

TRACCE, SEGNI, MEMORIE

Per una continuità urbana: il Museo del Teatro Romano di Cartagena
di Rafael Moneo

Valentina Dell'Olio

ARCHEOLOGIA E PROGETTO
CONTEMPORANEO, STRATIFICAZIONE
URBANA, MEMORIA E ROVINA

Platone, nell'*Epinomide*, attribuisce un'essenza spirituale anche a ciò che è altro dall'uomo e distinto dall'indistinto. Questa prospettiva consente di interpretare la città come un organismo vivente, soggetto a cicli di crescita, trasformazione e rigenerazione, i cui segni e frammenti si tramutano in tracce di memoria. Nel contesto contemporaneo, tali segni assumono un valore generativo: la loro frammentazione diventa risorsa per narrazioni capaci di mediare tra permanenza e trasformazione. Il principio di stratificazione, inteso come metodo critico per rendere intelligibili le temporalità sovrapposte, è stato assunto in alcuni linguaggi progettuali contemporanei. Emblematico è il progetto di Rafael Moneo per il Museo del Teatro Romano di Cartagena. L'intervento in esame integra in un'unica sequenza urbana il teatro romano, la cattedrale medievale e il palazzo settecentesco. L'itinerario museale, concepito come un percorso narrativo, collega Plaza del Ayuntamiento al cuore del monumento antico, rivelandolo progressivamente come scena finale. Attraverso l'applicazione di criteri di distinzione tra antico e nuovo, reversibilità e integrazione urbana, Moneo trasforma un sito archeologico marginale in infrastruttura culturale e motore di rigenerazione urbana. Tale approccio si distingue da precedenti interventi sui teatri antichi, che nel XX secolo avevano privilegiato la ricomposizione formale e tipologica, isolandoli dal contesto. Il progetto di Giorgio Grassi a Sagunto è un caso emblematico di ricostruzione tipologica. Cartagena, in maniera opposta, eleva la stratificazione a valore del progetto, restituendo il teatro non nella sua compiutezza formale, ma come parte integrante e viva della città contemporanea. Questo modello metodologico, capace di coniugare memoria e progetto, permanenza e trasformazione, si propone come riferimento per il nuovo millennio.

ARCHAEOLOGY AND CONTEMPORARY
DESIGN, URBAN STRATIFICATION, MEMORY
AND RUIN

Plato, in the *Epinomide*, attributes a spiritual essence even to what lies beyond man and apart from the indistinct. This perspective allows the city to be read as a living organism, subject to cycles of growth, transformation and regeneration, whose signs and fragments become traces of memory. In the contemporary context, these signs take on a generative value: their fragmentation becomes a resource for narratives capable of mediating between permanence and transformation. The principle of stratification, understood as a critical method for making overlapping temporalities intelligible, has been adopted in contemporary architectural discourse. An emblematic case is Rafael Moneo's project for the Roman Theater Museum in Cartagena. The intervention integrates the Roman theatre, the medieval cathedral and the eighteenth-century palace into a single urban sequence. The museum itinerary, conceived as a narrative path, connects Plaza del Ayuntamiento to the heart of the ancient monument, progressively revealing it as the final scene. Through criteria of distinction between old and new, reversibility and urban integration, Moneo transforms a marginal archaeological site into cultural infrastructure and an engine of urban regeneration. This approach differs from earlier interventions on ancient theatres, which in the 20th century often favored formal and typological recomposition, isolating them from the urban fabric. Giorgio Grassi's project in Sagunto is an emblematic case of typological reconstruction. Cartagena, by contrast, elevates stratification to a design principle, returning the theatre not in its formal completeness but as an integral and living part of the contemporary city. This methodological model, able to combine memory and design, permanence and transformation, stands as a reference for the new millennium.

Valentina Dell'Olio

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", Dottorato di Interesse Nazionale in Patrimoni archeologici, storici, architettonici e paesaggistici mediterranei (PASAP) / Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD
v.dellolio7@phd.uniba.it / v.dellolio1@phd.poliba.it



TRACCE, SEGNI, MEMORIE

Per una continuità urbana: il Museo del Teatro Romano di Cartagena
di Rafael Moneo

Valentina Dell'Olio

«[...] la forma della città è sempre forma di un tempo della città
ed esistono molti tempi nella forma della città»

Aldo Rossi, *L'architettura della Città*, Il Saggiatore, 2018, p.60

Introduzione

Secondo l'ipotesi di Aldo Rossi, la città contemporanea può essere concepita come «un manufatto la cui costruzione si è evoluta nel tempo e che, nonostante le tracce discontinue derivanti dalle diverse velocità di trasformazione, rappresenta un'entità dinamica e in continua evoluzione» (Rossi 1966, 29). La sua costruzione avviene attraverso la stratificazione di immagini e forme appartenenti a temporalità differenti. All'interno del campo eterogeneo della città contemporanea, è possibile operare una distinzione tra i diversi elementi che la costituiscono. Alcuni di questi frammenti, risalenti a epoche recenti, sono evidenti e facilmente leggibili, mentre altri, come le vestigia archeologiche, sono parzialmente celati e di difficile comprensione. Tutte le opere dell'uomo, infatti, trovano nel suolo la loro base o vi ritornano, modificandone la forma e la struttura. La Terra raccoglie i segni lasciati dall'uomo nel tempo: tutto, per gravità o per scelta, ritorna al suolo. È lì che affonda il giacimento della memoria collettiva, da cui riemergono miti e tracce materiali. L'archeologia diventa, quindi, il linguaggio che interroga questa memoria, distinguendo ciò che è stato depositato volontariamente da ciò che il tempo o il caso hanno consegnato alla terra. In questo senso, il suolo archeologico non è solo un custode, ma anche un testimone. Il tempo può celare ciò che in passato appariva chiaro, attraverso il deterioramento delle strutture materiali e la perdita dell'unità che le caratterizzava. La materia del passato può essere erosa dal fluire del tempo, ma la sua essenza continua a persistere nella memoria del luogo. Nonostante la frammentazione, la perdita di funzionalità e l'apparente "inutilità" dei frammenti, dalle rovine affiora la loro durata e persino la loro eternità. Il tempo può essere visto come un alleato del progetto, in quanto rivela un ordine che guida la manifestazione di questa vocazione. In tale prospettiva, Bruno Zevi ha definito la rovina come una «metodologia del fare architettonico».¹ In tal modo, la rovina e il frammento diventano principi generativi di un processo di trasformazione e rinascita in cui il passato diventa voce del presente e fondamento del nuovo.²

Il progetto architettonico deve riconoscere le stratificazioni, materiali e logiche, entro cui opera e farle affiorare nuovamente all'interno della sintassi urbana, affinché possano essere comprese nel loro significato e valore.³ Le forme urbane che si sono susseguite nel tempo e che hanno definito l'aspetto della città contemporanea devono essere lette con attenzione e considerate come principi del progetto architettonico, in quanto agisce sulla città a un

1 Zevi, Bruno. 1948. *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi, 112.

2 Henri Bergson, nel suo scritto *Matière et mémoire* del 1896, distingue tra una memoria contemplativa, passiva e ambigua di fronte alle rovine, e una memoria attiva, che impegna il progettista nel collegare i segni dell'antico alle questioni del presente. In questa prospettiva, Benedetto Croce (*Teoria e storia della storiografia*, 1917) sottolinea che «ogni vera storia è storia contemporanea». Secondo Salvatore Settis (*Futuro del "classico"*, 2004), la rovina si manifesta come un'entità simultaneamente assente e presente. Ernesto N. Rogers (*Esperienza dell'architettura*, 1958) la definisce come un organismo vivente, capace di suscitare emozioni architettoniche. Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), d'altra parte, interpreta i frammenti come una collaborazione con il tempo, orientandolo verso il futuro.

3 Angelo Torricelli, a proposito dell'intervento sul patrimonio archeologico, scrive: "il progetto non si fonda, in definitiva, sull'idea della continuità con la storia come processo 'naturale' in svolgimento. Ma, per contro, sull'idea del progetto come sintesi interpretativa di progetti." In Torricelli, A. 2006. "Archeologia, città, museo. Atene come inizio." In *Studi e progetti per Atene archeologica*, a cura di L. Ferro, Boves: Araba Fenice.

livello inconscio e non possono essere trascurate. I frammenti sono forme virtuali, vive nella razionalità e nella memoria. Le tracce dell'unità perduta devono diventare, grazie al progetto architettonico, un elemento sufficiente per rievocare il significato del disegno che le ha generate e per valorizzare il bene nell'ambiente urbano.

Aspirare a liberare, come direbbe Bonelli, la «vera forma»,⁴ rendendo intelligibile il tipo e la sua compiutezza formale attraverso la restituzione dello spazio architettonico, o aspirare a una ricostruzione *tout court* delle forme e dei caratteri architettonici, risulterebbe rischioso, in quanto si rischia di attribuire alle forme significati non autentici e non pertinenti, a causa della mancanza di dati. La rovina, d'altra parte, diventa l'unica testimone della verità assoluta, mentre il progetto assume il ruolo cruciale di mediatore e comunicatore dei principi fondativi che sono in esso racchiusi.

In tale contesto, si è assistito allo sviluppo di una varietà di linguaggi nell'ambito del progetto per il patrimonio, che ha compreso la ricostruzione architettonica e la risignificazione a livello urbano dei frammenti. Il discorso sin qui condotto introduce una tipologia emblematica nel campo del progetto: il teatro antico. Il teatro, in passato, era caratterizzato da un forte legame con la topografia su cui si inseriva e da una chiara chiusura verso il paesaggio. Nel corso del ventesimo secolo, numerosi progettisti hanno sviluppato proposte per la salvaguardia, il recupero e la riorganizzazione di complessi teatrali, con esiti che hanno prodotto risultati eterogenei e talvolta soggetti a dibattito. Il panorama culturale iberico ha fornito esempi di approcci emblematici che rendono evidente l'evoluzione del processo progettuale nella contemporaneità oscillante tra la ricostruzione tipologica e la valorizzazione critica della stratificazione storica. Un caso emblematico del primo approccio è rappresentato dal teatro romano di Sagunto, ricostruito da Giorgio Grassi e Manuel Portaceli (1985-86 / 1990-93), dove la tipologia diventa principio ordinatore, ma allo stesso tempo diventa elemento dividente tra il resto e il paesaggio urbano. In netta contrapposizione si pone l'intervento di circa dieci anni successivo (2000-2008) di Rafael Moneo per il Museo del Teatro Romano di Cartagena che non mira alla ricostruzione integrale della forma antica ma che assume la stratificazione urbana come valore sia progettuale che narrativo, trasformando una "lacuna urbana" in un'infrastruttura culturale e motore di rigenerazione urbana.

Ricostruzione tipologica:

il teatro romano di Sagunto di Giorgio Grassi (1985-1993)

In conformità con le consuetudini relative alle opere dell'antichità, anche il teatro romano di Sagunto fu progressivamente depredato e utilizzato come cava di materiali per la costruzione della città medievale e moderna. Elementi architettonici quali blocchi, colonne e decorazioni furono riutilizzati per la costruzione della città medievale e successiva. Il legame con il vicino castello, eretto nella stessa area dell'antico foro romano, causò ulteriori distruzioni: il sito divenne teatro di vicende belliche che segnarono profondamente la conservazione del monumento. Nel corso dei secoli XIX e XX, le condizioni dell'edificio peggiorarono ulteriormente, giungendo a uno stato di rovina molto avanzato. Nel periodo compreso tra il 1930 e il 1978, sono stati condotti numerosi interventi di restauro e consolidamento, principalmente sulla cavea. Gli interventi di natura mimetica, come la ricostruzione degli *aditus* che ha comportato l'eliminazione dei resti originali, la modificazione in un teatro "alla greca", il recupero parziale del profilo della cavea con un rivestimento che non ha superato la galleria inferiore esistente, e altri interventi simili, hanno accentuato il carattere pittoresco in cui versava la rovina, arrivando a una sua monumentalizzazione e celebrazione della distorsione dell'opera originaria (fig.2). Le recenti integrazioni, tra cui il Museo del Teatro, eretto nel 1952 sulle murature orientali, hanno contribuito a cancellare ulteriori porzioni di età romana, alterando la simmetria della *scaenae frons* e compromettendo la leggibilità complessiva del monumento. La rovina, in qualità di forma architettonica prossima alla scomparsa, aveva perso la capacità



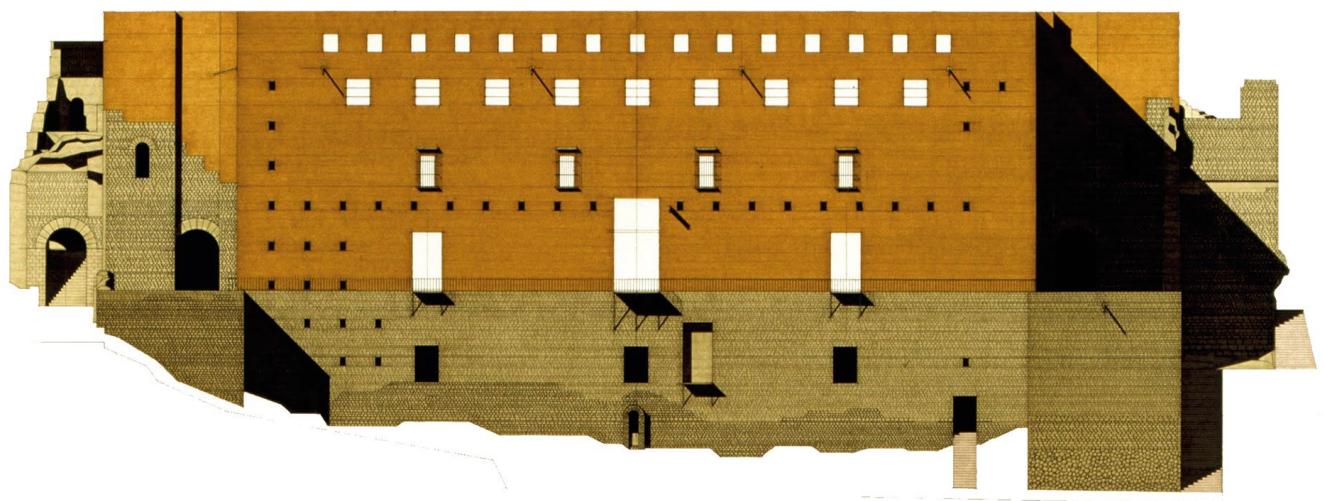
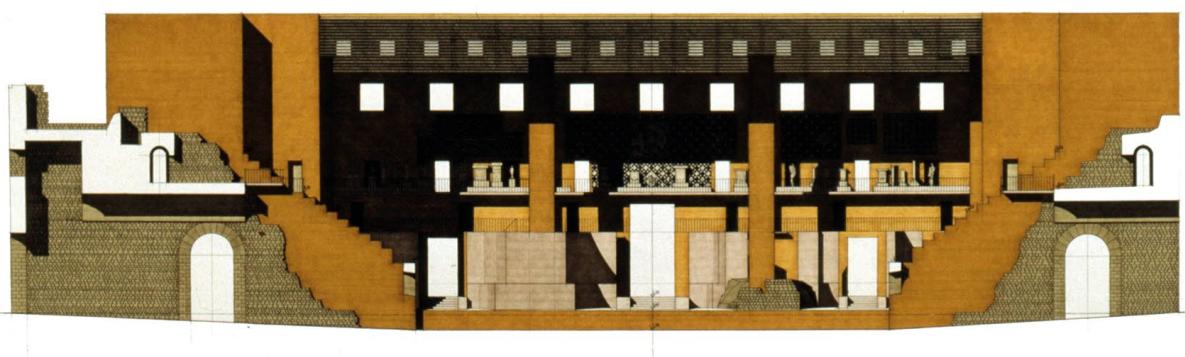
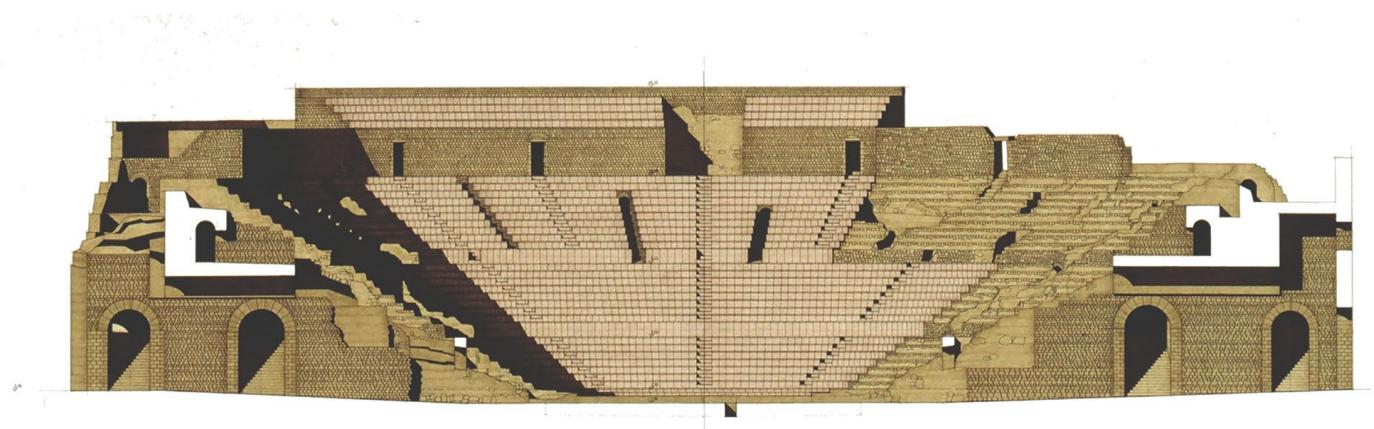
2
Il Teatro Romano di Sagunto
prima degli interventi di
restauro del XX secolo.
(© J. Laurent)

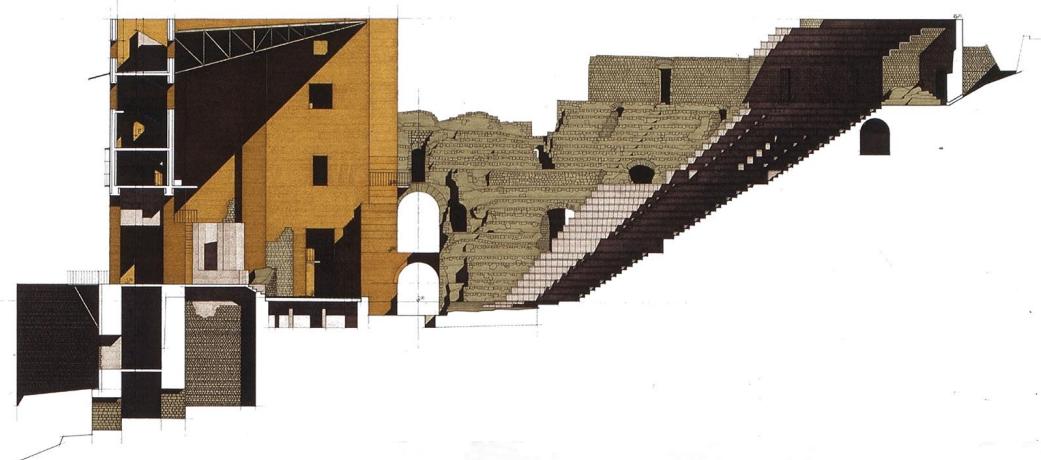
di mantenere le relazioni spaziali e visive con le altre parti della città storica. Nonostante le alterazioni causate dal tempo e gli interventi moderni, l'architettura del teatro romano di Sagunto ha dimostrato una notevole resilienza, conservando la sua integrità nei resti ancora visibili sotto le successive stratificazioni. In tale contesto, tra il 1985 e il 1993, Giorgio Grassi, in collaborazione con Manuel Portaceli, fu incaricato dal Direttore Generale del Patrimonio Storico della Comunità Valenciana di sviluppare un progetto di restauro e riabilitazione. L'architetto milanese considerava gli interventi precedenti come dei tradimenti rispetto alla forma originaria del teatro. I consolidamenti parziali della cavea, la mutazione tipologica da romana a greca e la costruzione di un *lapidarium* dalle forme di domus romana alla base della struttura non restituivano l'immagine originaria del monumento. L'obiettivo di Giorgio Grassi con il progetto era quello di restituire al teatro di Sagunto la sua originaria "romanità": recuperare la "forma vera",⁵ o meglio, riottenere l'unità formale che restituisse leggibilità e funzionalità tipologica. Egli voleva restituire l'essenza romana attraverso la ricollocazione tipologica delle rovine, che considerava il massimo garante della sua identità, reimpiantando quella verità architettonica che sembrava scomparsa dietro i maltrattamenti e le alterazioni della storia.⁶ Il processo metodologico non intendeva perseguire una ricostruzione integrale, impossibile per l'insufficienza di dati, ma piuttosto mirava a un completamento critico per raggiungere un'economia intrinseca della figurabilità tipologica. Attraverso un'attenta analisi comparativa con altri teatri coevi, fu possibile identificare gli elementi minimi necessari a ridefinire la struttura, seguendo il principio brandiano dell'"unità potenziale".⁷ L'approccio dell'architetto, orientato a un'economia di mezzi, si fondava su un'attenta selezione delle informazioni presentate, utilizzando la citazione e l'omissione come strumenti principali.

5 La volontà di "restituire romanità" non deve essere interpretata come una mera conservazione, ma piuttosto come la costruzione di un'immagine ideale, in cui la tipologia architettonica stessa diventa prova dell'autenticità storica.

6 Si potrebbe affermare che il concetto di rovina non possiede un valore intrinseco, ma che è l'osservatore a conferirgli un significato. In questa prospettiva, la ricollocazione tipologica e la risignificazione della rovina attraverso il completamento formale si configurano come strumenti interpretativi: questi strumenti assistono lo spettatore nella lettura del frammento e nella sua riconduzione a una rappresentazione unitaria e comprensibile.

7 Brandi, Cesare. 1963. *Teoria del restauro*. Torino:Einaudi: 91-94





3
Sezione trasversale della
cavea. (© G. Grassi)

4
Sezione e alzato della scenae
frons. (© G. Grassi)

5
Sezioni ricostruttive: rapporto
tra la cavea e la scenae frons
ricostruita. (© G. Grassi)

6
Il Teatro Romano di Sagunto,
landmark nella città
contemporanea
(© D. Malagamba)



In questo modo, si ripristina la cavea (fig.3) mediante la sovrapposizione di pietra calcarea sulla superficie originaria andando a riconfigurare i *gradus* e si restaurano le *scalarie* e le *praecinctio*n*e*s. Si ricostruisce l'altezza della cavea tramite la continuazione del terrapieno superiore della strada che portava al castello ricostruendone anche le sedute della *summa* cavea. Vennero reintegrati i tribunal per ricostituire l'unità tra cavea e scena. La *scaenae frons* (fig.4), come sottolineato da Grassi, è considerata un elemento imprescindibile all'interno dell'economia degli elementi caratterizzanti la tipologia teatrale insieme alla cavea, in quanto l'edificio è definito da uno spazio semicircolare chiuso dal muro della *scaenae frons*, esso è uno spazio introverso aperto solamente verso il cielo. Tale muro abitato fu ricostruito in laterizio fino alla quota del terrapieno superiore, corrispondente all'altezza originaria ipotizzata (fig.5). Tuttavia, le torri non vengono ricostruite se non fino al piano di imposta dell'orchestra, in quanto non sono ritenute necessarie per definire la forma in modo essenziale. All'interno del corpo scenico furono rialzate la *valva regia* e *valvae hospitale* fino a un'altezza necessaria a ristabilire la proporzione scenica. Il *postscaenium* assume il ruolo di *lapidarium* e di *antiquarium*⁸ accogliendo i frammenti architettonici della scena originaria. Tali frammenti assumono il ruolo di reliquie all'interno di un contenitore moderno che nella sua incompletezza nella forma risulta quasi una rovina contemporanea. Il risultato fu un teatro nuovamente funzionante, ma non scevro di controversie. Nonostante il sito sia stato oggetto di interventi di riqualificazione e abbia recuperato il suo valore relazionale con il paesaggio circostante, ridefinendo il *landscape* della città contemporanea (fig.6), si osserva una mancanza di cura per il patrimonio preesistente e per le stratificazioni storiche, probabilmente attribuibile alla limitatezza degli studi preliminari e all'inadeguatezza dell'equilibrio tra la nuova costruzione, che attualmente detiene un ruolo predominante, e le testimonianze dei precedenti restauri, conservate in modo indiscriminato, e i pochi resti che presentano condizioni di degrado. L'intervento di Grassi crea un nuovo punto di riferimento all'interno del paesaggio urbano, isolandolo e rendendolo algido rispetto alla contemporaneità. Benché l'adozione del principio di "diacronismo armonico", inteso come la sovrapposizione di fabbriche coerenti che rendono percepibile la stratificazione nel tempo attraverso materiali e soluzioni formali, si presentasse come una strategia valida e l'intento di rivitalizzare il sito procedendo con una ricostruzione apparisse come un'opzione ammissibile, considerando il risultato finale, è ragionevole affermare che altre soluzioni, meno invasive e più sottili nella trasformazione del monumento e con un impatto più contenuto sulla nuova architettura, avrebbero probabilmente prodotto esiti più soddisfacenti, senza sovrastare i prodotti della storia.

Evocazione del tipo:

il Museo del Teatro Romano di Cartagena di Rafael Moneo (2000-2008)

Il teatro di *Carthago Nova* (l'odierna Cartagena) sorgeva su uno dei colli più elevati della città antica, in posizione dominante accanto all'approdo urbano. La sua posizione, visibile dal mare, trasmetteva ai viaggiatori un'immediata sensazione di magnificenza, costituendo il manifesto della romanizzazione augustea. Nel corso dei secoli, l'edificio ha subito un progressivo declino: inizialmente compromesso da scavi nel banco roccioso per la realizzazione di pozzi e cisterne, successivamente inglobato nella costruzione della Cattedrale di Santa María la Mayor nel XIII secolo, eretta sul lato occidentale della cavea con materiali di spoglio provenienti dal teatro stesso. Dopo un breve periodo di rinnovamento, promosso dalla ristrutturazione dell'architetto Víctor Beltrí tra il 1899 e il 1904, l'edificio ha vissuto un nuovo periodo di declino, aggravato dai gravi danni subiti durante la guerra civile spagnola, e dal 1939 è stato lasciato in stato di abbandono. Nel periodo compreso tra il XIX e il XX secolo, al piede del colle si sviluppa nodo urbano strategico, corrispondente all'attuale Plaza del Ayuntamiento, che funge da collegamento tra la città storica e quella

8 Il Museo del Teatro, eretto nel 1952 sulle murature orientali, fu demolito nel corso degli interventi di Giorgio Grassi, in quanto interpretato come una superfetazione della struttura teatrale.

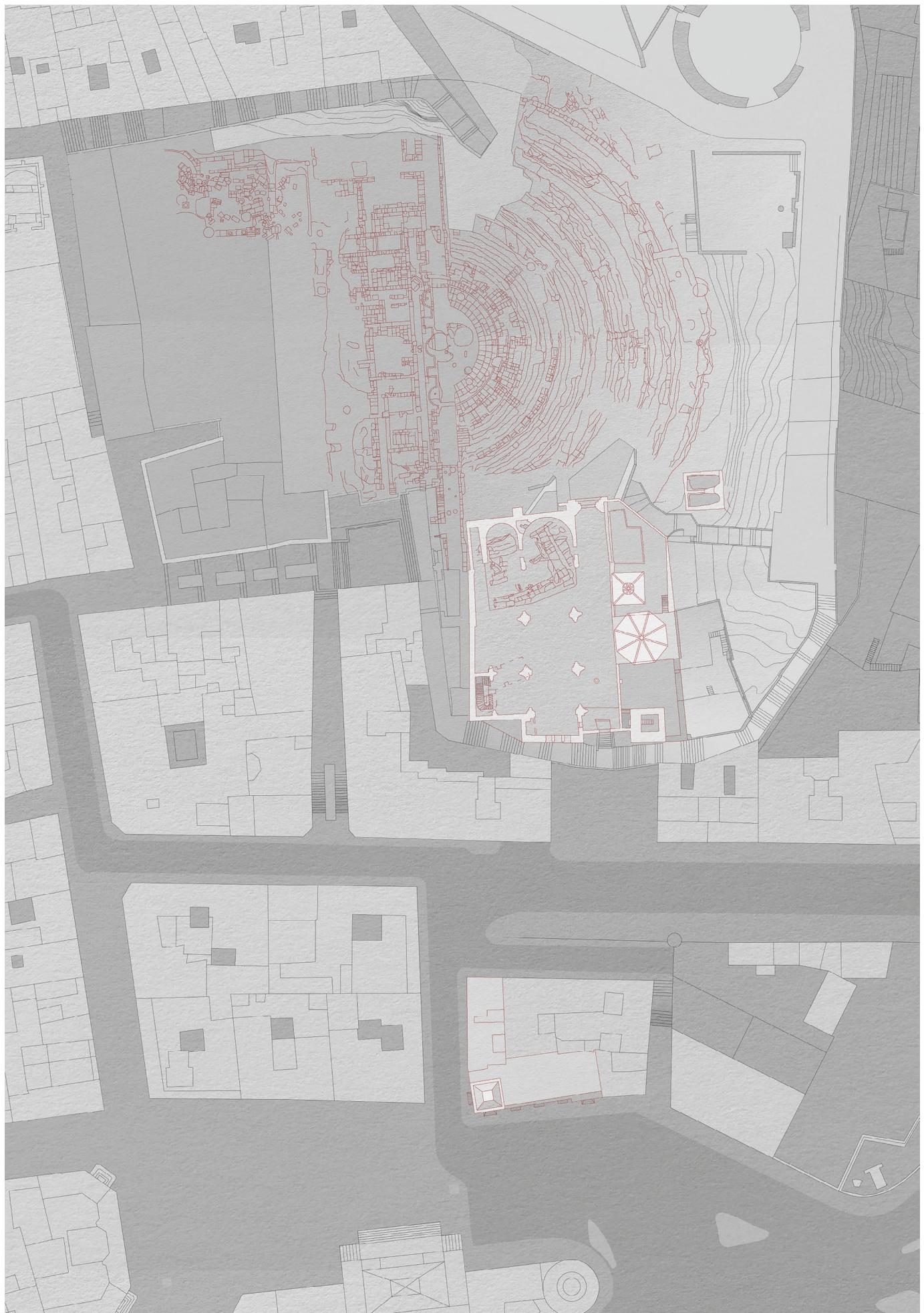


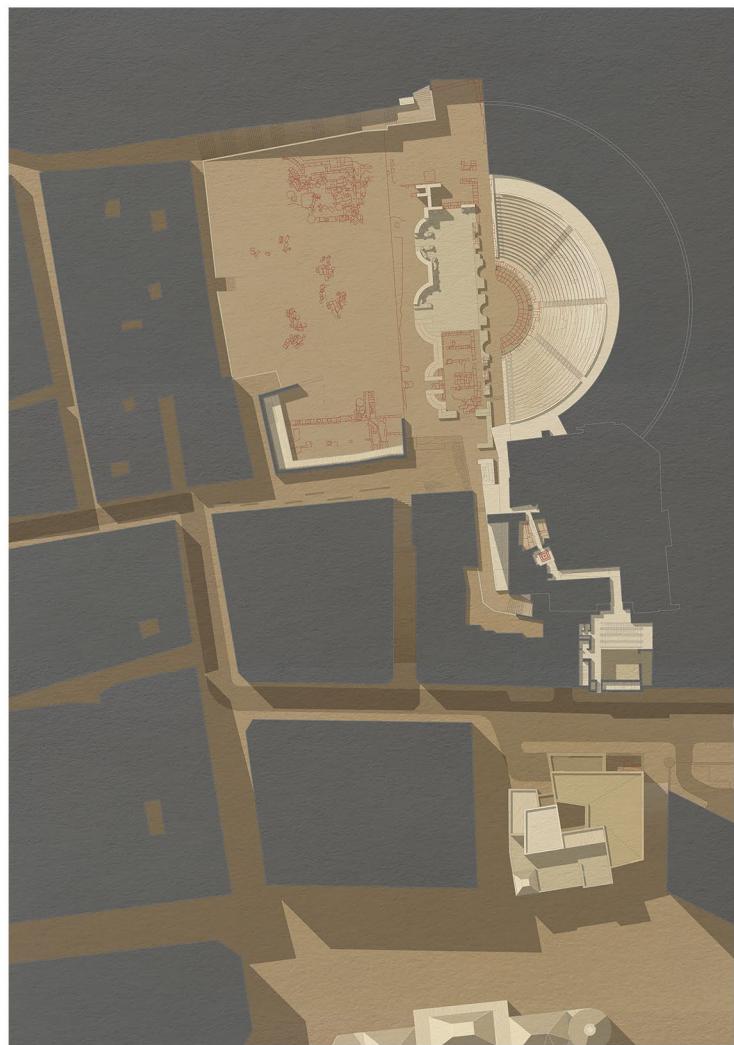
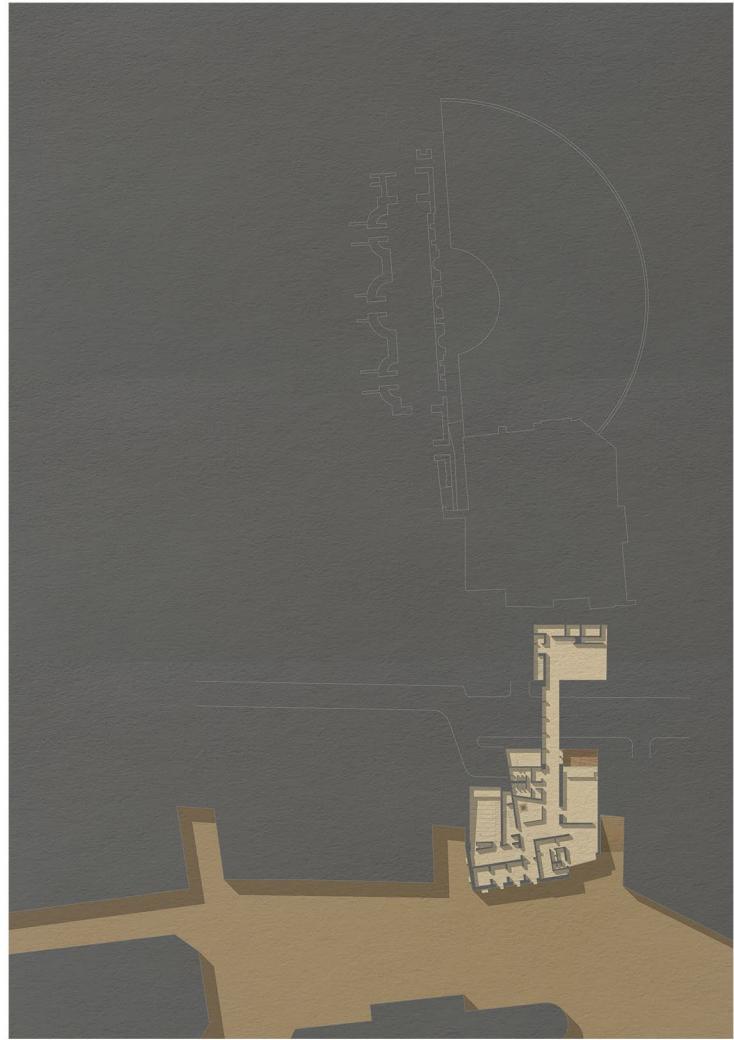
7
Il Teatro Romano di Cartagena
durante gli scavi archeologici
(© Fondo Storico del Museo
del Teatro Romano di Cartagena)

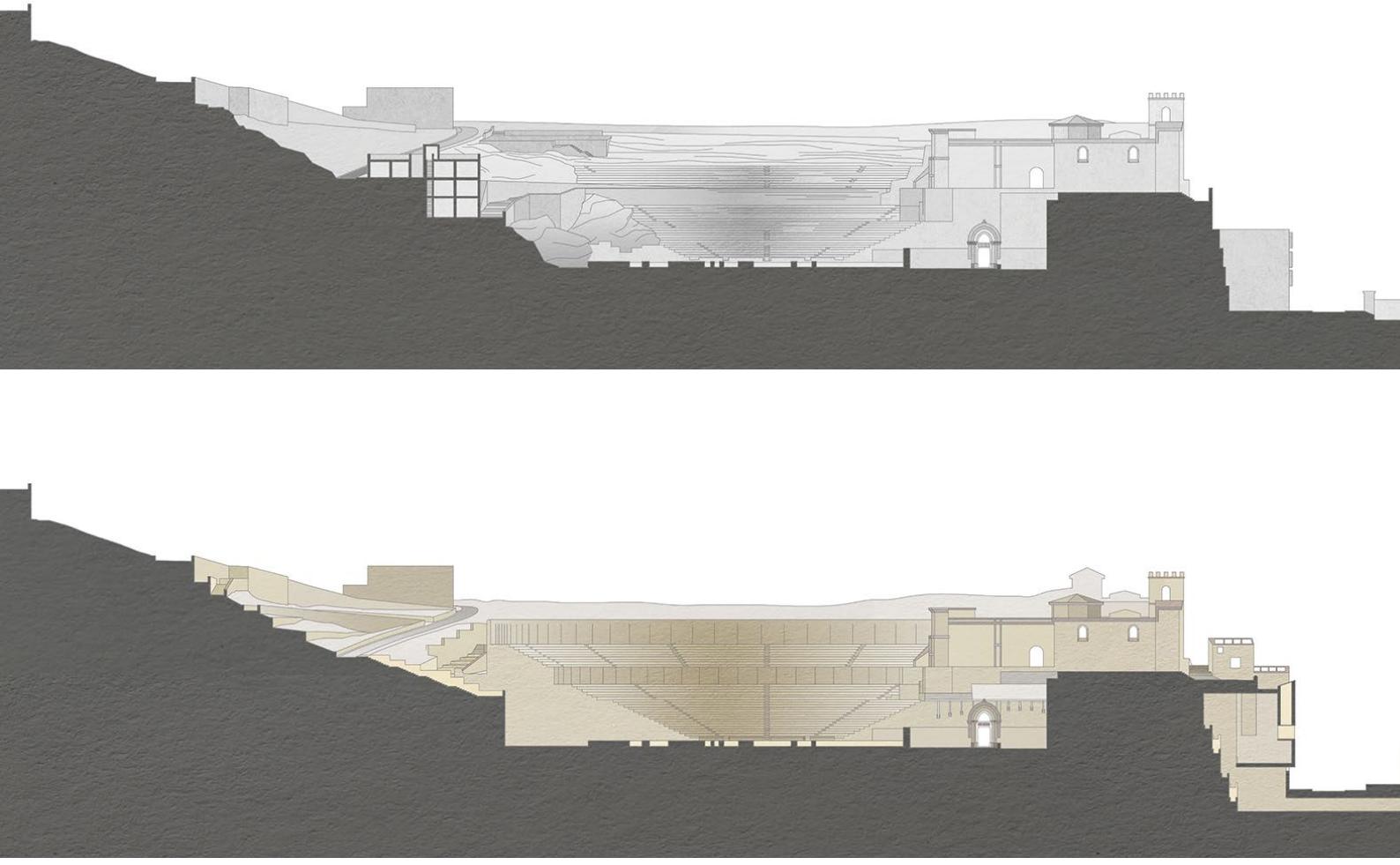
moderna. Su di essa si affacciavano il Palacio Consistorial (1907) e il Palacio Pascual de Riquelme (XVIII secolo), rinnovato nel 1908 da Tomás Rico Valarino mediante l'aggiunta di un piano, l'uso di modanature moderniste e la realizzazione di una cupola in zinco. Nel corso del Novecento, ulteriori trasformazioni interne hanno alterato la configurazione originaria. Una svolta significativa si verificò nel 1988, quando, durante i lavori di costruzione del Centro Regional de Artesanía, vennero casualmente scoperti i resti del teatro (fig.7-8). A partire da quel momento, si avviò un processo di recupero che trovò un nuovo impulso nel 1996 con un accordo stipulato tra la Regione di Murcia, il Comune di Cartagena e l'ente finanziario Cajamurcia. L'incarico di progettare il museo fu affidato nel 2001 a Rafael Moneo, che ricevette l'incarico non solo di progettare l'edificio, ma anche di sviluppare una strategia complessiva per il recupero e la rigenerazione urbana. Secondo il principio della stratificazione, evidenziato anche da Federico Bucci, il progetto riconosce il valore del palinsesto urbano:⁹ il teatro, la cattedrale medievale e il palazzo ottocentesco diventano le tre emergenze che scandiscono il nuovo itinerario (fig.9). L'intervento non mira a cancellare il passato, ma piuttosto a creare una connessione tra elementi provenienti da epoche diverse, offrendo una visione di continuità.¹⁰ Il percorso, inteso come narrazione, funge da struttura

9 Bucci, Federico. *Rafael Moneo: teoria e prassi dell'architettura*. Milano: Skira, 2001.

10 «Nella misura in cui l'architettura è responsabile della forma delle città, sono portato a pensare che sia anch'essa, l'architettura, a rendere possibile l'introduzione del concetto di continuità, concetto che ci aiuta a comprendere quale possa essere la risposta al mondo di ciò che è già costruito. Un mondo in cui sono implicitamente presenti, allo stesso tempo, il riconoscimento della realtà che è stata il passato (...) Da qui deriva il fatto che l'idea di continuità risulta fondamentale per intervenire nelle città.» Moneo, José Rafael. 2006. "Costruire il costruito". *Arquitectura Viva* 110: 25.

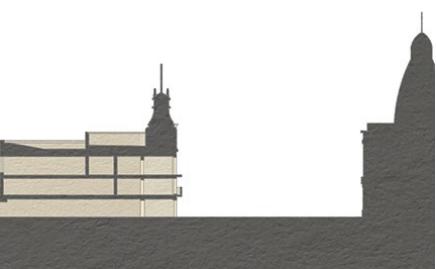
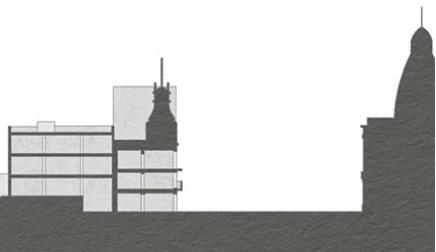






portante dell'intervento stesso. L'accesso alla zona museale si effettua attraverso la Plaza del Ayuntamiento, utilizzando l'ingresso situato presso il Palacio Pascual de Riquelme, e prosegue in un corridoio sotterraneo che conduce all'edificio museale situato in calle General Ordóñez. In tale contesto, il percorso si sviluppa verticalmente mediante l'utilizzo di scale mobili e ascensori, conducendo fino al corridoio archeologico situato sotto la chiesa medievale, per poi raggiungere la praecinctio delimitata dell'*ima* e *media* cavea. Il teatro, quale tappa finale, si manifesta come elemento di sorpresa al termine del percorso: il tragitto diviene un'esperienza progressiva e rivelatrice. Gli interventi architettonici sono stati concepiti in modo tale da rispettare il principio della distinzione tra antico e nuovo. Moneo conserva la facciata del Palacio Pascual de Riquelme e vi affianca una nuova struttura arretrata a forma di imbuto, collegata tramite superfici vetrate che esaltano il contrasto tra la matericità storica e la trasparenza contemporanea. Sul fronte di calle General Ordóñez, il nuovo volume risolve il dislivello urbano di circa 25 metri con un percorso verticale che integra spazi espositivi e reperti sospesi, trasformando la mobilità interna in un'esperienza immersiva (figg. 10-11).

Nel contesto teatrale, gli interventi sono caratterizzati da una reversibilità e da una mancanza di mimesi. Le gradinate mancanti sono state reintegrate mediante murature in calce, chiaramente distinguibili; i gradini delle scale radiali sono stati completati con blocchi di calcarenite marmorea; il muro perimetrale dell'emiciclo è stato ricostruito in collaborazione con gli archeologi, evidenziando la differenza temporale mediante variazioni di grana e lavorazione della pietra. Questo approccio consente l'integrazione senza alterare la struttura originale, garantendo la reversibilità degli interventi senza compromettere l'integrità del manufatto (fig. 12). Un ulteriore elemento fondamentale è rappresentato dalla minimizzazione e coerenza materica: i materiali impiegati, quali la malta di calce e la sabbia di fiume, richiamano quelli originari, senza tuttavia intenti imitativi. L'obiettivo principale del progetto è garantire la compatibilità visiva e strutturale, mantenendo al contempo la leggibilità storica del sito. L'intervento, pertanto, non si limita al monumento in sé, ma si estende all'intero



nelle pagine precedenti:

8

Planimetria dello stato di fatto: stratificazione tra teatro antico e città contemporanea.
(Elaborazione grafica dell'autrice)

9

Piante del Museo del Teatro
Romano di Cartagena,
articolate per livelli di progetto.
(Elaborazione grafica dell'autrice)

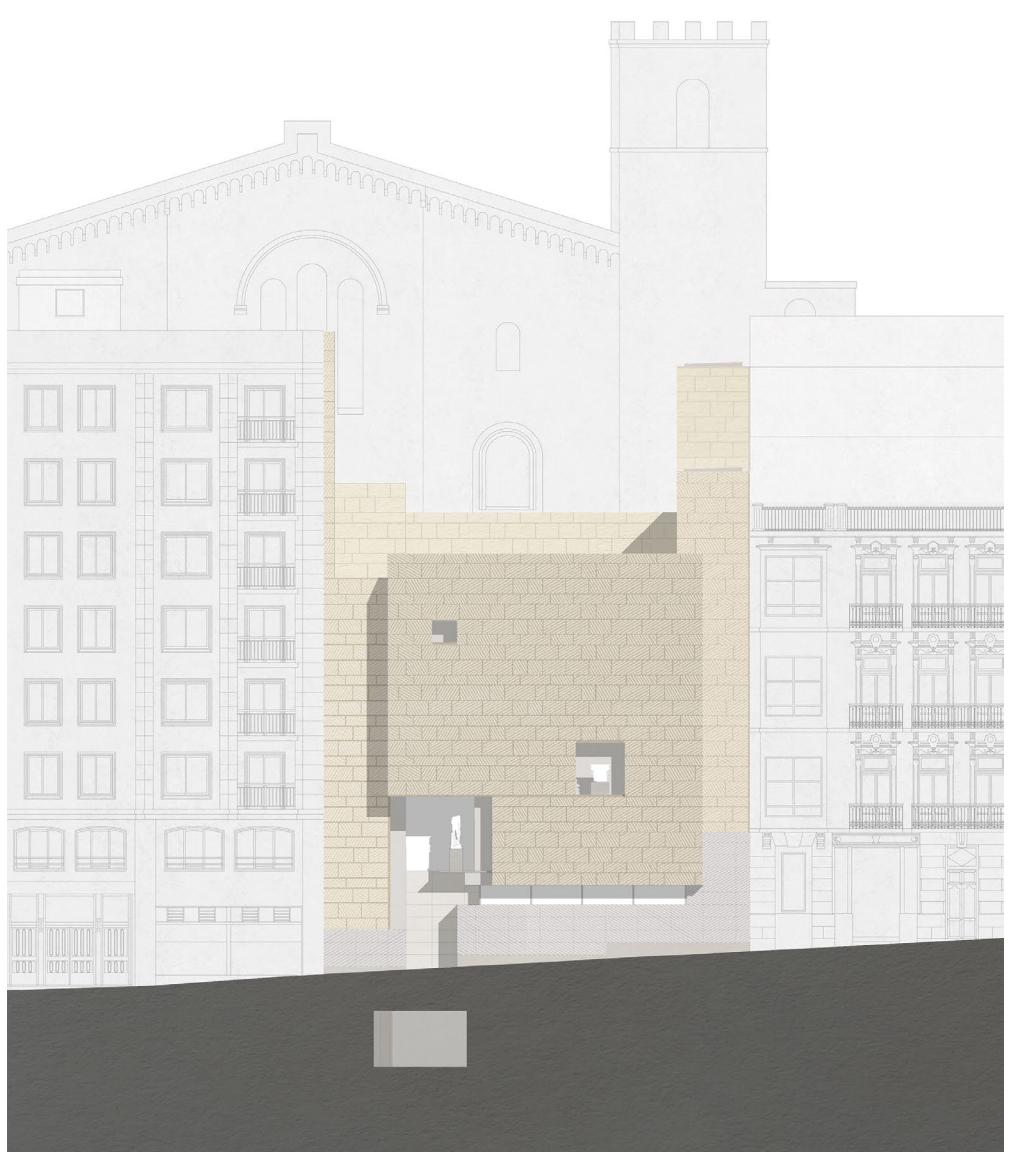
in queste pagine:

10

Sezione comparativa prima
e dopo l'intervento di Rafael
Moneo (Elaborazione grafica
dell'autrice)

11

Prospetto del corpo museale
su calle General Ordóñez
(Elaborazione grafica dell'autrice)





12

Dettaglio dell'intervento progettuale sulla cavea e sulle scale radiali del teatro e della tecnica costruttiva del muro perimetrale dell'emiciclo
©G. Cavallina

contesto urbano e paesaggistico circostante.¹¹ L'integrazione paesaggistica viene realizzata nel giardino Torres, dove si snodano percorsi in polvere di tufo che si dipanano attorno a cipressi e si aprono in zone di sosta panoramiche. Questo spazio diventa parte del "telaio scenico" del teatro, restituendogli la dimensione scenografica che possedeva in antico. L'inaugurazione del Museo del Teatro Romano nel 2008 ha restituito alla città di Cartagena un monumento recuperato, ma anche un sistema culturale e urbano capace di narrare la storia attraverso le sue stratificazioni. L'opera di Moneo dimostra come l'architettura contemporanea possa agire come mediatrice, rispettosa e critica al tempo stesso: il nuovo si pone al servizio dell'antico, ne garantisce la fruizione e, al contempo, ne esalta il valore, trasformando la rovina in un dispositivo vivo di rigenerazione urbana e culturale.

Conclusioni: L'evoluzione del progetto sul patrimonio

Come evidenziato da Álvaro Siza, «le cicatrici della storia arricchiscono e danno densità alle cose»:¹² la rovina, in questa prospettiva, si configura come un dispositivo di conoscenza, capace di rendere visibile l'essenza stessa del tempo. I casi di studio esaminati, relativi a Sagunto e Cartagena, mettono in luce le tappe significative del progresso metodologico del progetto. Si osserva un passaggio dalla ricomposizione formale e tipologica del teatro di Grassi a Sagunto al recupero degli elementi minimi della tipologia del teatro di Moneo a Cartagena. Su questa linea di intervento si possono ritrovare il progetto sviluppato dal LAB/PAP¹³ per il teatro del teatro romano del sito archeologico di Clunia Sulpicia (Burgos, Spagna, 2011) e l'intervento di Pablo Millán per l'anfiteatro romano di Obulco a Porcuna (Andalusia, Spagna, 2025). Questi esempi mostrano come il progetto architettonico stia progressivamente abbandonando la logica della ricomposizione figurativa per riconoscere gli ordini soggiacenti

11 Applicabile anche al contesto di Cartagena è la frase di Rafael Moneo per l'intervento a Siviglia riportata in Moneo, Rafael. 1988. "The Idea of Lasting. A Conversation with Rafael Moneo". *Perspecta* 24: 147–57 «Ho perseguito questa strategia nella speranza di creare un'opera che potesse vivere con riposo in città. Quando si cerca di raggiungere un tale riposo tra edifici esistenti - senza creare il problema di un incontro radicale - si è portati a fornire questo tipo di ricchezza».

12 Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas: Una conversación con Álvaro Siza," *El Croquis* 140 (2008).

13 Laboratorio de Paisaje Arquitectónico Patrimonial y Cultural Universidad de Valladolid.



ai resti e intervenire con elementi minimi, capaci di rendere leggibile la materia del tempo e del suolo.¹⁴ Nel contesto sociale attuale, caratterizzato da una predominanza crescente della cultura dell'immagine e della riproduzione, si osserva una perdita di valore della realtà e del fluire del tempo. La propensione a cristallizzare il tempo della forma compiuta corre il rischio di trasformarsi in una sospensione artificiale della storia, negando il divenire e la metamorfosi continua del reale. Il paesaggio culturale, inteso come entità composta da relazioni, memoria e temporalità, rischia di essere ridotto a mera scenografia, priva di profondità storica. Il progetto deve pertanto configurarsi come un dispositivo di riconoscimento e immaginazione, capace di dare forma al mondo senza cancellarne le tracce. La rovina, pertanto, si manifesta come una presenza dinamica, in grado di ristabilire il legame tra memoria, spazio e percezione. La figurabilità del progetto non risiede nella semplice riproduzione dell'immagine perduta, ma si trasforma in un elemento che arricchisce le capacità interpretative e conoscitive dell'uomo, manifestandosi nella sua abilità di attribuire senso e intelligibilità alla materia del tempo. L'architettura diviene pratica di conoscenza e di cura. La capacità del progetto di rigenerare il paesaggio si manifesta nel passaggio da uno spazio muto a un palinsesto attivo della memoria, in cui l'antico e il nuovo non si escludono reciprocamente, ma si alimentano a vicenda. Il futuro della ricerca progettuale dovrebbe orientarsi verso la definizione di strategie operative minime e reversibili, capaci di unire rigore tipologico e sensibilità percettiva, affinché il progetto architettonico continui a essere non solo forma visibile, ma testimonianza viva del rapporto dell'uomo con il tempo e con la memoria.

14 Imma Jansana, "Lavorare con il paesaggio," *Area* 153 (maggio–giugno 2017): 128-129. «L'obiettivo è rendere impercettibile l'intervento, facendo sembrare che il paesaggio sia sempre stato lì, in quel modo.»

Riferimenti

- BRAMBILLA, Ivan, e Valerio TOLVE (a cura di). 2025. *Giorgio Grassi e l'antico. Osservazioni sul teatro di Sagunto e altri temi*. Collana Progettare Archeologia, vol. VI. Roma: Accademia Adrianea Edizioni.
- BUCCI, Federico. 2001. *Rafael Moneo: teoria e prassi dell'architettura*. Milano: Skira.
- CENTINEO, Santi. 2024. "Mentre a Roma si discute... Il progetto di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto." *U+D, Urbanform and Design* 11, n. 21: 116–121.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2022. *Rafael Moneo: Selected Works*. Madrid: Arquitectura Viva SL.
- GRASSI, Giorgio, e Manuel PORTACELI. 1994. "Teatro romano di Sagunto." *A&V*, nn. 45–46.
- MONEO, José Rafael. 2006. "Costruire il costruito." *Arquitectura Viva* 110.
- MONEO, José Rafael. 2008. *Museo del Teatro Romano de Cartagena*. Murcia: Fundación Teatro Romano de Cartagena.
- MONEO, José Rafael. 2010. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORALES BERNAL, Gustavo Adolfo. 2019. *Construir sobre lo construido: arquitectura y patrimonio en la obra de Rafael Moneo*. Trabajo Fin de Grado, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.
- PEZZA, Valentina. 2014. "Giorgio Grassi e il rapporto con l'antico. Il teatro di Sagunto." In *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, a cura di G. Cafiero e R. Capozzi, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 146–163.