

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
CAMPUS DI CESENA
SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA

TEATRO ROMANO DI VALLEBUONA A VOLTERRA

Progetto di musealizzazione del sito archeologico

Tesi in

LABORATORIO DI LAUREA

“ARCHITETTURA PER L’ARCHEOLOGIA”

Relatore

Prof. Arch. Francesco Saverio Fera

Presentata da

Michele Montanari

Correlatori

Prof. Ing. Lucio Nobile

Prof Arch. Wladyslaw Fuchs

Sessione di Marzo

A.A 2017-2018

Indice

PARTE PRIMA

Inattuale 7

PARTE SECONDA

Teatro: tra antropologia e architettura 22

PARTE TERZA

Progetto di musealizzazione del teatro romano di Volterra 39

Bibliografia 55

Fin qui l'opera *visibile* di Menard, nell'ordine cronologico.
Vediamo ora l'altra: la sotterranea, l'infinitamente eroica, l'impareggiabile.
Che è anche – ah, limiti dell'uomo! – l'incompiuta.

J. L. Borges

PARTE PRIMA

Inattuale

Chi non sa porre la propria volontà nelle cose, se non altro ci mette dentro un senso, vale a dire crede che una volontà sia già in esse.

F. Nietzsche

Prima ancora di fornire informazioni al lettore riguardo alle principali caratteristiche dell'area d'intervento: quale sia l'oggetto del progetto, quali le sue coordinate storiche e geografiche, quale lo stato di conservazione, eccetera, mi sembra opportuno proporre una riflessione sul valore e la mancanza di valore relativi ad ogni proposito progettuale che avanzi nel campo della valorizzazione di un bene culturale.

Già questa riflessione costituisce il primo ostacolo di un progetto che si ponga come obiettivo quello di esaltare l'atmosfera di un'area contraddistinta da un valore storico culturale manifesto, tralasciando, in questa sede, l'operazione che concerne la valutazione di suddetto valore e cosa significhi che un oggetto architettonico possieda un valore di qualsiasi tipo.

Quando parlo d'interventi sul patrimonio storico, mi riferisco in larga parte al costume diffuso che una disciplina come il restauro ha contribuito a creare; si tratta di un atteggiamento nei confronti dell'edificio storico, o della rovina antica, che ha sempre destato in me qualcosa di più che un semplice sospetto e, anzi, costituisce il vero nocciolo del problema che ho posto in essere. Ciò che intendo dire – “a costo di essere messo fra i più ingenui”¹ – è che il punto di vista di molti architetti che intervengono nel campo del restauro e della valorizzazione di un manufatto architettonico sconta l'errore tramandatogli da un'eredità culturale che suppone l'origine di quel manufatto confinata in un passato eterno e immutabile. Questa implicita presa di posizione, che sta alla base di ogni azione progettuale, innesca tutta quella serie di comportamenti volti a mettere al riparo la sostanza antica dei manufatti dalle innumerevoli possibilità di falsificazione, limitando il contributo architettonico alla semplice garanzia di funzionalizzazione senza che per questa si rischi di alterare “l'originale”. Analisi chimiche scrupolose, studi diretti sulla materia storica di cui è composto il monumento, accurate ricerche d'archivio, sono solo alcune delle precauzioni che si assumono al fine di non cadere nell'antitesi del

¹ Rossi, A., *Architettura per i musei*, cit., 1968, in *Aldo Rossi scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, CittàStudiEdizioni, Torino 1978, p. 329.

falso storico – binomio sintattico pericoloso che rigetto con forza poiché sembra presupporre che da qualche parte (chissà dove) esista, per contrapposizione, un *vero storico*.

Per chiarire meglio la mia posizione propongo, di seguito, la definizione di restauro fornita da Giovanni Carbonara, sperando di trarne delle considerazioni che esemplifichino il significato di questo capitolo:

«S'intende per restauro qualsiasi intervento volto a conservare e a trasmettere al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, opere d'interesse storico, artistico e ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale»².

“Ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale” – la chiosa finale dell'intera proposizione ribadisce un concetto che ha il sapore di un imperativo categorico: reversibilità dell'intervento e salvaguardia della lettura dell'unità originaria del monumento. Ma è proprio vero che un monumento possieda un'unità univoca a cui essere ricondotto?

Si sarà intuito che la tesi che promuovo non procede per la stessa via praticata dalla disciplina del restauro, almeno per quanto riguarda l'aspetto della reversibilità dell'intervento, e che l'atteggiamento sospettoso con cui sto avanzando le mie ragioni mi relega nella posizione dell'antagonista. Tuttavia, di tanto in tanto, penso sia utile stendere un velo di dubbio e una certa dose di circospezione intorno a un valore che vige da qualche tempo come un saldo

² Carbonara, G., *Giovanni Carbonara*, cit., 2005, in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio Editori, Venezia 2015, p. 25.

principio: quando sembra cioè, che quel proposito goda del diffuso consenso e della cieca venerazione propri di un dogma più che di una consuetudine.

Comincerò dicendo che *l'origine*³ di tutto ciò cui facciamo riferimento all'interno delle nostre pratiche – in questo caso l'architettura – è sempre una costruzione di colui che ne parla ed è quindi consustanziale al momento in cui il racconto dell'origine viene svolto. Dunque, quale che sia l'oggetto preso in considerazione dalle nostre svariate analisi, dovremo sempre riferirci alla sua origine come a qualcosa che accade *qui e ora*, all'interno della prospettiva di giudizio in cui quest'origine si determina: in questo senso l'origine di un teatro romano è *qui*; l'origine delle raffigurazioni rupestri sul fondo di una caverna è *qui*; l'origine delle cause che hanno innescato l'idea di Architettura che frequentiamo è *qui*. L'origine (volutamente continuo a ripetere questa parola) è sempre una costruzione – la costruzione di una genealogia biografica che parla continuamente della cultura che la produce ed è iscritta nel circolo della pratica che la istituisce. Pensare all'origine come a qualcosa di già accaduto, congiunto al gesto automatico che la colloca in un passato fisso e immutabile, generano la pretesa di poter salvaguardare un'unità assoluta che in realtà non è mai avvenuta così come noi ce la raccontiamo.

Da questa serie di affermazioni “inattuali” è possibile ricavare una condotta etica che, sono convinto, giovi a qualsiasi tentativo di misurarsi col passato.

Innanzitutto occorre inquadrare la postura storica che continuamente assumiamo di fronte a un oggetto – spesso in modo inconsapevole – e segnalare l'eccessivo valore che attribuiamo alle ricerche storiche che, in molti casi,

³ Sulla questione filosofica dell'*origine* cfr. *L'evento dell'astrazione e la solidarietà del vero*, in *Gli idoli della conoscenza*, Sini, C., Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.

Tale testo fornisce uno dei vari contributi che si potrebbero citare in relazione al problema dell'origine affrontato da Carlo Sini. Tuttavia esso rappresenta, per questa tesi, il principale punto di riferimento nello sviluppo di questo tema.

finiscono per incarnare il “fine” piuttosto che il “mezzo”, palesandosi come il sintomo di un vizio ipertrofico e di un’attività divenuta superflua.

In secondo luogo, prendendo in prestito una terminologia coniata da Friedrich Nietzsche all’interno della celebre *seconda inattuale*, pare che la condotta contemporanea rivolta alla valorizzazione di un manufatto si esaurisca nella semplice cura antiquaria e, molto spesso, si traduca in un atteggiamento di sudditanza e venerazione dell’oggetto considerato. Sembra, cioè, che la genuina risoluzione del gesto vitale, che in quanto tale anche contamina, sia accantonata in favore di una conservazione ad oltranza del bene in questione e che l’unica traccia di contemporaneità consentita sia quella che più facilmente possa essere rimossa.

«La storia antiquaria degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più. Ora la pietà si inaridisce, l’abitudine erudita continua ad esistere senza la pietà e gira in modo egoistico e compiaciuto intorno al proprio centro. Allora si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che una volta è esistito. L’uomo si rinchiude nel tanfo; riesce ad abbassare con la maniera antiquaria anche un talento più significativo, un bisogno più nobile a un’insaziabile curiosità o meglio a un’avidità di cose vecchie e di tutto; spesso scende così in basso, che alla fine è contento di ogni cibo e mangia di gusto anche la polvere delle quisquiglie bibliografiche. _ Ma anche quando non subentra quella degenerazione, quando la storia antiquaria non perde il fondamento su cui soltanto può mettere radici a vantaggio della vita, restano però sempre non pochi pericoli, qualora cioè essa diventi troppo forte e soffochi gli altri modi di considerare il passato. Essa è capace appunto solo di *conservare*, non di generare vita; perciò sottovaluta sempre ciò che diviene, in quanto non ha per esso alcun istinto divinante. Quindi la storia antiquaria ostacola la forte risoluzione per il nuovo, quindi paralizza chi agisce, il quale sempre, come agente, violerà e deve violare qualche pietà. Il fatto che qualcosa sia diventato vecchio genera ora la pretesa che debba essere immortale; giacché

se uno calcola tutto ciò che una tale antichità – un antico costume dei padri, una fede religiosa, un privilegio politico ereditario – ha sperimentato durante il tempo della sua esistenza, quale somma di pietà e di venerazione ha ricevuto da parte dell'individuo e delle generazioni, allora pare temerario o persino scellerato sostituire una tale antichità con una novità, e contrapporre a un tal cumulo numerico di pietà e venerazioni le unità di ciò che diviene ed è presente»⁴.

Sembra che, nel bene o nel male, si sia tutti iscritti all'interno di questo preoccupante orizzonte antiquario. Con questa specie di cieca venerazione siamo soliti mettere al vaglio tutte le ipotesi storiche affinché esse producano un significato *filologicamente fondato*, rigorosamente *scientifico* e ci consentano di attribuire al monumento una lettura *storicamente corretta*⁵.

Mancanza di senso storico e senso critico è ciò che ci accomuna in quanto uomini contemporanei. Il nostro non è quasi mai un sapere vivifico, cioè utile alla vita, ma un sapere ozioso e vile; un sapere persino superstizioso che “ci istruisce soltanto” invece che rinvigorirci e prepararci all'azione. In larga parte, si potrebbe dire, si tratta di pura informazione utile per giustificare in maniera banale e sbrigativa qualche scelta e nulla più.

A questo proposito ritengo si debba imparare dalla storia perlomeno una massima ineludibile: che non esista nulla di fisso e che tutto diviene continuamente facendo sprofondare ingiustamente ciò che sostituisce in un tremendo mare “morto di notte e di oblio”⁶, ma che, allo stesso modo, permetta anche l'unica piccola parte di giustizia che ci è concesso conoscere. E nella storia dell'uomo è sempre stato così. Le città che vediamo (per tornare

⁴ Nietzsche, F., cit., da *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874, tr. it. a cura di Giametta, S., Adelphi Edizioni, Milano, 2012, pp. 27-28.

⁵ A questo proposito cfr. il contributo fornito da Giovanni Carbonara in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio Editori, Venezia 2015, pp. 25 e seguenti.

⁶ Nietzsche, F., cit., da *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874, tr. it. a cura di Giametta, S., Adelphi Edizioni, Milano, 2012, p. 11.

all'architettura) sono una violenza contro tutto ciò che è stato e che sarebbe potuto essere. L'infinita violenza che si è abbattuta contro le innumerevoli possibilità che non si sono avverate e la signoria che si è imposta nel piegare a proprio volere ciò che già era. Ecco cosa sono i nostri centri storici: la tracotante violenza di una comunità che si è imposta (e che *doveva* imporsi!) a discapito di ciò che prima di lei vigevo come la norma. I nostri recentissimi centri storici – con poco più di mille anni alle spalle, venuti a formarsi come oggi li vediamo in tempi estremamente vicini e che noi riteniamo entità fisse e che per questo ci impediamo di toccare con troppa libertà – sono l'imposizione di una ben identificata epoca storica che non ha proprio nulla di universale.⁷

«Infatti dato che noi siamo i risultati di generazioni precedenti, siamo anche i risultati dei loro travimenti, delle loro passioni e dei loro errori, anzi dei loro delitti; non è possibile staccarsi del tutto da questa catena. Se noi condanniamo quei travimenti e ce ne riteniamo affrancati, non è eliminato il fatto che deriviamo da essi. Arriviamo al miglior caso a un conflitto tra la natura ereditaria e avita e la nostra conoscenza, o anche a una lotta di una nuova e severa disciplina contro ciò che è acquisito e innato da gran tempo; noi piantiamo una nuova abitudine, un nuovo istinto, una seconda natura, sicché la prima natura rinsecchisce. È un tentativo di darsi per così dire *a posteriori* un passato da cui si vorrebbe derivare, in contrasto con quello da cui si deriva – sempre un tentativo pericoloso, perché è assai difficile trovare un limite alla negazione del passato, e perché le seconde nature sono generalmente più deboli delle prime. Troppo spesso ci si ferma alla conoscenza del bene senza farlo, perché si conosce anche il meglio, senza poterlo fare. Ma qua e là la vittoria arride lo stesso, e c'è anzi, per coloro che lottano, per coloro che si servono della storia critica per la vita, una notevole consolazione: quella di sapere cioè

⁷ Riguardo questa chiave di lettura cfr., *Colpa, cattiva coscienza e simili*, in, *Genealogia della morale*, Nietzsche, F., 1887, tr., it., Masini, F., Adelphi Edizioni, Milano, 2010, pp. 65-68.

che anche tale prima natura è stata una volta, quando che sia, una seconda natura, e che ogni seconda natura che vinca diventa una prima natura»⁸.

Su un'altra questione sarebbe importante spendere qualche parola per farsi un'idea più consistente sul concetto di "passato" e, con esso, della storia; l'oggetto di tale questione è il *ricordo*⁹.

Letteralmente ri-cor-dare significa "riportare nel cuore" e ciò presuppone che la matrice essenziale del ricordo sia costituita da una perdita irreparabile. Il ricordo è memoria di qualcosa che si è perduto per sempre, ricordo di qualcosa che si è dimenticato e che quindi si è dissolto nel buio dell'oblio. Tutto il passato, tutta la storia dell'uomo, rappresentano il serbatoio infinitamente grande e indicibilmente ricolmo di ciò che non può più essere recuperato se non nella dimensione memoriale del ricordo di qualcosa che è irrimediabilmente assente. C'è da dire che le discipline moderne che scendono sul campo della scienza storica sono diventate fonte d'indicibile orgoglio e, certamente, ci aiutano a comporre i tasselli della nostra esistenza restituendoci un quadro d'insieme d'incomparabile coerenza. È innegabile che archeologia e antropologia compiano giorno dopo giorno passi decisivi nella comprensione retroflessa del passato così com'è innegabile ciò che dicevo prima riguardo all'impossibilità che tale passato sia fedelmente rievocato. È certo che ciò che scorgiamo di un'epoca passata e ciò che attribuiamo a quell'epoca non è altro che una storia su quel particolare periodo raccontata da un punto di vista che non può minimamente ricostruire le trame della complessità che la costituivano perché oramai sono perdute per sempre. Non possiamo ravvivarle se non sul piano del ricordo, cioè il piano della perdita tragica di ciò che ci costituisce. Che cosa so io del teatro romano del primo secolo dopo Cristo? Che esperienza

⁸ Nietzsche, F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., 1874, in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, tr. it. a cura di Giametta, S., Adelphi Edizioni, Milano, 2012, pp. 29-30.

⁹ Sulla questione del "ricordo" cfr. *La memoria e la macchina*, in Sini, C., *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 104 e seguenti.

posso farne se non una di tipo retroflesso che immancabilmente prende le mosse dal presente e che attraverso una serie sterminata di relazioni e intrecci col passato mi restituisce un'impressione, un'immagine, una memoria che non ha mai potuto constatare cosa volesse dire vivere in *quel* presente? Il ricordo è un *bisogno* di darsi delle coordinate; ricordo significa accettare di *non sapere* per costituire un sapere che è sempre in difetto ma che è anche *l'unico sapere possibile*.

Tutto ciò che s'identifica con la vita nel suo vigoroso dispiegamento appartiene all'attimo eterno in cui ogni gesto si compie e che un attimo dopo non esiste già più se non nella dimensione memoriale del ricordo, nella ricostruzione verbale della storia di ciò che è stato l'attimo precedente. Se volessi raccontare per filo e per segno la giornata di ieri, mi renderei subito conto che molte delle cose che ho detto e fatto sono dimenticate e che mi è impossibile rievocarle tutte e che quelle che ricordo hanno già subito la metamorfosi del racconto che ne sto facendo e non coincidono per nulla con ciò che ieri ho veramente fatto perché l'esperienza nel suo dispiegamento è sempre qualcosa di differente, per natura, dal racconto che se ne fa (e che ciò che viene detto non ha per contrappeso uno stato dell'essere). Ma se stanno così le cose come la mettiamo col racconto che facciamo del passato – con la storia? È evidente che molto di ciò che è accaduto si sia salvato e sia stato trasmesso fino a noi, ma se non sono in grado di evocare precisamente quello che ho sperimentato *in prima persona* un mese fa, come posso evocare un passato immemorabile che non ho mai vissuto? Ecco la perdita irreparabile e insieme il bisogno di raccontare una storia, il bisogno di ricordare perché è attraverso quel tipo di sapere che io mi determino e mi dò un ordine nel mondo. Ecco perché la storia è così importante, anzi fondamentale per capire il presente. Per tornare alle parole di Nietzsche, noi siamo il risultato delle generazioni precedenti e dei loro errori e anche il nostro sapere è inscritto in quell'orizzonte e le generazioni future saranno allevate allo stesso modo dalle nostre verità e dai nostri errori e così via, fino alla *fine*. Per questo motivo quando facciamo esperienza del

passato nelle vesti di un suo monumento (come il teatro romano cui prima ho fatto riferimento), non possiamo che farlo entro una prospettiva, cioè un orizzonte di significato, che ci restituisce un'immagine particolare di quel monumento, ma che allo stesso tempo è l'unica immagine che possiamo averne perché la prospettiva in cui siamo iscritti è *l'unica* prospettiva che abbiamo. In questo senso la verità di un oggetto di cui facciamo esperienza è sempre *relativamente assoluta*, cioè assolutamente vera all'interno di tutte le relazioni che compongono l'unica visione prospettica di cui disponiamo. Ogni oggetto della nostra esperienza ci si presenta in questo modo e ogni affermazione che facciamo di quell'oggetto è giustificata da quelle relazioni costitutive – tolta da quelle relazioni diventa assolutamente relativa e quindi, per così dire, falsa. Il teatro romano che vedo oggi e di cui parlo è un *racconto* che, narrando di un passato che non esiste più, in realtà parla di me che, attraverso l'allora, mi determino costitutivamente nella memoria produttiva di un passato da cui provengo, inteso come l'ideale della comunità verso cui mi dirigo. Non sarebbe forse questo uno dei modi per spiegare sinteticamente l'atmosfera che costituiva l'anelito di tutto il Rinascimento?

Tutto questo rappresenta il motivo per cui poco sopra accennavo al fatto che ogni origine è una *costruzione* dell'origine, all'interno della prospettiva particolare in cui è inscritta. Ciò ci fa affermare che l'origine di ogni oggetto, di qualsiasi natura ed epoca, accade sempre nel presente e si dà sempre come la necessità di costruire una biografia delle civiltà che ci hanno preceduto e che in realtà non è altro che la *nostra autobiografia*. Per questo motivo non ha senso parlare di alterazione dell'originale come se la nostra traccia pertenesse a una natura estranea ed erronea rispetto al monumento su cui lavora. L'azione è sempre nella verità (e dove mai potrebbe essere?), se questa verità non viene intesa come qualcosa di *assoluto*, cioè *sciolta* da qualsiasi relazione costitutiva. Con quest'ultima affermazione intendo schierarmi apertamente contro l'immobilismo che vieta di agire in modo genuino per l'abbaglio che si possa alterare la lettura di un monumento come se, di contro, fosse possibile dotarsi di

una prospettiva tale per cui vederlo così come esso è. Percepisco questo atteggiamento come una forma di cinismo rivolta verso se stessa, come un istinto contrario alla vita che vieta il contributo che noi contemporanei potremmo e dovremmo dare alla storia predisponendo a salvaguardia di questa eventualità la precauzione della *reversibilità dell'intervento*. Certo, perché nel momento che si sia certi di aver preso la strada sbagliata – che la storia non si è svolta in quel modo ma in quell'altro – allora si potrebbe serenamente cancellare l'errore rimpiazzandolo con un altro fino al punto in cui nuovamente si arrivi a dire – no, neanche in questo modo sono andate le cose, ma in quest'altro – e così via. Eppure, sempre parafrasando Nietzsche, anche questo livello di degenerazione un giorno sarà servito a qualcosa – avrà contribuito a “creare, anello per anello, la catena di un sentimento possente in avvenire”¹⁰.

Spero si comprenda il mio punto di vista e non mi si faccia passare per un “ruinista”. Non è certo mia intenzione quella di spazzare via i resti tangibili di una civiltà passata in favore di un oggetto completamente nuovo in sostituzione di quelli. Posto che si sia compreso l'attributo autobiografico che possiede ogni monumento, quale civiltà sana di mente oserebbe cancellare le tracce delle proprie origini consapevolmente? Credo di aver chiarito la mia posizione riguardo alla scienza storica che ogni architetto dovrebbe possedere per essere capace d'interpretare i dati in vista di quella scrittura autobiografica di cui poco fa ho parlato. Anzi, credo che in questo modo si accresca infinitamente la responsabilità che attribuisco a una figura come la nostra, che nel modo in cui la intendo, non solo è portatrice di una cultura, ma è anche colei che contribuisce a narrarla e, non ultimo, a *inventarla*.

Qualche parola in più su quel cacofonico binomio sintattico comunemente conosciuto col nome di *falso storico*: se si condivide ciò che si è

¹⁰ Nietzsche, F., *Aforisma 337. Il «senso di umanità» dell'avvenire*, 1881, in *La gaia scienza e idilli di Messina*, tr., it., Masini, F., Adelphi Edizioni, Milano, Gennaio 2013, p. 242.

detto finora e se l'atteggiamento dell'architetto che interviene nella *valorizzazione* di un monumento non è travolto dal pensiero ingenuo che rifacendo qualcosa con l'intento di evocare in modo preciso l'atmosfera di una determinata epoca storica si stia effettivamente avvicinando a quella che una volta è stata l'unità di quell'oggetto – ma che, al contrario, si agisce sempre nel presente cercando di dare delle risposte progettuali che hanno già compreso e accettato il dolore della “perdita fatale” – allora il falso storico non sarebbe più possibile e anzi, una tale scempiaggine non potrebbe nemmeno balenare nelle menti di quegli individui che, eticamente addestrati a nuotare nella corrente del divenire, agirebbero in totale armonia con la materia del passato perché solo quello sarebbe il modo che essi conoscono per trasmetterlo al futuro.

Volgendo lo sguardo alle epoche che ci hanno preceduto, ci rendiamo subito conto di una cosa: che tutti i monumenti che sono giunti fino a noi nel miglior stato di conservazione sono quei monumenti che per una qualche necessità sono sempre stati utilizzati. Il Tempio della Concordia nella valle di Agrigento, preservato grazie al culto cristiano; il Pantheon, anch'esso consacrato alla religione cattolica, e ancora oggi utilizzato; così come tutte le chiese che dal medioevo fino a oggi abbiamo la fortuna di ammirare (per rimanere in ambito di fede). Ovviamente sto tralasciando molto altro ma ciò mi serve solo come esempio per giungere a una conclusione. Il modo migliore di conservare e trasmettere al futuro qualsiasi lascito del passato risiede nella qualità dell'uso che se ne fa, sapendo che – senza falsi moralismi – nel momento in cui si utilizza, anche si modifica e che persino “l'ibernazione” di un monumento costituisce un'alterazione innaturale. Giudicheremmo mai gli splendidi esempi delle chiese trecentesche con quelle formidabili aggiunte barocche dei falsi storici? Saremmo capaci di storcere il naso di fronte alla cappella Chigi di Raffaello, o al cospetto delle logge della Basilica Palladiana perché in qualche modo ostacolano la comprensione unitaria che potremmo farci dell'insieme, sapendo che le loro sono aggiunte posticce? Cosa ci trattiene, dunque, dal pensare che non saremmo capaci di aggiungere qualcosa di buono

anche noi, qualora ci risolvessimo nel decidere che questo o quel monumento vada riutilizzato per una necessità impellente? E una volta deciso d'intervenire, quale divieto c'impedirebbe di effigiare con la nostra contemporaneità il monumento in questione, senza credere che questa, risultando minore in valore, esiga di essere reversibile? Purtroppo, come contemporanei, ricadiamo con frequenza nel paradosso di sentirci all'apice della storia e al suo punto di risoluzione – o almeno, spesso ci atteggiavamo come se così fosse. Ma arriverà anche per noi “granelli di polvere”¹¹ il tempo in cui saremo giudicati e a quel punto sarà ben visibile a tutti la spasmodica cura antiquaria che abbiamo riservato a molti dei nostri monumenti, imbalsamandoli ed escludendoli da qualsiasi dinamica attiva, generando la cesura incolmabile tra essi e la vita che li circonda nel momento stesso in cui la visita che gli concediamo altro non è che il riflesso del piacere erudito dell'ozioso che aggiunge una perla in più alla propria collana del sapere.

Stanti tutte le considerazioni che si sono fatte e tralasciando ciò che non si è potuto dire, credo si possa dare una definizione di monumento e, in senso più generico di città, come di un segno eminente, di un simbolo *in divenire* che non coincide mai con la supposta unità che si cerca di salvaguardare a tutti i costi, ma che, al contrario, s'identifichi in un anelito, in un proposito, in una destinazione. Che, insomma, non abbia il suo referente in cose, ma in abiti di risposta – ossia con ciò che tutti noi, come comunità, siamo disposti a fare di fronte alla proposizione che nomina l'oggetto monumento¹².

In questo senso ogni simbolo concorre alla scrittura della nostra autobiografia e tutti noi, nell'interpretazione di quella scrittura, siamo testimoni di coloro di cui narriamo la storia nell'atto di trasmetterci a un futuro ricolmo di speranze. L'architettura, dentro tale orizzonte, diventa il supporto in cui questa

¹¹ Nietzsche, F., *Aforisma 341. Il peso più grande*, 1881, in *La gaia scienza e idilli di Messina*, tr., it., Masini, F., Adelphi Edizioni, Milano, Gennaio 2013, p. 248.

¹² Cfr. Peirce, C., S., “abito di risposta” come etica.

scrittura fatta di simboli si deposita: in questo senso la nostra disciplina racconta in maniera emblematica la storia, accogliendola in quanto venuta prima e tramandandola alla posterità, manifestando le aspirazioni della civiltà che la produce. L'architettura è il dispiegamento della vita in una sua occasione ed è quindi l'autobiografia di una cultura, la cultura che ha reso disponibile l'architettura come evento nella sua traduzione particolare sul supporto in cui questa disciplina si trascrive. Quindi, l'architettura, così come l'arte è: un *cammino*, un *invito*, un'*offerta*, una *realizzazione transitoria*¹³ che allo stesso tempo e in guisa della natura del suo supporto, acquisisce – al pari del linguaggio – un suo corpus dottrinale, i suoi principi, i suoi fatti; in altre parole la sua universalità e la sua necessità.

«...So che l'architettura è vita; o almeno è la vita stessa che si concretizza e, perciò, essa testimonia fedelmente la vita com'era vissuta ieri, come la si vive oggi e come sarà sempre vissuta.

So quindi che l'architettura è un grande spirito;

non è qualcosa che consista negli edifici che l'uomo ha costruito sulla terra.

L'architettura è quel grande spirito creatore, vivo, che da generazione in generazione, di età in età, procede, persiste, crea secondo la natura dell'uomo e delle circostanze sempre nuove: questo è veramente l'architettura.»

F. LL. Wright

¹³ Cfr. sul significato antropologico dell'arte in, *L'arte, le api e Darwin*, Sini, C., Interlinea Edizioni, Novara, 2011.

PARTE SECONDA

Il teatro: tra antropologia e architettura

Il teatro e il sapere

A questo punto, mi sembra arrivato il momento di fornire una spiegazione che motivi in maniera esaustiva la volontà sottesa dal progetto di recupero e riabilitazione del teatro romano di Valle Buona; in altre parole, perché sia *necessario* “ristabilire” la rovina che il monumento in questione rappresenta. E par giusto spendere ancora qualche parola nei riguardi della necessità come madre di ogni invenzione per ribadire il concetto che ogni progetto sull’antico viene qui inquadrato come un processo peculiare, cioè considerato nella sua singolarità, e che solo in virtù di una qualche urgenza che si cercherà di provare, si è ritenuto possibile agire come si è agito – come in seguito si vedrà.

Il modo in cui siamo portati a frequentare la parola “teatro” è debitore di una lunga tradizione del sapere che dal mondo greco in avanti si è venuta sempre più affermando, inducendoci a classificarlo come una forma d’arte che siamo soliti leggere in chiave rappresentativo-estetica; quindi a considerarlo come una vicenda letteraria e come luogo in cui tale vicenda si narra nella maniera peculiare della *mise en scene*.

Di sicuro, tale “abito di risposta” esaudisce la visione del senso comune in circolo da più di due millenni, secondo cui si è portati a considerare il teatro come un’occasione particolare dell’arte. Esso entra in contatto con tanti altri modi del fare artistico come la danza, la musica, il canto, la pittura, la letteratura e, non ultima, l’architettura – ma allo stesso tempo rimane subordinato a una forma di attività più “generale” che è l’Arte nella sua accezione estetizzante.

In altre parole, prima nasce l'arte come attività precipua dell'uomo, poi questa si ramifica nei vari aspetti che la costituiscono – e tra questi, il teatro.

Ciò che in questa annotazione si sta cercando di provare è che tale modo di vedere l'arte e il teatro rispecchia una determinata mentalità, una concezione profana che ha i suoi traguardi e i suoi limiti; si tratta, cioè, di un punto di vista che al tempo stesso sconta l'errore di retroflettere un'esperienza culturale recente a un modello del sapere di molto anteriore al teatro che siamo soliti immaginare.

Come annotato poco sopra, questo modo di pensare il teatro ha poco più di due millenni e, come tale, difetta di una visione molto ristretta dell'evento costitutivo che ha generato e fatto prosperare una tale forma di sapere. Anzi, se benintesa, il teatro costituisce la più antica forma di conoscenza che il mondo abbia mai frequentato – una forma di sapienza che ancora oggi ci accompagna, tanto da voler affermare che non esista umano sapere che non sia “teatrale”. In questo senso, si potrebbe avanzare l'ipotesi che sia l'arte a costituire un aspetto del teatro e non viceversa. O per meglio dire, che arte e teatro siano consustanziali all'evento costitutivo della soglia varcata la quale, abbiamo l'uomo.

Per comprendere meglio ciò che si è detto, sarà utile delineare una breve genealogia di ciò che per noi è “il teatro”, partendo dal presupposto che il punto di partenza che viene considerato non sia altro che uno stadio molto recente di un'evoluzione che ebbe inizio nella sterminata *notte dei tempi*.

Diremo ad esempio che l'arte delle “origini” è strettamente legata alla prima forma di rappresentazione che può esser fatta coincidere con una traccia rudimentale e ancora inconsapevole di quello che noi oggi classificheremmo come struttura teatrale. Il filo rosso che cercheremo di seguire si articola attraverso l'etimologia di quattro parole estremamente significative: *arte, rito,*

ritmo e diritto; parole capaci di evocare, se considerate nella loro sterminata profondità, l'intera esperienza culturale segnata dal teatro.

Prima ancora di entrare nel merito delle parole sopracitate va fatta luce sul significato originario del termine teatro che dal greco *theatron* significa visione; lo spettatore (*theaomai*) è, quindi, colui che vede. Ma cosa vede di preciso lo spettatore? Qual è la visione originaria? La linea di pensiero che qui stiamo seguendo è fatta risalire dal noto filosofo Carlo Sini – padre di questa interpretazione – alla visione del cadavere, ossia del corpo *inerte* o, anche, privo di “arte” intesa come *danza vitale*. Questo momento chiave è ritenuto l'evento costitutivo del “sapere antropologico fondamentale” ovvero quella conoscenza grazie alla quale l'uomo è tale, a differenza dell'animale. La morte è quindi, secondo questa teoria, la prima rappresentazione di qualcosa che si contrappone a uno spirito vitale che anima il corpo. Si articola così un tipo di esperienza che inaugura il soggetto come soggetto *dell'azione* e non più soggetto *all'azione*; l'individuo diventa “attore”, cioè colui che agisce con il proprio corpo e che, attraverso il suo corpo, incarna le forze vitali che animano il grande palcoscenico del mondo. Tale modello del sapere articolato come “esperienza attorale” si traduce in un'animazione primordiale che configura il mondo come grande rappresentazione della vita e della morte, giungendo così a una forma di visione sapienziale che ha nel suo nucleo le nozioni di *rappresentazione* e di *attore*. Diviene perciò naturale, per l'uomo arcaico, popolare il proprio mondo di divinità la cui benevolenza o malevolenza giocano un ruolo fondamentale nel garantire agli individui l'*exitus* (tutte le iscrizioni sul fondo delle caverne sono una forma d'arte analogico-magica che per mezzo della rappresentazione cercano di garantirsi un esito benefico – ovvero la buona riuscita della caccia).

È giusto segnalare che l'uomo arcaico di cui stiamo parlando è già un individuo capace di articolare il linguaggio (soglia costitutiva dell'essere umano), ma lo pratica in una maniera totalmente differente dalla nostra: i primi nomi, per queste creature, sono i nomi delle divinità. È il dio che è l'acqua, è il

dio che è il fuoco, è il dio che è il sole, è il dio che è la luna. Anzitutto c'è questo potere evocativo della parola come magia dell'arte (intesa come saper fare) nella rievocazione che fa *apparire*. Io dico fuoco e appare la divinità del fuoco. Questo modo arcaico di abitare il linguaggio segna una tappa evolutiva fondamentale per la vita dell'uomo, ovvero inaugura quel processo che, attraverso l'evocazione del dio, costituisce il *rito* e segna l'avvento di una figura chiave che lo caratterizza.

A questo punto verrebbe da chiedersi chi fosse questa figura: l'attore primordiale, colui che era capace d'invocare il dio per impadronirsi delle forze della vita e garantirsi l'esito. Costui è ovviamente il sacerdote. Il sacerdote è colui che incarna la figura del dio di fronte a coloro che celebrano il *rito*. Il sacerdote fa accadere la rappresentazione, ossia sta "qui in presenza dell'altro" (significato di rappresentare), è colui che danza ad arte per evocare le forze benefiche. L'arte è il fondamento dell'esperienza evocatrice e costituisce l'essenza del rito (che letteralmente significa *ciò che dà valore*).

Un altro attributo costitutivo del rito è che questo accade in un tempo circoscritto, che non è il tempo del mondo ma un suo tempo, con un suo *ritmo* – è il tempo della ripetizione, dell'analogia e della verticalità come incarnazione. E così anche il teatro, come retaggio del rito arcaico e come forma d'arte, è inscritto in un suo tempo rappresentativo che ha la sua "prima" e le sue repliche che a loro volta sono sempre una prima perché vengono eseguite dagli attori col proprio corpo e con la propria voce. È il loro corpo che in quel momento deve danzare, che deve recitare nel tempo circoscritto del rito affinché la rappresentazione sia valida, cioè *diritta* (utile) – affinché non sia *irrita* (termine arcaico, contrapposto a rito, che significa vano).

Affiora così anche l'ultimo dei quattro termini che avevamo elencato all'inizio della trattazione – il *diritto*. Il diritto rappresenta il codice delle norme che vanno seguite affinché il rituale sia eseguito a regola d'arte. Nel caso del teatro odierno questo codice si traduce nella forma della poetica, che ha le sue regole e i suoi precetti – ma, la cosa va da sé, è estendibile a qualsivoglia forma

d'arte, tra cui certamente, l'architettura. Il diritto è la regola – è il *metodo* (methodòs, ossia la strada da seguire).

A questo punto appare chiaro che vita umana e teatro coincidono perfettamente perché ogni cosa cui attribuiamo un valore viene svolta in modo rituale ed è contraddistinta dalle regole che servono per farla *accadere*.

Altro elemento cardine del sapere teatrale è la consapevolezza che questo non sarebbe possibile senza *finzione*. In origine fingere (dheig, dal sanscrito) vuol dire plasmare; costruire un muro con l'argilla, ovvero creare la *soglia* in cui il mondo si rappresenta a se stesso segnando un “dentro” e un “fuori”.

La prima soglia è, ovviamente, la *skenè* – la scena sulla quale ballano gli eroi e gli dei invocati dal sacerdote, prima, e dal coro, poi, ed è quindi il luogo del raddoppio del ritmo e del tempo sacrale che conferisce valore alla vita e dà significato alle norme; dal sacerdote come dall'attore impariamo il ruolo da *interpretare* nella società – ossia come si *finge*. Il teatro è una forma di educazione necessaria che è anche la funzione prima di ogni società retta (cioè diritta), ovvero quella di formare i suoi figli secondo il diritto, il metodo, la retta via. Anche tutta la formazione scolastica, intesa in questo senso, è una forma di teatro dove il professore, che raffigura il sacerdote della classe, deve fingere, ossia deve “indossare la maschera” delle vicende che evoca nella sua interpretazione; e gli allievi sono il suo coro, cioè coloro che vedendolo danzare apprendono insieme a lui i primi passi di danza. La scuola tutta o è un teatro o non è niente. La funzione educativa o è teatrale o non è niente.

Una eco di tutto ciò che si è appena detto è riscontrabile in quello che avviene il giorno in cui ci si laurea. I docenti che compongono la commissione vestono la toga, i candidati indossano abiti cerimoniosi e la frase con cui si viene proclamati è una formula che ha il sapore di un'espressione rituale. Non siamo, forse, al cospetto di un grande rito che ratifica un passaggio simbolico di una soglia, varcata la quale comincia una nuova vita all'interno della società? Che altro senso avrebbe, altrimenti, una tale dose di cerimonialità? Analogie

come queste s'incontrano in tutti gli ambiti in cui la nostra società identifica un transito significativo: nascite, battesimi, matrimoni, cerimonie funebri, eccetera. Si è cerimoniali quando s'invitano degli ospiti a casa propria, quando si esce con gli amici, quando si va a un evento pubblico o a una cena coi parenti. L'essere umano è un attore che dialoga continuamente sulla ribalta dell'espressione perché solo così può convivere con altri esseri umani all'interno di ciò che comunemente chiamiamo cultura.

Questi sono gli aspetti del teatro, letto in chiave antropologica, che ci hanno allevato e che vivono ancora in ogni nostro gesto, incondizionatamente.

Ecco perché ripopolare un monumento così simbolico, così autobiografico, così prepotentemente evocativo come il teatro romano di Volterra costituisce un'urgenza – l'urgenza di riallacciare quel legame originario che fa dell'uomo un uomo e dell'arte *“il compito supremo e la vera attività metafisica della nostra vita”*¹⁴.

¹⁴ In, *La nascita della tragedia*, F. Nietzsche, 1873.

L'architettura del teatro romano di Volterra

Il teatro e il tessuto urbano.

Il clima di rinnovato fervore di vita urbana che caratterizza la penisola italica all'indomani delle guerre civili, vede la nascita, anche in città di antica fondazione – precedenti la civiltà romana – di una nuova concezione urbanistica che tende a individuare e a costituire all'interno delle mura urbane alcune aree specializzate.

Anche in Etruria settentrionale in questo periodo si attua l'introduzione di una tipologia monumentale localmente nuova – il teatro – che trova la sua massima espressione a Fiesole¹⁵ e a Volterra.

Questo tipo edilizio, importato direttamente da Roma, oltre all'accoglimento dei ludi scenici, svolgeva nella città antica anche la funzione di luogo di raduno collettivo. Una simile struttura permetteva, infatti, di radunare nello stesso luogo la parte più rilevante della popolazione cittadina e al contempo di celebrare cerimonie a carattere civile al cospetto ideale dell'imperatore, sempre presente con la sua immagine marmorea alle riunioni della comunità. Le continue interazioni tra spettacolo e politica inducevano spesso l'architetto-urbanista a posizionare il teatro nei pressi del foro, cioè nel cuore dell'*urbs*.

Per quanto riguarda Volterra è possibile pensare ad uno stretto rapporto topografico tra complesso teatrale e area forense, finora non individuata archeologicamente, ma ipotizzata, principalmente per questioni di toponomastica, nelle vicinanze dell'odierna piazza di S. Michele "in foro"¹⁶.

¹⁵Nella *regio* VII altri teatri sicuramente augustei sono quelli di Caere (FUCHS), Ferento (PENSABENE), Firenze, Luni e Fiesole (FUCHS)

¹⁶ Il toponimo di San Michele in foro è attestato per la prima volta in una bolla del 987 d.C.

Nella scelta del sito scelta del sito del teatro si poneva inoltre attenzione a due fondamentali fattori: l'acustica e la salubrità. Vitruvio consigliava di non esporre l'edificio a mezzogiorno, in modo da evitare il surriscaldamento dannoso alla salute degli spettatori e prescriveva di scegliere un luogo non sordo, ma dotato di una buona acustica naturale¹⁷. Il teatro romano di Volterra soddisfa appieno queste esigenze: esposto a settentrione, si affaccia sull'ampia vallata di Vallebuona, così da non avere ostacolo alcuno alla propagazione dei suoni.

Il teatro dei Cecinae.

Il complesso teatrale volterrano è un esempio significativo di quanto le *élites* municipali italiche siano state effettivamente coinvolte nel sistema politico augusteo.

A Roma il grandioso progetto di Augusto volto all'urbanizzazione della pianura centrale del Campo Marzio fu realizzato con la partecipazione di familiari e amici. Anche l'attiva politica edilizia di Augusto fuori Roma, coerente con la propaganda ideologica di un'Italia di nuovo unificata e di una pace restituita, è affiancata per coinvolgimento ed emulazione, dall'evergetismo delle classi ricche di cittadini. Gli interventi monumentali compiuti dagli amministratori locali e, soprattutto, dai senatori di origini municipali resero possibile la distribuzione capillare delle nuove architetture da spettacolo nelle regioni italiche.

La costruzione del teatro di Vallebuona si deve alla robusta oligarchia volterrana, che aveva, probabilmente, già promosso in età ellenistica grandi realizzazioni di edilizia collettiva come testimoniato dai due templi sull'acropoli.

L'opera fu realizzata dai *Cecinae*, nobile *gens* volterrana, trasferitasi nella capitale negli anni immediatamente post-sillani, e onorata da Cicerone

¹⁷ Vitruvio, Vol. 3.

nella persona di A. Cecina, come la più illustre di tutta l'Etruria (“*amplissimo totius Etruriae nomine*¹⁸”). A. Cecina Severus, console nel 1 a.C. e il supposto fratello C. Cecina Largus sono infatti ricordati nella monumentale epigrafe dedicatoria, situata nel fregio della frontescena.

Per le aristocrazie senatorie giunte al laticlavio, abbellire la città d'origine significava esaltare la propria immagine, anche attraverso un processo di rivalutazione ideologica del proprio passato, in perfetta sintonia e coerenza con gli atteggiamenti della casa imperiale.

Il trasferimento della famiglia volterrana a Roma non comportò la perdita dell'interesse nei confronti della città natale, ma, anzi, consolidò le pratiche evergetiche a favore del municipio. La costruzione del teatro si colloca all'interno del cinquantennio che vide ben quattro membri di questa illustre gens raggiungere i fasti consolari: A. Cecina Severus, console nel 1 a.C., A. Cecina Largus, console nel 13 d.C., A. Cecina Paetus, console suffetto nel 37 d.C. e C. Cecina Largus, console ordinario nel 42 d.C. ed intimo amico di Claudio.

Vitruvio e il teatro di Volterra.

Come ormai dimostrato da vari studi, i canoni vitruviani sul teatro romano non sembrano riscontrarsi tutti insieme in alcun monumento sopravvissuto. Questo dato di fatto ha portato alcuni studiosi a negare la validità normativa del discusso quinto capitolo del *De Architectura*, definendolo un volo di fantasia, ed altri a ritenerlo valido solamente per ciò che riguarda il posizionamento delle scale della cavea. Ultimamente, riesaminando lo schema vitruviano nel suo contesto storico, si è invece ipotizzato che esso, pur modificato, abbia continuato ad essere in uso presso gli architetti dell'impero romano. Il sistema di Vitruvio si porrebbe, quindi, come modello ideale, e pur

¹⁸ Cic., Pro Caec., 104.

basandosi su esempi realmente esistenti (il trattato fu scritto fra il 27 a.C. e il 23 a.C.) li trascenderebbe nel tentativo di razionalizzarli.

L'architetto prescrive di inserire entro la circonferenza costruita sull'emiciclo dell'orchestra quattro triangoli equilateri, in modo che i vertici di questi tocchino la circonferenza a intervalli regolari. La base del triangolo, il cui lato corre più vicino alla scena, segna il fronte di quest'ultima; disegnando poi una linea ad esso parallela e passante per il centro dell'orchestra si ottiene il pulpito. Nella parte inferiore della gradinata sono poste disposte sette scalinate in corrispondenza degli altrettanti vertici dei triangoli; nella parte superiore della cavea le scale sono invece situate sul prolungamento dell'asse mediano del cuneo inferiore. I rimanenti cinque vertici indicano la porta centrale (*regia*), le due porte laterali (*hospitales*) ed infine i due ingressi laterali alla scena (*versurae*). Nella costruzione vitruviana avremmo così un'orchestra e una cavea perfettamente semicircolari e un palcoscenico (*proscenium*) più profondo rispetto a quello dei teatri greci¹⁹.

La costruzione del teatro di Volterra si data pochi anni dopo l'apparizione del trattato di Vitruvio. Nella planimetria si notano sostanziali divergenze rispetto allo schema sopracitato: cunei e scale della gradinata non in posizione vitruviana (cinque cunei invece di sei); la linea della frontescena è tangente alla circonferenza dell'orchestra invece di essere secante; le porte laterali poste troppo distanziate tra loro e dalla porta regia; i due accessi laterali all'orchestra (*parodoi*) bisecati dal diametro dell'orchestra invece di essere situati nella mezza circonferenza della cavea. Inoltre, gli archi concentrici che fanno da traccia alla costruzione dei gradoni della cavea sono ricavati dall'intersezione di tre circonferenze – espediente visivo che consentiva di ottenere una vista più ampia sulla frontescena.

L'insieme di queste anomalie rende impossibile mettere in relazione il teatro di Volterra con lo schema vitruviano e sembra indicare l'impiego di un

¹⁹ Vitruvio, V, 6.

altro modello progettuale, frutto della sperimentazione architettonica che questo teatro rappresenta. Occorre, d'altra parte, ricordare che queste anomalie si ritrovano frequentemente anche in altri teatri: lo spostamento della frontescena oltre la circonferenza dell'orchestra o su di una linea tangente a questa è una caratteristica molto diffusa, come anche la maggior distanza tra le porte *hospitales* e la porta *regia*.

Caratteristica distintiva e unica nel suo genere, tale da rendere il teatro di Vallebuona un *unicum* tra tutti i teatri ad oggi rinvenuti e di cui sia possibile ipotizzare una ricostruzione, è quella costituita dallo stratagemma con cui l'architetto del teatro di Volterra, aumentando notevolmente la profondità della valva circolare in corrispondenza della porta regia e inserendo due ulteriori ingressi non visibili dalla cavea, rese la scenografia del fronte scenico qualcosa di più che una piatta decorazione penetrabile solo attraverso i tre ingressi canonici, ma una scena "abitabile" e dalla profondità prospettica impensabile, che avvicina, per analogia, l'espedito del monumento volterrano alla scenografia ideata dal Palladio per il teatro Olimpico di Vicenza più di 1500 anni dopo²⁰.

Si può concludere che la costruzione del teatro di Vallebuona dovette certamente seguire un modello almeno in parte differente da quello di Vitruvio. Si ha anzi l'impressione di trovarsi di fronte a un monumento sperimentale unico nel suo genere, che sembra attingere anche alle caratteristiche costruttive del teatro greco.

Lineamenti storico-architettonici.

Nel monumento volterrano sono presenti le principali caratteristiche architettoniche del teatro romano: il tempio o sacello in *summa cavea*, le *parodoi* coperte, la cavea parzialmente sostruita ed infine la parziale riduzione del significato dell'orchestra. È l'esempio del tipo nuovo che si stava

²⁰ Fonte, Wladyslaw Fuchs.

elaborando, non senza ripensamenti ed esiti abnormi, proprio in quello scorcio del I secolo a.C., in un periodo di rapida evoluzione che mira a emancipare la struttura dall'elemento naturale con l'impiego sempre più massiccio delle tecniche costruttive consentite dall'*opus cementicium*.

La possibilità di sorreggere la cavea con un sistema di sostruzioni è la caratteristica distintiva iniziale del nuovo teatro romano. Il teatro di Pompeo costituisce il prototipo precoce e per lungo tempo isolato di una gradinata costruita per intero artificialmente. Nella seconda metà del I secolo a.C., sotto l'influenza di questo celebre monumento, anche fuori Roma si tentarono gradualmente soluzioni di sostruzione parziale. Le differenti combinazioni delle camere radiali e dei corridoi semicirculari (*crypta*) o la presenza di uno solo dei due elementi, indicano una tendenza generalizzata rivolta in questa direzione. La cavea resterà, tuttavia, spesso ancora parzialmente addossata al pendio naturale, anche per ragioni di economicità della costruzione.

A Volterra l'auditorio si presenta quasi interamente addossato al ripido pendio collinare, ma un ambulacro semianulare voltato ne sorreggeva il settore più alto (*summa cavea*), permettendo nello stesso tempo un'agevole circolazione degli spettatori e un comodo accesso al settore inferiore. Il corridoio era collegato all'ingresso superiore del terrazzo per mezzo di una stanza voltata e ipogea, ricavata alle sue spalle, nella roccia vergine. L'ambulacro semicircularare comunicava inoltre con almeno un altro ingresso, posto lungo il lato occidentale della *porticus post scaenam*. L'estremità orientale del corridoio serviva probabilmente un altro ingresso, situato nell'area immediatamente a est dell'edificio.

Il teatro di Pompeo fu anche il prototipo per la realizzazione di un tempio in *summa cavea*. Il teatro di Volterra presenta in quella posizione tre esedre semicirculari che possono avere avuto la funzione di sacelli o nicchie per statue. Una simile struttura non ha tuttavia nessun riscontro tipologico negli altri teatri con tempio.

La frontescena, costituita da un'ampia nicchia semicircolare e da due strette e poco profonde porte laterali, è confrontabile in particolare modo con quelle dei teatri di Ercolano, Ostia, Arles. In questi casi, come a Volterra, la profondità delle porte laterali è determinata dalla facciata architettonica, mentre il muro di fondo rimane rettilineo. Va però osservato – come poco sopra – che a Volterra il rapporto dimensionale tra la porta centrale e quelle laterali appare abnorme, con la *valva regia* eccezionalmente larga, peculiarità che ne ribadisce il carattere sperimentale.

Fasi evolutive.

L'avvio della costruzione viene attribuita ai due consoli volterrani menzionati dall'epigrafe dedicatoria della *scenae frons* A.CECINA.A.F.SEVERUS.COS e C.CECINA.A.F.LARGUS.

La prima inaugurazione avvenne nel 1a.C., forse in qualche modo collegata al consolato del primo evergete. Le parti fondamentali del complesso teatrale (cavea, orchestra, corpo scenico) sono legate tra loro da rapporti stratigrafici di contemporaneità. Non esistono strutture in cementizio anteriori all'impianto originario che, il più delle volte, poggia direttamente sul banco affiorante di arenaria.

A distanza di pochi anni dalla costruzione dell'impianto originario, tra tarda età augustea e età tiberiana vengono realizzate alcune aggiunte funzionali al completamento dell'edificio.

Il primo intervento riguarda la costruzione del canale dell'*auleum* costituito da due lunghi muri paralleli con lo stesso orientamento della frontescena. Il muro meridionale costituiva la *frons pulpiti* mentre quello settentrionale andava a sorreggere la *contabulatio* lignea del palcoscenico. La costruzione del canale del sipario comporta la realizzazione di una *contabulatio* stabile, a differenza della fase precedente in cui il palcoscenico doveva

poggiarsi da un lato alla fronte scena e dall'altro a sostegni lignei o comunque a strutture precarie.

Il secondo intervento riguarda l'ampliamento verso Nord delle ali del teatro con la conseguente creazione, nella zona occidentale, di una basilica, una sala di disimpegno simile ai moderni foyers che svolgeva inoltre la funzione di vestibolo per la *parodos*.

C. Cecina Largus, console nel 42 d.C. e amico dell'imperatore Claudio, è il probabile evergeta a cui attribuire l'intervento di monumentalizzazione dell'impianto teatrale con la costruzione dei tre bracci di chiusura del quadriportico. In entrambi i lati, ritrovati durante gli scavi del secondo dopoguerra, la parete di fondo del porticato è costituita da un lungo muro in *opus vittatum*, protetto a monte da un muro parallelo funzionale al contenimento del pendio. I muri di fondo dei due porticati, dopo un tratto rettilineo di circa 41 metri (142 piedi romani), formano ognuno un abside semicircolare del diametro di 17,6 metri (59,5 piedi). Le due absidi, perfettamente speculari, probabilmente ospitavano una statua monumentale di imperatore o di cittadino benefattore, inquadrata da due colonne - oggi parzialmente rialzate - di cui sono state trovate *in situ* le basi.

La vita dell'edificio teatrale, in seguito al completamento di età claudia, non è documentata da alcuna evidenza stratigrafica in quanto le superfici d'usura come pavimenti e rivestimenti parietali non sono conservate. Questa fase è però documentata dalle lastre di marmo "panchino" della *proedria*, che testimoniano l'ininterrotta frequentazione degli spettacoli da parte dell'*élite* volterrana fino alla fine del II o alla prima metà del III secolo d.C. È presumibile che in questo lungo periodo di tempo l'edificio teatrale avesse mantenuto inalterata la fisionomia assunta in età claudia, grazie a una continua e accurata manutenzione.

Nel corso del III secolo il teatro fu oggetto di due importanti interventi di ristrutturazione. L'aspetto del teatro di Volterra subisce in questa fase una drastica trasformazione. Vengono tamponate tutte le aperture, limitatamente

alla parte iposcenica, smontati i due muri paralleli del canale dell'*auleum*, eliminata la *contabulatio* e smontato il palcoscenico. In questo modo era possibile usufruire di un ampio spazio livellato tra l'orchestra e l'area iposcenica. Anche la *proedria* subì in questo periodo uguale sorte, forse per consentire una parziale conversione del teatro ad ambiente in grado di ospitare i ludi gladiatori. Da questo periodo in poi, il teatro vivrà la fase più drastica del suo declino passando gradualmente da uno stato d'incuria e mancata manutenzione ad uno stato di lento ma inesorabile abbandono.

Il lungo periodo che portò alla graduale cessazione della necessaria manutenzione del teatro, generò anche i presupposti che portarono ad un crollo che seppellì la parte occidentale della cavea e un pezzo della frontescena.

Pochi sono i dati in nostro possesso per fissare una cronologia dell'abbandono del teatro e della sua obliterazione. Le indagini condotte da Enrico Fiumi (insigne cittadino volterrano che si occupò della prima fase di scavi del teatro, durante il secondo dopoguerra) individuarono sul piano dell'orchestra alcune monete cronologicamente omogenee, databili alla seconda metà del III secolo d.C. che apparivano "sigillate" dallo strato di crollo delle murature. Sulla base di questi elementi, il Fiumi datava l'abbandono del teatro intorno al 280 d.C. le caratteristiche dello strato di crollo lo inducevano, tra l'altro, a ritenere che questo fosse stato causato da un intervento naturale: una frana o, più probabilmente, un terremoto.

In questo stesso periodo nella *porticus post scenam* s'impianta la struttura termale. La costruzione delle terme può datarsi in base all'analisi stilistica dei pavimenti musivi tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C., quindi in concomitanza con il primo periodo di abbandono del teatro. I numerosi elementi in "tufo di Pignano" presenti nelle cortine, unitamente alla presenza nelle strutture murarie di rocchi di colonne ed elementi parallelepipedici di pilastro non ulteriormente lavorati, fa pensare a una massiccia spoliatura delle strutture del vecchio edificio.

PARTE TERZA

Progetto di musealizzazione del teatro romano di Volterra

Considerazioni generali.

La vicenda singolare del teatro romano di Volterra si lega indissolubilmente a una serie di aspetti che riguardano, da un lato, una nuova, intrigante (via percorsa in chiave architettonica) e a oggi unica declinazione del modello della tradizione romana del primo secolo d.C. per mezzo di espedienti architettonici di cui è possibile ancora oggi ricostruire le trame, dall'altro, all'inusuale strategia che rese possibile la prima campagna di scavo e senza la quale oggi sarebbe impossibile apprezzare questo formidabile monumento millenario.

Tuttavia, pur vantando una storia così unica, il teatro romano di Volterra odierno non è altro – per chi scrive – che una splendida possibilità di riappropriarsi attivamente delle proprie origini sprecata in virtù di una serie di precetti pedissequi che vanificano qualsiasi tentativo di riallacciare il rapporto che lega questo splendido manufatto alla terra in cui sorse poco più di due millenni orsono. Il progetto della presente tesi si pone dunque come la formalizzazione di un programma *etico* che parte dal presupposto che la traccia della contemporaneità non sia la falsificazione di quella antica ma la sua naturale prosecuzione all'interno di un processo sempre in divenire che ogni volta modifica i significati consolidati per crearne di nuovi in vista del soddisfacimento delle necessità e dei propositi che muovono la cultura.

L'area su cui sorge il complesso archeologico del teatro romano di Volterra è chiamata Vallebuona (toponimo che suggerisce diverse possibilità d'interpretazione) e si colloca nel quadrante nord della città, subito al di fuori delle mura di cinta bassomedievali del centro storico, in prossimità di Porta Fiorentina. Il sito archeologico recentemente restituito alla sua comunità occupa un terreno a forma di conca, chiuso a sud dalle alte pareti delle mura medievali, a nord dalla strada di circonvallazione e nei restanti lati da terrapieni di contenimento che assecondano la morfologia che l'area ha acquisito in virtù

delle continue asportazioni di terreno necessarie alla liberazione delle rovine. La quota archeologica viene quindi a trovarsi ad un'altezza sensibilmente inferiore rispetto alla quota della città contemporanea con differenze che vanno dai 7/8 metri di dislivello in corrispondenza della circonvallazione, ai 20 metri in corrispondenza delle mura del Mandorlo.

Proprio la forma dell'area su cui insistono le rovine costituisce, di per sé, un problema per il mantenimento delle stesse, data la considerevole escursione termica generata dall'effetto conca cui sono sottoposte – anche nei mesi estivi. Tali differenze di temperatura, accentuate dall'esposizione a nord del complesso archeologico nonché dalla natura della città stessa (Volterra è costruita sulla parte sommitale di un rilievo appenninico che raggiunge un'altezza di 541 metri slm), vanificano ogni tentativo di restauro conservativo sui reperti, riducendone considerevolmente l'apporto benefico. – In antico la cavea del teatro era affacciata sulla valle solcata dal fiume Era, oggi sbarrata dalla parete di terreno che sorregge la strada di circonvallazione, e la continuità della linea di pendio consentiva il naturale ricircolo dell'aria allontanando la possibilità della formazione di umidità e giocando un ruolo fondamentale anche sulla propagazione del suono nell'impianto teatrale.

Reso il conto delle caratteristiche morfologiche dell'area di Vallebuona spostiamo l'attenzione sul ruolo che il teatro romano e le annesse terme svolgono all'interno del nucleo urbano di Volterra, ovvero in che modo partecipano della vita della comunità. Come si accennava poco sopra, la vicenda che contraddistingue la riscoperta del teatro e le successive campagne di scavo cominciano con un episodio del tutto singolare che vide coinvolto un illustre cittadino volterrano, Enrico Fiumi, allora nominato ispettore onorario delle antichità e belle arti nonché direttore del museo e della biblioteca Guarnacci di Volterra e uomo di grande cultura ed estrema varietà di interessi – tra i quali, l'archeologia. Con la decisione comunale di rimaneggiare le aree limitrofe al campo sportivo, che nel secondo dopoguerra sorgeva a pochi metri

di distanza dall'area archeologica di Vallebuona, l'inizio degli scavi fece riaffiorare dei resti di cui subito s'intuì l'importanza. Era il 1950. Enrico Fiumi, quale esperto di archeologia ed eminente esponente della comunità volterrana si caricò dell'onere di occuparsi in prima persona della scoperta. L'area andava certamente scavata per far riemergere quanto contenuto sotto i non pochi metri di terreno che coprivano i monumenti, ma la mancanza di fondi pubblici impedivano di elaborare qualsivoglia tipo di strategia per dare inizio ai lavori necessari. Ma ecco che per far fronte alla problematica che avrebbe rischiato di fare abbandonare ogni pretesa di far chiarezza sull'origine del sito archeologico, Enrico Fiumi, avendo già lavorato come Economo provveditore per l'allora ospedale psichiatrico di Volterra, ebbe la folgorante idea di utilizzare la forza lavoro dei pazienti del "manicomio", che diretti sotto la sua supervisione, avrebbero di lì a poco fatto riemergere larga parte dei manufatti – tanta da consentire nei decenni successivi di indirizzare il forte interesse che consentì di finanziare le ulteriori campagne di scavo necessarie alla completa liberazione dei reperti e dei loro relativi restauri che ebbero conclusione all'inizio degli anni '80 con la riproposizione in chiave anastilotica di un brano del fronte scena.

Il crescente interesse e fervore verso il teatro romano appena restituito alla propria comunità ebbero l'ultimo rilevante sussulto con un progetto della fine degli anni '80 finanziato dalla Cassa di Risparmio di Volterra. L'intervento proposto era volto al restauro conservativo e allo studio delle modalità con cui si sarebbe potuto riabilitare il monumento alla funzione per cui fu eretto in epoca romana; solo pochi anni dopo però, con la fine della prima fase di progetto – quella riguardante il restauro conservativo – venne abbandonata ogni pretesa di riutilizzo, giungendo al taglio in corso d'opera della fase progettuale che avrebbe riabilitato il teatro a svolgere la sua antica funzione.

Dopo quell'ultima ondata di mecenatismo che anche coincideva con la spontanea e feconda volontà da parte di una comunità di rivivere dentro la propria storia, il teatro romano e le terme di Vallebuona cominciarono a vivere

escluse dalle dinamiche di vita quotidiana fino a versare, come oggi fanno, in un cattivo stato di conservazione e al riparo dalla contaminazione della contemporaneità.

Il progetto urbanistico.

Circa settant'anni dopo lo scavo di Enrico Fiumi, il teatro romano di Volterra torna a inserirsi in maniera organica all'interno del tessuto cittadino. Poco ancora si conosce della città di epoca romana, salvo sporadici momenti costituiti dalla testimonianza dei reperti che campeggiano nei principali siti archeologici della città e nelle cantine di diversi edifici. Con la recente scoperta dell'anfiteatro romano nelle adiacenze del cimitero, vicino a Porta Diana, è possibile quantomeno essere certi che la via che collegava quest'ultima a Porta all'Arco costituisse uno dei tracciati principali del nucleo antico, strada ancora oggi percorsa dai consistenti traffici pedonali che animano la vita del centro storico. Sembrerebbe quindi ipotizzabile che tale asse stradale coincidesse con il *cardo massimo* che connetteva i principali monumenti urbani, dall'acropoli all'anfiteatro, passando per il foro e il teatro, rafforzando la convinzione che puntare su un tale sistema di riferimento possa costituire un'opportunità capace di dare nuovo impulso alla città tramite lo sviluppo di un percorso culturale che legghi le vie del centro a tracciati escursionistici.

All'interno di questo sistema andrebbe a inserirsi, come punto focale, l'area archeologica di Vallebuona, che per contingenze legate ad aspetti difensivi comuni a molte città italiane di epoca medievale, fu tagliata fuori dalla cerchia che racchiudeva il centro abitato generando l'attuale condizione privilegiata di un'ampia area di respiro a oggi occupata in larga parte da un parcheggio ridondante e non idoneo a valorizzare una tale situazione. Un'idea preliminare va dunque nella direzione di mitigare l'impatto visivo che un parcheggio da oltre duecento posti auto è capace di generare a dispetto di una

zona di manifesto valore culturale come Vallebuona, risolvendosi nella sensibile diminuzione di questo, in parte interrandolo, in parte dislocando i posteggi residui in zone della città maggiormente compatibili con questo genere di esigenze. Mi riferisco in particolare all'ampia area antistante alla Porta di Docciola, che per mezzo di una nuova e opportuna articolazione sarebbe capace di assorbire gran parte dei posti auto derivanti dal restringimento del parcheggio di Vallebuona.

Superata la problematica dell'impatto ambientale generato dalle infrastrutture, pur necessarie alla fruizione dei luoghi d'interesse, sarà prima e più grande premura del progetto quella che riguarda l'escavazione dell'argine di terreno che regge la circonvallazione al fine di consentire il naturale ricircolo dell'aria nella zona archeologica. Questo punto fondamentale costituisce il problema più impellente del progetto, viste le condizioni igrometriche che si generano nell'area per via della sua morfologia. Tale tipo d'intervento, rivolto a soddisfare in primo luogo una necessità imprescindibile, costituisce anche la possibilità di guadagnare una postazione panoramica con la costruzione di una terrazza che traguardi la Valdera – unita al disboscamento di una parte di verde che occluderebbe la vista.

Veniamo ora alla sistemazione dell'area archeologica. Per la grande importanza che conferisco alla funzione culturale che il teatro sicuramente avrebbe, congiunta a un discorso più ampio che riguarda la natura autobiografica che un tale monumento svolge per una comunità intera e allo sforzo prodotto – proprio per questo motivo – nei più di quarant'anni di scavi e restauri che hanno coinvolto gli esponenti di spicco della cittadinanza volterrana con ingenti investimenti personali e la convergenza di finanze pubbliche, ritengo imprescindibile riabilitare il teatro. Si tratterebbe, in questo caso, di un intervento riabilitativo che prende le mosse dal grande rispetto per il resto "autentico", seguendo logiche di libera interpretazione delle necessità che oggi rendono possibile l'evento costitutivo dell'edificio pubblico. Con questo intendo dire che verrebbe in primo luogo abbandonato il criterio della

reversibilità dell'intervento, tanto caro alle soprintendenze, che per motivazioni già addotte nel primo capitolo, si ritiene una forma di superstizione di cui s'intende liberarsi quanto prima.

Congiuntamente alla riabilitazione del teatro è prevista la realizzazione di un centro visitatori, con annessa area ristoro, nella fascia di terreno prospiciente Porta Fiorentina. Il padiglione introduttivo servirebbe sia come biglietteria e ingresso vero e proprio al teatro, sia come museo della storia romana della città, capace di ospitare ed esporre i reperti trovati nelle varie campagne di scavo che hanno interessato l'area di Vallebuona e quelli che oggi stanno emergendo nella vicina zona dell'anfiteatro. Inoltre, la giustapposizione dei due corpi di fabbrica che costituiscono il nuovo intervento si articolerebbe a formare una terrazza giardino affacciata sugli scavi: una cornice romantica che inquadra un saggio della nostra cultura nella forma restituitaci dai resti archeologici.

Verrebbero così a crearsi due sistemi correlati col tessuto urbano ma funzionalmente emergenti: da un lato il teatro come monumento attivo pronto a ricevere nuovamente i flussi di spettatori che in antico lo animavano; dall'altro un polo didattico capace di mettere a sistema i brani di cultura recentemente riscoperti all'interno di un offerta più ampia, attenta anche alle esigenze turistiche. Inoltre potrebbe evidenziarsi un terzo aspetto, quello relativo al verde attrezzato che, occupando lo spazio liberato dal parcheggio, troverebbe nell'area termale un'ulteriore fascia di sviluppo con la possibilità di una diretta connessione sia col belvedere guadagnato con l'asporto di terreno su cui poggia il viale di circonvallazione (e quindi con i percorsi escursionistici che da qui si scioglierebbero), sia con l'area "acropolica" su cui sorge la nuova unità introduttiva che riceve e incanala i flussi turistici provenienti da Porta Fiorentina. La formazione di un nuovo parco archeologico in corrispondenza dei reperti di Vallebuona renderebbe consuetudine l'espedito già adottato dal frequentatissimo parco Enrico Fiumi, anch'esso in corrispondenza di un sito archeologico – quello celeberrimo dell'acropoli etrusca.

Il Teatro.

L'edificio teatrale vero e proprio occupa una superficie di circa 3000 metri quadrati, con un diametro complessivo di 66 metri e un'altezza di una ventina di metri; poteva ospitare circa 2500 spettatori nella cavea e oltre 1000 nella gradinata retta dalla volta di sostruzione del criptoportico, oggi non più esistente. Si tratta dunque di un complesso di notevoli dimensioni – senza considerare il portico e l'edificio termale – tale da richiedere un impegno di manutenzione continuo e dispendioso, in mancanza del quale si aprirebbe la via che porta a un progressivo degrado. La sua conservazione, che è anche garanzia di conoscenza, non può risolversi in una serie d'interventi mirati al restauro conservativo della materia – che lascia inalterate tanto la forma quanto la generale indifferenza di un vasto pubblico – ma deve necessariamente passare attraverso un attivo reinserimento del monumento nelle dinamiche quotidiane che regolano la vita attuale della città. Questa serie d'intenti, inoltre, dovrebbe considerarsi come il dispiegamento incontrastabile di una forza vitale che si riappropria e ripopola il proprio patrimonio ed è quindi da intendersi come un gesto naturale, estraneo a tutte quelle forme di scervellamento che conducono, perlopiù, a episodi grotteschi.

La tesi che questo progetto promuove, dunque, non scambia il progetto di riabilitazione con il recupero di una presunta unità formale o tipologica (che se in antico è stata una volta posseduta dal teatro, quella fu anche l'*unica*), per la quale bisognerebbe incarnare con precisione le dinamiche di una vita le cui relazioni costitutive sono perse per sempre, e non tenta nemmeno una “ricostruzione il più possibile prossima alla verità”, bensì sostiene quella forza necessaria a cui prima si è fatto riferimento, che è la capacità di vivere all'interno del proprio patrimonio storico come uomini liberi da ogni superstizione e che, con grande risoluzione, fanno delle proprie radici il legame costitutivo per un sentimento possente in avvenire.

Saranno quindi necessari interventi di restauro e di consolidamento, atti a garantire la stabilità delle strutture, cui dovrà essere affiancata la nuova progettazione di tutti gli elementi indispensabili al nuovo funzionamento del teatro.

In tal senso va interpretata la riproposizione del corpo scenico: questo tipo d'intervento soddisfa logiche di controllo dell'edificio, isolandolo dalla contigua area termale, resa liberamente accessibile al pubblico; restituendo al monumento i *parascenia*, ossia quella serie di ambienti retrostanti il palcoscenico, utili ai fini della rappresentazione e fornendo una sequenza di collegamenti controllati che connettono l'invaso del teatro con la nuova unità introduttiva.

Centro visitatori e parco archeologico.

Al fine di rendere maggiormente fruibile il complesso di Vallebuona si è predisposto un intervento di sistemazione ambientale che individuasse zone meno significative e prive di valenze archeologiche quali punti idonei atti a ospitare elementi di servizio dotati di una propria autonomia architettonica in quanto a funzione e materiali, ma strettamente legati alla valorizzazione del teatro romano e dell'annessa zona termale.

Posizionato alle pendici della scarpata orientale del complesso archeologico, nelle estreme vicinanze dell'uscita dal centro storico di Porta Fiorentina, sorge il centro visitatori – un edificio composto da due padiglioni congiunti da un'unica copertura e aperti su una terrazza protesa sui reperti, ricavata dalla forte differenza altimetrica che la separa dalle rovine.

La struttura si articola in un'unità introduttiva, che svolge la funzione di unico ingresso al teatro e di museo della storia romana di Volterra, e in un padiglione per il ristoro, dotato di bar e piccolo ristorante, capace di trasformarsi in un privilegiato punto di ritrovo grazie anche alla fortunata

circostanza costituita dalla terrazza giardino che domina le archeologie, condivisa con l'unità introduttiva.

Unità Introduttiva.

Per questioni di controllo e di maggiore sicurezza si è reso opportuno sviluppare un programma funzionale che individuasse il punto che costituisse l'unico accesso al teatro romano. L'unità introduttiva è così articolata su tre livelli che colmano, tramite un percorso discensionale, la forte differenza altimetrica che separa la quota di Porta Fiorentina (514 metri slm) da quella del piano archeologico (497 metri slm).

Il piano d'ingresso è costituito da biglietteria, guardaroba, bookshop, locale di servizio per il personale e di un ingresso secondario, opposto al primo, che rappresenta la testata d'arrivo dei percorsi di visita nonché ulteriore uscita per gli spettatori al termine degli eventi che si tengono nel teatro.

Il primo piano interrato è invece suddiviso in museo della storia romana di Volterra e in una galleria di disimpegno che conduce direttamente al teatro senza dover necessariamente attraversare le sale espositive. Quest'articolazione consente di usufruire del teatro secondo due modalità: quando è in atto la stagione teatrale con eventi legati ad ogni possibile uso per cui è disponibile il monumento (rappresentazioni, drammi, concerti, conferenze, eccetera), l'unità introduttiva svolge esclusivamente il ruolo di foyer del teatro; quando invece la stagionalità non permette di usufruire dell'invaso della cavea, il teatro romano diventa l'ultimo approdo del percorso museale che conduce il visitatore dalle sale espositive al frontescena, permettendogli di risalire gradualmente fino alla *summa cavea*, da cui s'innesta l'ultima passerella del percorso che lo riporta al piano d'ingresso.

Il secondo piano interrato è ad uso esclusivo di attori e addetti al teatro e ospita camerini, una sala prove e un magazzino per la raccolta del materiale

scenico nonché dei reperti da esporre nelle sale del museo. Camerini e magazzino sono inoltre collegati, per mezzo di una galleria sotterranea, con il corpo scenico.

Il parco archeologico.

Come già fatto notare in precedenza, l'importanza che un tale complesso archeologico riveste per una comunità intera, in aggiunta ai manifesti valori simbolici e urbani che contraddistinguono questo genere di monumenti, impone di ragionare intorno a un'opera di ampio respiro – per altro favorita dalla vicenda singolare che ha isolato il teatro dallo sviluppo di epoca medievale del centro storico, preservandolo dal consumo di suolo che lo avrebbe costretto a una più ristretta porzione di terreno.

Diviene perciò imprescindibile la decisione di limitare notevolmente l'ingombro dell'odierno parcheggio Vallebuona, destinando la considerevole superficie guadagnata a verde pubblico attrezzato. Il parco archeologico, in vista del pensiero che si sta promuovendo in questa tesi, è qui declinato secondo un indirizzo etico estraneo a qualsiasi progetto di valorizzazione visto fino ad ora, e così il verde si estende anche all'interno del quadriportico e dei resti dell'edificio termale e viene da questi connesso alla terrazza panoramica sulla Valdera, a nord del complesso, e al centro visitatori, all'apice della scarpata est, in prossimità di Porta Fiorentina.

In questo modo si cerca di favorire la presenza costante del flusso di abitanti e di turisti che avrebbero, qui, la possibilità di entrare a diretto contatto con la storia monumentale che lega questo frangente di città alla più grande tradizione storica della nazione, maturata durante gli oltre tre secoli a cui l'area archeologica fa riferimento.

Conclusione.

Omnis determinatio est negatio – ovvero, un orizzonte di senso implica tutti gli orizzonti possibili (incluso quello), negandoli. In altre parole, ogni sapere che frequentiamo è il risultato di una volontà più grande che ha messo in evidenza quel particolare significato, escludendo tutte le altre possibili spiegazioni. Queste sono le condizioni di ogni facoltà del conoscere che relegano la nostra verità alla capacità che abbiamo di costruircene una:

«... per ogni specie di storia non esiste alcun principio più importante di quello che a prezzo di tanta fatica è stato conquistato, e che altresì *doveva essere* conquistato – il principio, cioè, che la causa genetica di una cosa e la sua finale utilità, nonché la sua effettiva utilizzazione e inserimento in un sistema di fini, sono fatti *toto caelo* disgiunti l'uno dall'altro; che una qualche cosa di esistente, venuta in qualche modo a realizzarsi, è sempre nuovamente interpretata da una potenza a essa superiore in vista di nuovi propositi, nuovamente sequestrata, rimaniolata e adattata a nuove utilità: che ogni accadimento nel mondo organico è un *sormontare* e che a sua volta ogni sormontare e signoreggiare è un reinterpretare, un riassetto, in cui necessariamente il “il senso” e lo “scopo” esistiti sino a quel momento devono offuscarsi o del tutto estinguersi. Per bene che si sia compresa l'*utilità* di un qualsiasi organo fisiologico (o anche di una istituzione giuridica, di un costume sociale, di un uso politico, di una determinata forma nelle arti o nel culto religioso) non si è perciò stesso ancora compreso nulla relativamente alla sua origine: comunque ciò possa suonare molesto e sgradevole a orecchie più vecchie – da tempo immemorabile, infatti, si è creduto di comprendere nello scopo comprovabile, nell'utilità di una cosa, di una forma, di un'istituzione, anche il suo fondamento d'origine, e così l'occhio sarebbe stato fatto per vedere, la mano per afferrare. Così ci si è figurata la pena come fosse stata inventata per castigare. Ma tutti gli scopi, tutte le utilità sono unicamente *indizi* del fatto che una volontà di potenza ha imposto la sua signoria su qualcosa di meno potente e gli ha impresso, sulla base del

proprio arbitrio, il senso di una funzione; e l'intera storia di una "cosa", di un organo, di un uso può essere in tal modo un'ininterrotta catena di segni che accenna a sempre nuove interpretazioni e riassetamenti, le cui cause non hanno neppure bisogno di essere connesse tra loro, anzi talvolta si susseguono in guisa meramente casuale. "Evoluzione" di una "cosa", di un uso, di un organo, quindi, è tutt'altro che il suo *progressus* verso una meta, e ancor meno un *progressus* logico e di brevissima durata, raggiunto con il minimo dispendio di forza e di beni – bensì il susseguirsi di processi d'assoggettamento svolgentisi in tale cosa, più o meno spinti in profondità, più o meno indipendenti l'uno dall'altro, con l'aggiunta delle resistenze che continuamente si muovono contro, delle tentate metamorfosi di forma a scopo di difesa e di reazione, nonché degli esiti di fortunate controazioni. La forma è fluida, ma il "senso" lo è ancor di più...»²¹

Non è una riduzione di valore quella che si delinea, bensì la forza di uscire da uno stato di maggiore superstizione per giungere a uno di più elevato disincanto e più audace risoluzione. È in questo clima culturale che si articola la proposta progettuale che avanza l'ipotesi di un riutilizzo che modifichi le attuali condizioni del teatro romano di Volterra in maniera totalmente irreversibile (anche se per motivi diplomatici non si è mai potuto dire). Sono queste le trasformazioni sempre vigenti in ogni accadimento organico che testimoniano fedelmente di una cultura. Il teatro romano di Volterra non ha avuto una sorte differente: dal periodo della sua originaria costruzione a quello del suo abbandono ha ricevuto attenzioni e cure che l'hanno trasformato, aggiornandolo di volta in volta per assecondare le necessità che andavano manifestandosi. Purtroppo, la nostra necessità di contemporanei è quella di imbalsamare e preservare intatte le rovine che affiorano nelle nostre città in seguito a scoperte eccezionali, per consegnarle alle generazioni future nello stesso stato in cui si sono mostrate a noi che le abbiamo riscoperte o ricevute in dono dalle epoche

²¹ Nietzsche, F., *Colpa, cattiva coscienza e simili*, cit., 1887, in, *Genealogia della morale*, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 167, Milano 2010, pp. 66-67.

passate: salvo il fatto che per tramandarle in questo stato di conservazione le abbiamo pesantemente trasformate nonché, in ultimo, estraniare da ogni contesto attivo.

Ciò che – per chi scrive – rappresenta questo progetto (incompleto sotto molti aspetti) è l'occasione per chiarire la posizione etica secondo cui la verità di un oggetto come il teatro di Volterra si dispieghi esclusivamente nell'ambito della comunità che se ne prende cura.

Ecco qual è il significato di questo lavoro: affermare che ogni monumento rappresentativo di un'epoca passata sia il “pretesto” per formulare l'autobiografia che dice sempre di colui che narra il racconto di quell'epoca, determinandosi in una memoria produttiva che rappresenta l'incarnazione dell'ideale da cui proviene come produzione e *invenzione* dell'ideale verso cui si dirige. Con questo stato di coscienza, parole come *falsificazione* e *reversibilità* non rappresentano altro che lo scudo con cui una cultura reazionaria e logora tenta di parare i colpi ineluttabili della vita, ostacolando il naturale divenire delle cose che, presto o tardi, avrà la meglio anche su una tale forma di immobilismo.

Bibliografia

PARTE PRIMA

Nietzsche, F., *Su verità e menzogna in senso extramurale*, 1873, Corriere della Sera, I classici del pensiero libero – 29, a cura di Giametta, S., Milano 2010.

Nietzsche, F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 11, tr. it. di Giametta, S., Milano, 2012.

Nietzsche, F., *La nascita della tragedia*, 1876, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 48, tr. it. di Giametta, S., Milano 2013.

Nietzsche, F., *Umano, troppo umano, Vol I*, 1878, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 82, tr. it. di Giametta, S., Milano, 2016.

Nietzsche, F., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, 1881, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 54, tr. it. di Masini, F., Milano 2013.

Nietzsche, F., *Genealogia della morale*, 1887, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 167, tr. it. di Masini, F., Milano, 2010.

Nietzsche, F., *Crepuscolo degli idoli*, 1888, Adelphi Edizioni, Piccola biblioteca 154, tr. it. di Masini, F., Milano, 2013.

Sini, C., *Idoli della conoscenza*, 2000, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000

Sini, C., *Eracle al bivio – semiotica e filosofia*, 2007, (prima edizione 1978), Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Sini, C., *L'uomo, la macchina, l'automa – lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, 2009, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2009.

Rossi, A., *Aldo Rossi scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, CittàStudiEdizioni, Torino, 1978.

Rossi, A., *L'architettura della città*, 1966, Quodlibet Abitare, Macerata, 2012.

Rossi, A., *Autobiografia scientifica, 1981*, il Saggiatore, Milano, 2009.

AA.VV., *Che cos'è il restauro – nove studiosi a confronto*, 2005, a cura di Torsello, P., Marsilio Editore, Venezia, 2015.

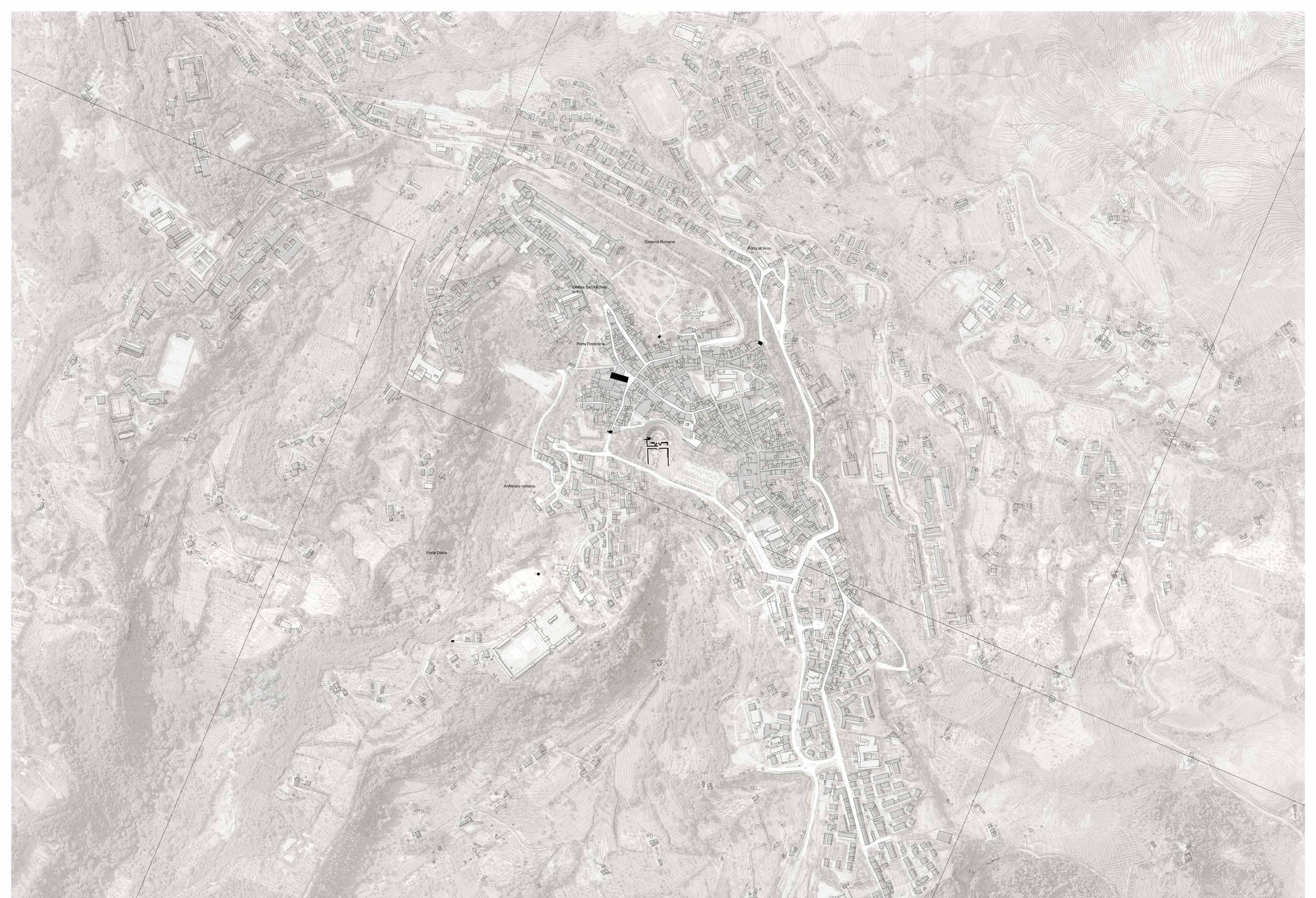
Peregalli, R., *I luoghi e la polvere*, 2010, Bompiani Editore, Milano, 2010.

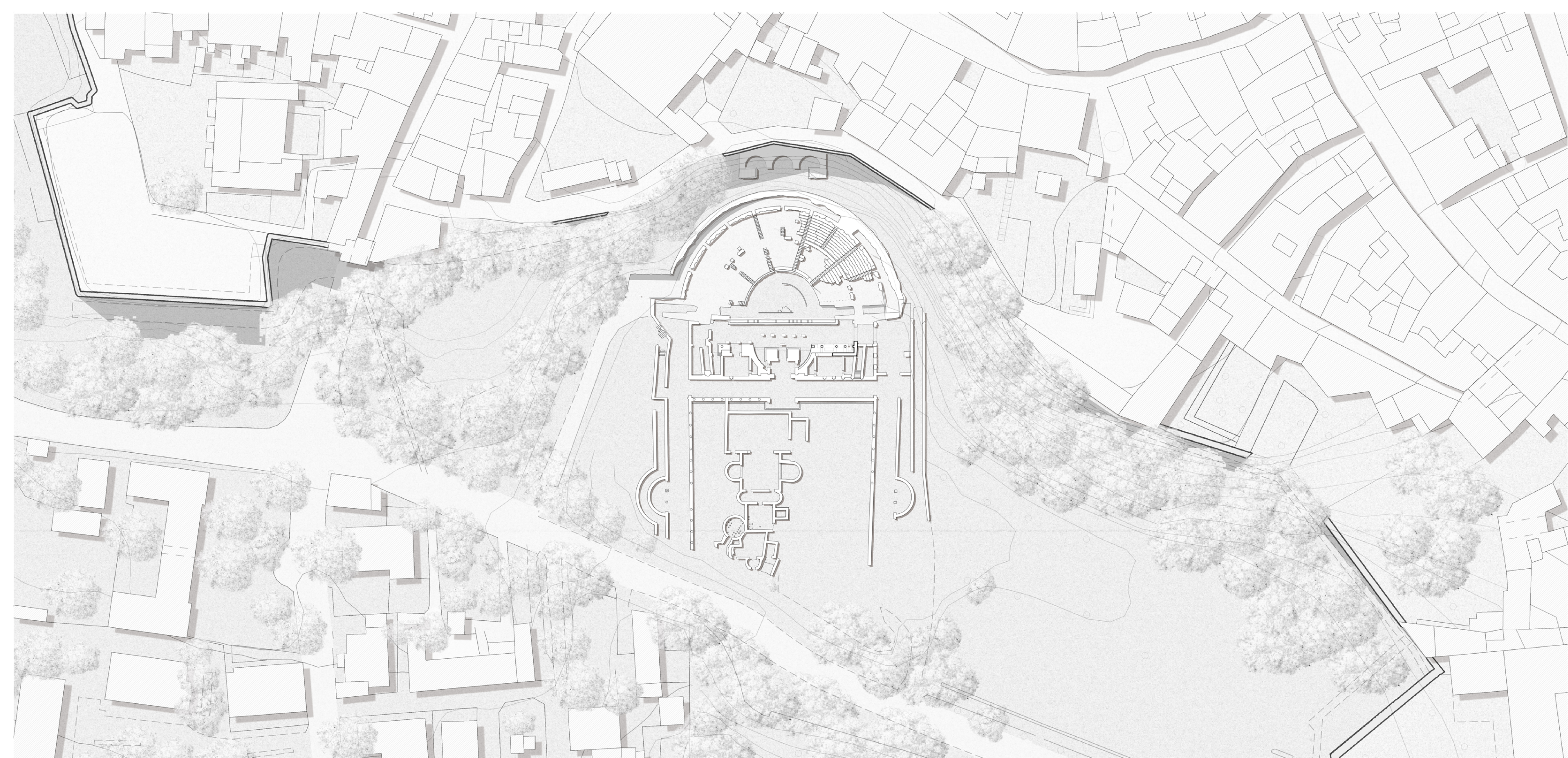
PARTE SECONDA

Sini, C., *L'arte, le api e Darwin*, 2011, Interlinea Edizioni, Novara, 2011.

AA. VV., *Il teatro romano di Volterra*, 1993, Octavo – Franco Cantini Editore, a cura di Cateni, G., Firenze, 1994.

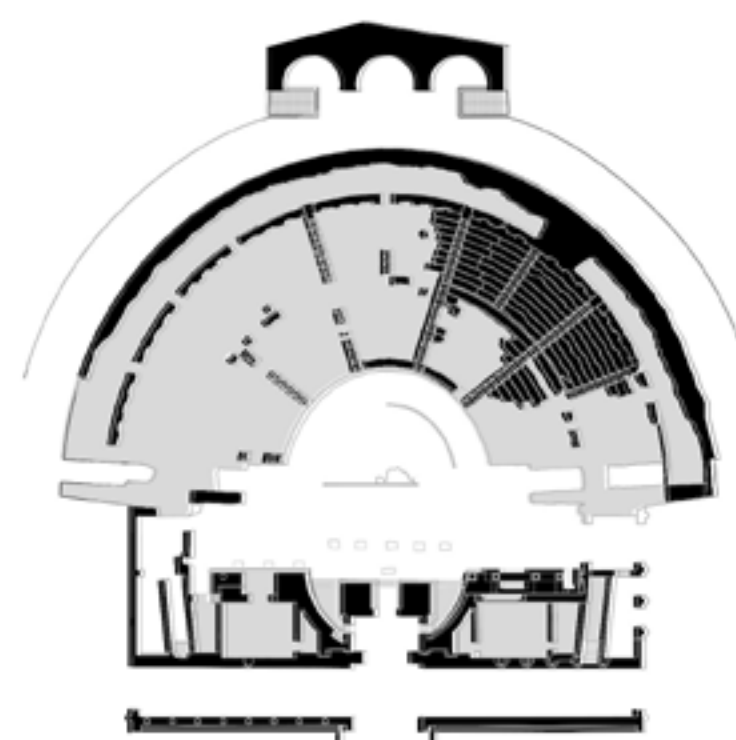
Munzi, M., Terennato, N., *Volterra: il teatro e le terme. Gli edifici, lo scavo, la topografia.*, 2000, All'insegna del giglio Editore, Sesto Fiorentino, 2000.





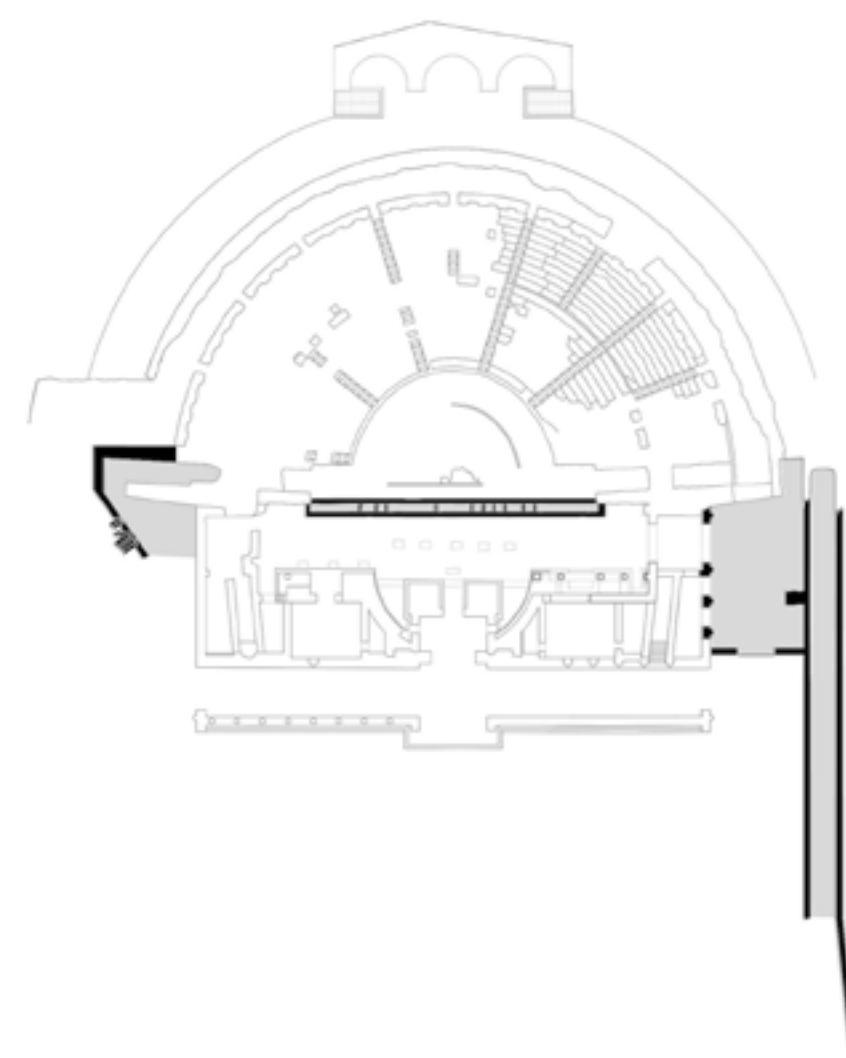
1 a.C. Età Augustea. Impianto originario

Avvio della costruzione attribuita ai due consoli volterrani menzionati dall'epigrafe dedicatoria della scenae frons
A.CECINA.A.F.SEVERUS.COS e **C.CECINA.A.F.LARGUS**.
 La prima inaugurazione avvenne nel 1a.C., forse in qualche modo collegata al consolato del primo evergete. Le parti fondamentali del complesso teatrale (cavea, orchestra, corpo scenico) sono legate tra loro da rapporti stratigrafici di contemporaneità. Non esistono strutture in cementizio anteriori all'impianto originario che, il più delle volte, poggia direttamente sul banco affiorante di arenaria.



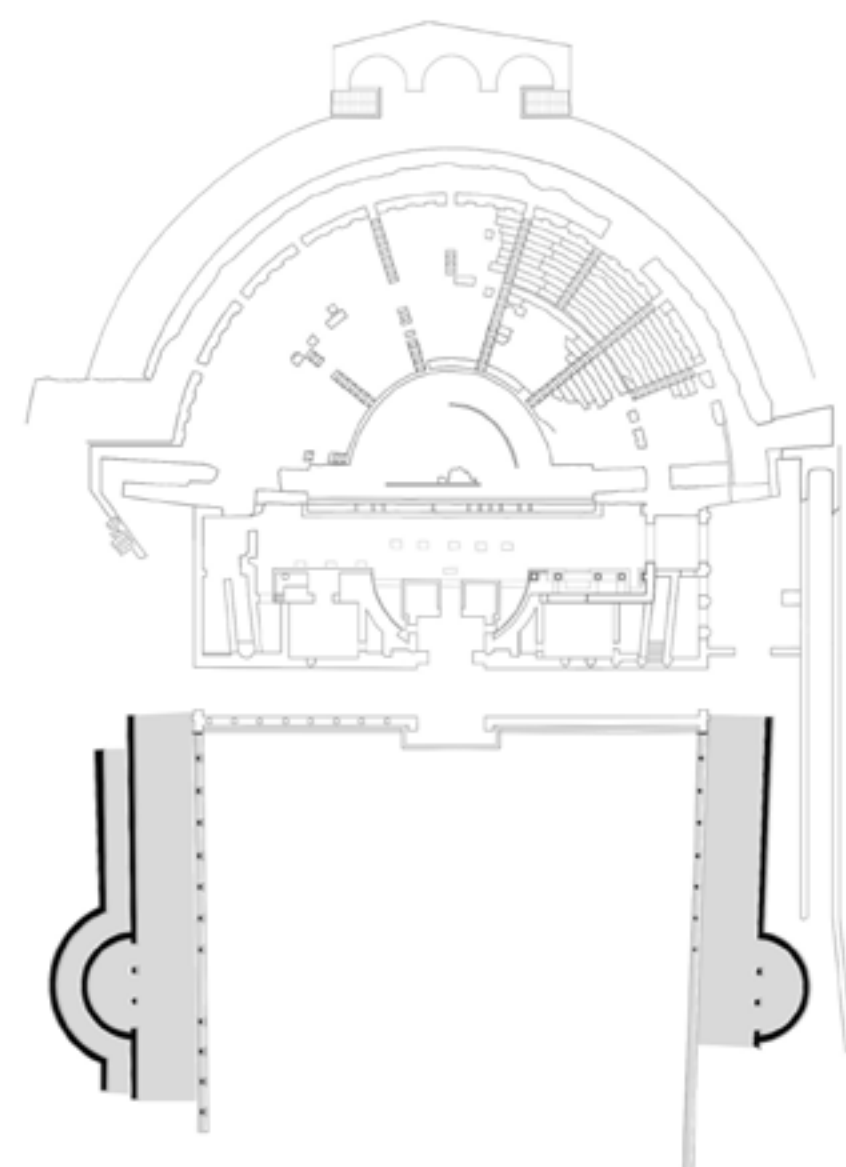
Età Tiberiana. Secondo intervento costruttivo: L'Auleum e la Basilica

A distanza di pochi anni dalla costruzione dell'impianto originario, tra tarda età augustea e età tiberiana vengono realizzate alcune aggiunte funzionali al completamento dell'edificio.
 Il primo intervento riguarda la costruzione del canale dell'auleum costruito da due lunghi muri paralleli con lo stesso orientamento della frontescena. Il muro meridionale costituiva la frons pupiti mentre quello settentrionale andava a sorreggere la contabulatio lignea del palcoscenico. La costruzione del canale del sipario comporta la realizzazione di una contabulatio stabile, a differenza della fase precedente in cui il palcoscenico doveva poggarsi da un lato alla fronte scena e dall'altro a sostegni lignei o comunque a strutture precarie.
 Il secondo intervento riguarda l'ampliamento verso Nord delle ali del teatro con la conseguente



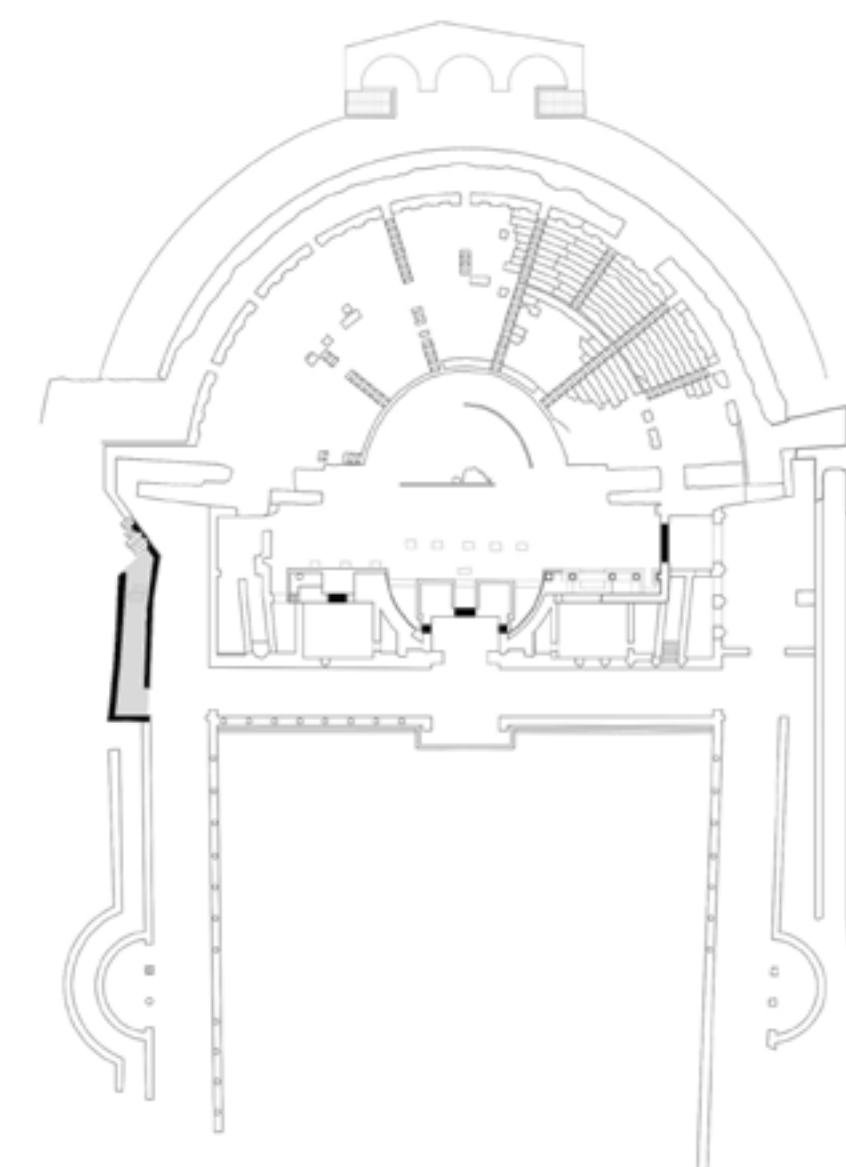
Età Claudia. Il quadriportico post scenam

C. Cecina Largus, console nel 42 d.C. e amico dell'imperatore Claudio, è il probabile evergeta a cui attribuire l'intervento di monumentalizzazione dell'impianto teatrale con la costruzione dei tre bracci di chiusura del quadriportico. In entrambi i lati, ritrovati durante gli scavi del secondo dopoguerra, la parete di fondo del porticato è costituita da un lungo muro in opus vittatum, protetto a monte da un muro parallelo funzionale al contenimento del pendio. I muri di fondo dei due porticati, dopo un tratto rettilineo di circa 41 metri (142 piedi romani), formano ognuno un abside semicircolare del diametro di 17,6 metri (59,5 piedi). Le due absidi, perfettamente speculari, probabilmente ospitavano una statua monumentale di imperatore o di cittadino benefattore, inquadrata da due colonne - oggi parzialmente rialzate - di cui sono state trovate in situ le basi.



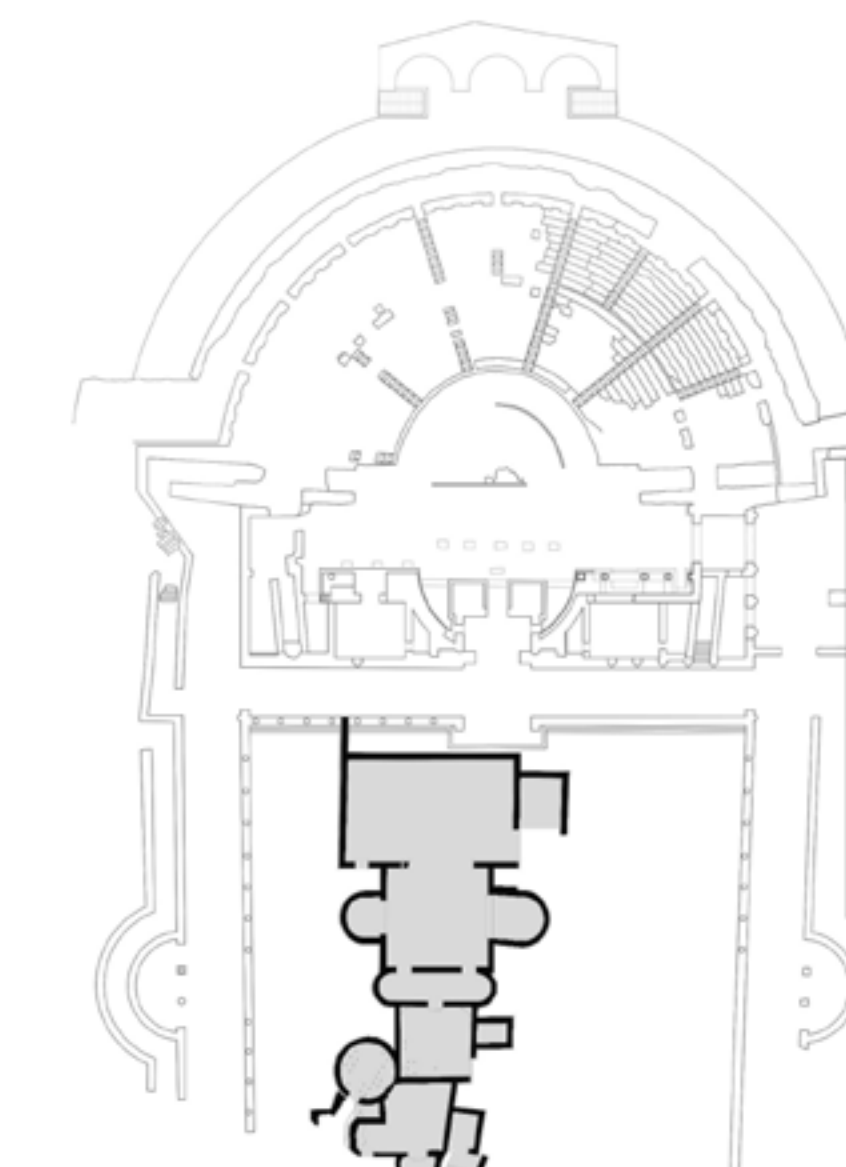
III secolo d.C. Ultimi interventi nel complesso teatrale

Nel corso del III secolo il teatro fu oggetto di due importanti interventi di ristrutturazione.
 L'aspetto del teatro di Volterra subisce in questa fase una drastica trasformazione. Vengono tamponate tutte le aperture, limitatamente alla parte iposcenica, smontati i due muri paralleli del canale dell'auleum, eliminata la contabulatio e smontato il palcoscenico. In questo modo era possibile usufruire di un ampio spazio livellato tra l'orchestra e l'area iposcenica. Anche la proedria subì in questo periodo uguale sorte, forse per consentire una parziale conversione del teatro ad ambiente in grado di ospitare i ludi gladiatori. Da questo periodo in poi, il teatro vivrà la fase più drastica del suo declino passando gradualmente da uno stato d'incuria e mancata manutenzione ad uno stato di lento ma inesorabile abbandono.

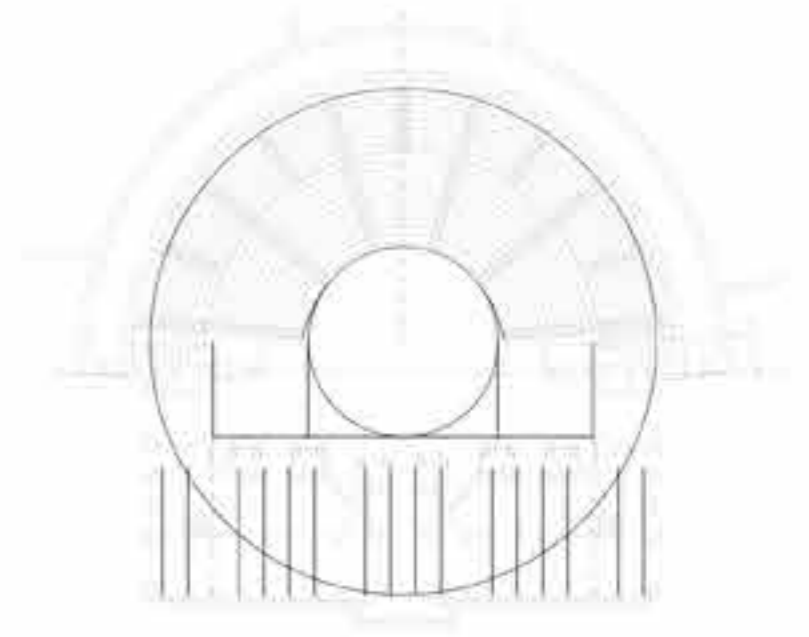
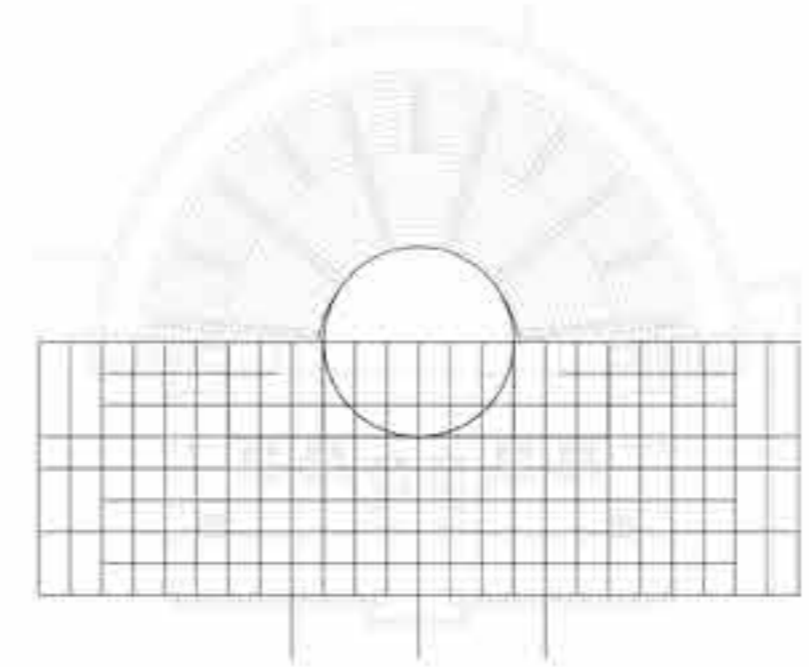
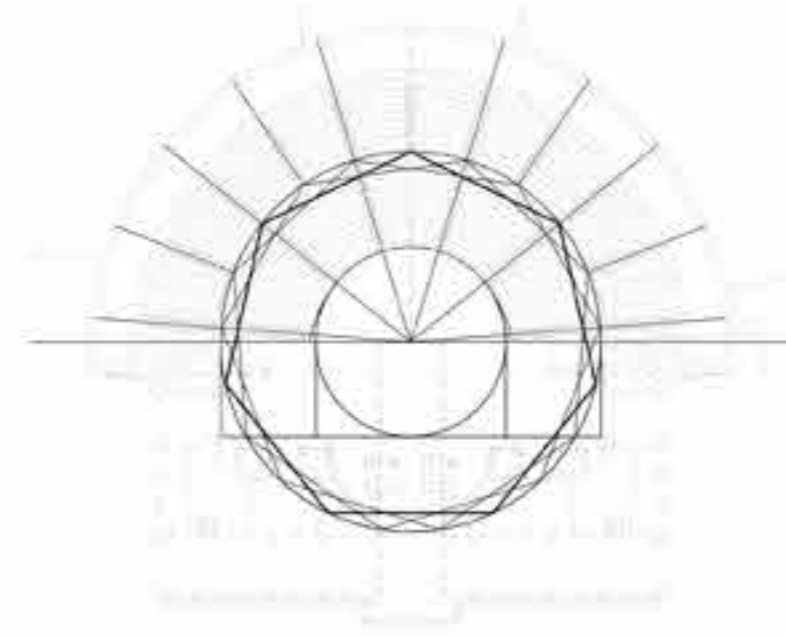
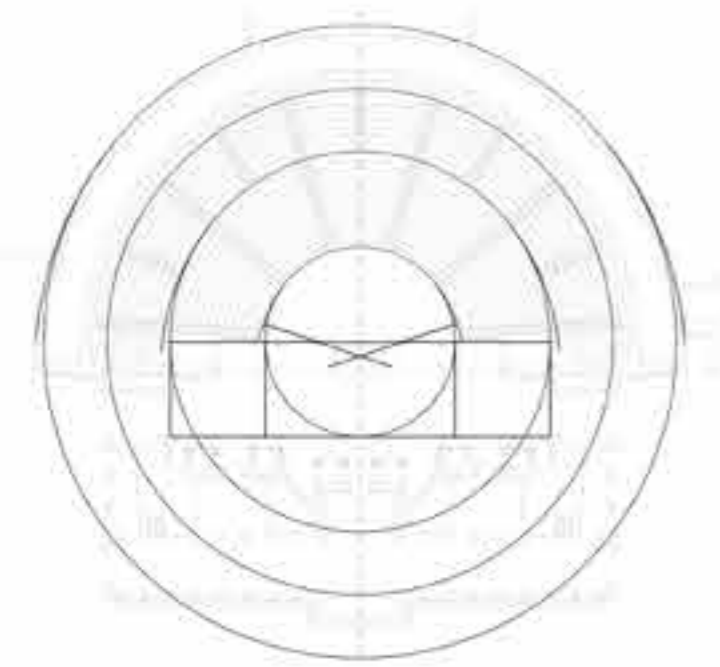
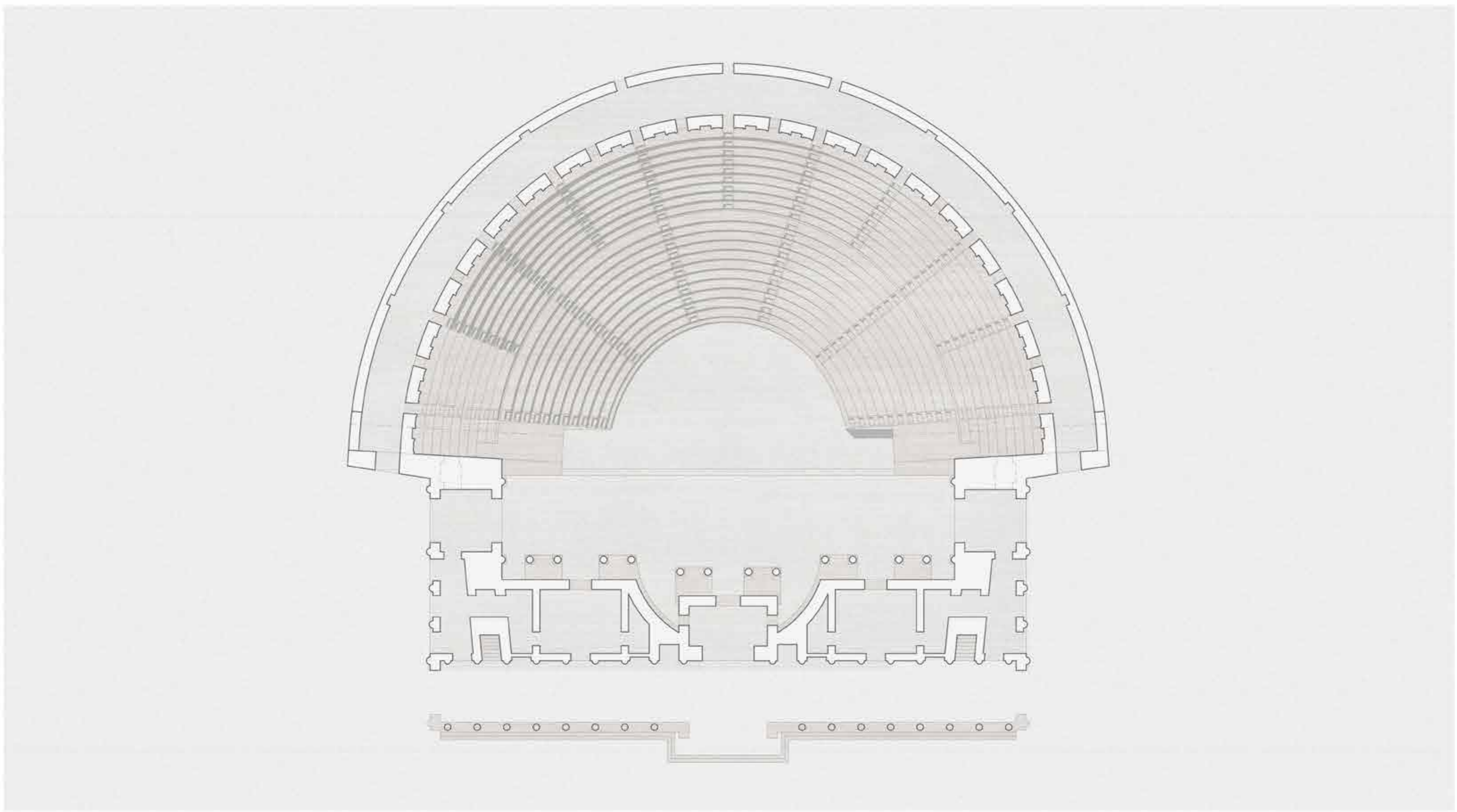


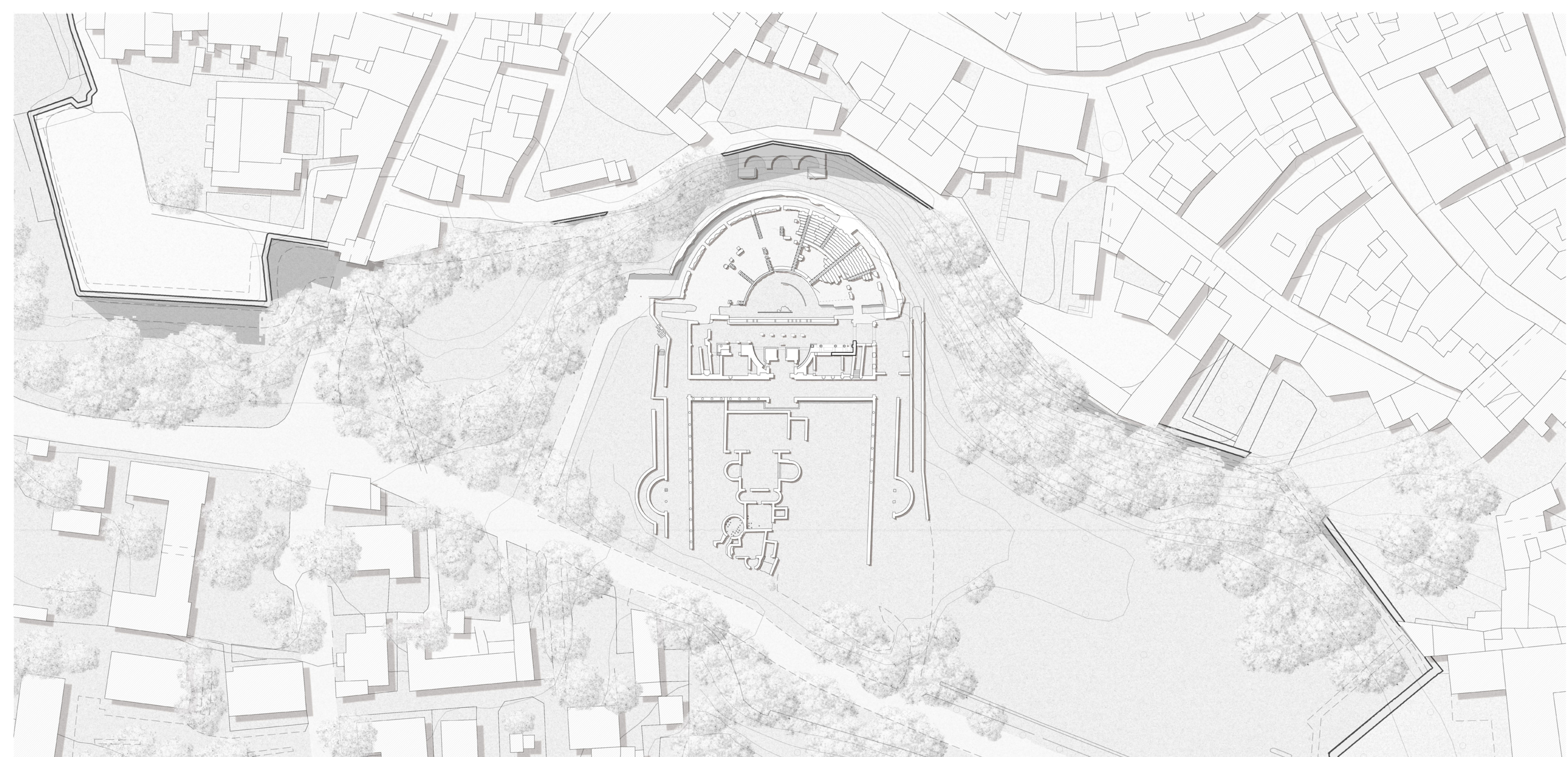
Fine III secolo d.C. - metà IV secolo d.C. Abbandono e crollo del teatro. Costruzione impianto termale

Il lungo periodo che portò alla graduale cessazione della necessaria manutenzione del teatro, generò anche i presupposti che portarono ad un crollo che seppellì la parte occidentale della cavea e un pezzo della frontescena.
 In questo stesso periodo nella porticus post scenam si impianta la struttura termale. La costruzione delle terme può datarsi in base all'analisi stilistica dei pavimenti musivi tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C., quindi in concomitanza con il primo periodo di abbandono del teatro. I numerosi elementi in "ludo di Pignano" presenti nelle cortine, unitamente alla presenza nelle strutture murarie di roccie di colonne ed elementi parallelepipedi di pilastro non ulteriormente lavorati, fa pensare ad una massiccia spoliazione delle strutture del vecchio edificio.



Riscoperta del teatro. Le fasi di scavo





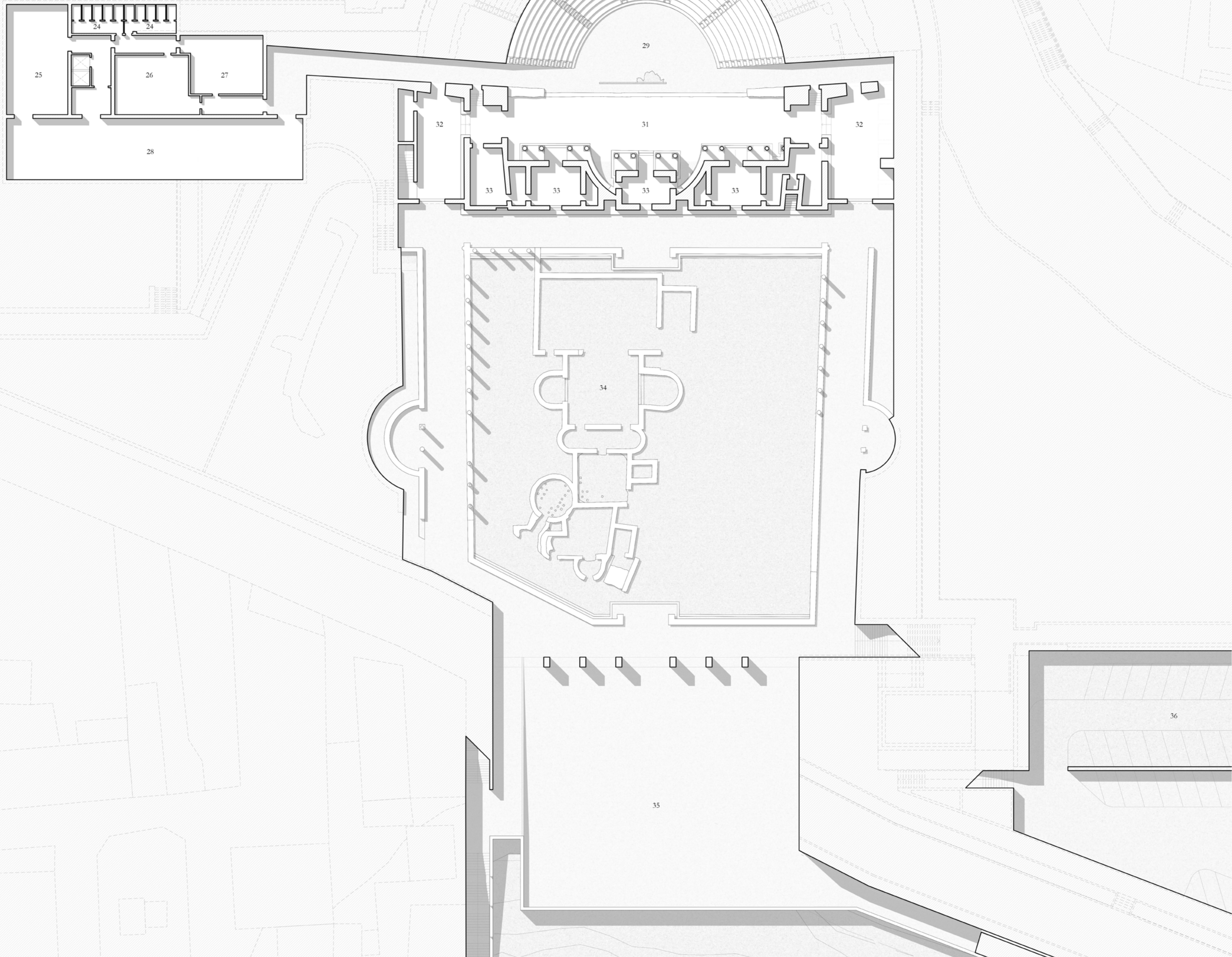


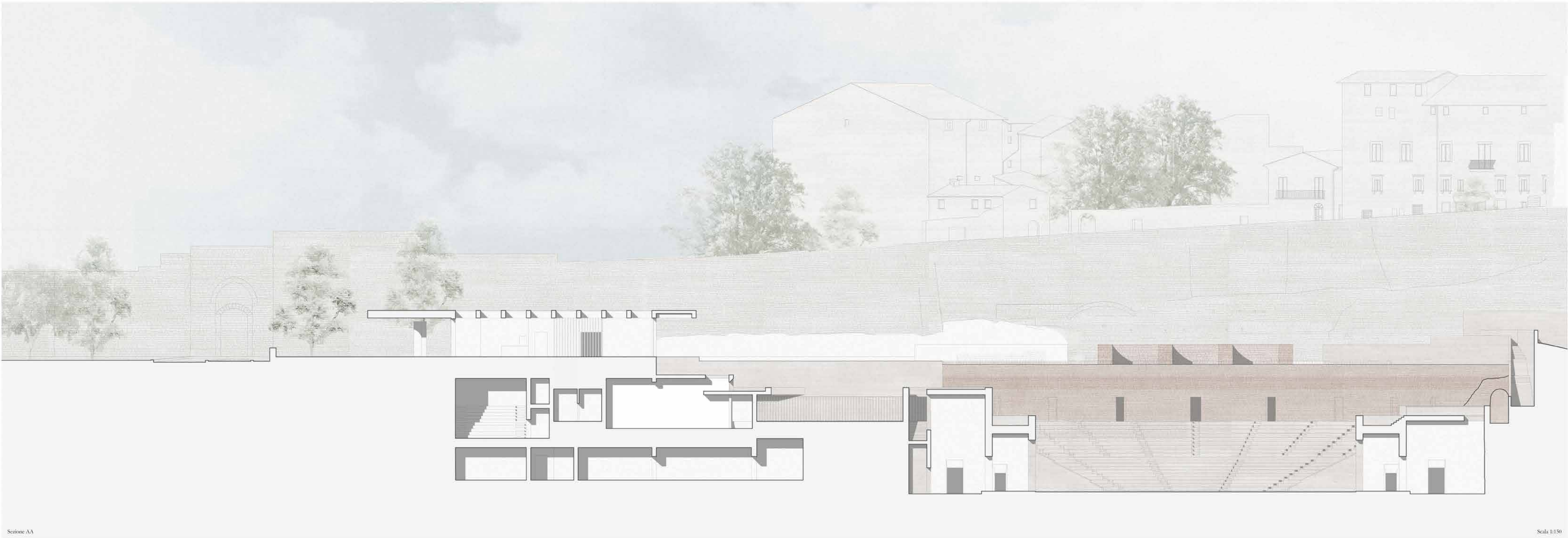
1. Ingresso Unità introduttiva
2. Biglietteria
3. Guardaroba
4. Bookshop
5. Servizi personale
6. Ingresso area ristoro
7. Servizi igienici
8. Area ristoro
9. Cucina
10. Servizi personale
11. Ingresso personale
12. Summa cavea

- 13. Servizi igienici
- 14. Sala conferenze
- 15. Vano tecnico
- 16. Sala espositiva 1
- 17. Sala espositiva 2
- 18. Sala espositiva 3
- 19. Sala espositiva 4
- 20. sala espositiva 5
- 21. Criptoportico
- 22. Vestibolo



- 24. Servizi igienici
- 25. Magazzino
- 26. Camerino 1
- 27. Camerino 2
- 28. Sala prove
- 29. Orchestra
- 30. Ima cavea
- 31. Palcoscenico
- 32. Vestibolo
- 33. Retrosцена
- 34. Resti archeologici
- 35. Belvedere
- 36. Parcheggio





Sezione AA

Scala 1:150



Sezione BB

Scala 1:150

Sezione AA

Scala 1:150



Sezione DD

Scala 1:150

TEATRO ROMANO DI VALTEBUONA A VOLTERRA. PROGETTO DI MUSEALIZZAZIONE DEL SITO ARCHEOLOGICO

Relatore: prof. arch. Francesco Saverio Fera | Correlatori: prof. arch. Wladyslaw Fuchs, prof. ing. Lucio Nobile
Laureando: Michele Montanari