

MODELOS DE PAISAJES PATRIMONIALES
Estrategias de protección e intervención arquitectónica

Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría coord.

MODELOS DE PAISAJES PATRIMONIALES

Estrategias de protección e intervención arquitectónica

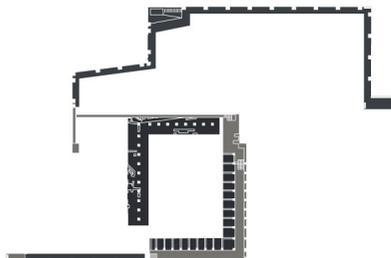
Coordinadores: Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Entendemos por paisajes patrimoniales aquellos paisajes que conservan restos valiosos materiales del pasado en sus diferentes épocas, reflejando el paso del tiempo a través de las mismas, construyendo complejos palimpsestos de la memoria del hombre, recuperados en el presente para su mantenimiento, difusión e investigación en el futuro. Estos paisajes patrimoniales, de diferentes épocas, plantean problemas diversos en sus procesos de protección e intervención arquitectónica. Este libro propone una recopilación crítica de diferentes casos de estudio y diferentes modos de enfrentarse al problema desde la arquitectura, eligiendo ejemplos desarrollados por el GIR LAB/PAP y sus investigadores, así como por aquellos especialistas que han colaborado en algún momento en el desarrollo de proyectos o contratos de investigaciones, seminarios, cursos, workshops internacionales.

El libro se publica como resultado de la investigación llevada a cabo como parte del Proyecto "Estrategias de protección de la memoria material en paisajes patrimoniales de Castilla y León: modelos de intervención y redes de difusión", VA320U14, de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León. Pretende ser una herramienta útil para estudiosos, investigadores, estudiantes y profesionales que se acerquen al tema del patrimonio en general y a los paisajes patrimoniales en particular.

Autores

Pedro Alarcão
Darío Álvarez Álvarez
Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez
Juan Carlos Arnuncio Pastor
Cristina Casadei
Francesco Cellini
Sagrario Fernández Raga
Nieves Fernández Villalobos
Luigi Franciosini
Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría
Mercedes Linares Gómez del Pulgar
Laura Pujja
Carlos Rodríguez Fernández
Ramón Rodríguez Llera
Leonardo Tamargo Niebla
Antonio Tejedor Cabrera,
Maria Turchino
Francesc Tuset
Giuliano Volpe
Flavia Zelli



Modelos de Paisajes Patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica / Darío Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia, coord.
- Valladolid: LAB/PAP. Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, 2017

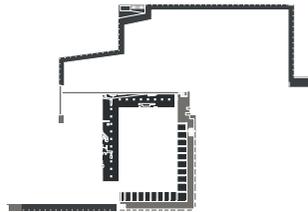
208 p.: il.; 22 cm.

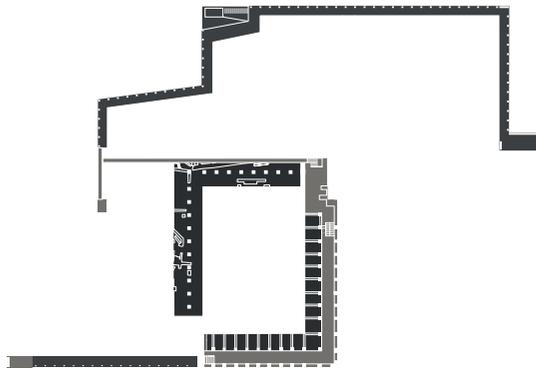
ISBN: 978-84-697-6676-7

Arquitectura - Patrimonio - Paisaje

MODELOS DE PAISAJES PATRIMONIALES

Estrategias de protección e intervención arquitectónica





LAB/PAP. Esquema conceptual de la intervención arquitectónica en el Foro romano del Yacimiento Arqueológico de Tiermes, Soria

MODELOS DE PAISAJES PATRIMONIALES

Estrategias de protección e intervención arquitectónica

Financiado con el Proyecto de Investigación *Estrategias de protección de la memoria material en paisajes patrimoniales de Castilla y León: modelos de intervención y redes de difusión*. VA320U14. Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León.

Fotografía de cubierta: Paulo Paiva Fonseca

© LAB/PAP. Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

ISBN: 978-84-697-6676-7

Depósito Legal: VA 817-2017

Editan: LAB/PAP. Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, y Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid

Colaboran: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León; Fundación Parque Científico Universidad de Valladolid

Diseño y maquetación: LAB/PAP

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín. Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

MODELOS DE PAISAJES PATRIMONIALES

Estrategias de protección e intervención arquitectónica

Coord.
Darío Álvarez Álvarez
Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Financiado con el Proyecto de Investigación VA320U14
Consejería de Educación
Junta de Castilla y León

Editan

 LABIPIAIPi



Universidad de Valladolid
Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

Colaboran



**Junta de
Castilla y León**



El verdadero viaje se hace en la memoria.
Marcel Proust

Paisajes patrimoniales son aquellos paisajes que conservan restos valiosos materiales del pasado cultural del hombre en sus diferentes épocas, reflejando el paso del tiempo a través de las mismas, construyendo complejos palimpsestos de la memoria, recuperados en el presente, mediante la investigación y la intervención, para su mantenimiento y difusión en el futuro. La peculiaridad y complejidad de estos paisajes patrimoniales, procedentes de diferentes épocas, hace que se planteen problemas y estrategias diversas en sus procesos de protección, recuperación e intervención arquitectónica.

Este libro propone una recopilación crítica de diferentes casos de estudio y diferentes modos de enfrentarse al problema desde la arquitectura, eligiendo ejemplos estudiados y desarrollados por el LAB/PAP, *Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural*, Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y sus investigadores, así como por aquellos otros investigadores y especialistas que han colaborado en algún momento en el desarrollo de proyectos de investigación, seminarios, cursos o workshops internacionales sobre el tema.

El libro se publica como parte del resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto *Estrategias de protección de la memoria material en paisajes patrimoniales de Castilla y León: modelos de intervención y redes de difusión*, VA320U14, de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, y pretende ser una herramienta útil para estudiosos, investigadores, estudiantes y profesionales que se acerquen al fascinante tema del patrimonio en general y al de los paisajes patrimoniales en particular.

El libro se centra en una primera parte en casos específicos de Castilla y León, para luego pasar a otros de nuestro entorno más inmediato en España, Portugal e Italia, procurando ofrecer así un panorama que permita tener una visión de una cierta amplitud sobre el estado de la cuestión. Se recogen y estudian propuestas, planes directores, proyectos, concursos, consultas internacionales (como la de la Vía de los Foros Imperiales de Roma), así como trabajos en fase de desarrollo, para concluir con una selección de trabajos de estudiantes de arquitectura realizados en workshops internacionales organizados por el LAB/PAP. Los casos elegidos reúnen todos unos criterios de calidad y de rigor a la hora de enfrentarse al estudio y a la intervención en los diferentes paisajes patrimoniales.

Agradecemos a todos los investigadores del grupo y a los investigadores colaboradores la importante tarea llevada a cabo para editar este libro, así como a los organismos e instituciones que lo han hecho posible.

Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

INDICE

<i>Modelos de paisajes patrimoniales en Castilla y León. Herramientas de proyecto arquitectónico</i> Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría	8
<i>Plan Integral del Paisaje Arqueológico de Clunia</i> Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría y Francesc Tuset	28
<i>Rovina e paesaggio archeologico. Il restauro del Teatro Romano di Clunia</i> Flavia Zelli	38
<i>Tiermes: Paisaje, representación y proyecto</i> Carlos Rodríguez Fernández	46
<i>Paisajes patrimoniales e infraestructuras. Sistemas de coexistencia</i> Sagrario Fernández Raga	54
<i>Dos villas romanas en el paisaje de Castilla y León</i> Leonardo Tamargo Niebla	62
<i>Sistemi territoriali di patrimoni materiali e immateriali. Due progetti in Castilla y León</i> Laura Pujja	68
<i>Paisajes patrimoniales: diseño, información e identidad</i> Nieves Fernández Villalobos	76
<i>Cuatro intervenciones en paisajes patrimoniales</i> Juan Carlos Arnuncio Pastor	84
<i>Centros de visitantes en paisajes patrimoniales</i> Antonio Tejedor Cabrera y Mercedes Linares Gómez del Pulgar	96
<i>Aranjuez. Plan de gestión del paisaje cultural</i> Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez	106
<i>Construir na ruína. Circunstância e programa</i> Pedro Alarcão	118
<i>Progetto per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore</i> Francesco Cellini	130
<i>Progetto per la Via dei Fori Imperiali di Roma</i> Luigi Franciosini	140
<i>Proyecto para la Via de los Foros Imperiales de Roma</i> LAB/PAP	152
<i>Progettare nel paesaggio archeologico</i> Cristina Casadei	164
<i>Villa de Faragola</i> Luigi Franciosini, Giuliano Volpe y Maria Turchiano	176
<i>Un paisaje patrimonial moderno. El conjunto arquitectónico de Pampulha</i> Ramón Rodríguez Llera	182
<i>Workshops Internacionales. Proyectos de estudiantes de arquitectura</i> LAB/PAP	190
<i>Nota biográfica de los autores</i>	206

ROVINA E PAESAGGIO ARCHEOLOGICO

Il restauro del Teatro Romano di Clunia

Flavia Zelli

PREMESSA

La centralità rivestita dai temi inerenti la disciplina del cosiddetto "Restauro" è ormai un dato imprescindibile all'interno del dibattito contemporaneo, assunto e riconosciuto non solo dai professionisti che in quest'ambito lavorano ma anche e soprattutto dalla collettività, cui questa pratica in ultima istanza si dirige.

Sempre più sensibilizzata nei confronti del patrimonio, infatti, quest'ultima va considerata il destinatario principale di qualunque provvedimento ad esso relazionato e -in quanto tale- interlocutore privilegiato nella complessa dinamica che si genera tra progettista del restauro, bene oggetto d'intervento e, appunto, fruitore dello stesso.

Una posizione di rilievo spetta alla rovina archeologica che, forse proprio in virtù di una sua maggiore difficoltà di comprensione¹, è negli ultimi anni prepotentemente diventata centrale nella discussione intorno al restauro, le cui tematiche declina con accezioni inaspettate, di grande ricchezza progettuale.

L'obiettivo di questo scritto è dimostrare -attraverso l'esempio del restauro del teatro romano di Clunia- come le questioni affrontate in ambito archeologico vadano esaminate e risolte non tanto nei termini del restauro specialistico, quanto in quelli di più ampio respiro inerenti la sfera del progetto, per via della sostanziale coincidenza -non solo di metodo- tra progetto di restauro e progetto architettonico, entrambi parte di un identico processo di trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura. Legittimando, in definitiva, la presenza del progetto di architettura nell'archeologia.

1. E quindi del maggior bisogno di intermediazione da parte dello studioso/progettista.

2. È opportuno rilevare quanto ciò non cessi di essere un paradosso, se si considera invece il suo essere storicamente all'avanguardia dal punto di vista della formulazione teorica, delle leggi di tutela e per quanto riguarda l'applicazione delle teorie di conservazione, come fa notare Stella Casiello nell'introduzione del suo libro. Casiello S.(a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Marsilio, Venezia 1996.

LA ROVINA, UN'ARCHITETTURA MONCA

«Tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine», scriveva Chateaubriand agli inizi dell'Ottocento, nel suo *Genio del Cristianesimo*³. Ed è un dato assodato che le rovine -con la loro potenzialità immaginifica- esercitano da sempre un peculiare fascino sull'uomo, attribuendo maggior o minor prestigio ad un determinato luogo in virtù della loro presenza.

Questo si deve, probabilmente, al loro essere risultato di concetti così antitetici come passato e presente, forza della natura e azione dell'uomo, caducità della materia e opposizione al passaggio del tempo. Un'ambivalenza intrinseca che fa sì che si percepiscano come vittime del tempo, ma anche come l'unico elemento in grado di resistervi -in quanto mediazione tra la percezione del tempo e dello spazio; oscillando tra le due dimensioni fino a farci «intuire l'esistenza di un tempo puro, un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita» dice Marc Augé⁴.

A riguardo, lo stesso autore afferma che ciò che la società contemporanea apprezza maggiormente delle rovine è proprio la loro proiezione verso il futuro; un apprezzamento che palesa nel momento in cui ne richiede la tutela, affinché il suo lascito venga conservato e trasmesso alla posterità, anche il più vicino temporalmente.

È noto del resto come alla primordiale istanza di salvaguardia della preesistenza, indipendentemente dalla consistenza della stessa, si è soliti associare una sua "valorizzazione", spesso potenziandone l'accessibilità, oltre al tentativo -non sempre riuscito- di dotarla di un contenuto, veicolando un'informazione

3. «Gli uomini tutti sentono un cotal segreto amore per le ruine; e questo sentimento procede dalla fralezza di nostra natura e da una certa nascosa conformità che è tra questi monumenti così distrutti e la rapidità della nostra vita (...)». Cfr. De Chateaubriand F.R., *Il Genio del Cristianesimo*. Trad. it. S. Faraoni. Bompiani. Milano 2008 (Paris 1802). Capitolo III. "Delle rovine in generale". Cit. pag.403.

4. Augé M., *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Milano 2004. Cit. pag.135

e/o interpretazione della stessa attraverso la musealizzazione del resto in situ.

Generalmente, tanto in contesti urbani quanto in contesti extraurbani, si è soliti ottemperare a tale triplicità di obiettivi dotando la preesistenza archeologica di percorsi di visita, di elementi protettivi quali coperture e di piccole aggiunte di ricomposizione -con anastilosi degli elementi antichi o nuove parti- che fanno sì che il proprio sito si configuri come una sorta di cittadella dell'archeologia, fine a se stessa e tendenzialmente dissociata dalla contemporaneità.

Il rischio connesso, infatti, è di generare ciò che nel linguaggio del settore si definisce "Recinto Archeologico", la cui realizzazione finisce per condannare il rudere alla solitudine che deriva dalla sua negazione territoriale, dalla sua estromissione dal quotidiano di chi quelle aree attraversa ed usa⁵; dunque reso marginale.

Tale pratica andrebbe pertanto evitata, abbandonando le modalità consuete di concepire la tutela in favore «di interventi che consentano di sottrarre le stesse alla loro condizione di luoghi separati dalla città, per ripristinarne un più ampio uso urbano»⁶, uso basato sulle relazioni possibili che si instaurano tra i resti e le differenti forme di insediamento contemporaneo.

OLTRE IL RECINTO ARCHEOLOGICO

La consapevolezza della fallacia del modello di musealizzazione legato al Recinto ha portato al parallelo sviluppo, nell'ambito delle discipline archeologiche e progettuali, di sperimentazioni trascendenti dal puro dato normativo e più direttamente interessate a ricucire relazioni tra le parti, spaziali interne alla propria rovina e urbane connesse al rapporto di quest'ultima con il tutto costituito dall'ambiente che lo circonda.

Tali prove progettuali ravvisano infatti negli spazi archeologici non solo musei a cielo aperto dentro la città, ma anche luoghi di vita e scambio in continua evoluzione per funzionalità e utenza, dunque demandanti qualità civica e utilizzo pubblico al pari di qualunque altra area urbana.

Un modo, insomma, in cui l'architettura -lo riassume efficace-

mente Aldo Aymonino- possa «aiutare ad uscire dall'aporia che il contemporaneo, inteso come tempo, ma anche e soprattutto come forme e funzioni, sia in opposizione con la conservazione del patrimonio archeologico»⁷, nella consapevolezza che il restauro rappresenta una nuova ed originale fase della vita della rovina archeologica, in cui lo strumento della composizione gioca un ruolo fondamentale, sia per l'interpretazione dell'esistente che per la sua riconfigurazione come unità architettonica.

A questo contesto si ascrive il restauro del Teatro di Clunia, opera corale in cui un'equipe di architetti ed archeologi⁸ ha fatto dell'interpretazione architettonica delle parti scavate -concepite come entità viva, dunque insieme da studiare nella sua totalità, non come rovine decontestualizzate- la chiave per la valorizzazione del ritrovamento archeologico, attualmente rifunzionalizzato per il suo uso antico.

IL TEATRO ROMANO DI CLUNIA

La colonia romana di Clunia Sulpicia si situa nel nord est della Spagna, nella regione di Castilla y León. Designata Municipio sotto Tiberio dopo la conquista romana dell'area nel 55 a.C., conosce il suo momento di massimo splendore in epoca Flavia, assurgendo a capitale di Convento, con la conseguente rimodellazione dei suoi edifici pubblici al fine di adeguarsi al nuovo status, anche in quanto a tipologia e dimensioni.

Poi, un rapido decadimento, per motivi ancora ignoti, che porta immancabilmente al degrado della situazione urbana, fino alla sua definitiva scomparsa nel secolo V.

A questo periodo storico appartiene il Teatro, indubbiamente uno degli insiemi architettonici di maggior valore, un monumentale edificio di grande capacità (tra gli 8.000 e i 9.000 spettatori) e con una decorazione architettonica superiore alla qualità dei laboratori artigiani locali, la cui collocazione sul fianco della collina aveva causato il parziale interrimento.

Posizionato nel punto di scarico di tutte le acque della collina su cui si installa la città, aveva accumulato al proprio interno un numero di detriti tale da renderlo quasi irriconoscibile, con

5. Aymonino A., "Recinti Versus Esperienza" in Indrigo A., Pedersoli A. (a cura di), *Archeologia e Contemporaneo*. Il giornale IUAV n°. 81, 2010. Pag.4.

6. Manacorda D., *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*. Carocci. Roma 2007. Pagg.14-15.

7. Aymonino A. *ibidem*.

8. Il gruppo di ricerca è frutto della collaborazione ormai ventennale tra l'Università di Valladolid e quella di Barcellona, le cui équipes sono rispettivamente rappresentate da Miguel Angel de la Iglesia, architetto, e Francesc Tuset, archeologo, Co-Direttori del sito archeologico di Clunia per designazione della Diputación Provincial di Burgos dal 1994.

RESTAURACIÓN TEATRO ROMANO DE CLUNIA

Peñalba de Castro, Burgos

Diputación de Burgos y Ministerio de Fomento, 2008-2010

Darío Álvarez, Josefina González, Miguel Ángel de la Iglesia

Sagrario Fernández, Marta Muñoz, Carlos Rodríguez, Pablo Santos,
Francesc Tuset, Flavia Zelli



1



2



3



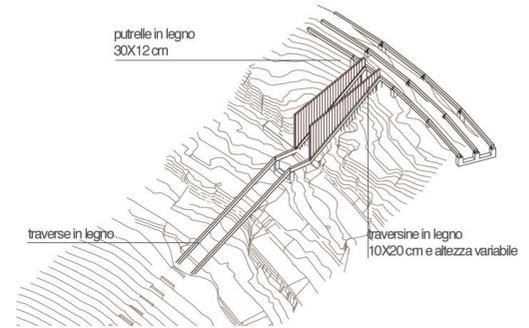
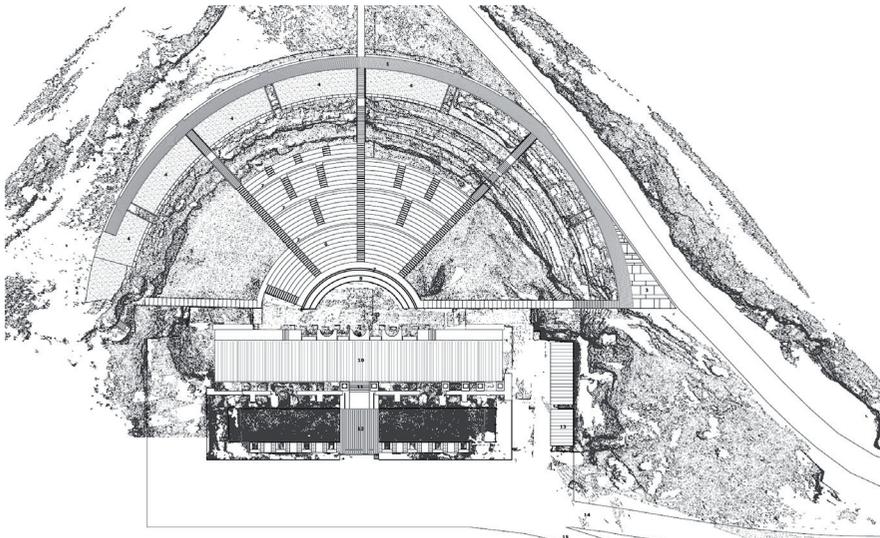
4



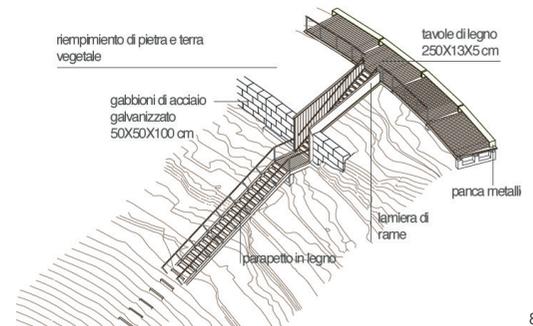
1. Museo dei Fori Imperiali. Roma. Mostra di Cristoph Bergmann Sculture. 2004
2. Basilica Ulpia, Roma. Frammenti musealizzati nella posizione del ritrovamento
- 3, 4. Teatro romano, Clunia. Stato precedente al 1997. Viste aeree.
5. Teatro romano, Clunia. Restauro grafico, vista prospettica.
- 6, 7. Teatro Romano, Clunia. Disegni di progetto. Pianta e sezione longitudinale.
8. Teatro romano, Clunia. Processo costruttivo di Portico superiore, Cunei e Vomitoria.



5



6



7

8

la cavea trasformata in un piccolo bosco per la vegetazione formatasi.

Solo un lento e costante lavoro di scavo e di consolidamento, in campagne susseguitesesi nell'arco temporale di oltre un decennio (dal 1997 al 2008), aveva permesso il parziale recupero dell'immagine del teatro e un primo adeguamento alla visita, in parallelo ad un approfondimento della conoscenza in merito alla sua configurazione architettonica, che si andava chiarendo in quanto a dimensioni e spazi ancora interrati man mano che si procedeva con i lavori, potendo in tal modo programmare la fase successiva.

Le strutture murarie scoperte e il concomitante rinvenimento di un ricco apparato decorativo venivano così configurando -agli occhi degli esperti- un esempio caratteristico di architettura teatrale romana del primo secolo, indagabile nella sua reale consistenza attraverso la ricostruzione grafica.

Nonostante ciò, le rovine -pur consolidate da un punto di vista materico- restavano ancora un insieme di difficile intelligibilità per il visitatore, non in grado di individuarne gli elementi fondanti e spesso confuso dai resti stessi; senza considerare che le strutture romane, esposte nuovamente al rigido clima castigliano, si stavano rapidamente degradando.

È il caso della *Scaenae Frons*, di cui resta il riempimento in *opus caementicium*, alla visione delle strutture della quale risulta difficilmente intuibile che nei vuoti si collocavano le parti lapidee più pregiate e che il riempimento andava rivestito da lastre marmoree, oggetto di saccheggio.

Si palesava, sostanzialmente, la necessità di una ricomposizione parziale della forma, che ottemperasse alla duplice funzione di favorire la durabilità dei resti del teatro e, allo stesso tempo, la comprensione da parte della collettività, attraverso una ricostruzione che -suggerendo l'assenza- potesse aiutare a capire le parti presenti, fino ad allora percepiti da un'utenza non specializzata solo come ruderi decontestualizzati.

Per rispondere a tale bisogno, gli autori dell'intervento decidono di recuperare proprio quella tradizione passata del Novecento italiano, avvalendosi della composizione architettonica come mezzo di comprensione e ricerca: per l'architetto che interpreta, ai fini del restauro, ma anche per il visitatore che fruisce dell'opera, cui la "mediazione" operata dall'architetto attraverso il progetto architettonico renderà più facilmente avvicinabile il bene in questione.

La ricostruzione delle pertinenze teatrali, a partire dalla rovina rinvenuta, si converte in un autentico esercizio di architettura in cui individuare ciò che manca diventa il motore per intendere ciò che invece resta, ottemperando al triplice scopo di uso, protezione e comprensione intrinseco a qualunque intervento di restauro archeologico.

La finalità ultima -insieme alla protezione, alla comprensione e alla visita del resto archeologico- è quella di adeguare la struttura ad accogliere nuovamente attuazioni teatrali o musicali, dunque ripristinare l'uso per cui era originariamente stata concepita, mantenendone viva la vocazione al di là del solo valore documentale.

Pertanto, e allo scopo di far fronte ai due aspetti fondamentali legati al teatro -quali la ricerca del dato documentale e la sua consolidazione come spazio archeologico e scenico- è stata disegnata una nuova immagine, risultato di un ricco dibattito tra i responsabili scientifici del sito e frutto di un accordo tra tutti gli agenti partecipanti alla tutela di quest'edificio, che più conosciamo e più ci sorprende per la sua qualità architettonica e la capacità di trasmettere la colta presenza dei nostri predecessori romani.

Il restauro del teatro si realizza attraverso un sottile lavoro di addizione del nuovo, posto in continuità con l'antico grazie alla scelta di materiali tradizionali (legno) o massivi (il valore lapideo del conglomerato) e di forme allusive, in modo da recuperare la spazialità -essenziale in termini funzionali e di intelligibilità- pur mantenendo l'autenticità dei resti archeologici e il carattere evocatore della rovina.

A livello progettuale l'intervento, evitando un'ovvia traduzione letterale delle forme previe, si avvale di elementi architettonici sovrapposti, reversibili, identificabili e compatibili costruttivamente: l'obiettivo è riconfigurare il teatro come una nuova unità architettonica in cui i resti originali, assieme all'architettura aggiunta, possano raccontare allo spettatore la grandezza del passato, scongiurandone allo stesso tempo l'usura per mezzo del nuovo.

A tal fine la prima operazione è consistita nel delimitarne il perimetro superiore attraverso una passerella semicircolare in legno che, collocata nella posizione del *Porticus* superiore, ricomponne la geometria del teatro permettendo allo stesso tempo la visita senza calpestare la rovina. Concepito come punto di accesso privilegiato per le persone con ridotte capacità motorie,

l'elemento ligneo -scandito da una seduta metallica che funge anche da limite superiore-costituisce inoltre un eccellente belvedere da cui godere di una visione del teatro nella sua totalità. Dopodiché si è proceduto a ricreare il profilo della *Summa Cavea*, ripristinando lo spazio dei *Cunei* e dei corrispondenti *Vomitoria*, situando anche le scalinate di accesso nella loro posizione e consistenza originale: l'uso di mura di contenimento in gabbioni metallici e di piccoli declivi vegetali garantisce l'innocuità e la totale reversibilità dell'operazione, oltre a permettere l'alloggio del sistema di drenaggio e raccolta delle acque al di sotto dei declivi stessi.

La gradinata destinata al pubblico, sia nella cavea superiore che in quella inferiore viene ricomposta -laddove risultino assenti resti materiali- attraverso un sistema di legno laminato e terra vegetale, creando dei gradoni su cui è possibile all'occorrenza installare delle sedute individuali, utili in caso di spettacolo ma perfettamente rimovibili. Le dimensioni sono quelle determinate dal teatro antico e, seppure non strettamente corrispondenti a quelle definite per legge, ne consentono perfettamente l'uso.

L'insieme delle cavee è infine raggiungibile dalla passerella superiore attraverso delle scalinate di accesso in legno che, lì dove è stato possibile, si sovrappongono alle originali -di cui mantengono l'antica pendenza, leggermente più ripida rispetto a quelle in uso nell'attualità ma comunque comode- pur non occultandone i resti, ancora visibili, tagliati nella viva roccia. Corrimani ed elementi delimitatori dello spazio contribuiscono ad una corretta collocazione del pubblico, favorendone la sicurezza.

Superata la zona dell'orchestra ci troviamo di fronte all'insieme della scena, senza dubbio la parte più ambiziosa dell'intera operazione, in quanto aggiunta architettonica di una certa consistenza, necessaria sia alla protezione dei resti scavati nell'*Hiposcaenium* che alla realizzazione delle rappresentazioni stagionali. La rilevanza dell'intervento si ripercuote inoltre nella lettura dell'intero insieme teatrale da parte del visitatore, semplificata nella sua interpretazione spaziale dalla ricomposizione della geometria e degli elementi della scena, difficilmente comprensibili per via del saccheggio delle parti lapidee perpetratosi nei secoli.

Si procede per parti, ricostruite o ricomposte in base all'entità della traccia rimasta: innanzitutto, si evoca il *Frons Pulpiti*, ovve-

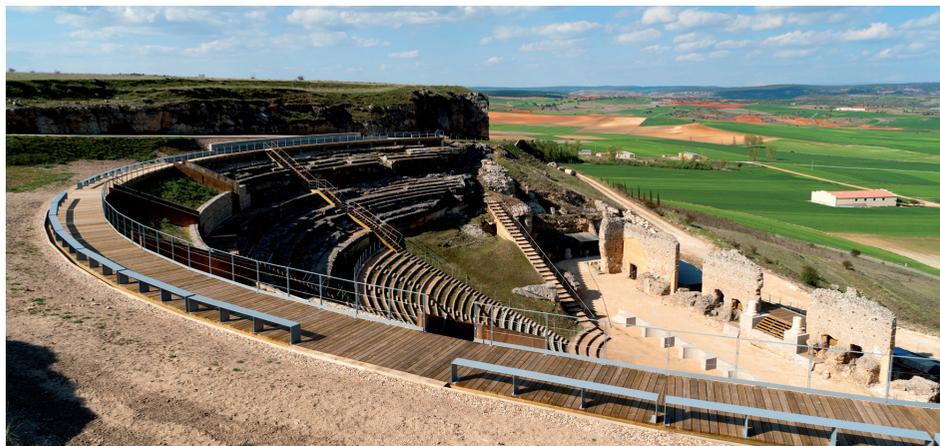
ro la linea che divide l'orchestra dalla scena, attraverso degli elementi prefabbricati non modanati in pietra artificiale che ne richiamano la forma originale, raggiungendo l'altezza necessaria ad installare palchi temporanei per le rappresentazioni artistiche.

Oltre questa linea di demarcazione, il *Frons Scaenae*, di cui attraverso i reperti ritrovati si è potuto stabilire sia le caratteristiche dei due ordini architettonici sovrapposti che conformavano questa gran facciata monumentale sia l'esatta posizione delle basi di appoggio delle colonne, indicate dalla presenza delle fondazioni e dei resti di *opus caementicium* in loco.

Si è pertanto proceduto con un'operazione di anastilosi degli elementi mancanti, attraverso copie in pietra artificiale dei frammenti ritrovati, collocati nella posizione corrispondente all'interno del complesso scenico in modo da dare un'approssimazione concreta allo spazio del teatro, soprattutto nelle sue proporzioni.

Per tal motivo, mantenendo il potere evocatore del monumento nel suo attuale stato di rovina, ci si è limitati a ricostruire solo ciò che si considera essenziale ai fini della comprensione, ovvero le due basi e i frammenti di fusto ai lati della *Valva Regia*, così come la forma dell'accesso di questa porta principale della scena con l'installazione dei gradini e dei plinti su cui appoggiare le citate colonne. Non si esclude, in una fase successiva, ampliare l'operazione anche alle porte secondarie. Il fatto che già si possano realizzare determinate attuazioni teatrali o musicali in uno spazio concepito fin dall'origine per questo fine, fa sì che il teatro di Clunia continui ad essere un edificio vivo, assumendo la dichiarazione di Segesta in cui, secondo le direttive dell'Unesco, si incoraggiava al mantenimento dell'uso scenico negli antichi teatri classici, rendendolo compatibile con la conservazione del valore archeologico.

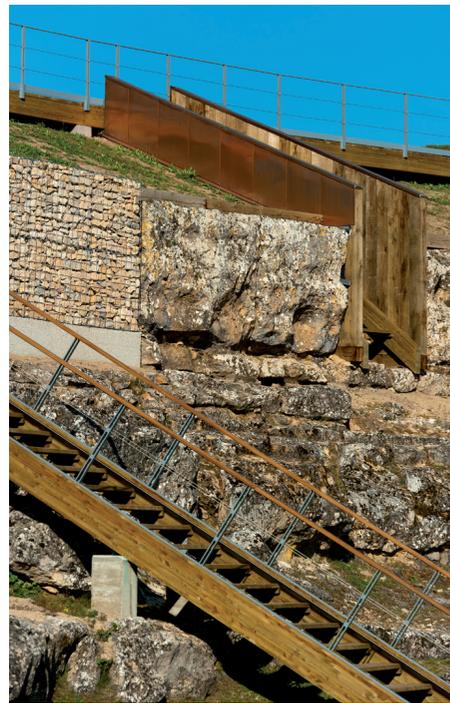
È evidente che tale accordo è possibile se si comprendono le differenti funzioni che il teatro gioca nell'attualità: la necessaria presenza materiale dei resti come testimonianza del passato e la sua possibilità di essere visitato; la capacità evocatrice di uno spazio ancora utile nella funzione per cui fu progettato; il bisogno di una sua valorizzazione sono solo alcune delle questioni che si è cercato di conciliare attraverso il progetto di restauro.



9



10



12

9 e 11. Teatro romano, Clunia. Vista della passerella superiore, lato sud e lato nord. Proiezione verso il paesaggio. Foto E. Ciccomartino

10. Teatro romano, Clunia. Vista generale. Foto E. Ciccomartino.

12. Teatro romano, Clunia. Vista in dettaglio dei Cuneae. Foto E. Ciccomartino

13. Teatro romano, Clunia. Vista generale dei Cuneae e dei Vomitoria da nord ovest.



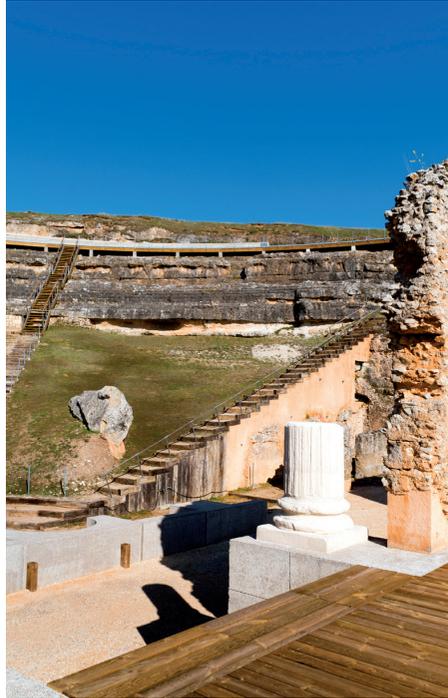
11



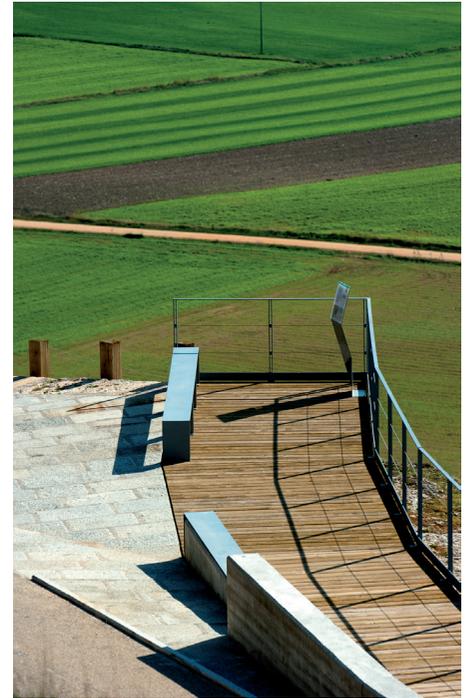
13



14



15



16



17



18

14. Teatro romano, Clunia. Vista da nord ovest con dettaglio della musealizzazione. Foto E. Ciccomartino.

15. Teatro romano, Clunia. La Valva Regia ricostruita. Foto E. Ciccomartino.

16. Teatro romano, Clunia. Vista del punto di accesso per diversamente abili. Foto E. Ciccomartino.

17. Teatro romano, Clunia. Dettaglio del La Valva Regia. Foto E. Ciccomartino.

18. Teatro romano, Clunia. La scena ricomposta con i Frons Pulpiti in primo piano.