costruita tra il 1956 ed il 1963<sup>5</sup>, e le opere di Alvar Aalto, fondamentale punto di riferimento per il panorama italiano. Dell'esem-

<sup>5</sup> 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 teso 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 massa<sup>6</sup>. 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 interna<sup>7</sup>. 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

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

<sup>7</sup> 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 »<sup>8</sup> 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 dedicati<sup>9</sup>. 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 dedicato<sup>10</sup>. 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 definiti<sup>11</sup>. Similmente, a Cagliari, un sistema di aperture sempre vario dona la luce naturale e rompe la monotonia

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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 »<sup>12</sup>. 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. Tanto nella eccezionale scala e misura esterna, quanto negli interni di proporzioni maggiormente minute, il progetto palesa maggiormente i tratti dall'eco aaltiana.  
55 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 Cagliari<sup>13</sup>, che ricorda le proposte dell'architetto finlandese orientate ad esaltare figurativamente il ruolo sociale delle istituzioni<sup>14</sup>. Altrettanto fan-  
70 no l'impianto a 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  
69 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 1935<sup>15</sup>, con un andamento si-

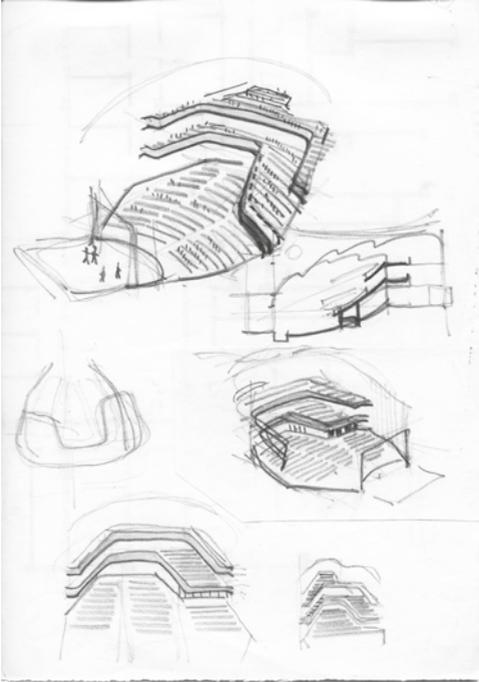
<sup>12</sup> Dalle considerazioni dei progettisti contenute in *Architettura; cronache e storia*, n. 123, gennaio 1966, pp. 583-584.

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

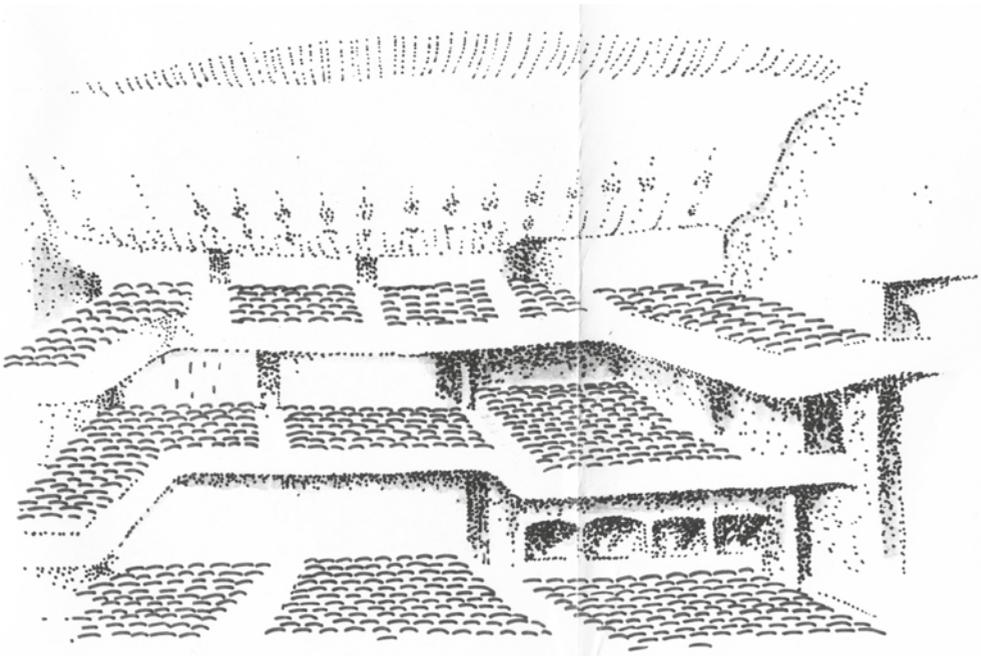
<sup>14</sup> R. BRAY, *Alvar Aalto, Spazi e processo architettonico*, Dedalo, Bari, 1984.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

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



71 - Sala. Archivio Privato Ginoulhiac, 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 »<sup>16</sup>. 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 scena<sup>17</sup>, 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 sala<sup>18</sup>. 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

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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 secolo<sup>19</sup>. 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 »<sup>20</sup>.*

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*

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

<sup>20</sup> 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* »<sup>21</sup>.

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 Torino<sup>22</sup>. 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*<sup>23</sup>, era pressoché privo. Il risultato è stato un teatro rivestito da uno strato feltroso di color rosa abbinato a lampadari

<sup>21</sup> F. SFORZA, *Grandi Teatri Italiani*, Roma, Editalia, 1993, pag. 187.

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

<sup>23</sup> 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 »<sup>24</sup> che, alla fine, ottenne.

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

<sup>25</sup> *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* »<sup>25</sup>.