

The thesis paper illustrates the journey within Exhibit Design through three subsequent steps.

The first step of discovering of musealization during the Exhibit Design curricular class took shape of designing a temporary exhibition inside the Basilica Palladiana in Vicenza entitled "Harmonies. The Unsustainable Ineffability of Beauty." In addition to the installation system to display a collection of sculptural, photographic and architectural works, the opening and promotion event for the exhibition was reasoned upon, developing a haute couture fashion show featuring Cristóbal Balenciaga's clothes.

The second step consisted of an in-depth study of three different museum installations that have in common the element of water, declined, however, in different ways and for different purposes. The analysis of these case studies developed an interest regarding the relationship between architecture and water, a concept that was transposed into the subsequent design exercise, whose request consisted of the construction of an exhibition space around a chosen sculptural work, the bust of Antinous.

The third and final phase, at the conclusion of the journey, exhibits the project carried out for the XXI edition of the Piranesi Prix de Rome, an international architecture competition for archaeology. During this workshop, a design proposal was developed for a thermal-exhibition pavilion, a system of displays to enhance the site's archaeological finds, and a landscape redevelopment intervention associated with a Fashion event of a major maison, with the aim of bringing back and enhancing peculiarities of the heritage that are not currently usable.



EXHIBIT DESIGN. Il progetto di allestimento dei luoghi del patrimonio e delle architetture d'acqua

S. Pera

EXHIBIT DESIGN.

Il progetto di allestimento dei luoghi del patrimonio e delle architetture d'acqua

Silvia Pera

Politecnico di Torino | DAD
Corso di studi in Design e Comunicazione
A.A. 2022/2023 - sessione Settembre 2023

Relatore: Prof. Pier Federico Callari
Correlatori: PhD Greta Allegretti, Arch. Amath Luca Diatta

L'elaborato di tesi illustra il percorso all'interno dell'Exhibit Design attraverso tre passaggi successivi.

La prima fase di scoperta e avvicinamento al campo della musealizzazione durante il Laboratorio curricolare di Exhibit Design si è concretizzata nella progettazione di una mostra temporanea all'interno della Basilica Palladiana di Vicenza dal titolo "Armonie. L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza". Oltre al sistema allestitivo per esporre una collezione di opere scultoree, fotografiche e architettoniche, si è ragionato sull'evento di opening e promozione della mostra, sviluppando una sfilata di alta moda con abiti di Cristóbal Balenciaga.

La seconda fase è consistita in un approfondimento su tre diversi allestimenti museali accomunati dall'elemento dell'acqua, declinata tuttavia con modalità e scopi differenti. L'analisi di questi casi studio ha sviluppato un interesse in merito al rapporto tra architettura e acqua, concetto che è stato trasposto nel successivo esercizio di progettazione, la cui richiesta consisteva nella costruzione di uno spazio espositivo attorno a un'opera scultorea scelta, il busto di Antinoo.

La terza ed ultima fase, a conclusione del percorso, espone il progetto svolto in occasione della XXI edizione del Piranesi Prix de Rome, un concorso internazionale di architettura per l'archeologia. Nel corso di questo workshop si è sviluppata la proposta progettuale per un padiglione termale-espositivo, un sistema di espositori per valorizzare i reperti archeologici del sito e un intervento di riqualificazione paesaggistica associata a un evento di Fashion di una grande maison di moda, con l'obiettivo di riportare in auge e valorizzare peculiarità del patrimonio attualmente non fruibili.

EXHIBIT DESIGN

**Il progetto di allestimento
dei luoghi del patrimonio e
delle architetture d'acqua**

Silvia Pera

Abstract

L'elaborato di tesi illustra il percorso all'interno dell'Exhibit Design attraverso tre passaggi successivi. La prima fase di scoperta e avvicinamento al campo della musealizzazione durante il Laboratorio curricolare di Exhibit Design si è concretizzata nella progettazione di una mostra temporanea all'interno della Basilica Palladiana di Vicenza dal titolo "Armonie. L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza". Oltre al sistema allestitivo per esporre una collezione di opere scultoree, fotografiche e architettoniche, si è ragionato sull'evento di opening e promozione della mostra, sviluppando una sfilata di alta moda con abiti di Cristóbal Balenciaga. La seconda fase è consistita in un approfondimento su tre diversi allestimenti museali accomunati dall'elemento dell'acqua, declinata tuttavia con modalità e scopi differenti. L'analisi di questi casi studio ha sviluppato un interesse in merito al rapporto tra architettura e acqua, concetto che è stato trasposto nel successivo esercizio di progettazione, la cui richiesta consisteva nella costruzione di uno spazio espositivo attorno a un'opera scultorea scelta, il busto di Antinoo. La terza ed ultima fase, a conclusione del percorso, espone il progetto svolto in occasione della XXI edizione del Piranesi Prix de Rome, un concorso internazionale di architettura per l'archeologia. Nel corso di questo workshop si è sviluppata la proposta progettuale per un padiglione termale-espositivo, un sistema di espositori per valorizzare i reperti archeologici del sito e un intervento di riqualificazione paesaggistica associata a un evento di Fashion di una grande maison di moda, con l'obiettivo di riportare in auge e valorizzare peculiarità del patrimonio attualmente non fruibili.

The thesis paper illustrates the journey within Exhibit Design through three subsequent steps. The first step of discovering of musealization during the Exhibit Design curricular class took shape of designing a temporary exhibition inside the Basilica Palladiana in Vicenza entitled "Harmonies. The Unsustainable Ineffability of Beauty." In addition to the installation system to display a collection of sculptural, photographic and architectural works, the opening and promotion event for the exhibition was reasoned upon, developing a haute couture fashion show featuring Cristóbal Balenciaga's clothes.

The second step consisted of an in-depth study of three different museum installations that have in common the element of water, declined, however, in different ways and for different purposes. The analysis of these case studies developed an interest regarding the relationship between architecture and water, a concept that was transposed into the subsequent design exercise, whose request consisted of the construction of an exhibition space around a chosen sculptural work, the bust of Antinous.

The third and final phase, at the conclusion of the journey, exhibits the project carried out for the XXI edition of the Piranesi Prix de Rome, an international architecture competition for archaeology. During this workshop, a design proposal was developed for a thermal-exhibition pavilion, a system of displays to enhance the site's archaeological finds, and a landscape redevelopment intervention associated with a Fashion event of a major maison, with the aim of bringing back and enhancing peculiarities of the heritage that are not currently usable.

9

Premessa

con Francesca Salazzari

Cos'è l'Exhibit Design
La "Grande Mostra"
La ricerca della Bellezza
Come si progetta una mostra
Museografia per l'archeologia

21

L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza

Laboratorio di Exhibit Design

con Francesca Salazzari

Basilica Palladiana
La mostra "Armonie nelle proporzioni"
Collezione - il progetto curatoriale
 Armonie nella Natura
 Armonie nel Corpo Umano
 Armonie nelle Arti
 Armonie nel Progetto
 Armonie nel Contesto
Allestimento - il progetto architettonico
Immagine coordinata - il progetto di comunicazione grafica
Merchandising
Evento di apertura
 Fashion show
 Fingerfood
Luce e Suono
 Analisi ambientale
 Progetto illuminotecnico
 Progetto acustico
Valutazione Economica del Progetto
 ANP
 Costi e ricavi

87

Museografia storica

Rapporto tra architettura e acqua
Casi-studio
Allestimento permanente delle Terme di Caracalla, Fabio Fornasari
 Complesso delle Terme di Caracalla
 Storia
 Struttura
 Interventi di valorizzazione
 Progetto di musealizzazione
 Collezione
 Allestimento
 Illuminazione
 Approfondimento 1- evocazione dell'acqua
Mostre temporanee
 Mauro Staccioli. Sensibile ambientale
 Letizia Battaglia. Senza fine

	Kimbell Art Museum, Louis Kahn
	Storia
	Progetto architettonico
	Spazio esterno
	Approfondimento 2 - presenza dell'acqua
	Spazio espositivo
	Materiali
	Illuminazione
	Collezione
	Approfondimento 3 - Renzo Piano Pavilion
	Mostre temporanee
	Monet. The Late Years
	Balenciaga in Black
	Fondation Carmignac, Atelier Barani e studio GMAA
	Storia
	Progetto architettonico
	Spazio esterno
	Spazio espositivo
	Approfondimento 4 - rapporto tra acqua e luce
	Illuminazione
	Collezione
	Mostre temporanee
	Sea of Desire
	La Source
	The Inner Island
153	Allestimento one-off, one-site
	Esporre il Busto di Antinoo
	Suggerimenti e riferimenti
	Concept – il legame tra Antinoo e l'acqua
	Spazio e allestimento
	Progetto illuminotecnico
181	Piranesi Prix de Rome
	<i>con Francesca Salazzari</i>
	Concept - il filo narrativo dei miti Eleusini
	Padiglione termale-espositivo e progetto di landscape
	Fashion & Heritage
	Stones displays
229	Conclusioni

Premessa

Silvia Pera e Francesca Salazzari

Cos'è l'Exhibit Design

L'Exhibit Design è l'arte dell' esporre, un processo creativo che, attraverso una sinergia data dalla combinazione di diverse discipline, dà forma a spazi, mostre e installazioni e genera esperienze utili a trasmettere messaggi, emozioni e narrazioni di grande impatto.

Questo campo di studi può contribuire in modo significativo alla promozione, valorizzazione e comunicazione del patrimonio culturale e artistico. Attraverso l'allestimento si rende partecipe la comunità dell'eredità culturale, contribuendo a preservare e diffondere la conoscenza delle radici e stimolando allo stesso tempo l'interesse e l'attenzione per l'arte.

La “Grande Mostra”

Con il termine *Grande Mostra* si intende un evento mediatico epocale di notevole importanza, che si manifesta come uno spartiacque nei capitoli della storia dell'architettura. Le installazioni temporanee realizzabili all'interno di edifici o negli spazi urbani della città contemporanea e storica costituiscono da sempre una delle più grandi occasioni di sperimentazione formale per il progetto. A una Grande Mostra può susseguirsi una trasformazione stabile e duratura del tessuto urbano, di un edificio storico o di un'area archeologica, costituendo l'occasione, il momento e il luogo per promuovere un'idea di architettura.

Due Grandi Mostre note per aver segnato in modo permanente la storia e la società sono la Great Exhibition di Londra del 1851 e *The Present of the Past* alla Biennale di Venezia del 1980.

La Great Exhibition, prima esposizione universale ambientata nel Crystal Palace ad Hyde Park, dimostra la sua influenza esibendo il progresso, la cultura e la modernità del mondo occidentale¹. L'Esposizione segnò l'inizio di una serie di manifestazioni che esercitarono una forte influenza su un pubblico sempre più vasto: diventavano insieme museo, magazzino, fiera e luna park. Con il passare degli anni si implementò sempre più l'aspetto spettacolare di questi eventi affiancandoli a manifestazioni sportive, mostre di pittura, esibizioni da circo e costruzioni innovative che caratterizzavano l'esposizione vera e propria. Ne è esempio la Tour Eiffel, che contraddistinse l'Esposizione



Universale ² di Parigi del 1889 offrendo alla città un nuovo volto. La Biennale di Venezia del 1980 segnò la storia dell'arte contemporanea grazie alla sua capacità di riflettere le tendenze artistiche emergenti, promuovere l'arte concettuale e aprire la strada a nuove forme espressive. Influenzò inoltre il panorama artistico dell'epoca e consolidò la Biennale di Venezia come una delle principali manifestazioni d'arte contemporanea a livello globale ³.

La ricerca della Bellezza

La bellezza è un concetto del pensiero umano ancor prima di essere un prodotto artificioso; si può affermare dunque che essa sia il risultato di un atto progettuale.

Secondo questa premessa, il bello si può ricercare e creare in quanto possiede una forma distintiva che lo differenzia dalle cose ordinarie e lo qualifica come un concetto assoluto, definendo un confine netto tra ciò che è bello e ciò che non lo è. Di fatto quindi, la bellezza non è soggettiva come ritiene la maggior parte delle persone: le percezioni individuali legate al gusto e al sentimento non possono essere definite valide universalmente. Pertanto è possibile definire il bello assoluto con l'accezione kantiana di giudizio estetico universalmente soggettivo, secondo cui si presuppone che ci siano elementi oggettivi di bellezza che possono essere riconosciuti universalmente o essere condivisi da un gruppo di individui.

La forma che si attribuisce alla bellezza non è solo l'esito di un processo logico sintattico attivato da un pensiero razionale, bensì si manifesta in modo "complesso, dialettico, stratificato e dinamico" (Pier Federico Calviari) ⁴.

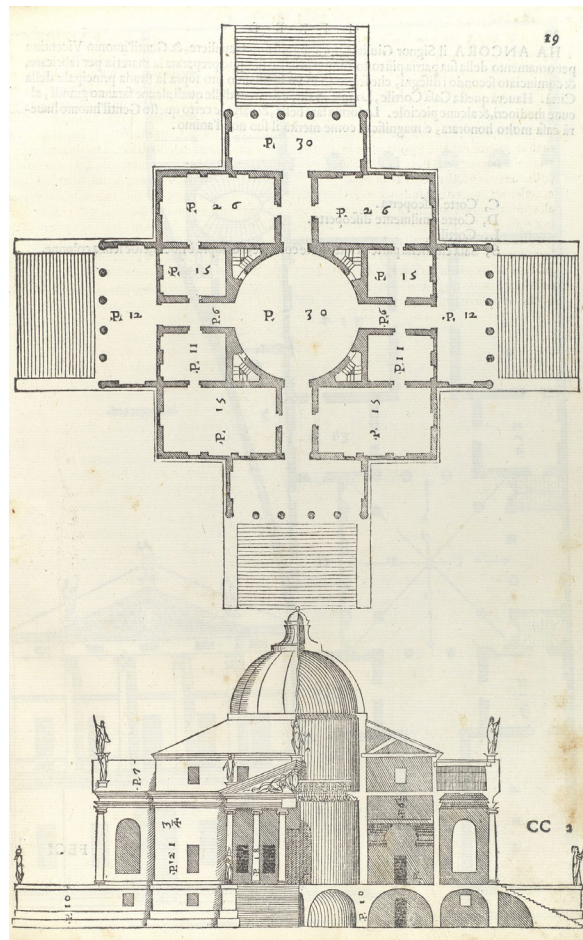
La grande bellezza corrisponde alla forma perfetta: qualcosa di unico, originale e autentico, generato da un individuo che si trova in un particolare stato di grazia dettato dallo spazio temporale. L'idea della forma perfetta si applica anche all'architettura quando si cerca di esplicitarne la perfezione. L'architettura, per essere considerata perfetta, deve essere compiuta in tutte le sue parti ed essere espressione di un'idea mai vista prima e irripetibile, quindi un fatto originale ed eccezionale che può diventare modello. Deve inoltre esercitare un carisma e un'influenza tale da generare un processo di estetizzazione e allo stesso tempo di protezione e salvaguardia con la

nella pagina accanto tre delle Grandi Mostre

in alto a sinistra: Biennale di Venezia, la *Strada Novissima*, Paolo Portoghesi, 1980

in alto a destra: Esposizione Universale di Parigi, Tour Eiffel, 1889

in basso: *Great Exhibition di Londra*, 1851



a sinistra: Andrea Palladio, Villa Almerico Capra (La Rotonda), disegno pubblicato da Palladio nei *Quattro libri dell'Architettura*, 1570

in basso: fotografia del Partenone, Acropoli di Atene



consapevolezza della sua unicità. Questi canoni possono essere ritrovati in alcune architetture, quali il Partenone, il Pantheon, Villa Adriana e Villa la Rotonda.

Questi stessi principi possono essere applicati all'ambito dell'exhibit design, in cui il ruolo del progettista consiste nella ricerca del bello assoluto al fine di trasmettere la complessità dell'esposto e di lasciare una traccia significativa e duratura in chiunque viva l'esperienza della mostra.

Come si progetta una mostra

Per sviluppare una mostra è necessario tenere in considerazione una serie di aspetti che ne definiscono l'identità. In particolare, la progettazione si articola in diversi step, che corrispondono a: definizione del target, formazione della collezione, definizione del percorso, collocazione degli highlight, progetto dell'allestimento, valutazione del rapporto forma-sfondo, progetto della comunicazione coordinata, valutazione dell'impatto psicologico, progettazione della comunicazione globale e, infine, progettazione dell'opening.

In primo luogo si analizza il target, in quanto non tutte le mostre si rivolgono allo stesso pubblico; ne sono esempio i musei didattici, le mostre di carattere scientifico ed esposizioni con diversi livelli di alfabetizzazione artistica. Il museo è uno specchio in cui il visitatore si riconosce e, come tale, le scelte progettuali devono riflettersi sul pubblico a cui ci si rivolge.

Il passaggio successivo consiste nella formazione della collezione, un atto creativo del curatore a cui è affidata anche la definizione del concept narrativo della mostra. La collezione è definita da Pomian come un insieme di oggetti naturali (reperiti con vita vissuta) o artificiali, che sono tenuti temporaneamente o definitivamente fuori dalle attività economiche. Questi elementi cambiano il loro valore maggiore nel momento in cui entrano nel recinto sacro, passando da oggetti funzionanti a oggetti estetici, concentrando su di loro l'attenzione in quanto oggetti da museo. Sono inoltre soggetti ad attività di protezione e conservazione al fine dell'esposizione in luoghi museali.

In alcune occasioni, tuttavia, la collezione può essere assente ed è compito del curatore crearla, rappresentarla e narrarla.

Successivamente è importante stabilire il percorso mostra, che si snoda all'interno di uno spazio e scandisce il ritmo della visita; il percorso è anche una parte fondamentale di una narrazione ottimale, per cui il progettista è chiamato a ragionare sulla spazialità a disposizione. Considerando la collezione e gli ambienti in cui si svolge la mostra è necessario studiare la collocazione strategica degli highlight, ovvero opere la cui presenza incide sulla riconoscibilità e il valore dell'evento.

Un'ulteriore attenzione che deriva dalla tipologia di collezione prevista si rivolge al progetto di allestimento, che deve essere in sintonia con ciò che espone: nel caso di collezioni di alto prestigio l'allestimento si limita ad essere minimale, mentre con opere meno prestigiose o assenti diventa punto

cruciale della narrazione per sopperire a tali mancanze ⁵.

Il progettista a cui è affidato l'allestimento deve tenere a mente l'influenza che l'allestimento può avere sulla percezione dell'osservatore; per questo aspetto vengono in aiuto teorie psicologiche, quali la Gestalt. Un altro fattore da valutare nel contesto espositivo è l'impatto psicologico a cui è sottoposto l'utente durante la visita: bisogna quindi prendere coscienza di cosa, a chi, dove e come lo si espone.

Una volta conclusa la parte vera e propria del progetto, segue un'analisi su come comunicarlo e promuoverlo per raggiungere il successo desiderato. In determinati casi la comunicazione può diventare parte della collezione stessa, rendendola unica e riconoscibile. Per ottenere ciò, anche il modo in cui la si presenta all'esterno concorre alla riuscita dell'evento. Vengono quindi messe a punto diverse strategie di comunicazione come l'opening, la diffusione di cartellonistica sul territorio, il coinvolgimento di sponsor e giornali.

Museografia per l'archeologia

Le scoperte archeologiche fanno parte di un processo conoscitivo continuamente alimentato da ricerche, teorie o ipotesi che cercano validazioni nel progredire degli scavi e nell'analisi di nuovi documenti. In modo simile i musei, attraverso le loro narrazioni, segnano il progredire di queste scoperte, legittimando la storicità di processi in continuo divenire e attestando veridicità alle teorie.

Guardando all'archeologia, si assiste a un processo di trasformazione in cui la centralità dell'opera d'arte antica è traslata verso un concetto di cultura materiale che abbraccia una visione più ampia, indipendentemente dalla bellezza artistica.

Il problema che si pone oggi riguarda il modo in cui l'archeologia possa veicolare i suoi significati per essere compresa dalla società moderna; infatti, è compito dell'allestimento museografico tramandare le conoscenze del passato e aiutare nella comprensione di come il passato agisca nei processi di elaborazione e comunicazione della cultura odierna.

L'archeologia è da sempre un fenomeno contemporaneo, percepita e vissuta nel suo stato di fatto; è simbolo del tempo e di come la società si rapporta agli eventi passati. Negli ultimi anni si è registrato un grande cambiamento sul tema della musealizzazione dei siti archeologici: rispetto a un approccio in cui il pubblico usufruisce dei reperti in modo distaccato attraverso teche, gallerie e sale espositive si predilige un'esperienza diretta sul campo, che faccia percepire al visitatore il processo di continua scoperta e attività archeologica.

Il ruolo dell'allestimento consiste nel trasmettere il dialogo tra l'evidenza e l'immaginario in grado di testimoniare i temi e la ricchezza fenomenologica dello specifico sito archeologico e, in particolare, del suo essere parte di un paesaggio e teatro di vicende storiche che continuano ad essere presenze

vive per la cultura ⁶.

Si può affermare quindi che l'intervento sulle rovine e i monumenti dell'antichità risulta essere un'operazione necessaria per garantire il recupero e la conservazione della cultura materiale; questa azione, qualunque essa sia, lascia una traccia della modernità sull'antico. Quattro sono i modi con cui nella contemporaneità interviene: il primo pone in forte contrasto l'antico e il nuovo, esplicitando il concetto di diversità nelle forme e nella materia. In questo caso viene meno uno stile definito e la compiutezza del risultato finale. Un'altra linea di pensiero corrisponde ai processi di musealizzazione con interventi il cui obiettivo non è ripristinare la funzionalità e l'operatività originaria, bensì rendere leggibile la storia delle vestigia. Terzo è l'ideale di reversibilità, inteso come la salvaguardia dell'originale, utilizzato a volte per timore di comprometterne la vera essenza. In ultimo, c'è il rapporto tra antico e nuovo, che rappresenta una fondamentale chiave di lettura dell'identità che le società contemporanee si attribuiscono ⁷.

Questo elaborato tratta la tematica dell'intervento progettuale con particolare riguardo alla valorizzazione e riabilitazione dei siti del patrimonio e dei monumenti archeologici.

What is Exhibit Design

Exhibit Design is the art of exhibiting, a creative process that, through a synergy given by the combination of different disciplines, gives shape to spaces, exhibitions and installations that generate useful experiences to convey messages, emotions and narratives of great impact.

This field of study can contribute significantly to the promotion, enhancement and communication of cultural and artistic heritage. Through exhibition design, the community is made to participate in cultural heritage, helping to preserve and spread knowledge of roots while stimulating interest and attention to art.

Great Exhibition

The term *Grand Exhibition* refers to an epoch-making media event of considerable importance, marking a watershed in the chapters of architectural history. Temporary installations that can be realized inside buildings or in urban spaces in the contemporary or historic city have always constituted one of the greatest opportunities for formal experimentation in design. A major exhibition can be followed by a stable and lasting transformation of the urban fabric, a historic building or an archaeological area, constituting the occasion, time and place to promote an idea of architecture.

Two Great Exhibitions that can be taken into analysis for having permanently marked history and society are the Great Exhibition in London in 1851 and the Venice Biennale's *The Present of the Past* in 1980.

The Great Exhibition, the first universal exposition set in the Crystal Palace in Hyde Park, demonstrated its influence by exhibiting the progress, culture, and modernity of the Western world. The Exposition marked the beginning of a series of events that exerted a strong influence on an ever-widening public: they were at once a museum, a warehouse, a fair, and an amusement park. As the years went by, the spectacular aspect of these events was increasingly implemented by implementing them with sporting events, painting exhibitions, circus performances and innovative constructions that flanked and characterized the actual exposition. One example is the Eiffel Tower, which marked the 1889 Universal Exposition in Paris by giving the city a new face.

The 1980 Venice Biennale marked the history of contemporary art through its ability to reflect emerging artistic trends, promote conceptual art and pave the way for new forms of expression. It also influenced the art scene at the time and consolidated the Venice Biennale as one of the leading contemporary art events globally.

Quest for Beauty

Beauty is a concept of human thought even before it is an artificial product, so it is the result of a design act.

According to this premise, beauty can be sought and created insofar as it

possesses a distinctive form that differentiates it from ordinary things and qualifies it as an absolute concept, defining a clear boundary between what is beautiful and what is not. In fact then, beauty is not subjective as most people believe: in this case, individual perceptions related to taste and feeling cannot be defined as universally valid. Therefore, it is possible to define absolute beauty with the Kantian meaning of universally subjective aesthetic judgment, according to which it is assumed that there are objective elements of beauty that can be universally recognized or be shared by a group of individuals.

The form of beauty is not only the outcome of a logical syntactic process activated by rational thought, but rather manifests itself in a “complex, dialectical, layered and dynamic way,” as Professor Caliarì states in his book “The Form of Beauty.”

Great beauty corresponds to perfect form: something unique, original and authentic, generated by the individual who is in a particular state of grace dictated by space-time. The idea of perfect form also applies to architecture, seeking to make its perfection explicit. This, to be considered perfect architecture, must be accomplished in all its parts, an expression of an idea never seen before and unrepeatable, thus an original and exceptional fact that becomes a model. It must also exert enough charisma and influence to generate a process of aestheticization and at the same time protection and preservation with the awareness of its uniqueness. These canons can be found in some architecture, such as the Parthenon, the Pantheon, Hadrian's Villa, and Villa the Rotunda.

These same principles can be applied to the field of exhibit design, in which the role of the designer is to seek absolute beauty in order to convey the complexity of the exhibit and to leave a meaningful and lasting trace in anyone who experiences it.

How to design an exhibition

Developing an exhibition requires consideration of a number of aspects that define its identity. Specifically, there are several steps, which correspond to: defining the target audience, forming the collection, defining the route, placing the highlights, designing the exhibition layout, evaluating the form-background relationship, designing the coordinated communication, evaluating the psychological impact, designing the overall communication, and finally, designing the opening.

First, the target audience is analyzed, as not all exhibitions target the same audience; examples include educational museums, science-based exhibitions, and exhibitions with different levels of artistic literacy. The museum is a mirror in which the visitors recognize themselves, and as such, design choices must be reflected in the target audience.

The next step is the formation of the collection, a creative act of the curator, who is also entrusted with defining the narrative concept of the exhibition.

The collection is defined by Pomian as a collection of natural (artifacts with lived life) or man-made objects that are kept temporarily or permanently out of economic activities. These items change their major value as they enter the sacred precinct, changing from functioning to aesthetic objects, focusing attention on them as museum objects. They are also subject to protection and preservation activities for the purpose of display in museum places.

On some occasions the collection may be absent and it is the curator's job to create, represent, and narrate it.

Next, it is important to establish the exhibition route, which runs within a space and sets the pace of the visit; the route is also a key part of optimal storytelling, so it is of utmost importance for the designer to reason about the space available.

Considering the collection and the environments in which the exhibition takes place, it is necessary to study the strategic placement of highlights, that is, works whose presence affects the recognizability and value of the event.

Further attention that derives from the type of collection envisioned turns to the exhibition design, which must be in tune with what it exhibits: in the case of high-ranking collections, the exhibition design accompanies the works with a minimal style, while with less prestigious or absent works it becomes a crucial point of the narrative to make up for such shortcomings.

The designer who is entrusted with the exhibition design must take into account the fact that the setting affects the viewer's perception of the work; psychological theories, such as Gestalt, come to the rescue. One factor to be evaluated in the exhibition setting is the psychological impact to which the user is subjected during the visit; therefore, one must be aware of what, to whom, where, and how one exhibits it.

Once the actual part of the project is completed, it is essential to communicate and promote it to achieve the desired success. In certain cases, appropriate communication can become part of the collection itself making it unique and recognizable. To do this, the way in which it is presented externally also contributes to the success of the event. Various communication strategies are developed, such as opening, dissemination of posters in the area, and involvement of sponsors and newspapers.

Museography for archaeology

Archaeological discoveries are part of a cognitive process continually fed by research, theories or hypotheses that seek validation as excavations progress and new documents are analyzed. Similarly, museums, through their narratives, mark the progression of these discoveries, legitimizing the historicity of continually unfolding processes and attesting value and veracity to theories.

Looking at archaeology, there is a process of transformation in which the centrality of the ancient work of art is shifted to a concept of material culture

that embraces a broader vision, independent of artistic beauty.

The problem that arises today concerns how archaeology can convey its meanings in order to be understood by modern society; in fact, it is the task of the museographic display of artifacts to pass on the knowledge of the past and to aid in the understanding of how the past acts in the processes of elaboration and communication of today's culture.

Archaeology has always been a contemporary phenomenon, perceived and experienced in its state, it is a symbol of time and how society relates to past events.

In recent years, there has been a major shift on the issue of direct musealization of archaeological sites: as opposed to an approach in which the public benefits from the findings in a detached way through vitrines, galleries and exhibition halls, there is a preference for a direct experience in the field, which makes the visitor perceive the process of continuous archaeological discovery and activity, which marks the becoming of the historical story.

The exhibition design should aim to convey the dialogue between the evidence and the imaginary that can bear witness to the themes and phenomenological richness of the specific archaeological site, particularly its being part of a landscape and the scene of historical events, which continue to be living presences for culture.

It is thus shown with the intervention on the ruins and monuments of antiquity is a necessary operation for the purpose of recovery and preservation of material culture. This action, whatever it is, leaves a trace of modernity on the ancient; four are the ways in which in contemporary times it deems it right to intervene.

The former strongly contrasts the old and the new, making explicit the concept of diversity in form and material. In this case, a defined style and the completeness of the final result is lost. Another line of thought corresponds to processes of musealization with interventions whose goal is not to restore the original functionality and operation, but to make the history of the vestiges legible. Third is the ideal of reversibility, understood as the preservation of the original, sometimes used for fear of compromising its true essence.

Finally, there is the relationship between old and new, which is a fundamental key to the identity that contemporary societies ascribe to themselves.

This paper discusses design intervention with special regard to the enhancement and rehabilitation of heritage sites and archaeological monuments.

L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza

Laboratorio di Exhibit Design

Silvia Pera e Francesca Salazzari

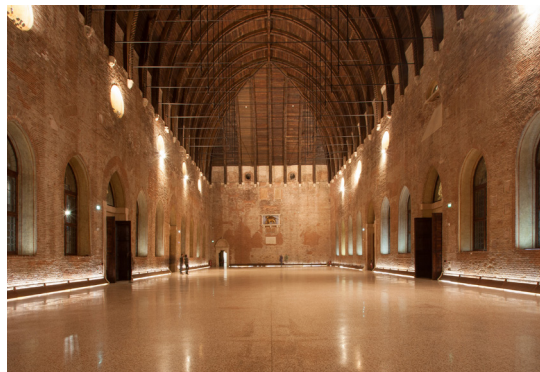
Il Laboratorio di Exhibit Design si pone l'obiettivo di sviluppare soluzioni innovative, sostenibili e condivisibili nel campo dell'espone, attraverso l'integrazione di tre discipline: Design dell'Esporre, Luce e Suono, Valutazione Economica del Progetto. Il primo contributo si occupa delle metodologie e delle applicazioni inerenti l'Exhibit, il secondo invece si concentra sull'analisi delle condizioni ambientali riguardanti il contesto di esposizione con particolare attenzione agli aspetti illuminotecnici e sonori. L'ultima disciplina supporta il processo progettuale attraverso metodologie di analisi che accompagnano il processo decisionale e di valutazione della fattibilità del progetto.

La prima fase del Laboratorio si è incentrata nell'approfondimento di tutti i contributi, al fine di introdurre l'ambito e trasmettere le nozioni teoriche a supporto della fase progettuale.

Il progetto, trasversale ai corsi precedentemente descritti, consiste nella realizzazione di una mostra temporanea all'interno della Basilica Palladiana di Vicenza, dal titolo *L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza*. L'esposizione si compone di una pluralità di elementi appartenenti a diversi ambiti, tra cui scultura, architettura, moda, design e fotografia. In particolare, per quanto riguarda la scultura, è stato richiesto di selezionare opere di Antonio Canova, maestro di scultura neoclassica e portatore del messaggio di bellezza ideale. Per rendere completa la proposta progettuale, è stata sviluppata l'immagine coordinata al fine di una comunicazione efficace della mostra e la sua promozione attraverso l'evento di opening, che vede una sfilata e un rinfresco.

Basilica Palladiana

La Basilica Palladiana è un edificio pubblico situato nella Piazza dei Signori, a Vicenza. Il primo nucleo era costituito dal Palazzo della Ragione, realizzato da Domenico da Venezia verso la metà del 1400. In questo luogo si esercitavano attività commerciali e di amministrazione cittadina. Data la sua funzione, gli venne attribuito l'appellativo di *Basilica*, secondo l'uso tradizionale del termine nell'antica Roma. Il suo progetto era comprensivo del grande salone al primo piano, che non presentava alcun supporto intermedio, e della copertura a carena di nave rovesciata ricoperta di lastre in piombo. Nel 1481 iniziarono i



lavori progettati da Tommaso Formenton per cingere tre lati del palazzo con un duplice loggiato. Tuttavia qualche anno dopo, nel 1496, il loggiato subì un crollo dell'angolo sud-ovest, per cui fu necessario un intervento ricostruttivo. Tra le figure candidate per questo incarico, il Consiglio cittadino scelse la proposta progettuale di Andrea Palladio, che manteneva i precedenti ordini di logge sovrapposte, utilizzando il modulo della serliana (struttura composta da un arco a luce costante affiancato da due aperture laterali rettangolari). Palladio, associando larghezze variabili alle aperture laterali, sfruttò questo schema costruttivo per dare senso di ritmo e armonia all'edificio.

Questo incarico rese celebre l'architetto e ancora oggi il suo nome viene associato alla Basilica. Il progetto di Palladio venne terminato solo dopo la sua morte e, a causa di una serie di eventi sfavorevoli, l'edificio necessitò di una serie di interventi ricostruttivi che ne mutarono alcuni elementi; ne è esempio la sostituzione della copertura in piombo con una più leggera in rame, che le attribuisce una forte identità.

Nel 2014 la Basilica Palladiana è diventata Monumento Nazionale e dopo svariati utilizzi, oggi rappresenta uno spazio espositivo per mostre di arte e architettura. Tra queste si sono susseguite grandi esposizioni progettate da illustri personaggi del settore, come Toyo Ito, Sverre Fehn, David Chipperfield, Mario Botta e Tadao Ando.

E' alla fine del Seicento che ha origine il dibattito in Europa sul tema del restauro, su cui si sono confrontati nel corso dei secoli diversi teorici e critici, proponendo percorsi e atteggiamenti differenti nei confronti dei manufatti storici e più in generale del patrimonio storico-artistico. Muovendo dalle teorie dell'antirestauro di John Ruskin (1818-1900), al restauro stilistico di Viollet Le Duc, al restauro storico di Luca Beltrami, e poi al restauro filologico di Camillo Boito, da lì al concetto di restauro scientifico di Gustavo Giovannoni nei primi del Novecento, alla nuova consapevolezza di figure come Cesare Brandi verso il restauro critico, fino all'elaborazione del concetto di restauro come atto di conservazione, in una prospettiva di tutela non solo a livello materico, ma anche identitario del patrimonio storico-artistico.

nella pagina accanto fotografie della Basilica Palladiana, Vicenza

in alto a sinistra: salone interno al primo piano, illuminato di sera
subito sotto: vista esterna della Basilica di sera

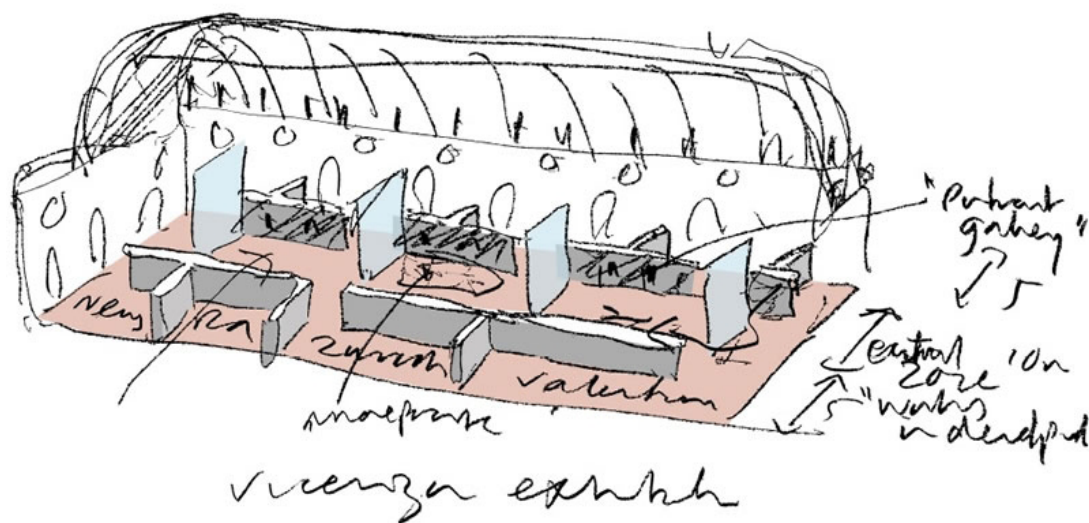
a destra: loggiato del primo piano della Basilica

in basso: vista esterna della Basilica sulla piazza e sul campanile di giorno



a sinistra: Toyo Ito, Basilica Palladiana di Vicenza, mostra *Omaggio a Palladio*, fotografia dell'allestimento, 2009

in basso: David Chipperfield, Basilica Palladiana di Vicenza, mostra *David Chipperfield Architects Works 2018*, schizzo di progetto, 2018



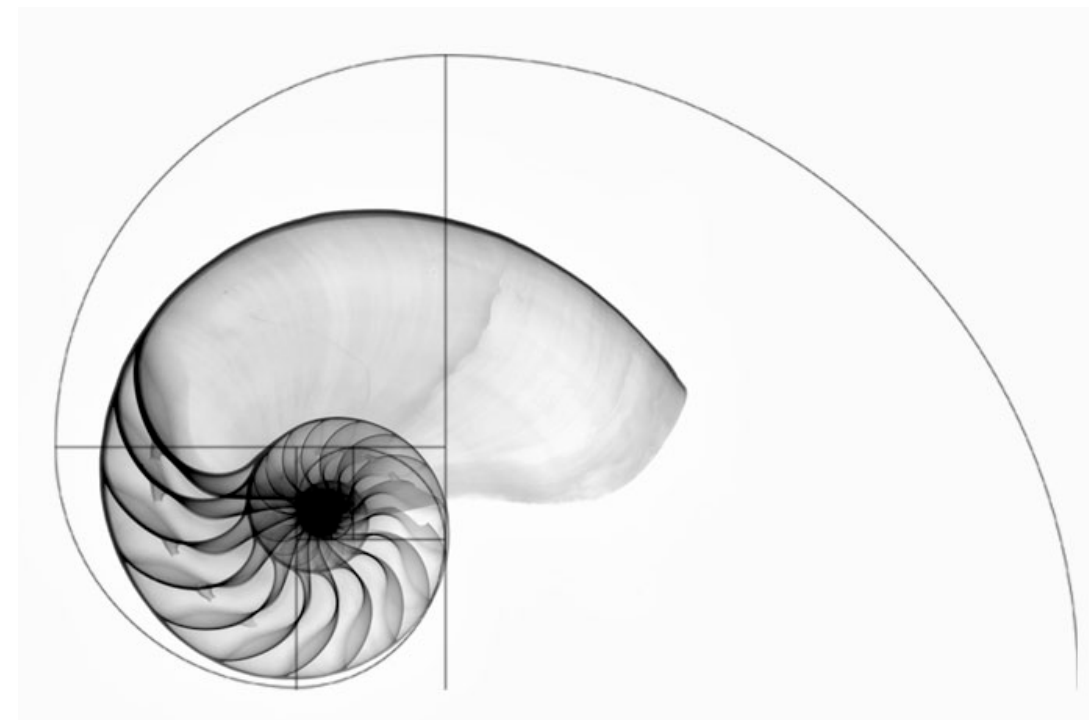
La mostra "Armonie nelle proporzioni"

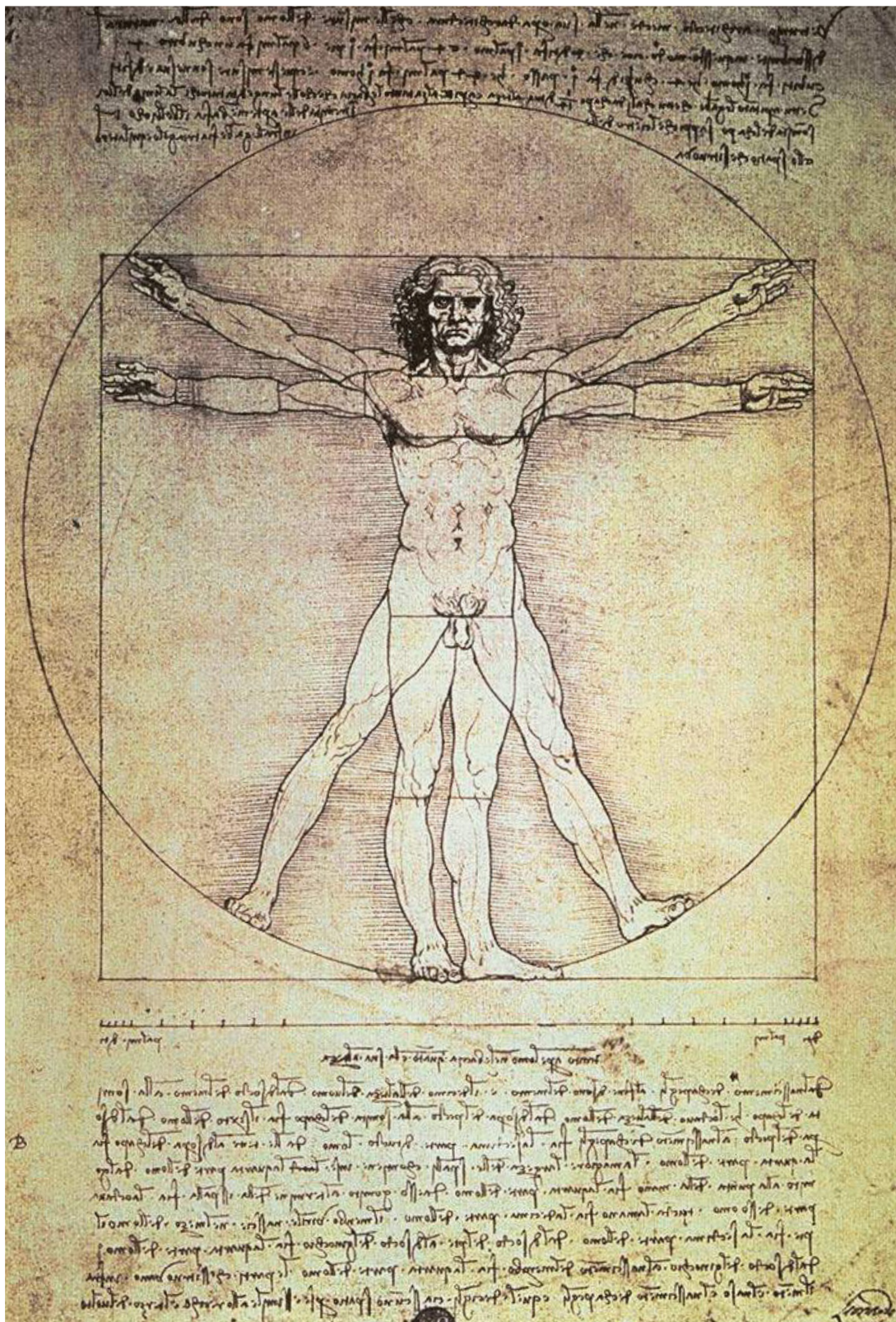
A partire dal tema esplicito nel brief *L'insostenibile Ineffabilità della Bellezza* si è svolta una riflessione sul significato dei termini *insostenibile*, *ineffabilità* e *bellezza*. Questa ricerca introduttiva ha portato alla definizione del concetto di Bellezza intesa come armonia, ovvero un principio estetico che scaturisce una sensazione di piacevolezza e consonanza alle esperienze visive, uditive o concettuali.

Da questo ragionamento è emerso come tra gli elementi ci siano dei rapporti di equilibrio ricorrenti, dettati da proporzioni specifiche. Un esempio di costante è il numero aureo, che in geometria è definito come suddivisione di un segmento in proporzione estrema e media. Il risultato di questa proporzione è phi, contraddistinto dalla lettera Φ , un numero irrazionale che viene arrotondato a 1,6180.

in basso: Sezione aurea Nautilus

nella pagina successiva: Leonardo da Vinci, L'Uomo vitruviano, 1490





La definizione di sezione aurea, o rapporto aureo, scaturisce dal fatto che tale numero sembra essere il rapporto più estetico tra elementi geometrici. Dunque, la sezione aurea non si applica solamente a un segmento, ma è possibile costruire figure piane regolari, per esempio un rettangolo, con tale proporzione nei lati. Inoltre, il rapporto aureo è sempre stato preso in considerazione in diversi ambiti ed epoche storiche: ad esempio, nell'antica Grecia, rappresentava le proporzioni perfette e veniva impiegato come schema costruttivo. Nel Rinascimento, invece, fu oggetto di studio da parte di matematici come Luca Pacioli, autore del *De Divina Proportione*, e unità di misura della bellezza per artisti come Piero della Francesca e Leonardo da Vinci. La spirale ha affascinato sin dall'antichità artisti e scienziati e la sua ricorrenza in natura ha incuriosito l'uomo a ricercare e ricreare la stessa armonia in diversi ambiti.

La mostra intitolata *Armonie* vuole narrare questa ricerca della Bellezza attraverso un racconto che parta dall'armoniosa semplicità della natura e raggiunga l'elaborata artificialità dell'opera umana.

Nello specifico vengono delineate cinque aree tematiche, che espongono l'armonia declinata in Natura, Corpo Umano, Arti, Progetto e, infine, Contesto. Il significato di ciascuna sezione viene illustrato dalle opere esposte, approfondite nel paragrafo successivo.

Collezione - il progetto curatoriale

Il punto di partenza per la definizione del palinsesto sono le opere di Canova, maestro di scultura e pittura originario del Veneto, da cui si è svolto un ragionamento che ha portato ad integrare nella collezione opere di diversi autori e di differente natura artistica.

Rapportando il contesto della Basilica con il concept narrativo, si è scelto di effettuare una selezione ridotta di elementi, al fine di mettere in rilievo le singole opere.

Armonie nella Natura

Il tema che si affronta in questa sezione riguarda tutte le forme di equilibrio, bellezza e coerenza presenti nel mondo naturale. Molte forme e strutture presenti in natura manifestano proporzioni e geometrie inesplicabili, che possono essere osservate sia nelle piccole unità, sia negli ecosistemi più complessi. La sequenza aurea si ritrova in numerose strutture naturali, come nel guscio del Nautilus, in alcuni fiori e piante e nella forma delle galassie, che presentano proporzioni armoniose. Questi elementi vengono evocati dalla scenografia costruita dagli elementi di allestimento, che saranno descritti nel paragrafo successivo.

La sola opera scelta per questa area tematica è il gruppo scultoreo *Venere*

e *Adone* di Canova, che rappresenta soggetti appartenenti alla mitologia greca. La figura predominante è Adone, frutto dell'unione incestuosa tra Mirra e il padre Cinira; egli nacque dall'arbusto nel quale la madre era stata trasformata. Crescendo, il giovane raggiunse una così rara bellezza che persino Venere si innamorò di lui, spogliandosi della sua essenza divina. L'opera mette in atto la concezione di Winckelmann della grazia e del bello ideale, mostrando come il fascino derivante dalla natura possa far scaturire emozioni pari all'amore.

Armonie nel Corpo Umano

Il corpo umano, come elemento della natura, segue le proporzioni auree che gli donano un senso di perfezione e armonia. Già durante l'età greca classica gli scultori, a partire da Policletto, avevano elaborato immagini di uomini e donne che implicavano precisi rapporti matematici tra le diverse parti del corpo. Nell'antica Roma Vitruvio nel trattato *De Architectura* afferma, seppur in modo generico, che l'uomo perfetto, in piedi e con le braccia aperte, si possa inscrivere entro un cerchio e un quadrato, seguendo determinati rapporti tra queste figure. Queste riflessioni furono riprese in età rinascimentale, con l'aggiunta di una definizione puntuale dei rapporti matematici misurabili tra le parti del corpo umano. A partire da Mariano di Jacopo (detto il Taccola) fino a Leonardo da Vinci, diversi sono stati gli studiosi che hanno tentato di illustrare queste proporzioni.

Fu proprio Leonardo da Vinci, genio indiscusso del Rinascimento italiano, a trovare un risultato estetico ideale con l'opera *L'Uomo vitruviano*.

Per esplicitare questi concetti si è pensato di affiancare all'opera Napoleone come Marte Pacificatore di Canova una selezione di fotografie di Robert Mapplethorpe. A introdurre la sezione sono proprio gli scatti del fotografo, che si concentrano su dettagli di nudi esaltandone la perfezione estetica.

Per Mapplethorpe, infatti, il corpo umano costituisce un'opera carica di tensione sensuale, vitale e violenta attraverso cui scandalizzare ma al tempo stesso affascinare mediante la rappresentazione di un ideale di bellezza dal sapore classico.

La statua di Canova mette in scena l'espressione più alta delle proporzioni e dell'armonia presenti nella fisicità e nell'ideologia del soggetto rappresentato. Si può osservare come la bellezza corporea sia equilibrata in tutti i suoi dettagli e conferisca l'idea di trionfo ed eroicità alla figura.

Armonie nelle Arti

L'arte è una forma di espressione intrinseca alla vita dell'essere umano, capace di andare oltre la mera utilità pratica. Attraverso le arti, in particolare con la danza e la musica, l'uomo esplora il mondo, trasmette emozioni, riflette sulla vita, preserva la cultura e si connette con ciò che lo circonda, celebrando l'equilibrio armonico.

La danza, accompagnata dalla musica, che per sua natura ricerca la bellezza in movimento, diviene nel Neoclassicismo immagine per eccellenza della grazia e viene affrontata in modo ripetuto all'interno della produzione canoviana. All'interno della mostra *Armonie* questo tema si rivela attraverso la presenza di cinque statue: *Danzatrice col dito al mento*, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, *Ebe*, *Danzatrice con i cembali* e *Tersicore*.

Armonie nel Progetto

Per soddisfare i propri bisogni l'uomo, fin dai tempi antichi, ha messo in atto il suo ingegno realizzando manufatti e oggetti di vario tipo, che gli hanno permesso non solo di risolvere problematiche, ma anche di migliorare il proprio ambiente e la qualità della vita. Vitruvio nel trattato *De Architectura* afferma: "[...] Se dunque la natura ha composto il corpo dell'uomo in modo tale che le singole membra abbiano una corrispondenza proporzionale con l'intera figura, sembra che a ragione gli antichi abbiano stabilito che anche nella realizzazione degli edifici si debba osservare l'esatta corrispondenza proporzionale delle singole membrature con la forma intera dell'insieme". Ispirandosi ai rapporti matematici che esprimono equilibrio e bellezza, fin dall'antichità sono state ricercate proporzioni tali da esprimere una sensazione di armonia, ovvero una sorta di empatia che a livello psicologico crea una sintonia tra uomo, architettura e ambiente circostante.

Nella mostra *Armonie* questo concetto viene affrontato secondo tre punti di vista: artigianato, architettura e moda.

Per il settore dell'artigianato si è scelta una selezione di vasi firmati Venini, "[...] opere inconfondibili capaci di fondere insieme i profondi saperi della tradizione con il fascino dell'estetica contemporanea [...]" (Silvia Damiani)⁸. L'architettura più illustre, che fa del rapporto aureo l'emblema della sua bellezza, è il *Partenone*; infatti, questo valore governa la proporzione dei prospetti principali, ripetendosi poi tra diversi elementi. Si è voluto includere nella collezione una sua rappresentazione parziale realizzata da Edoardo Tresoldi, artista noto per le sue installazioni in rete metallica, la cui trasparenza rivela una dimensione metafisica libera dai vincoli dello spazio e del tempo, portando lo spettatore sulla soglia tra passato e presente⁹. Questa modalità permette di ricostruire un edificio così imponente in uno spazio limitato come la Basilica, senza celare le sue caratteristiche peculiari.

La moda ha sempre avuto una funzione pratica ed estetica nella vita dell'uomo, influenzando la cultura, la società e l'identità individuale e collettiva. L'espressione massima dell'arte del vestire si realizza nell'haute couture, alta sartoria i cui capi sono caratterizzati da alta qualità, eleganza ed originalità con un grande lavoro di manifattura alle spalle.

Il maestro dell'alta moda, il cui contributo è considerato un vero e proprio punto di riferimento, è Cristóbal Balenciaga¹⁰. Fondatore dell'omonima maison di moda, egli ha rivoluzionato il concetto di abbigliamento e di silhouette



in alto a sinistra: Venere e Adone, Antonio Canova

in alto a destra: Napoleone come Marte Pacificatore, Antonio Canova

a sinistra e in basso: fotografie di Robert Mapplethorpe

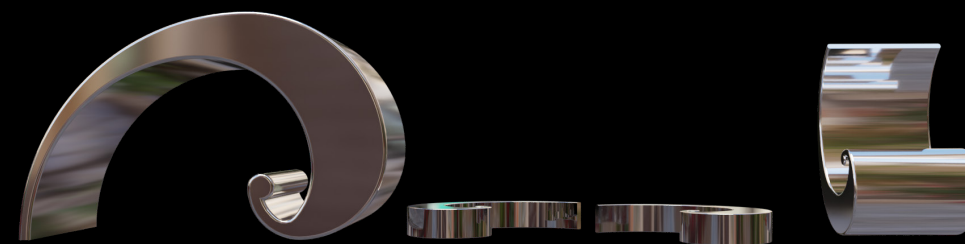
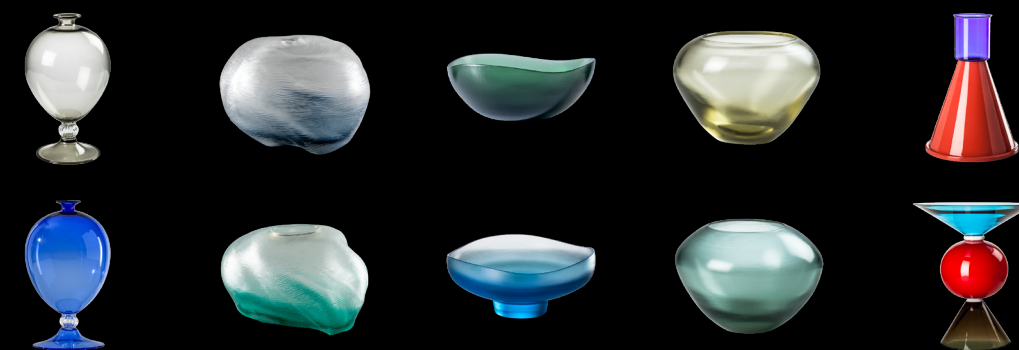


in alto: sculture di Antonio Canova, in ordine da sinistra a destra Danzatrice con dito al mento, Danzatrice con le mani sui fianchi, Ebe, Danzatrice con i cembali, Tersicore

subito sotto: vasi Venini

a sinistra: Edoardo Tresoldi, Partenone

in basso: installazione esterna



femminile in chiave minimalista, usando forme rigorose e lineari ispirate all'architettura e alle sue proporzioni. La sua arte è una ricerca dell'equilibrio perfetto tra tessuto, forma e corpo umano. In seguito a questi ragionamenti, si è creata una collezione composta da diciotto abiti di archivio di Cristóbal che rappresentino maggiormente questi valori ¹¹.

Armonie nel Contesto

Il percorso-mostra culmina con la celebrazione del legame tra la mostra e il contesto ospitante, di cui vuole valorizzare gli elementi armonici. È attraverso l'installazione situata nella piazza dei Signori che la città di Vicenza evidenzia il legame con il significato della mostra: infatti, l'opera riprende il logotipo di *Armonie* e moltiplica l'immagine della Piazza per mezzo dei materiali riflettenti, mostrandola da diversi punti di vista, alcuni più canonici e altri più distorti. Questa sezione sintetizza la scelta di determinati nomi di artisti presenti nell'esposizione, da Canova a Venini, per rendere omaggio alla cultura artistica locale.

Allestimento - il progetto architettonico

Terminata la definizione del concept e la selezione delle opere, si prosegue con la progettazione dell'allestimento, dando priorità nella fase iniziale alla definizione degli spazi da dedicare alle diverse aree tematiche. Lo sviluppo della pianta si è basato sulla sovrapposizione di due spirali auree, che permettono di scandire il passaggio sequenziale tra le sezioni della mostra, prendendo ispirazione dalla conformazione sinuosa di *New sculpture* di Richard Serra.

In particolare, riprendendo il *Wuhan Museum* di Daniel Liebeskind, questo disegno è stato esplicitato attraverso l'utilizzo di led ed è stato richiamato in altezza con dei tendaggi con una trasparenza tale da dividere fisicamente gli spazi, ma relazionarli visivamente.

Mettendo in relazione gli spazi della Basilica con la distribuzione desiderata delle differenti aree, si è deciso di sfruttare l'ingresso sul lato sud-est come accesso alla mostra. Invece, a conclusione del percorso, l'uscita si trova sul lato nord-est; tale scelta è stata dettata dalla volontà di articolare al meglio il percorso espositivo in tutti gli spazi offerti dall'edificio. Al fine di preservare il pavimento attuale della Basilica e svolgere diversi interventi pratici per rendere l'allestimento funzionale, si è ritenuto opportuno applicare una pedana di rivestimento in acciaio nero, resa accessibile dal collocamento di due rampe all'ingresso e all'uscita. La scelta del materiale del pavimento sostitutivo è stata determinata dalla volontà di enfatizzare gli effetti luminosi con il riflesso che questi generano sulla superficie.

Come mostrato nella pianta, la sezione Natura e Corpo Umano, vengono allestite nella zona delimitata dai tendaggi curvilinei, mentre le aree Arti e Progetto sono posti agli estremi del salone, in quanto richiedono spazi molto più aperti e per cui si prevedono importanti scenografie di luce. Per quanto riguarda l'ultima sezione, relativa al Contesto, volendo mettere in relazione il luogo ospitante e la mostra (come previsto dal concept), si è scelto di porre tale sezione all'esterno, come punto di contatto fisico con il tessuto urbano. L'allestimento progettato per l'esterno si pone inoltre l'obiettivo di incuriosire e introdurre i passanti alla mostra *Armonie*.

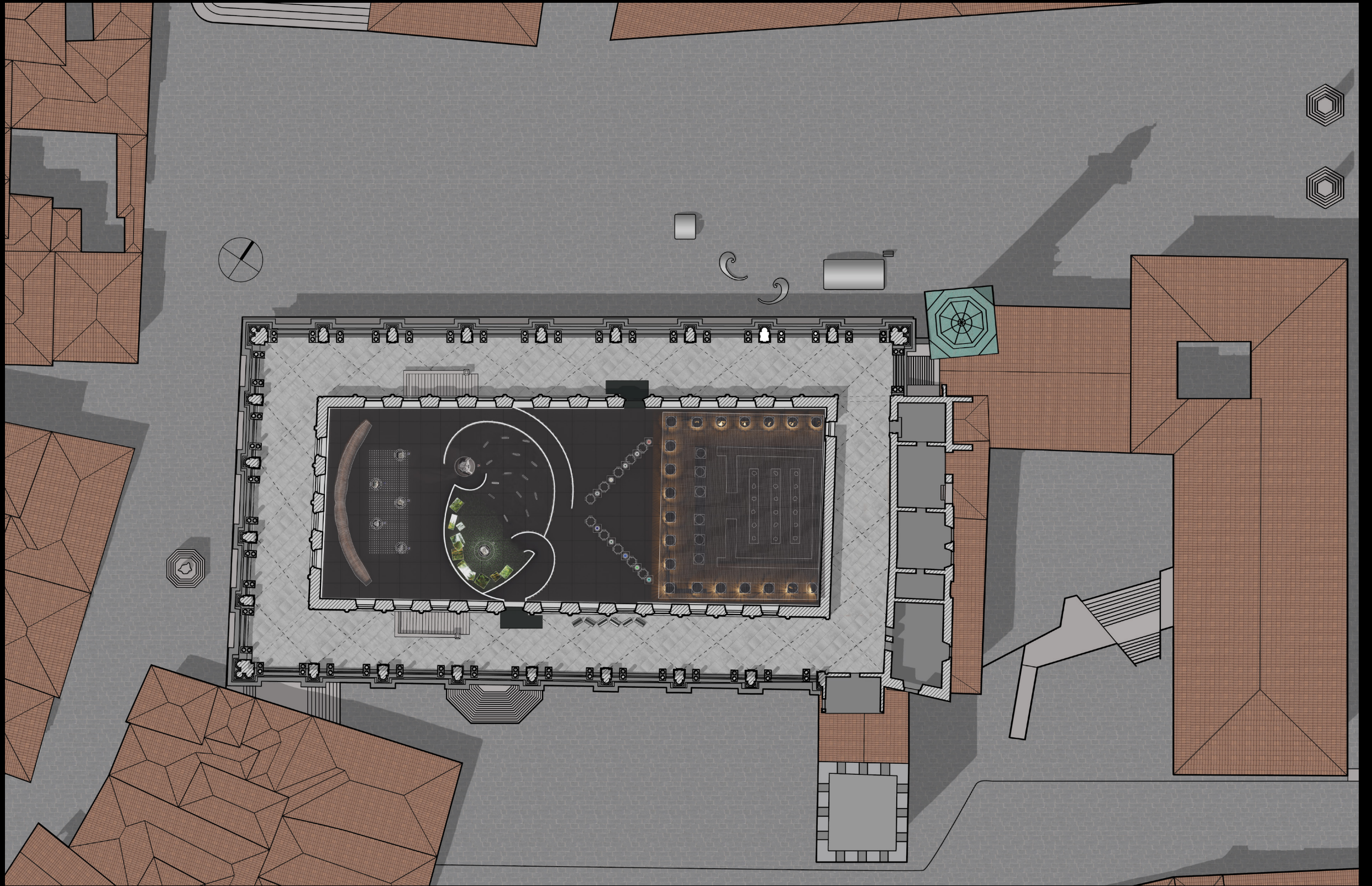
La struttura presenta sul lato est scale di accesso al piano superiore della Basilica. Prima di addentrarsi nella mostra, lungo il loggiato che accompagna verso l'ingresso della sala, sono stati disposti dei pannelli descrittivi, che espongono ciò che la mostra *Armonie* vuole narrare. Si tratta di descrizioni abbastanza approfondite, che offrono all'utente gli strumenti necessari per comprendere il significato dell'esposizione e gli permettono di fruire della mostra in modo fluido, concentrandosi sulle suggestioni che il progetto si pone di trasmettere.

Tuttavia, a introdurre ogni sezione è presente un pannello descrittivo che sintetizza in poche righe il messaggio della specifica area tematica, per orientare il visitatore nel corso della mostra.

Una volta superato l'ingresso del salone, l'utente viene accompagnato nella prima sezione attraverso un corridoio d'accesso formato dalle tende; tale passaggio ha lo scopo di immergerlo gradualmente nell'atmosfera ricreata. Si accede così all'area dedicata alla Natura, che vede protagonista la statua di *Venere e Adone*, collocata su un piedistallo cilindrico e posta in primo piano rispetto a un fondale che evoca la natura incontaminata per mezzo di un'immagine scomposta su cubi LED di diverse dimensioni. Per questa scena si sono presi in analisi i casi-studio *Christmas Tree* di Jony Ive and Marc Newson e *Biorama* di Moment Factory.

Le tende che delimitano questa sezione presentano una proiezione astratta che richiama le tonalità della natura e i giochi di luce creati dal movimento dell'acqua e delle fronde degli alberi.

nelle pagine successive: pianta
dell'allestimento della mostra
temporanea *Armonie*, nel contesto
della Basilica Palladiana



Essendo l'uomo elemento stesso della natura, questa forte connessione esplicita nel concept viene restituita nell'allestimento mantenendo connesse le due sezioni e lasciando un passaggio aperto.

In questa area specifica si mettono in relazione diversi aspetti che riguardano la contemplazione del corpo umano: dal dettaglio fino alla sua totalità.

In primis l'elogio al dettaglio viene raffigurato dalle foto di Robert Mapplethorpe, che sono collocate nello spazio riprendendo la geometria del Nautilus. Questa disposizione fa sì che l'utente possa osservare il quadro a 360°, soffermandosi dunque anche sul retro, dove sono presenti delle citazioni di personalità artistiche, che trattano la perfezione del corpo umano. Queste opere sono esposte attraverso dei supporti appositamente progettati, che consistono in cornici retroilluminate sostenute da cavi in acciaio, a loro volta collegati alle catene presenti sul soffitto e stabilizzati da una base (anch'essa in acciaio) che ne evita l'oscillazione. L'altezza del quadro si è stabilita in rapporto all'altezza media dell'occhio umano per permetterne una migliore fruizione.

Durante la visione delle fotografie attraverso dei proiettori colorati in movimento, il visitatore viene coinvolto in prima persona vedendo la propria sagoma proiettata sui tessuti. Il progetto ripropone un gioco di luci simile a quello di *Your uncertain shadow* e mira a diffondere il concetto che l'armonia si manifesta anche nei corpi degli spettatori che attraversano questo spazio, prendendo parte loro stessi all'esposizione. Inoltre rappresenta una nota di colore a contrasto con il bianco e nero che caratterizza le foto dell'artista.

Al termine di questa sezione viene esposto *Napoleone come Marte Pacificatore* in tutta la sua maestosità e imponenza, a sottolineare la raffigurazione della perfezione corporea.

A seguire viene trattato il tema di *Armonie nelle Arti*, messo in scena attraverso le statue di Canova relative alla danza e alla musica, precedentemente descritte.

Progettualmente si è scelto di posizionare le sculture su piedistalli in due file, ponendo nella prima le danzatrici con al centro *Ebe*, e nella seconda le opere che celebrano il tema musicale.

Un elemento allestitivo caratterizzante quest'area è la seduta parametrica, progettata appositamente per la Basilica per offrire un punto di appoggio ai visitatori e per ospitare gli spettatori della sfilata durante l'evento di apertura. Attraverso il design parametrico è stato possibile sfruttare gli algoritmi in modo da ottenere una forma armoniosa, organica e continua che rispecchiasse la ricerca di armonia nella regola matematica.

A coronamento dello spazio è presente un'imponente installazione luminosa che avvolge le statue, con l'intenzione di creare un'atmosfera unica e suggestiva che solo le arti sono in grado di suscitare. L'andamento sinuoso è stato ripreso dalle opere di Jim Campbell, in particolare da *Exploded view*.

A differenza di quest'ultimo che impiega singoli led, l'effetto è reso possibile dall'impiego di fibre ottiche, che attraverso un proiettore trasportano la luce fino all'estremità.

Attraverso una segnaletica esplicita l'utente viene guidato alla sezione successiva, il cui accesso avviene attraverso un corridoio che ripercorre all'esterno il disegno di una porzione della sezione aurea. Questa transizione ha l'obiettivo di stimolare una riflessione sui temi raccontati, preparando il visitatore alla visione dell'ultima sezione, per cui è previsto un punto di osservazione specifico per avere una fruizione ottimale.

Una volta entrati in questo spazio, ci si ritrova davanti alla solennità del Partenone, che occupa gran parte dell'area fino alla parete di fondo. Ad accompagnare la prospettiva è presente una selezione di vasi Venini, divergenti simmetricamente rispetto all'asse centrale. Questi sono protetti da teche di vetro ispirate all'esposizione di David Chipperfield presso il *Neues Museum* di Berlino: presentano una struttura sottile di acciaio a base quadrata che sorregge lastre di vetro di un'altezza importante; nel caso specifico di *Armonie* questi espositori si mettono in continuità con le colonne retrostanti. All'interno delle teche i vasi vengono esposti su piedistalli cilindrici, che presentano una base luminosa la cui luce attraversa il vetro e, a causa della sua rifrazione, genera effetti luminosi unici e scenografici.

Superati i vasi, si giunge in prossimità del Partenone, valorizzato da uno specifico impianto illuminotecnico che mette in risalto la struttura in rete metallica, conferendogli contemporaneamente materialità e evanescenza. Una volta attraversato il pronao, ci si addentra nella cella del Tempio, dove sono esibiti gli abiti della collezione di Cristóbal Balenciaga. I 18 modelli sono suddivisi su tre basi in acciaio, collocate in successione a una distanza tale da permettere un'agevole circolazione. Visivamente il supporto è estremamente essenziale: mostra solo il tubolare metallico e dà l'impressione che gli abiti siano sospesi. Tuttavia, per restituire questo effetto, per ogni abito si è studiata una struttura metallica interna che gli conferisca i volumi ricercati.

L'installazione progettata per la sezione *Armonie nel Contesto* e allestita di fronte all'ingresso della Basilica in piazza dei Signori si compone di un elemento a richiamo del pittogramma della mostra, che viene ripreso in diverse disposizioni, scale e usi. Quello che risalta maggiormente alla vista è un arco alto quattro metri, che porta l'utente direttamente all'ingresso; accanto, nei pressi del loggiato, sono presenti due panchine con la medesima forma, pensate sia come luogo di sosta sia come spazio comunitario e di condivisione, da cui poter ammirare la piazza circostante.

L'ultima installazione si pone in modo giocoso attraverso la sua apparente instabilità, infatti la spirale si appoggia sul dorso della curva, quasi a ricercare il suo stato di equilibrio. Tutti gli elementi sono realizzati in acciaio lucido per riflettere il paesaggio circostante, dando la possibilità di ammirarlo da altri punti di vista, attraverso un gioco di distorsioni e deformazioni. Il progetto si è ispirato al *Cloud Gate* di Anish Kapoor a Chicago, opera illusionistica capace di distorcere la realtà dell'osservatore ponendosi come collegamento tra l'osservatore e il cielo, rappresentanti la terra e il divino ¹².

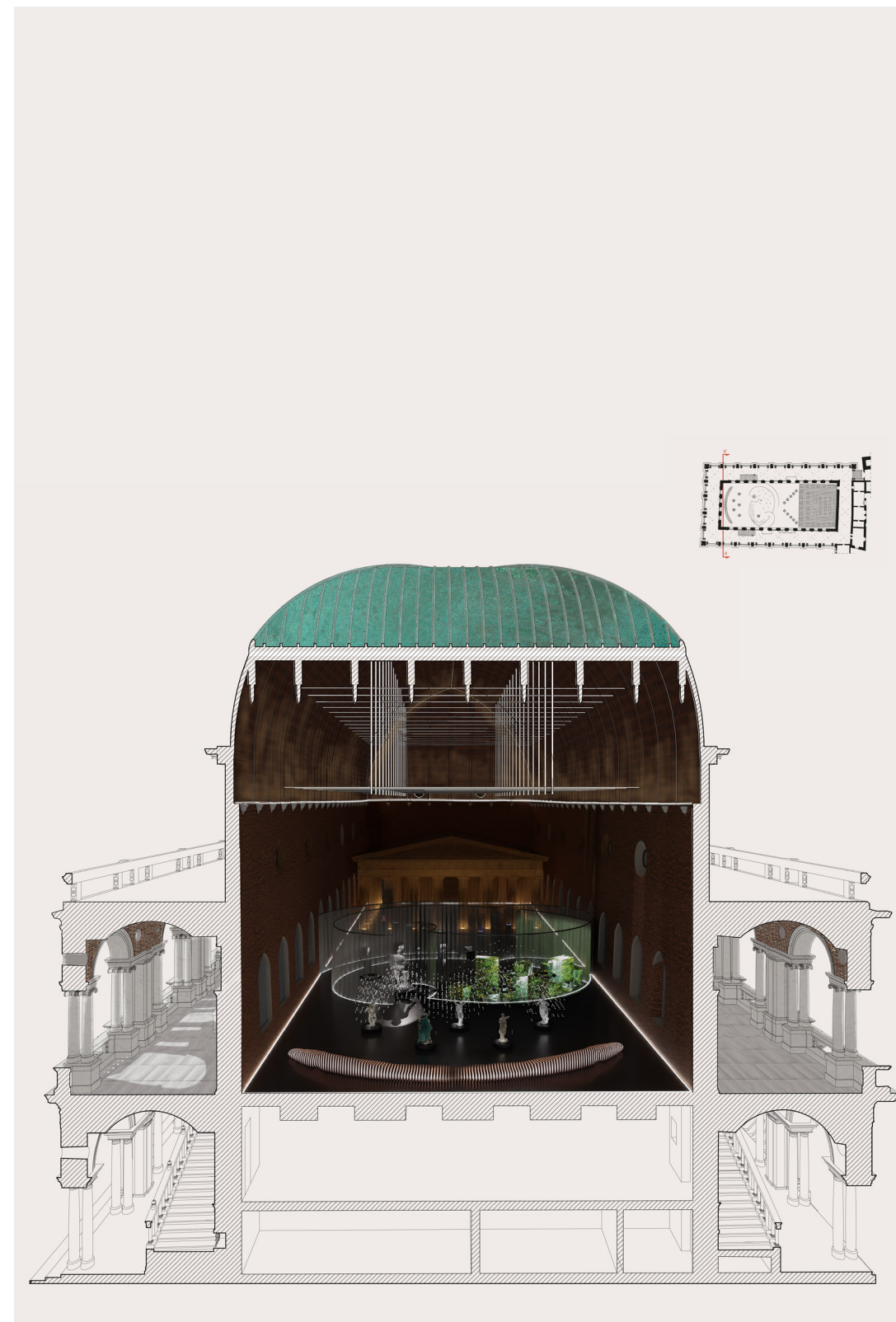
All'interno dell'allestimento sono presenti degli elementi che si ripetono in più sezioni: è il caso dei piedistalli, degli anelli di supporto all'impiantistica e dei pannelli didascalici delle opere.

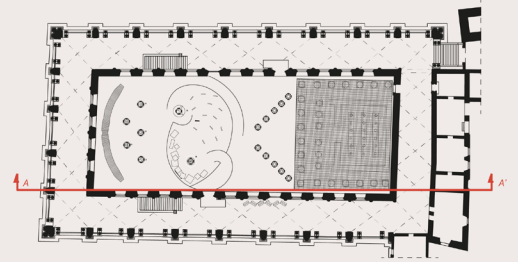
Nello specifico i piedistalli presentano una base circolare, la cui ampiezza e altezza variano in base alla dimensione delle statue e alla distanza che si vuole mantenere tra l'osservatore e le opere.

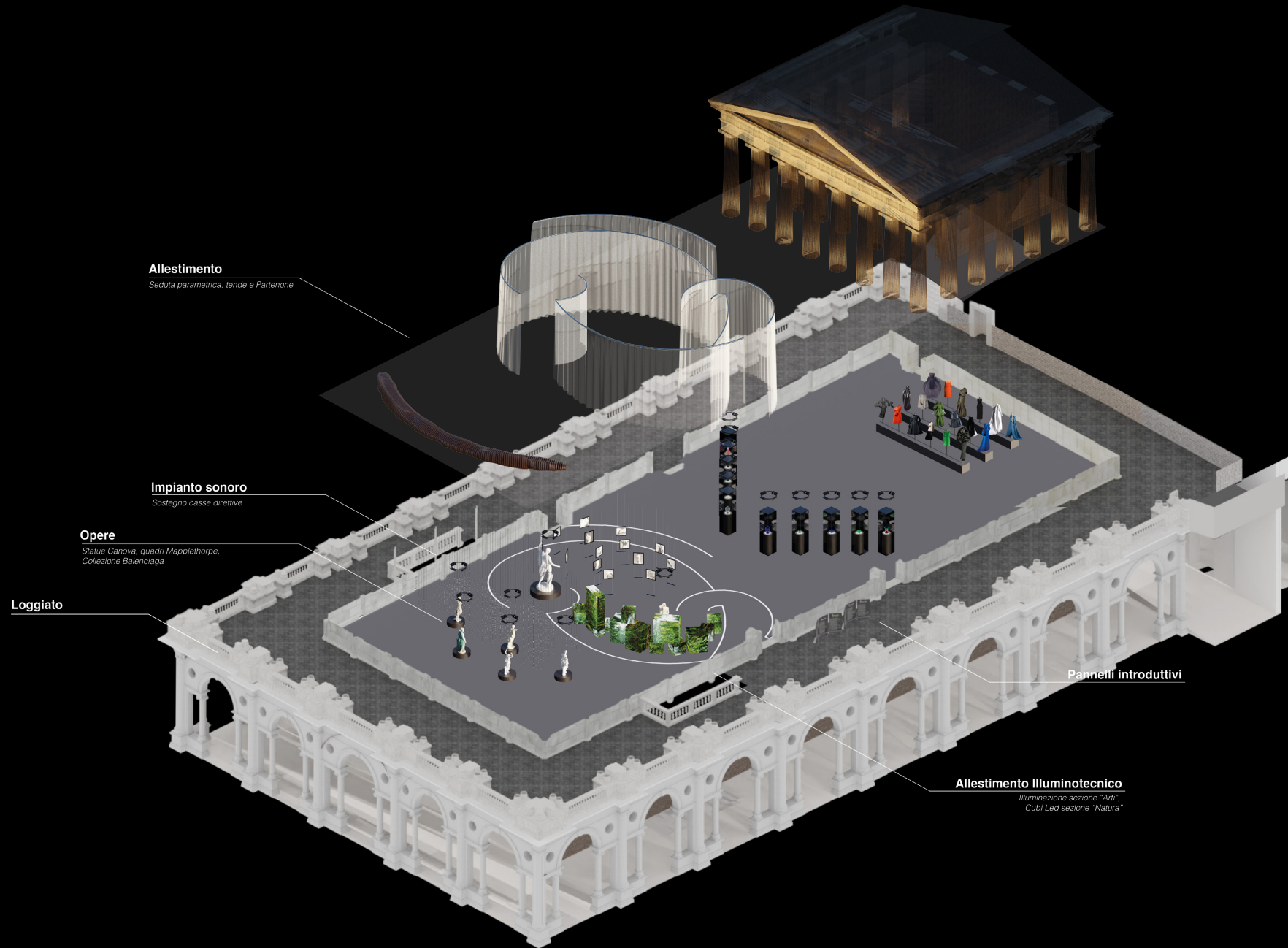
Sopra alcune opere, come le statue e i vasi, sono installati degli anelli di supporto all'impiantistica, che servono a posizionare in modo ottimale e non visibilmente impattante gli apparecchi acustici e luminosi, affinché il visitatore usufruisca completamente degli stimoli sonori e visivi che la mostra vuole comunicare. Ad accompagnare le sculture sono previste delle targhe in vetro, sostenute da una struttura metallica inserita nel pavimento, con incise le informazioni salienti delle singole opere.

a destra: Mostra *Armonie*, Basilica Palladiana di Vicenza, sezione trasversale

nelle pagine successive disegni e viste della Mostra *Armonie*, in ordine: sezione longitudinale, esploso assonometrico, render della sezione *Armonie nella Natura*, render della sezione di esposizione fotografica, render delle sezioni *Armonie nella Natura* e *nel Corpo Umano* con sfondo di danzatrici, render della sezione *Armonie nelle Arti*, render della sezione *Armonie nel Progetto*, render di dettaglio sulle teche dei vasi Venini, render dell'installazione esterna.







Allestimento
Seduta parametrica, tende e Partenone

Impianto sonoro
Sostegno casse direttive

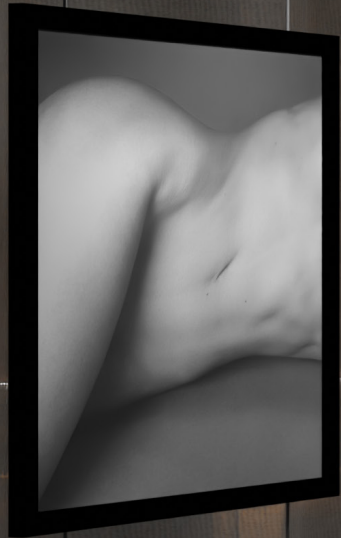
Opere
*Statue Canova, quadri Maggiorani,
Collezione Balenciaga*

Loggiato

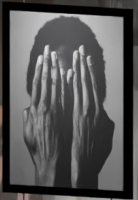
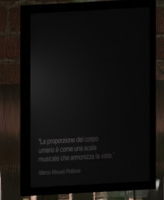
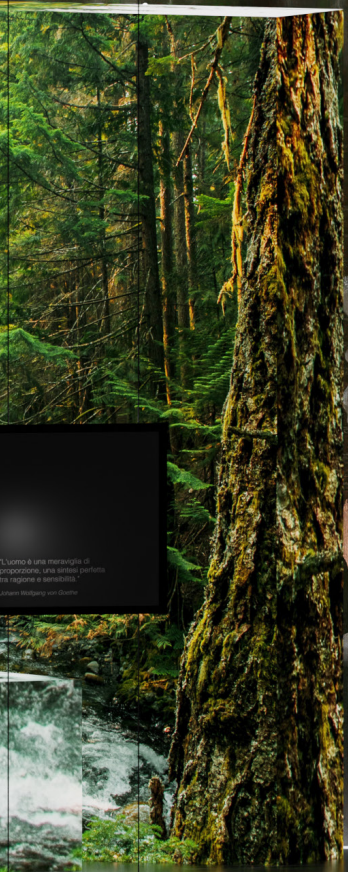
Pannelli introduttivi

Allestimento Illuminotecnico
*Illuminazione sezione "Arti",
Cubi Led sezione "Natura"*





“Il corpo umano è l’opera d’arte
più grande di tutti i tempi.”
Michelangelo Buonarroti











Armonie
L'inaspettabile ineffabilità della Belluza

dal 3 Marzo al 30 Giugno
nella Basilica Palladiana

Armonie
L'inaspettabile ineffabilità della Belluza

Armonie
L'inaspettabile ineffabilità della Belluza

Immagine coordinata - il progetto di comunicazione grafica

La mostra *Armonie. L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza* si basa sul concetto delle proporzioni e di come queste possano trasmettere un senso di armonia.

L'elemento più evidente e riconoscibile utilizzato all'interno della mostra e dell'allestimento è la sezione aurea, ripresa anche nell'identità grafica del progetto.

Per prima cosa il logotipo riprende il rapporto aureo nelle proporzioni maiuscolo/minuscolo e titolo/sottotitolo, in secondo luogo la spirale è la base su cui si sviluppa la *A* di *Armonie*: si nota infatti come l'asta trasversale che compone la lettera sia composta da due spirali scostate e leggermente scalate tra loro.

I font scelti per il progetto comunicativo sono due: Bodoni, scelto per la sua classicità, eleganza e purezza ed Helvetica, selezionato per la sua semplicità, chiarezza e adattabilità ad ogni contesto^{13,14}.

La palette colori si compone di sette colorazioni, di cui cinque d'accento, dedicate alle sezioni delle mostre e due neutrali, un bianco e un nero, che fanno da sfondo alla mostra.

Questi tratti svolgono un ruolo di linee guida sia per l'allestimento, per l'impostazione di pannelli informativi e didascalie, sia per la comunicazione della mostra, ragionata sulla realizzazione di biglietti, manifesti e oggetti di merchandising.



nella pagina successiva gli elementi dell'identità grafica della mostra

in alto: logo e applicazioni su diversi sfondi
 al centro: palette colori, cinque d'accento e due da sfondo
 in basso: tipologie di biglietti diversificate per colore

in queste pagine gli oggetti progettati per il bookshop della Basilica Palladiana

in ordine da sinistra a destra: apribottiglie-portachiaavi in uso e nelle differenti colorazioni, orecchini Venini, stickers, cartoline e tote bags

Merchandising

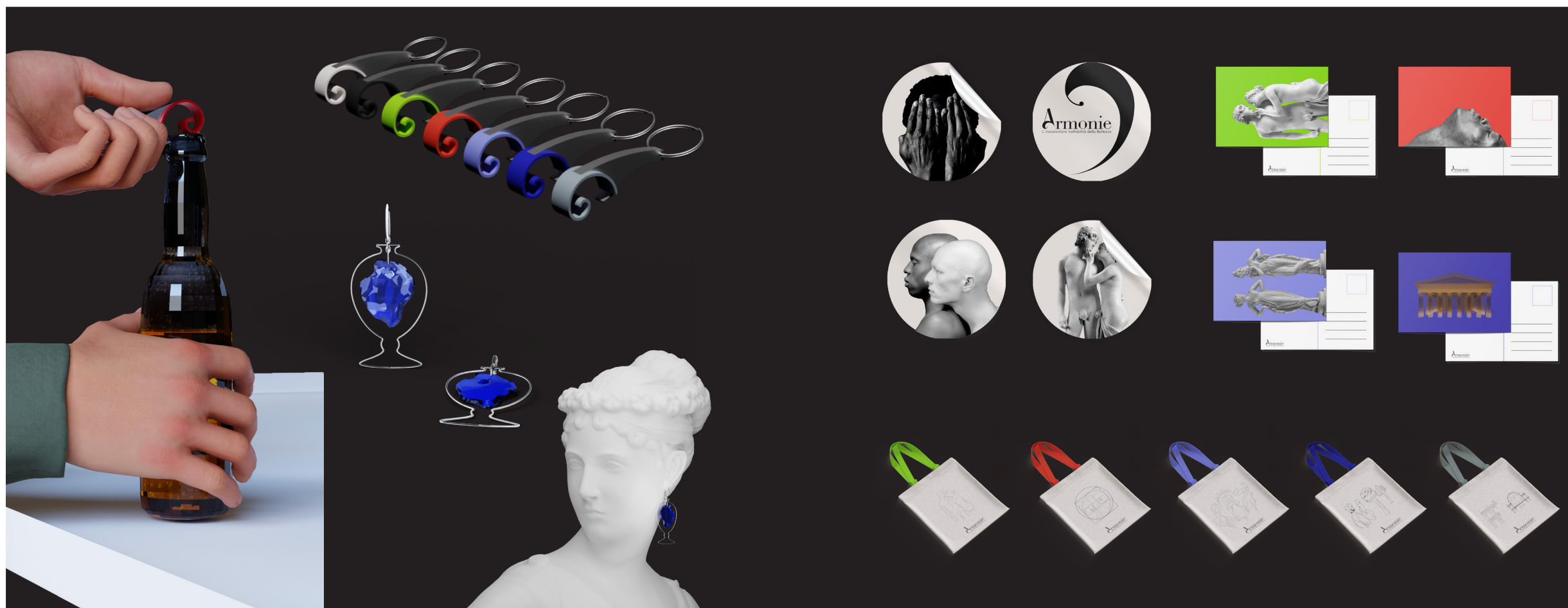
Al fine di promuovere la mostra, lasciare un ricordo della mostra *Armonie* e generare entrate aggiuntive per l'evento, si è sviluppato un merchandising destinato alla vendita all'interno del bookshop del museo.

All'interno del bookshop sono proposti un apribottiglie-portachiaavi, stickers, cartoline, tote bag e orecchini.

I portachiaavi-apribottiglie riprendono nella forma il logotipo della mostra, che viene impiegato funzionalmente come leva e sono prodotti in diverse colorazioni, che richiamano i colori delle sezioni tematiche.

Gli stickers, oggetto semplice e facilmente applicabile in diversi contesti, riportano alcuni pezzi riconoscibili della collezione, come i soggetti ritratti nelle fotografie di Mapplethorpe, e lo stesso avviene per le cartoline e le shopper. Queste ultime si differenziano in quanto presentano su un lato le stesse opere ma in modalità sketch.

Gli orecchini sono realizzati attraverso una collaborazione con Venini, sponsor della mostra, e sono frutto di un progetto più sofisticato: sono infatti gadget raffinati e vengono venduti ad un prezzo superiore rispetto agli altri.



Evento di apertura

Per inaugurare la mostra temporanea è previsto un evento di opening che si terrà nel giorno precedente all'apertura ai visitatori. Per questa occasione sono previste 75 persone tra esponenti della stampa, critici d'arte, collezionisti, appassionati ed esperti del settore, sponsor e finanziatori, politici e personaggi pubblici, oltre ai curatori e agli organizzatori. L'opening, infatti, ha l'obiettivo di presentare al pubblico le opere d'arte esposte, promuovendo l'arte, soprattutto quella locale, e contribuendo a diffondere la visibilità degli artisti. L'evento offre inoltre un ambiente sociale dove professionisti del settore possono incontrarsi, interagire e stabilire nuove connessioni. In ottica del guadagno, risulta essere un'occasione preziosa per rafforzare l'immagine e la reputazione del museo, attirando l'attenzione dei media e suscitando l'interesse di giornalisti e critici d'arte, che potrebbero dedicare spazio alla mostra nelle loro pubblicazioni. Oltre a tutti i possibili stakeholder precedentemente elencati, interessati al mondo dell'arte, oltre a giornalisti e critici di moda si pensa di includere celebrità e influencer per aumentare la visibilità dell'evento. Infatti, l'evento di opening si apre con una sfilata di moda di abiti di Cristóbal Balenciaga, a cui segue la possibilità di esplorare in anteprima e in modo informale le opere. Infine, è previsto un leggero rinfresco a tema, che prevede la degustazione di tre differenti fingerfood.

Fashion show

Come già anticipato nel paragrafo della *Collezione*, i 18 abiti di haute couture selezionati dall'archivio di Cristóbal Balenciaga sono stati scelti in funzione della loro attinenza al concept. Si prevede che i vestiti vengano prestati per la sfilata di apertura e, una volta conclusa, siano concessi per tutta la durata dell'esposizione come parte integrante della collezione.

Gli ospiti, al momento del loro arrivo in Basilica, vengono fatti accomodare lungo l'estesa seduta posta al fondo della sezione delle Arti, da cui assistere all'intero spettacolo.

Le modelle con indosso gli abiti da esibire, sfilano lungo il medesimo percorso-mostra: entrano quindi dall'ingresso sud-ovest del salone, per poi percorrere nell'ordine le aree tematiche di *Armonie nella Natura*, nel *Corpo Umano*, nelle *Arti* e nel *Progetto*, passando tra le opere esposte e gli elementi allestitivi. La trasparenza dei tendaggi permette agli ospiti di intravedere le mannequins in movimento, per poi contemplare più da vicino i vestiti che queste indossano in passerella, dal momento che giungono nel luogo in cui sono collocati gli stessi invitati.

Lo spettacolo ad un certo punto della sfilata diventa dinamico: i tessuti che separano le sezioni si alzano verso l'alto come un sipario, in modo da svelare man mano le opere esposte fino all'apparizione nitida del Partenone, punto di convergenza dello show. Sollevando i tendaggi da terra viene mostrata la traccia luminosa disegnata dai led incassati nel pavimento, che funge da



Long evening dress, 1965
Strapless green silk gazar evening dress with cape, 1961
Green Mohair dress, 1959
Cape coat, in moss green gazar, 1962
Tulip evening dress, 1965
Baby Doll' cocktail dress, 1958



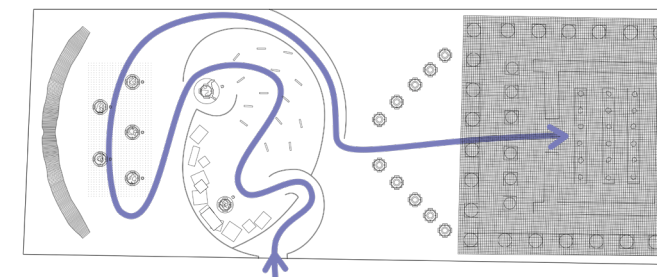
Evening dress, 1964
Evening dress, 1967
Bolero and dress, 1964
Evening dress, 1954
Evening ensemble, 1967
Evening dress, 1959



Cocktail coat, 1960
Orange coat, 1953
Day Dress, 1968
Déshabillé, 1955
Three-piece suit, 1962
Two-piece suit, 1960

in alto: abiti scelti dalla collezione di archivio di Cristóbal Balenciaga

a destra: pianta con percorso della sfilata



passerella e delimita il percorso, rendendo più visibile il segno della sezione aurea.

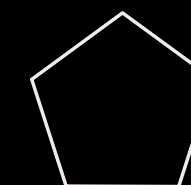
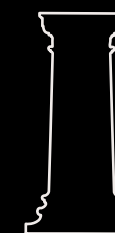
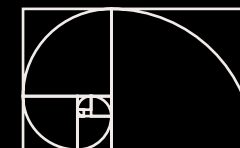
Una volta giunte al termine del percorso, le modelle si dispongono in ordine tra il colonnato del Partenone, lasciando agli spettatori la visuale integrale di tutta la mostra *Armonie*.

Fingerfood

In seguito a una libera esplorazione delle opere all'interno delle diverse aree tematiche, agli ospiti è riservato un rinfresco, in cui vengono presentati tre fingerfood studiati appositamente per riprendere alcuni concetti fondanti della mostra. Il filo conduttore del menù è l'evocazione del contesto in cui si svolge l'esposizione attraverso prodotti tipici del Veneto, tra cui i formaggi, in particolare l'Asiago, e la polenta; questi ingredienti sono protagonisti di abbinamenti insoliti che realizzano un'armoniosa combinazione di dolce e salato.

Il primo fingerfood esibito è la *Tartina aurea*, un croccante crostino di farina di mais con crema di gamberi e formaggi e che presenta come decorazione un gamberetto dorato sospeso. Questa portata rappresenta un richiamo alla sezione aurea attraverso le forme: la fetta di pane è tagliata secondo le proporzioni del rettangolo aureo e i gamberetti selezionati come guarnizione evocano la spirale aurea. A seguire, viene consigliato l'assaggio del *Suppli incolonnato*, una stuzzicheria a metà tra il salato e il dolce che si compone di tre arancini rotondi a base di polenta e asiago, da gustare con la marmellata di fragole presente nell'apposito sostegno. La successione dei suppli, attraversato da un sottile spiedo, richiama la figura longitudinale delle colonne del Partenone, motivo ricorrente nella sezione *Armonie nel Progetto*. A conclusione del rinfresco, come da tradizione, è previsto un fingerfood più dolce: la *Pentadolcezza*, una cheesecake con base di biscotto di polenta e uvetta, su cui è adagiata una crema di formaggio e infine una guarnizione di lamponi, mirtilli e scaglie di cioccolato. Questo dessert vuole riprendere, tramite la forma di pentagono regolare, le cinque sezioni in cui si è articolata la mostra.

Il backstage delle attività di sfilata e di rinfresco è collocato all'interno della cella del Partenone, in cui durante l'evento di apertura non sono ancora esposti gli abiti della collezione. Con teli neri, che si mimetizzano nell'ambiente in penombra, si delimitano alcune zone funzionali, il cui scopo è garantire una gestione efficiente sia della sfilata che del servizio di fingerfood.



in ordine dall'alto al basso: Tartina Aurea, Suppli incolonnato, Pentadolcezza e relative forme di riferimento

nelle pagine successive: render della sfilata







Luce e Suono

Il progetto sviluppato per il corso di Design dell'Esporre si è avvalso dei contributi di Luce e Suono, che hanno partecipato alla definizione dei requisiti illuminotecnici e sonori necessari per creare un'ambientazione suggestiva dal punto di vista emozionale.

Il corso di Luce ha permesso di definire l'effetto visivo e percettivo finale da ottenere con l'esposizione delle opere, oltre ad effettuare la scelta di appositi apparecchi, settaggi e il relativo posizionamento.

Allo stesso modo il modulo di Suono ha contribuito al progetto fornendo la componente sonora, risultata efficace per comprendere in profondità il messaggio della mostra e il significato di alcune opere.

Dopo la definizione del concept per entrambi i contributi, si è entrati nel merito dei dettagli tecnici relativi agli apparecchi, per concludere con le verifiche di calcolo e le eventuali modifiche da apportare al progetto.

Analisi ambientale

La prima fase affrontata nell'iter di progettazione è stata l'analisi ambientale, un processo fondamentale che consiste nell'esaminare e valutare l'ambiente circostante a cui il progetto è destinato. L'obiettivo principale di questa analisi è stato comprendere la possibile interazione tra il progetto e l'ambiente, esaminandone lo spazio (inteso come insieme di volumi e superfici), i materiali presenti, il comportamento della luce in termini di riflessione e del suono in termini di assorbimento acustico. Inoltre, in questa fase di ricerca propedeutica al successivo sviluppo progettuale, è stato utile apprendere quanto più possibile sulla Basilica Palladiana, approfondendo le sue destinazioni d'uso, anche quelle passate, e la sua utenza.

Per prima cosa si sono calcolati i volumi del salone interno e del loggiato, semplificandone le geometrie come in figura. In seguito, si sono analizzati nello specifico tutti i materiali presenti nei locali in termini di utilizzo, colore, coefficiente di riflessione e coefficiente di assorbimento acustico.

Progetto illuminotecnico

Come prima riflessione si è pensato al ruolo che la luce dovesse esercitare nel progetto, definendo in questo modo il concept *La luce, in contrasto con l'ambiente in penombra, mette in risalto alcuni elementi architettonici della Basilica e le opere esposte, generando effetti percettivi sorprendenti*. La luce, quindi, riveste tre funzioni principali: in primis ha il ruolo funzionale di accompagnamento, poiché fornisce ai visitatori indicazioni sulla direzione da seguire e garantisce visibilità nelle zone di camminamento. Il secondo compito della luce è quello di focalizzare l'attenzione: essa fa soffermare i visitatori sull'osservazione delle opere d'arte, i cui dettagli vengono enfatizzati da un corretto utilizzo della luce, e di alcuni elementi architettonici della Basilica. In ultimo, non per importanza, l'illuminazione deve suscitare emozioni,

generando effetti sorpresa e suggestioni straordinarie alla vista.

Il concept, dopo essere stato definito a parole, è stato rappresentato con alcuni schizzi al fine di dare l'idea della distribuzione luminosa generale all'interno del salone e delle singole sezioni.

Successivamente, sempre nella fase preliminare al progetto, si è sviluppata una tabella esigenziale divisa per zona, attività, esigenze e requisiti. Le aree considerate sono tutte quelle previste per l'esposizione: le cinque sezioni, l'entrata, l'uscita e le zone di transizione tra le aree tematiche, dove presenti. Per ognuna di queste si sono esaminate le attività di cui è previsto lo svolgimento; tra queste, le più ricorrenti sono lettura pannello descrittivo e didascalia opera, osservazione opera e ambiente. Con *lettura pannello descrittivo e didascalia opera* si cerca di mettere nelle migliori condizioni di comfort visivo il visitatore che si appresta a leggere le informazioni, in modo che l'attività si possa svolgere in modo rapido e facilitato, senza incorrere in effetti spiacevoli di abbagliamento. Con osservazione opera invece si mira non solo a garantire il comfort visivo, ma anche a valorizzarne alcuni aspetti, in alcuni casi ponendo l'accento su dettagli specifici e in altri generando esperienze visive suggestive. Per questa attività si è ritenuto opportuno svolgere un'analisi specifica per ciascun'opera presente nella collezione, in quanto ognuna prevede accortezze differenti in base al messaggio che deve trasmettere. Ad esempio, per il Partenone realizzato in rete metallica, la luce gioca un ruolo fondamentale per evocare l'atmosfera che si crea al tramonto e mettere in evidenza la trasparenza e l'incorporeità dell'opera d'arte. Per ogni statua esposta, invece, l'illuminazione è progettata al fine di mettere in evidenza un dettaglio che trasmette il messaggio dell'opera e della sezione in cui è collocata.

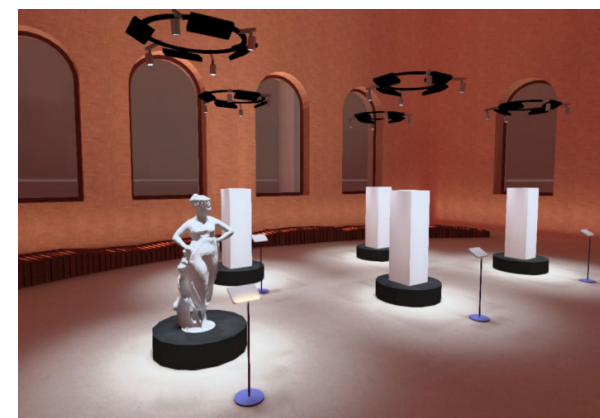
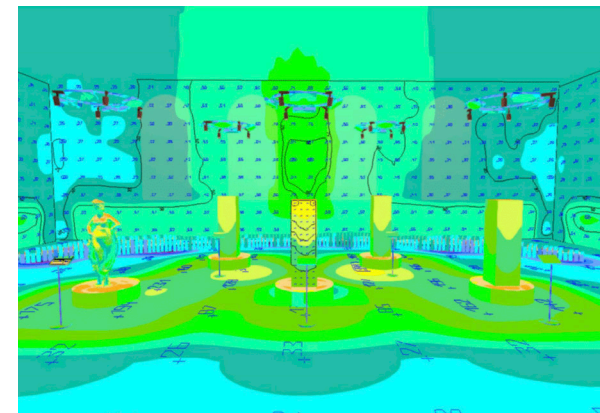
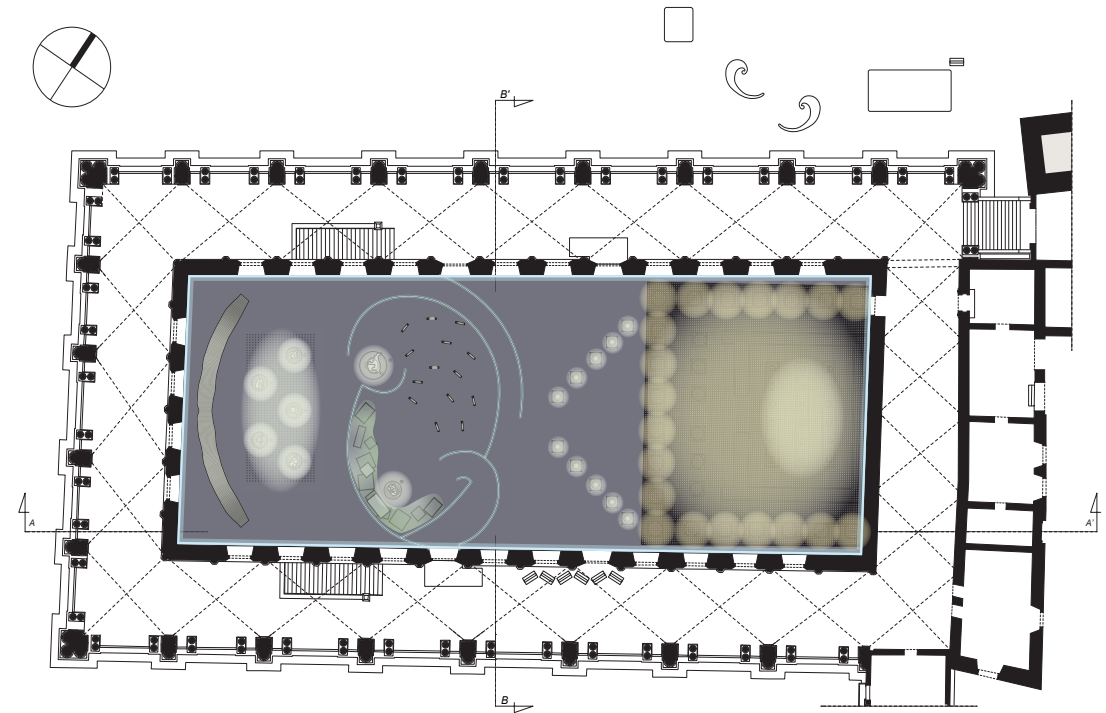
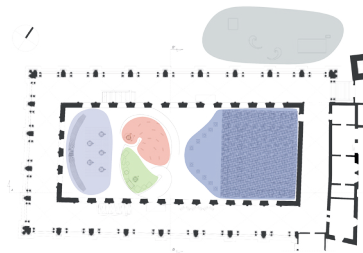
Infine, *Ambiente* racchiude in sé le caratteristiche generali di illuminazione che l'area deve soddisfare, considerando il contesto e lo sfondo in cui l'opera principale è inserita.

Le zone di transizione, invece, sono aree di circolazione dei visitatori in cui si vuole mettere in atto un adattamento visivo progressivo affinché il passaggio da una sezione all'altra sia meno netto e impattante dal punto di vista della percezione. Per ciascuna attività si sono definite le esigenze, basate sia su alcune normative, come evitare l'abbagliamento nel caso della lettura, sia su scelte progettuali legate al concept; ne è un esempio la volontà di mantenere l'ambiente in penombra per porre l'accento sulle opere e sul percorso.

Tutte le esigenze poi sono state tradotte in requisiti tecnici, ovvero in valori massimi o minimi di illuminamento, indice di abbagliamento, temperatura di colore correlata e, nel caso specifico delle opere, resa cromatica.

Questi valori sono stati definiti seguendo le indicazioni della normativa e in alcuni casi si sono apportate delle modifiche a seconda dell'effetto evocativo o funzionale che si voleva ottenere.

ZONA	ATTIVITÀ	ESIGENZE	REQUISITI
	Letture colophon introduttivo	Permettere facile lettura	E = 1000 lux UGR < 16 T = 5500 K
	Transizione	Permettere un adattamento visivo progressivo da esterno a interno	E = 500 lux UGR < 16 T = 5000 K
INGRESSO	Ambiente	Indirizzare l'utente tramite un'illuminazione che segua il percorso progettato	E = 90 lux UGR < 16 T = 4800 K
ARMONIE NELLA NATURA	Letture colophon sezione	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4600 K
	Ambiente	Immergere l'utente nella penombra, mettendo in risalto le opere circostanti; indirizzarlo verso le successive sezioni della mostra	E = 70 lux UGR < 19 Ra ≥ 80% T = 4000 K
	Osservazione opera: Adone e Venere	Enfatizzare l'opera e i volti dei protagonisti	E = 200 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 4000 K
	Letture descrizione opera	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 300 lux UGR < 16 T = 4000 K
	Evocazione	Immergere l'utente in un ambiente che rievoca la natura	E = 200 nit schermo LCD UGR < 16 T = 5500 K
ARMONIE NEL CORPO UMANO	Letture colophon sezione	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4600 K
	Ambiente	Immergere l'utente nella penombra, mettendo in risalto le opere circostanti; indirizzarlo verso le successive sezioni della mostra	E = 70 lux UGR < 19 Ra ≥ 80% T = 4000 K
	Osservazione opera: fotografie di Mapplethorpe	Enfatizzare opere, dare giusto risalto; evitare abbagliamento riflesso	E = 300 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 4000 K
	Letture descrizione opera	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4600 K
	Osservazione opera: Napoleone come Marte Pacificatore	Enfatizzare l'opera nel suo significato (perfezione del corpo)	E = 200 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 4000 K
	Letture descrizione opera	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4600 K
ARMONIE NELLE ARTI	Letture colophon sezione	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4600 K
	Ambiente	Bagno di luce che avvolge le ballerine in un ambiente suggestivo, evocando il movimento e il ritmo della danza	E = 65 lux UGR < 19 Ra ≥ 80% T = 4000 K
	Osservazione opera: Danzatrici e Suonatrici	Illuminazione d'accento sulle statue	E = 200 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 4000 K
	Letture descrizione opere	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 4000 K
	Transizione	Permettere un adattamento visivo progressivo e un passaggio graduale della temperatura di colore	E = 80 lux UGR < 16 T = 3500 K
ARMONIE NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA	Letture colophon sezione	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 3500 K
	Ambiente	Ambiente buio che consente di mettere in risalto le opere; illuminazione di dettagli costruttivi della basilica	E = 70 lux UGR < 16 Ra ≥ 80% T = 3000 K
	Osservazione opera: Partenone	Enfatizzare l'opera nel suo significato, richiamando l'effetto e le sensazioni prodotte dall'architettura al tramonto	E = 250 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 2500 K
	Letture descrizione opere	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 3500 K
	Osservazione opera: Vasi Venini	Illuminazione puntuale sulle singole opere	E = 200 lux UGR < 19 Ra ≥ 90% T = 4000 K
	Letture descrizione opere	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 3500 K
ARMONIE NEL PROGETTO DI MODA	Letture colophon sezione	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 3500 K
	Osservazione opera: abiti di Cristobal Balenciaga	Enfatizzare le opere nella loro singolarità	E = 200 lux UGR < 16 Ra ≥ 90% T = 3500 K
	Letture descrizione abiti	Permettere facile lettura, evitare l'abbagliamento	E = 350 lux UGR < 16 T = 3500 K
USCITA	Ambiente	Rendere intuitivo il percorso di uscita, senza che interferisca con l'ambientazione progettata	E = 90 lux UGR < 16 T = 3500 K
	Transizione	Permettere un adattamento visivo progressivo da interno a esterno	E = 500 lux UGR < 16 T = 5000 K
ARMONIE NEL CONTESTO	Osservazione installazione	Luce naturale che permetta all'osservatore di vedere riflessi su stesso e la piazza attraverso l'installazione di giorno, luce artificiale con lampi di sera	50 lux < E < 20000 lux UGR < 16 2400 K < T < 6500 K



in alto a destra: pianta con sezioni della mostra diversificate per colore

a sinistra: tabella esigenziale per ciascuna zona

in alto: pianta del concept della luce

a sinistra: vista in false colore e fotorealistica della distribuzione luminosa, ottenuta dal software Dialux

Una volta consolidato il concept e il quadro esigenziale, si è passati alla fase progettuale vera e propria, effettuando scelte tecniche sugli apparecchi luminosi e sul loro posizionamento all'interno del salone.

Le tipologie di apparecchi selezionati per ottenere il risultato voluto in termini di illuminazione sono: strisce LED, utili a illuminare il percorso-mostra, il perimetro del salone, la volta, la seduta e le fotografie di Mapplethorpe; la seconda tipologia consiste in faretti orientabili su binario, impiegati per garantire l'osservazione delle opere e dei pannelli descrittivi e informativi. Nella sezione *Armonie nella Natura* la presenza di cubi LED, realizzati su misura, consente di evocare la natura e metterla in risalto nell'ambiente in penombra, mentre nella sezione *Armonie nelle Arti* il lampadario sinuoso che avvolge le ballerine di Canova è composto di fibre ottiche. Il posizionamento è stato illustrato in pianta, riportando in legenda le tipologie di apparecchiature utilizzate.

Per la parte di verifiche di calcolo si è svolto un intero studio sul software parametrico Dialux Evo. L'analisi non è stata attuata sull'intera area del salone ma solo sulla sezione delle Arti, ritenuta maggiormente interessante dal punto di vista illuminotecnico. Il lavoro si è sviluppato nel seguente ordine: per primo si è realizzato il modello 3D all'interno del software, semplificando gli elementi dell'allestimento con volumi semplici. Poi sono stati inseriti i diversi apparecchi dove previsti, selezionandoli dal catalogo online dell'azienda iGuzzini, con l'obiettivo di verificare tramite il software se le loro caratteristiche soddisfacessero i requisiti definiti nella tabella esigenziale. Il processo, infatti, essendo iterativo, ha permesso di correggere a lavoro avviato alcuni parametri tecnici ritenuti poco coerenti con la resa della simulazione sul software, che è sembrata più adeguata per l'effetto di luce che si voleva ottenere.

Progetto acustico

Allo stesso modo per il modulo di Suono si è definito dapprima il concept, ritenendo che la componente sonora all'interno del progetto dovesse essere presente per enfatizzare il significato delle opere e dell'allestimento. Entrando più nello specifico, il ruolo che ha il suono nel progetto consiste nella contestualizzazione delle opere nell'ambientazione prevista, nella guida degli utenti attirando la loro attenzione all'ascolto e nel suscitare emozioni.

Successivamente si è cercato di illustrare il concept con alcuni disegni per delineare graficamente la distribuzione del suono generale all'interno del salone e delle sezioni che lo prevedevano. Nello specifico,, si è pensato di inserire la componente acustica nelle sezioni di *Armonie nella Natura*, nelle *Arti* e nel *Progetto*, dove si è ritenuto necessario creare un'ambientazione suggestiva e avvolgente, anche dal punto di vista uditivo.

Per la prima area tematica sono previsti dei suoni naturali come il soffio del vento, il fruscio delle fronde, lo scorrere dell'acqua, il calpestio del terreno. Questa scelta vuole immergere i visitatori come se si trovassero in un ambiente naturale, per apprezzare maggiormente l'armonia che si manifesta in ogni elemento naturale.

La seconda zona presa in considerazione nel progetto sonoro è la sezione delle *Arti*, il cui allestimento e sistema di illuminazione vogliono suscitare l'idea di un salone da ballo, ancor più evocato da una musica classica ritmata, che sembra animare le danzatrici in marmo.

Infine, nell'area dedicata alle *Armonie nel Progetto*, si pensa di inserire una musica solenne, che faccia apparire il Partenone, preceduto dai vasi Venini, ancor più maestoso e perfetto, inserendolo in un contesto di classicità.

Tutte queste decisioni prese a livello concettuale sono state schematizzate in una tabella esigenziale; anch'essa, come per il progetto illuminotecnico, è suddivisa nelle categorie zona, esigenze e requisiti. Le zone prese in considerazione per questa fase sono le medesime del quadro esigenziale realizzato per il progetto di luce. Le attività ricorrenti, tuttavia, sono diverse e nello specifico concernono la neutralità, l'ascolto e l'immersione.

La *neutralità* riguarda quelle zone in cui non è prevista una fonte sonora di alcun tipo; la differenza tra ascolto e *immersione* invece sussiste nel fatto che la prima attività riguarda la mera azione di ascoltare i suoni emessi dagli apparecchi e riconoscerli, la seconda invece sottolinea la dimensione percettiva che deve coinvolgere anche emotivamente i visitatori, che si percepiscono immersi in quell'atmosfera che il suono contribuisce a creare.

Definite quindi le esigenze, la risposta in termini di requisiti si è risolta nella scelta dei dispositivi acustici: in tutti gli ambienti selezionati si è deciso di inserire lo stesso modello di casse acustiche direttive, in modo tale che il suono fosse limitato a zone specifiche e non si diffondesse troppo, andando

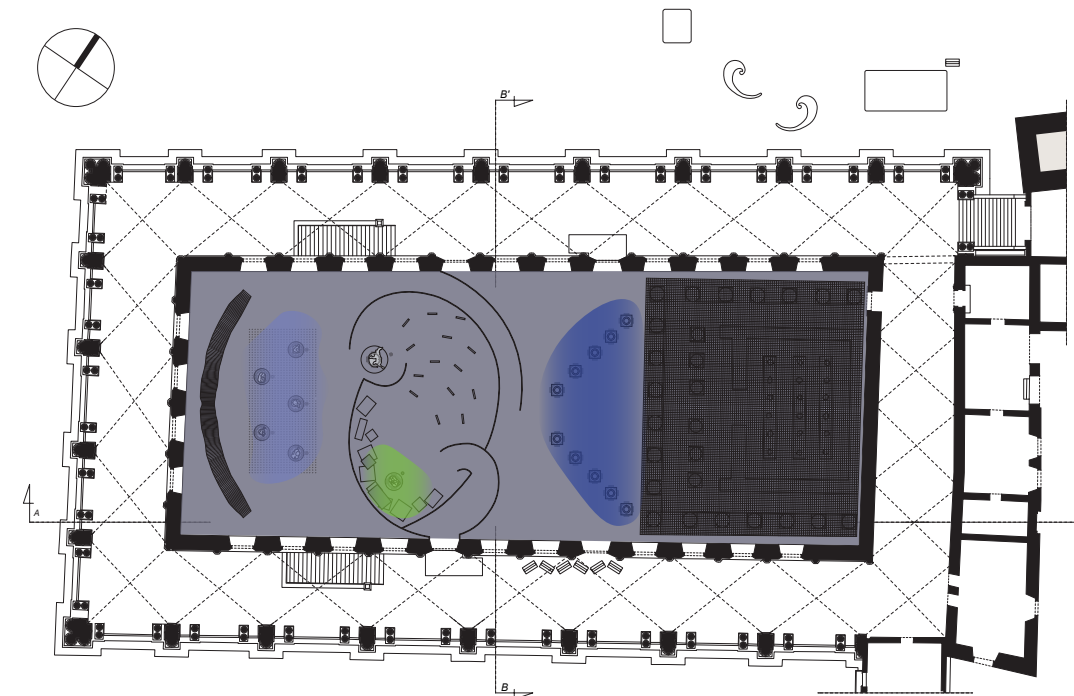
ad interferire con le altre sezioni per cui è previsto un ambiente silenzioso o un suono diverso.

Successivamente si è proceduto con il collocamento e il ragionamento sul numero necessario di dispositivi da installare; dovendo posizionare le casse a un'altezza tale da raggiungere gli utenti e avendo queste una distanza massima raggiungibile di quattro metri, si è pensato di installarne in quantità abbastanza elevate, in modo da offrire ai visitatori la possibilità di godere dell'esperienza sonora in punti diversi delle aree.

Ragionando sul posizionamento dei dispositivi sia acustici che illuminotecnici, si è deciso di utilizzare come supporti per l'installazione degli anelli appesi alla struttura metallica preesistente nel salone, in modo da concentrare insieme i sistemi di illuminazione e suono.

Parallelamente a questa analisi, si sono svolti dei calcoli per applicare la teoria appresa durante il corso del progetto. Per prima cosa, riprendendo le informazioni raccolte con l'analisi ambientale, si è calcolato il tempo di riverberazione della basilica vuota, considerando l'estensione superficiale di ogni materiale presente nella sala. Per effettuare i numerosi calcoli si è utilizzato un file Excel preimpostato, che ha condotto al risultato finale: si è constatato che il tempo necessario affinché il livello sonoro decada di 60 db equivale a 8,9 secondi, un tempo molto lungo se si pensa di generare un rumore e dover attendere così tanto prima che la coda sonora cessi. Questa valutazione è stata utile per comprendere lo stato di fatto e per farsi un'idea sui materiali da aggiungere con l'allestimento, in modo da diminuire il tempo di riverberazione e cercare di avvicinarsi il più possibile a un livello ottimale, che è assimilato al tempo di riverbero di una sala da concerti. Il calcolo è stato quindi fatto nuovamente considerando i materiali degli elementi allestitivi ma, nonostante alcuni di questi fossero materiali assorbenti, come il tessuto impiegato per le tende, il tempo di riverberazione ottenuto è sceso a 4,0 secondi, e quindi non abbastanza per raggiungere il livello ottimale previsto. Per eludere a questa mancanza si sono svolti ulteriori calcoli per conoscere la superficie di materiale fonoassorbente necessaria per raggiungere la soluzione ideale in termini di riverberazione sonora.

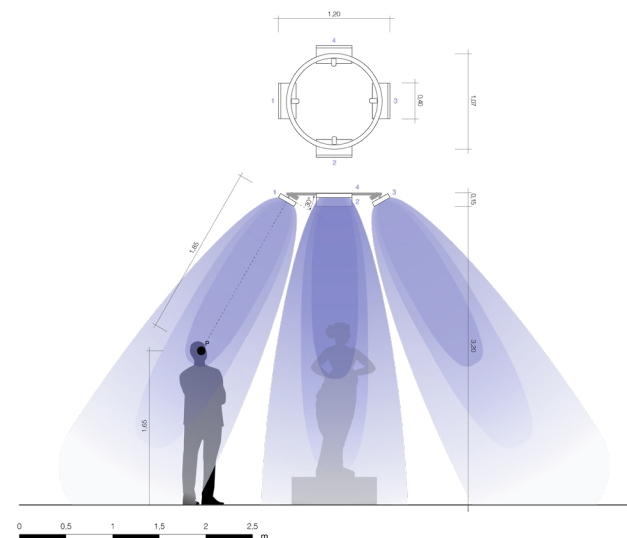
Si sono effettuate ulteriori verifiche di calcolo sul livello di rumore e sulla capacità acustica, considerando scenari differenti sia nell'intera Basilica sia nella sezione di Natura e Corpo Umano, delimitata dai tendaggi, e si è ottenuto un esito soddisfacente.



4 x Audio Spotlight 168iX



dimensioni 40x20cm



in alto: pianta del concept del suono

a sinistra: anello di supporto per le casse direttive, modello cassa direttiva e zone di interesse dell'acustica attiva

Valutazione Economica del Progetto

Al fine di supportare il processo decisionale e di realizzabilità del progetto, il corso di Valutazione Economica del Progetto illustra due metodologie di analisi: la prima svolta a monte del progetto, a supporto del processo decisionale; la seconda a valle, attraverso il calcolo finale dei costi e dei ricavi per valutare l'impegno economico necessario per realizzare l'evento.

ANP

L'analisi multi-criteriale ha avuto inizio contemporaneamente al momento di definizione del concept progettuale.

In particolare esso è iniziato quando, a supporto del concept, è stato definito l'obiettivo che si voleva perseguire col progetto *Armonie*, ovvero realizzare un'esperienza suggestiva durante tutto il percorso mostra, al fine di immergere il visitatore in una sensazione di bellezza inspiegabile e avvolgente.

Il processo di analisi multicriteriale consiste in una moltitudine di tecniche in grado di tener conto contemporaneamente di una molteplicità di aspetti propri del problema che si sta affrontando, sia qualitativi che quantitativi. La tecnica utilizzata durante il corso è l'ANP (Analytic Network Process), che permette di prendere in considerazione criteri tangibili e intangibili basandosi sia su misure, dati e statistiche di natura quantitativa sia su informazioni di carattere qualitativo.

Si è proceduto quindi con la definizione dei criteri decisionali, necessari a definire le esigenze della mostra generate dall'obiettivo. Tra questi si distinguono quattro criteri, chiamati cluster, ovvero le microaree che a loro volta sono state approfondite in sottocriteri più specifici, definiti nodi. I cluster definiti per specificare il problema decisionale sono stati: fruibilità, riconoscibilità, relazione e coinvolgimento.

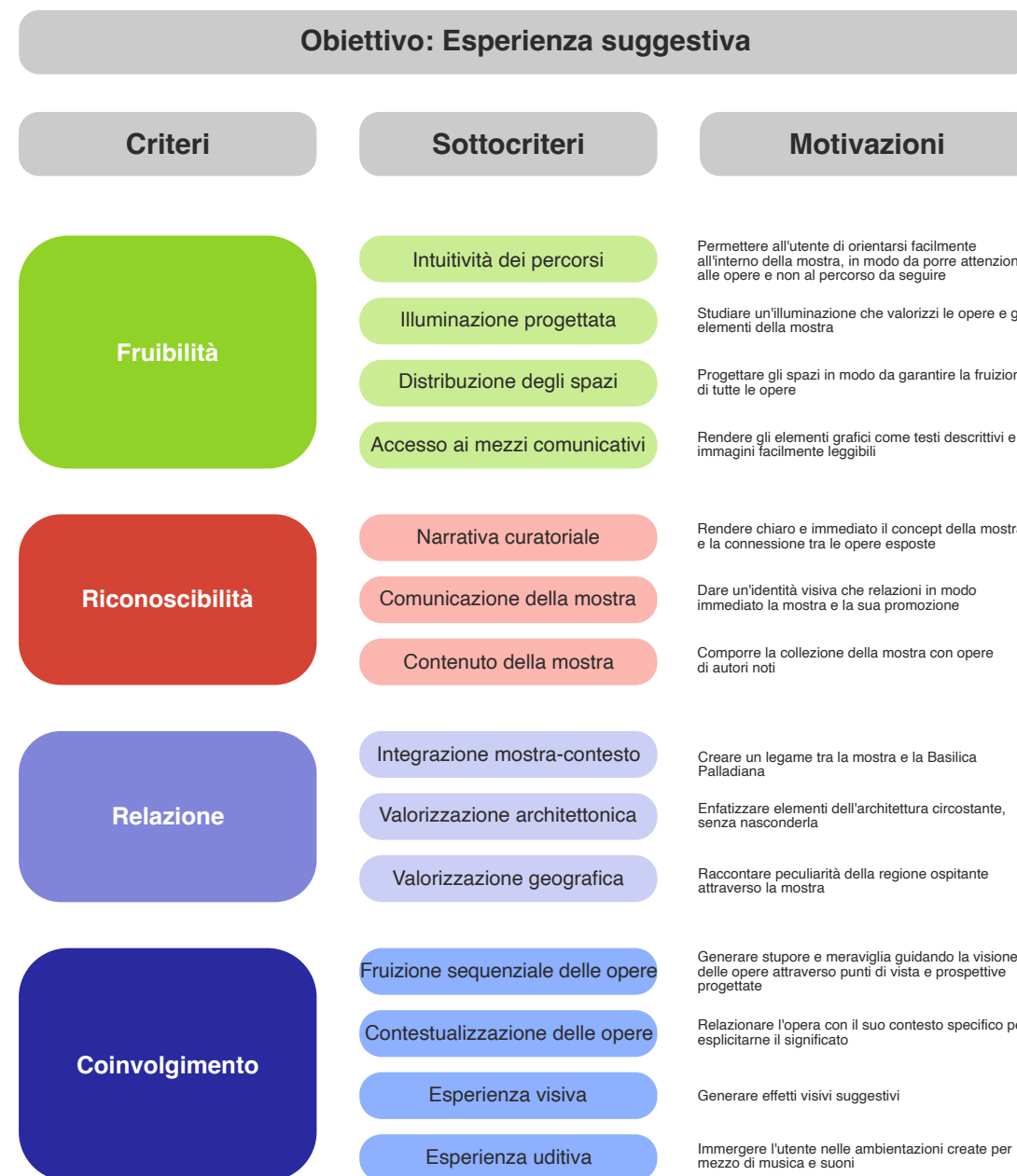
Il primo cluster ha l'obiettivo di facilitare l'accesso fisico e conoscitivo della mostra, il secondo mira a veicolare il messaggio della mostra in modo efficace, il terzo a integrare la mostra al contesto in cui si tiene e, infine, l'ultimo punta ad un coinvolgimento totalizzante dei visitatori.

Definiti i criteri, si è delineato poi il quadro esigenziale, necessario per valutare la qualità dell'istituzione museale in relazione alla capacità di soddisfare le esigenze di gestione del museo, di cura delle collezioni e di servizi al pubblico, ovvero di fornire il servizio che ne costituisce la finalità. Con questa tabella inerente al progetto espositivo si sono esplicitate quindi le caratteristiche più rilevanti per soddisfare i valori che la mostra si pone di generare.

Il cluster *Fruibilità* si è declinato nei seguenti nodi: *Intuitività dei percorsi*, *Illuminazione progettata*, *Distribuzione degli spazi* e *Accesso ai mezzi comunicativi*.

I nodi che facilitano la *Riconoscibilità* della mostra sono *Narrativa curatoriale*, *Comunicazione della mostra* e *Contenuto della mostra*.

Il cluster maggiormente legato al contesto della mostra è *Relazione*, specificato



in alto: quadro esigenziale
suddiviso in criteri e sottocriteri

dai nodi di *Integrazione mostra-contesto*, *Valorizzazione architettonica* e *Valorizzazione geografica*.

Per ultimo il *Coinvolgimento*, riferito alla sfera sentimentale e sensoriale che l'esposizione si pone di raggiungere, si declina in *Fruizione sequenziale delle opere*, *Contestualizzazione delle opere*, *Esperienza visiva* ed *Esperienza uditiva*.

Identificati e inseriti i criteri e i sottocriteri nel software Super Decisions, segue la strutturazione del network delle relazioni fra i nodi attraverso l'uso del modello a rete semplice, dove, a partire da ciascun nodo, si analizzano quali altri nodi lo influenzino, identificando in questo modo i nodi-figli e i nodi-genitori.

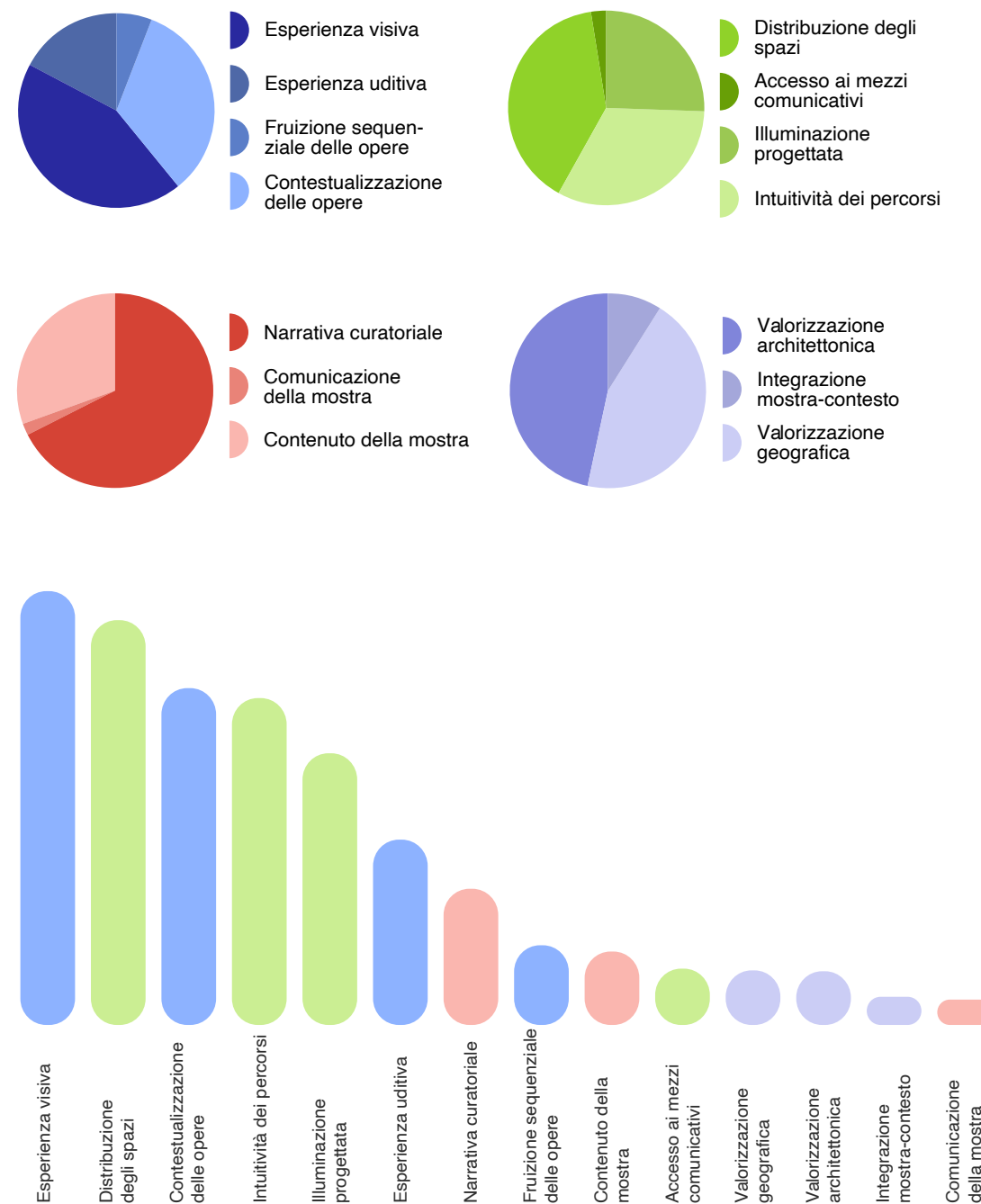
Segue il confronto a coppie, una fase di ordinamento delle priorità in base alle valutazioni che vengono attribuite al network precedentemente sviluppato.

A valle dei risultati ottenuti dal software, si evidenzia come la priorità emersa sia l'*Esperienza visiva*, subito seguita da *Distribuzione degli spazi*, *Contestualizzazione delle opere* e *Intuitività dei percorsi*.

Il risultato ottenuto si dimostra coerente con quanto definito dal concept della mostra ed è stato tenuto in considerazione nella successiva fase progettuale dell'allestimento e della componente visiva-uditiva.

Per generare un'esperienza suggestiva, è diventato infatti fondamentale considerare la realizzazione di effetti visivi che catturino l'attenzione del visitatore, oltre a garantire un accesso agevole alle opere e ad articolare un percorso fluido e coinvolgente. Inoltre si è ritenuto fondamentale creare delle connessioni tra le opere e l'ambiente circostante sfruttando il contesto storico, culturale e artistico, scelta che permette di arricchire l'esperienza complessiva dei visitatori.

in basso in ordine: ordinamento di priorità per clusters e ordinamento di priorità generale

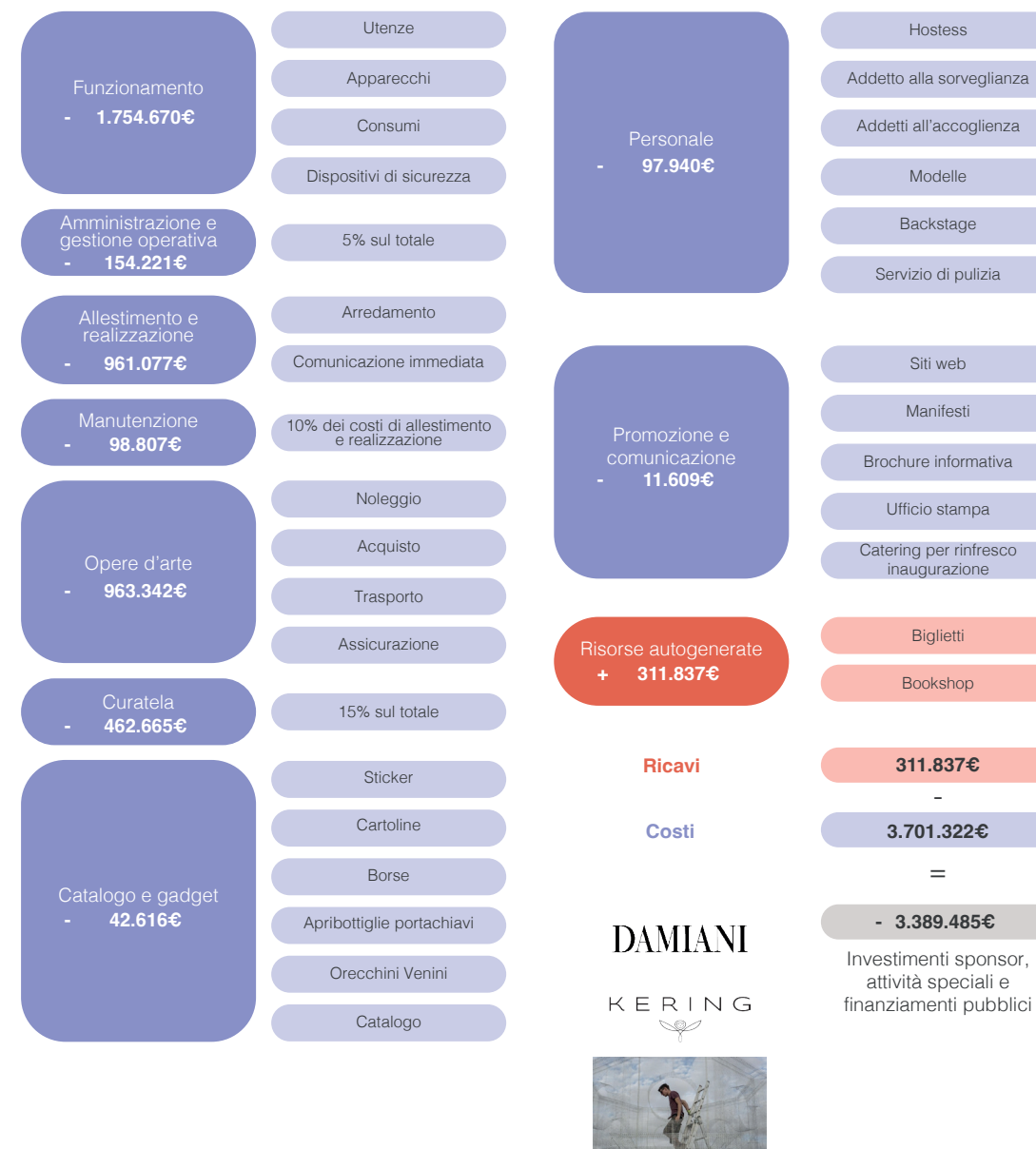


Costi e ricavi

La mostra *Armonie* è ambientata nella Basilica Palladiana di Vicenza e si svolge per un periodo di circa 3 mesi, dal 3 marzo al 30 giugno 2024. A livello teorico, per valutare coerentemente la fattibilità di una mostra di cui è prevista un'effettiva realizzazione, si seguono i seguenti passaggi: l'analisi parte da una ricerca di marketing, con cui si cerca di conoscere in profondità tutti gli aspetti del contesto, i punti di forza e debolezza, il bacino di utenza e la possibile concorrenza. È in questa fase che si definiscono gli obiettivi, le tempistiche e il budget. Segue un'analisi preliminare basata su research-based, che valuta il contesto in cui ci si inserisce, e su market-driven, ricerca volta a esaminare il mercato esistente e il suo comportamento. Si effettua poi lo step di progettazione e sviluppo, in cui si stila il Piano Economico con l'obiettivo di raggiungere un equilibrio tra costi e ricavi, incrementando la domanda e massimizzando gli sponsor e le donazioni. Successivamente viene svolta l'attività di pricing, in cui si cerca di attribuire il giusto prezzo, definito sulla base delle politiche di prezzo del museo, del mercato e della concorrenza delle mostre simili, in base alla copertura dei costi e al recupero delle risorse e, infine, ai potenziali utenti previsti. In seguito, si procede con l'attività di prestito delle opere, da parte di musei o associazioni, considerando tutti i costi relativi all'imballaggio, al trasporto e all'assicurazione. La fase di realizzazione della mostra comprende le considerazioni sulla collezione, sull'ideazione e sull'allestimento degli spazi. A livello progettuale si considera strategica la comunicazione della mostra sul luogo in cui si tiene, al fine di avvicinare la domanda al prodotto; per la promozione, al contrario, si mira ad avvicinare il prodotto al pubblico, ad esempio pubblicizzandolo attraverso canali diretti o indiretti (come televisioni, radio, stampa).

Si giunge dunque alla valutazione finale, che si articola in due momenti: in itinere e una volta conclusa la mostra. Si fa riferimento a criteri come il bilancio tra visitatori previsti ed effettivi, l'impatto che la mostra ha avuto sui visitatori attraverso questionari finali e il conto dei danni relativi alle opere/ persone. Per la mostra, essendo questa solo a livello progettuale, l'analisi non risulta essere puntuale su tutte le voci, ma si sofferma maggiormente sulle prime fasi, escludendo completamente la valutazione finale e concentrandosi principalmente sui costi e ricavi. Lo studio si è svolto prendendo in considerazione quanto più possibile dati reali e attuali.

Una volta definita la somma finale è stato possibile analizzare la fattibilità della mostra in termini economici. Svolgendo la sottrazione tra ricavi e costi totali si è notato come il delta fosse di molto in negativo. Le possibili soluzioni ragionate per sostenere la notevole cifra di costi includono il coinvolgimento di sponsor disponibili a investire nel progetto della mostra coprendo la differenza e la pianificazione di alcune attività speciali, coerenti con il target previsto.



in alto: tabella con costi e ricavi della mostra

Museografia storica

Silvia Pera

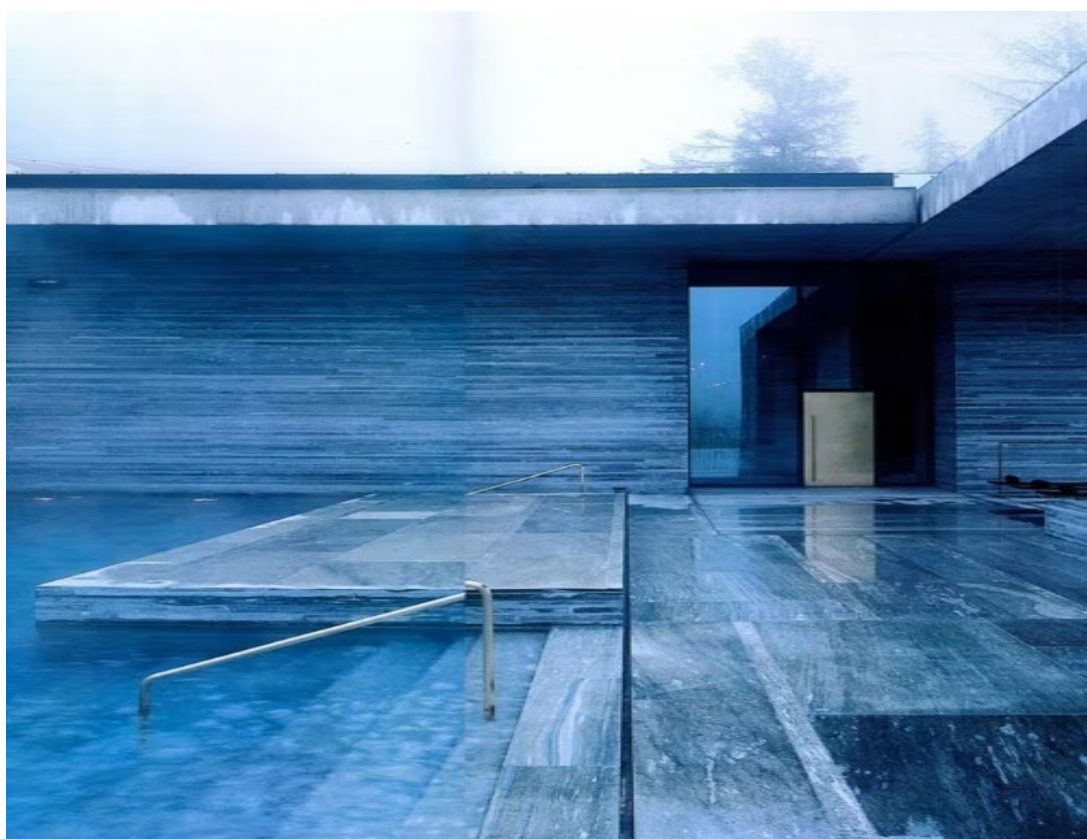
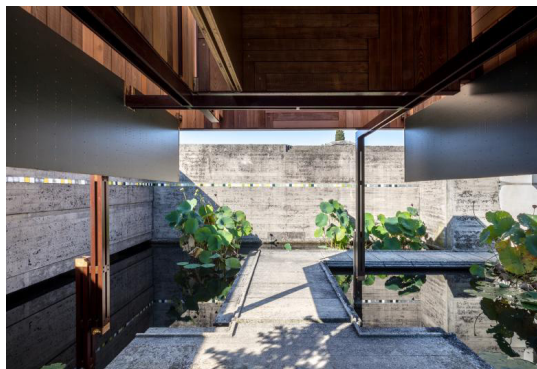
In questa sezione dell'elaborato, relativa alla museografia storica, si analizzano le modalità di presentazione ed esposizione di oggetti di valore storico e culturale negli ambienti museali mediante l'approfondimento di tre casi studio. Questa fase analitica è propedeutica al successivo esercizio progettuale, un allestimento pensato appositamente per l'esposizione di una singola statua, in quanto contribuisce allo sviluppo di un background di riferimenti inerenti il tema del progetto dell'esporre e degli allestimenti museali.

Rapporto tra architettura e acqua

La selezione di casi studio è caratterizzata dalla presenza di un filo conduttore comune che mette in relazione esempi che possono sembrare anche molto diversi tra loro.

Sin dalle prime osservazioni sugli allestimenti, l'attenzione si è focalizzata su quelli che integravano elementi naturali al loro interno. La reazione estetica ed emotiva suscitata da tali allestimenti ha orientato la ricerca verso architetture espositive che fossero capaci di evocare questa sensazione e, al contempo, di stabilire una connessione significativa tra l'aspetto architettonico e la presenza dell'acqua. Si è scelto quindi come filo tematico quello delle architetture d'acqua. L'acqua è un tema di progetto ampio e poliedrico, che coinvolge aspetti sia simbolici che funzionali. All'interno delle diverse religioni, l'acqua assume spesso una valenza evocativa importante, associata al concetto di purificazione. Nei progetti di edifici sacri o profani diventa un elemento estetico e poetico, in grado di creare un'atmosfera di pace favorevole alla meditazione. La sua presenza all'interno dei parchi, sotto forma di vasche o fontane, consente di creare giardini iconici come quelli dell'Alhambra o di Versailles. Questi richiamano l'archetipo del giardino dell'Eden e contribuiscono a rappresentare sulla terra la perfezione del Paradiso. La connessione tra l'acqua e la dimensione spirituale dell'umanità è dunque un tema ricorrente nell'ambito dell'architettura. Questo legame affonda le sue radici nella storia delle civiltà ed esercita ancora oggi una forte influenza sulla nostra percezione e sulla progettazione degli spazi.

Alcuni architetti hanno saputo introdurre l'acqua nei loro progetti al pari di un



materiale da costruzione, plasmandola in modo da generare spazi poetici. Ne è esempio Carlo Scarpa, che considera l'acqua un elemento in grado di dare vita alla materia inerte, una superficie mobile orizzontale capace di riflettere la luce incidente e di proiettarla sulle strutture verticali conferendo loro un carattere dinamico. Per il suo valore simbolico, l'architetto è solito collocarla nei pressi dell'ingresso degli edifici ricostruendo una sorta di rituale iniziatico di purificazione.

Ulteriori esempi di rapporto poetico tra architettura e acqua sono le *Terme di Vals* di Peter Zumthor, il *Water/Glass* di Kengo Kuma e il *Moses Bridge* realizzato da Ro & AD Architects.

Fin dall'antichità, l'acqua ha rivestito un ruolo cruciale, rappresentando sia una necessità vitale che un elemento strategico, contribuendo quindi significativo allo sviluppo e alla sopravvivenza delle comunità.

In passato, l'acqua è stata utilizzata per trarre diversi vantaggi: la costruzione di palafitte permetteva di mettere al riparo gli abitanti dai predatori e l'edificazione delle case dei pescatori sui fiordi norvegesi facilitava l'attività di pesca ed essiccazione. Inoltre, in zone caratterizzate da elevata densità di popolazione o alto valore fondiario, come nei Paesi Bassi, in Giappone, a Dubai o a Monaco, costruire sull'acqua ha permesso di espandere il terreno disponibile, gestendo in modo efficace la problematica della limitazione dello spazio. Nell'accezione di elemento funzionale, l'acqua può assumere inoltre diversissimi ruoli, tra cui quello di climatizzatore naturale, contribuendo a mantenere gli ambienti freschi, di sistema di trasporto, di abbellimento del paesaggio e di fonte di energia rinnovabile attraverso la generazione di energia idroelettrica ¹⁵.

a sinistra: esempi di architetture d'acqua

in alto a sinistra: Carlo Scarpa, San Vito di Altivole (Treviso), *Il Padiglione sull'acqua* della Tomba Brion, 1978

subito sotto: RO&AD Architecten, Halsteren (Paesi Bassi), *Moses Bridge*, 2011

in alto a destra: Kengo Kuma & Associates, Atama (Giappone), *Water/Glass*, 1992-1995

in basso: Peter Zumthor, Vals (Svizzera), *Terme di Vals*, 1995

Casi studio

Nei paragrafi successivi vengono presentati i tre casi-studio selezionati: l'*Allestimento permanente delle Terme di Caracalla*, il *Kimbell Art Museum* e la *Fondation Carmignac*. Ciascuno di questi viene esaminato in modo approfondito con una struttura simile: a partire dalla storia del sito o dell'edificio preesistente, si procede con l'analisi della struttura, ponendo particolare attenzione agli aspetti della collezione, dell'allestimento e dell'illuminazione, per concludere con l'analisi delle più significative mostre temporanee. Inoltre, si indaga la presenza dell'acqua e il suo specifico significato in approfondimenti dedicati.

Allestimento permanente delle Terme di Caracalla, Fabio Fornasari

Complesso delle Terme di Caracalla

Le *Thermae Antoninianae*, meglio note come Terme di Caracalla, rappresentano uno dei più grandi complessi termali meglio conservati dell'antica Roma. Furono costruite sul Colle Aventino per iniziativa dell'imperatore Marco Aurelio Antonino Bassiano, detto Caracalla, che inaugurò l'edificio centrale nel 216 d.C., dando vita a uno dei principali luoghi di incontro, otium e socializzazione per la popolazione romana.

Storia

La costruzione delle Terme iniziò nel 206 d.C. sotto la direzione dell'imperatore Settimio Severo, poi il grandioso progetto fu proseguito dal figlio Marco Aurelio, salito al potere nel 211, che lo inaugurò senza che i lavori fossero del tutto ultimati: i successori Eliogabalo (218-222) ed Alessandro Severo (222-235) si occuparono della costruzione e della decorazione del recinto esterno dell'edificio.

Il complesso edilizio di Caracalla fu il più imponente mai realizzato nell'intero Impero Romano, superato in grandezza solamente dalle Terme di Diocleziano, costruite nel corso del secolo successivo. Infatti, la notevole estensione della struttura termale permetteva di ospitare fino a 1600 persone e la maestria architettonica, unita alla meticolosa cura dei dettagli decorativi, comunicava un messaggio di grandezza imperiale e di sensibilità verso il benessere dei cittadini, realizzando un luogo non solo funzionale ma anche straordinariamente confortevole.

Per l'approvvigionamento idrico delle terme nel 212 d.C. fu creata una diramazione dell'Acqua Marcia, chiamata aqua Antoniniana, che valicava la via Appia appoggiandosi sul preesistente Arco di Druso. Per la realizzazione del complesso furono necessari ulteriori interventi, tra cui l'abbattimento degli edifici preesistenti, lo sbancamento di un'ampia porzione della collina e il successivo riempimento del lato opposto verso la via Appia con il suolo



in alto: Roma, il complesso delle Terme di Caracalla allo stato attuale

rimanente. L'accesso alla struttura fu garantito dalla via Nova, un'ampia strada alberata la cui costruzione probabilmente era già stata avviata all'epoca di Settimio Severo.

Vari lavori di restauro furono realizzati successivamente da Aureliano, Diocleziano, Teodosio e, in ultimo, dal re goto Teoderico. Come testimoniato dalle parole di Polemio Silvio che le descrive come una delle sette meraviglie di Roma, le terme nel V secolo d.C. erano ancora perfettamente funzionanti. Fu nel 537, dopo tre secoli di attività, che le terme cessarono di funzionare, quando durante la Guerra gotica Vitige, re dei Goti, assediò Roma e chiuse le vie dell'approvvigionamento idrico per sottomettere la città.

Successivamente furono abbandonate e riadattate per diversi scopi, tra cui quello abitativo: la parte centrale fu utilizzata come *xenodochio*¹⁶, mentre l'area circostante come luogo di sepoltura per inumazioni. Infine, l'intero complesso fu sfruttato come zona agricola, nello specifico vitivinicola, ad uso di proprietari di ville limitrofe o di enti ed associazioni ecclesiastiche. Tuttavia, dall'abbandono avvenuto a partire dal VI secolo non venne mai meno lo sfruttamento delle rovine come fonte di materiali pregiati, tra cui marmi e metalli, e come riserva di intere strutture architettoniche, come architravi e colonne, da impiegare nella costruzione di edilizia di alta qualità. Ne sono esempio il Duomo di Pisa e la Basilica di Santa Maria in Trastevere che presentano alcuni elementi strutturali o decorativi prelevati dall'area termale. Il *Liber Pontificalis*¹⁷ riporta inoltre che fino al IX secolo i papi Adriano I, Sergio II e Nicolò I furono responsabili di interventi di restauro dell'acquedotto.

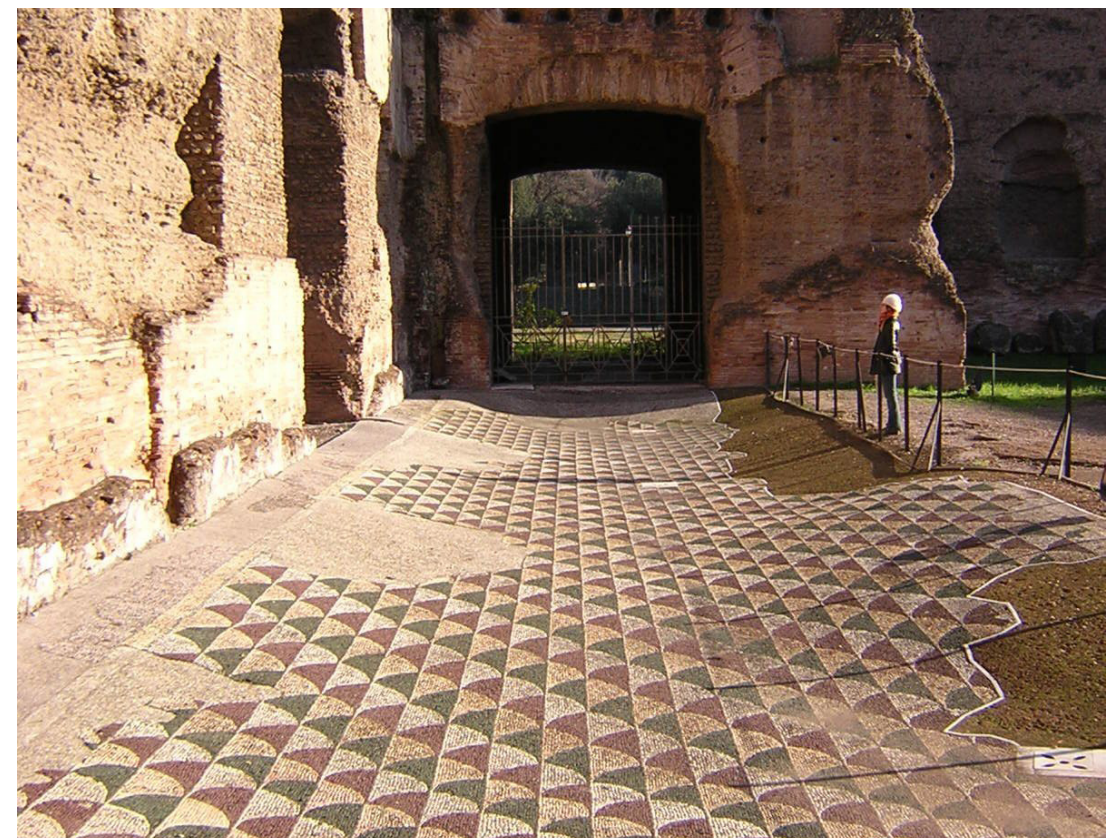
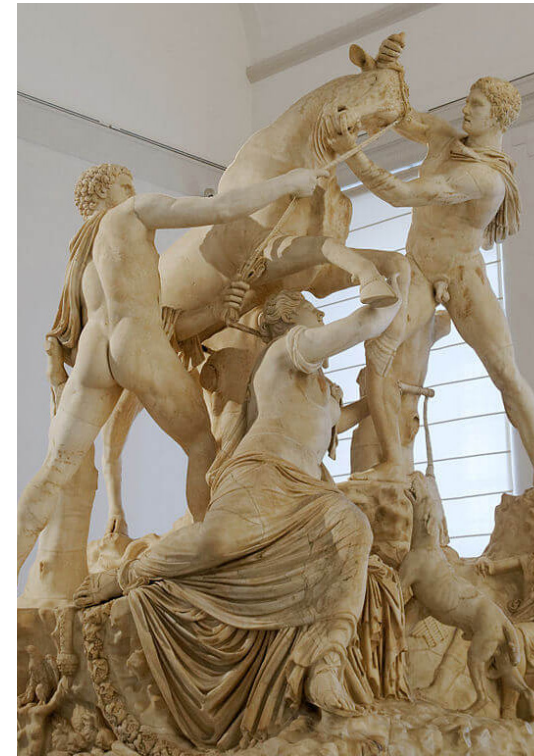
Le terme furono oggetto di scavo sin dal XVI secolo, quando, sotto il pontificato di papa Paolo III si rinvennero celebri statue sopravvissute alle distruzioni medievali. Molte di queste opere, entrate in un primo momento nella collezione Farnese, più tardi furono trasferite a Napoli in seguito a vicende ereditarie e dinastiche. Tra le opere di maggior rilevanza ritrovate presso i resti delle terme si evidenziano il Toro Farnese e l'Ercole Farnese, attualmente esposti presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e l'ultima colonna rimasta completamente integra, che nel 1563 fu spostata e donata da papa Pio IV al primo granduca di Toscana, Cosimo I de' Medici; quest'ultimo fece collocare il pilastro al centro di piazza Santa Trinità a Firenze, trasformandola nella Colonna della Giustizia.

nella pagina accanto le spoliazioni delle Terme di Caracalla

in alto a sinistra: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Toro Farnese, III secolo d.C.

in alto a destra: Piazza di Santa Trinità, Firenze, Colonna della Giustizia

in basso: Terme di Caracalla, mosaico pavimentale rimasto della palestra



Nel corso del XIX secolo, furono numerosi gli scavi condotti nel sito. Negli anni 1901 e 1912, i sotterranei furono liberati da stratificazioni, attività che continuò nel 1938, quando fu scoperto il mitreo¹⁸, il più grande esemplare conosciuto a Roma.

Le Terme di Caracalla hanno anche ospitato le competizioni ginniche delle Olimpiadi di Roma del 1960.

Dal 1937 la parte centrale delle terme, il calidarium, è stata adibita a spazio per concerti e rappresentazioni teatrali all'aperto, soprattutto durante le stagioni liriche estive del Teatro dell'Opera di Roma. Questa pratica è stata interrotta solo durante la guerra e tra il 1993 e il 2003, periodo in cui il sito è stato restaurato e liberato dalle strutture aggiuntive utilizzate per gli spettacoli. Tuttavia, le performance sono ripartite nel 2003 in una zona meno impattante dal punto di vista archeologico, dotata di un impianto per spettacoli più moderno e con una platea ridotta a 3500 spettatori rispetto agli 8000 tradizionali¹⁹.

Struttura

Recinto compreso, l'edificio misurava 337 metri in larghezza e 328 metri in lunghezza, e il solo corpo centrale ricopriva un'area di 220 per 114 metri. L'orientamento nordest-sudovest sfruttava al meglio l'esposizione solare nelle ore più calde, ponendo il calidarium sul lato sud in modo che sporgesse come un avancorpo.

Il recinto esterno era costituito da un portico, del quale non resta praticamente nulla: esso era preceduto da una serie di concamerazioni su due piani, che sostenevano un lato dell'immenso terrapieno artificiale su cui sorgevano le terme. Ai lati vi erano due grandiose esedre che includevano una sala absidata, preceduta da un colonnato e fiancheggiata da due ambienti minori. Sul lato di fondo un'esedra schiacciata, a forma di stadio mancante di un lato e munita di gradinate, nascondeva le enormi cisterne che avevano una capacità di ben 80000 litri. Ai lati dell'esedra erano situate due sale absidate che venivano utilizzate come biblioteche. Una passeggiata sopraelevata seguiva il recinto sul lato interno ed era probabilmente porticata, dato che questo ambiente veniva denominato *porticus*; qui, sul lato nord, c'erano le *tabernae*²⁰. Lo spazio posto tra il recinto ed il corpo centrale era occupato interamente da giardini.

L'edificio termale vero e proprio era costituito da un blocco rettangolare centrale con avancorpo tondo sporgente a sud-ovest, in cui le sale più importanti, in ordine il *calidarium*²¹, il *tepidarium*²², il *frigidarium*²³ e la *natatio*, erano posizionate lungo l'asse centrale e le altre disposte simmetricamente ai lati. A nord erano poste quattro porte di accesso, di cui due si aprivano sui vestiboli e due direttamente sulle palestre. Dal vestibolo, che si apriva sulla *natatio* con un portico a quattro colonne, si entrava in un ambiente quadrato chiamato *apodyterium*²⁴, lo spogliatoio.

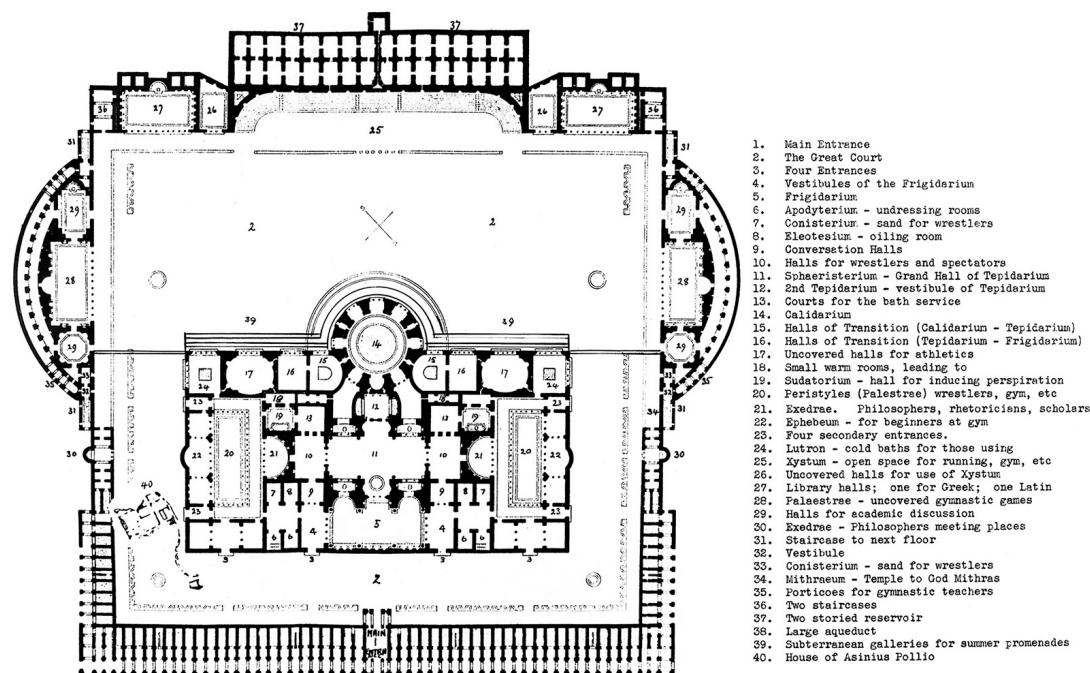
Da qui si accedeva alle palestre, poste simmetricamente lungo i lati brevi, con un cortile centrale chiuso sui tre lati da un portico di colonne in prezioso marmo giallo antico, voltato a crociera e pavimentato con un mosaico policromo a squame.

Sul portico si apriva poi, su uno dei lati maggiori, un grande ambiente a emiciclo coperto da una semicupola e con nicchie alle pareti, che dovevano accogliere statue, mentre sull'altro lato era situata una lunga sala tripartita e absidata.

Sul lato minore della palestra, quello prossimo all'*apodyterium*, si affiancavano tre ambienti pavimentati con mosaico bianco e nero ed originariamente coperti con volte a crociera; sull'altro lato minore della palestra il percorso invece proseguiva in una serie di quattro sale di pianta e dimensioni diverse, tutte riscaldate e caratterizzate da piccoli ingressi obliqui, che avevano il compito di evitare la dispersione del calore.

La sala rettangolare con due lati curvi assolveva la funzione di sauna, anche *laconicum*²⁵, luogo che riceveva la luce solare da mezzogiorno al tramonto

in basso: pianta delle Terme di Caracalla e distribuzione degli ambienti



grazie alla presenza di due file di finestroni. Oltre alla vasca centrale, erano presenti sei vasche lungo il perimetro, poste tra un pilone e l'altro.

Da questo punto si entrava poi nel *calidarium*, una sala circolare di 34 metri di diametro, con al centro una vasca tonda piena di acqua calda per inumidire l'aria. Era composto da sette vasche, sei delle quali possono ancora essere ammirate oggi: qui la temperatura dell'acqua arrivava a sfiorare i 100 gradi. A questo seguiva il *tepidarium*, una sala più piccola e temperata, di forma quadrata, con due vasche laterali e nicchie alle pareti; questo spazio di transizione permetteva di ridurre lo shock nel passaggio da acqua calda ad acqua fredda. La basilica, il *frigidarium*, aveva una pianta a croce e volte a crociera poste su otto pilastri e otto colonne di granito: al centro si trovano due sontuose vasche in granito, probabilmente poi trasformate nelle fontane che adornano oggi piazza Farnese. Ai lati erano collocate invece le sale per gli unguenti e per le sabbie. Successivamente i bagnanti si ritiravano nei salotti o procedevano verso il basso per raggiungere la *natatio*, una piscina olimpionica all'aperto con un mosaico a pavimento, circondata da diciotto nicchie sovrapposte su due piani, con tre gigantesche colonne di granito grigio, colonnine e statue, e quattro grandi capitelli figurati con divinità.

Su uno dei lati lunghi si aprivano due absidi, incorniciati da quattro colonne monolitiche in granito, di cui l'unica ancora esistente si trova in piazza di Santa Trinità a Firenze, come precedentemente menzionato ²⁶.

Fuori dalle piscine si trovava la biblioteca, che, come molte altre biblioteche di Roma, era divisa in due stanze, una per i testi in lingua greca e una per i testi in lingua latina; al centro dello spazio, sorgeva la statua di Minerva, dea della saggezza.

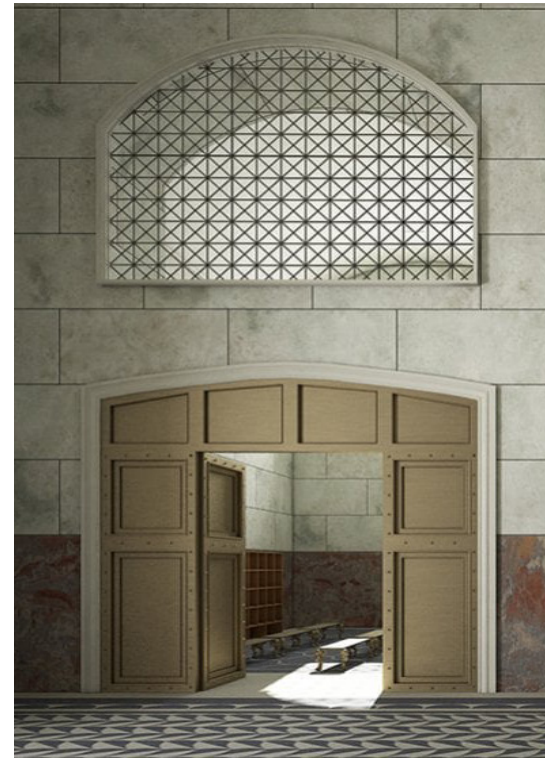
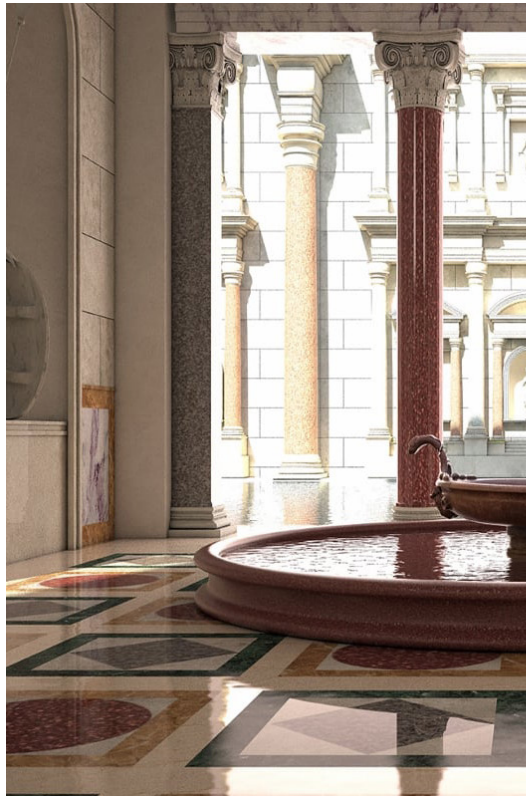
I sotterranei erano il fulcro della vita del complesso, in cui lavoravano centinaia di schiavi e di operai specializzati in grado di far funzionare l'ingegnosa macchina tecnologica delle terme. Larghi oltre sei metri e conservati per circa due chilometri, i sotterranei costituivano un intricato labirinto di gallerie carrozzabili dove si trovavano i depositi di legname, l'impianto di riscaldamento ipocausto a carbone, costituito dai forni e dalle caldaie necessari per il riscaldamento delle acque del *calidarium* e delle saune, un impianto idrico, un mulino e un mitreo.

L'impianto idrico doveva essere perfettamente organizzato per sopperire alle necessità di un complesso termale così grande e con un numero di frequentatori che, calcolando le dimensioni delle vasche e degli ambienti e il tempo medio di sosta per ciascuna fase del percorso termale, raggiungeva facilmente da seimila a ottomila persone al giorno.

Le gallerie più grandi, quelle del riscaldamento, correvano sotto quasi tutto l'edificio ed erano illuminate da lucernai, permettevano anche una circolazione d'aria tale da impedire che il legname lì conservato marcisse. Le loro grandi dimensioni erano legate alla necessità che vi transitassero i carri trainati da cavalli, utilizzati per il carico e lo scarico delle merci, tra cui la biancheria

usata, che veniva gettata direttamente dai piani superiori attraverso botole, la sabbia per l'arena, ma soprattutto le fascine e la legna, accumulate in grandi depositi accanto ai forni; infatti, per alimentare le cinquanta fornaci sotterranee e quindi per mantenere i bagni attivi, era necessario utilizzare dieci tonnellate di legna al giorno ²⁷. All'ingresso delle gallerie, sul lato di Via Antonina, è ancora visibile e perfettamente conservata una grande rotatoria stradale con al centro il posto di guardia per il controllore del traffico di carri. Nelle gallerie vi correva inoltre una fitta rete di condotti che portavano l'acqua calda o fredda nelle vasche e nelle fontane e vi era pure un mulino, che provvedeva al ricambio delle acque. Le volte a botte che sovrastavano i sotterranei, poste a circa sei metri d'altezza dal suolo, erano rivestite da mattoni quadrati chiamati *bessales*, che a loro volta erano coperti da bipedali ²⁸. Nel sottosuolo era situato anche il mitreo, scoperto solo nel 1938, ma ritenuto tra i più grandi della città. Un mitreo era un luogo dedicato al culto di Mitra, un dio persiano tipicamente raffigurato nell'atto di uccidere un toro; nello specifico, quello delle Terme di Caracalla si compone di cinque ambienti comunicanti con il piano superiore attraverso una scala. L'ambiente principale è costituito da un'ampia stanza rettangolare con volte a crociera, mentre ai lati erano posti due banchi dove sedevano i fedeli durante le cerimonie. Su una parete è ancora visibile oggi un affresco che raffigura il dio Mitra, mentre al centro della stanza si trova una vasca rettangolare, la *fossa sanguinis*, ovvero il luogo in cui presumibilmente venivano sacrificati i tori, secondo il rituale previsto dal culto orientale.

Per quanto riguarda l'apparato ornamentale, l'imperatore non badò a spese, impreziosendo le terme con marmi rari, numerosi mosaici, affreschi e sculture. I mosaici pavimentali erano tra le decorazioni più sontuose e costituivano un unicum per motivi decorativi e varietà di marmi utilizzati: variavano da semplici motivi in bianco e nero a disegni più elaborati e colorati e impiegavano marmi come il giallo antico, il porfido, il lunense e il serpentino. Alcuni di questi si sono conservati e ancora oggi possono essere ammirati. I pavimenti musivi delle Terme costituiscono una rivoluzione nel gusto e nella decorazione: la natura del nuovo stile, che si contrappone a quello adrianeo, è rivelata in pieno dai pavimenti policromi identici dei due peristili (o palestre) delle ali sudorientale e nordoccidentale. Altri mosaici raffiguravano atleti e gladiatori e abbellivano le stanze dedicate all'esercizio fisico, oggi esposti presso i Musei Vaticani ²⁹. Le palestre, inaspettatamente, si presentavano come luoghi riccamente decorati: qui furono ritrovati diversi reperti, tra cui un rilievo che rappresentava le campagne militari guidate dall'imperatore contro i barbari. La studiosa di ornamenti romani Gunhild Jenewein ha esaminato questo tema insolito all'interno di un ambiente termale, dimostrando come le Terme di fatto fungevano da Foro imperiale di Caracalla a Roma ³⁰.



nella pagina di sinistra il confronto
tra gli ambienti delle Terme di
Caracalla del passato e quelli di
oggi
in alto: frigidarium ieri/oggi
in basso: natatio ieri/oggi

a sinistra: ricostruzione 3D dello
spogliatoio

in basso: ricostruzione 3D della
palestra orientale





a sinistra e in basso: Terme di Caracalla, Roma, domus di età adrianea con decorazioni parietali



Interventi di valorizzazione

Il progetto di valorizzazione del complesso termale è cominciato nel 1999 liberando l'area del *calidarium* dal palcoscenico fisso del Teatro dell'Opera ed è proseguito con la costruzione di nuovi servizi per il pubblico nel 2000 e con il restauro, nel corso degli anni a seguire, di ampie parti del monumento, quali gli spogliatoi, le esedre delle palestre, una parte del *frigidarium* e della *natatio* ³¹.

La Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, nel 2012, sotto la direzione di Marina Piranomonte, ha aperto al pubblico per la prima volta i sotterranei di Caracalla, cuore tecnologico delle terme, scoperte nel 1912. Questo evento ha seguito la riapertura del mitreo, dopo dieci anni di chiusura. L'intervento ha previsto la musealizzazione permanente di cinquantasei reperti marmorei mai esposti prima e restaurati per quest'occasione; il progetto di allestimento museale viene ripreso e analizzato nel dettaglio nel paragrafo successivo.

In seguito, il percorso di visita del sito archeologico si è arricchito con il restauro del primo settore del mosaico della palestra occidentale, già scoperto nel corso dell'Ottocento, che presentava motivi policromi a pelte e a girali. A causa di un crollo, tuttavia, subì danni e pertanto furono necessari lavori di consolidamento e reintegrazione, realizzati utilizzando pezzi originali ³².

Un altro progetto, che risale al 2017 ed è oggi ancora in corso, promosso dalla Soprintendenza Speciale di Roma e da CoopCulture, ha trasformato le Terme di Caracalla nel primo grande sito archeologico italiano interamente fruibile in 3D. La tecnologia impiegata si fonda su un visore speciale, all'interno del quale è inserito un cellulare di ultima generazione con uno specifico software: con semplici comandi gestiti da un solo pulsante, l'apparecchio dotato di georeferenziazione riproduce i luoghi dove si trova il visitatore con una prospettiva immersiva, coprendo cioè tutto lo spazio visivo. L'obiettivo di questa modalità di fruizione del sito è quello di far compiere ai visitatori un viaggio nel tempo, cioè attraverso la quarta dimensione, portandoli virtualmente all'interno del complesso termale a circa duemila anni fa ³³.

In ultimo, nel 2022, in seguito a un ampliamento del percorso di visita e grazie al lavoro della Soprintendenza Speciale di Roma, si è aperto ai visitatori un ambiente insolito: una *domus* ³⁴ di età adrianea con bellissime pitture che raccontano la storia di quest'area precedente la costruzione del complesso termale. La stanza affrescata, tornata visibile dopo 30 anni, apparteneva a una lussuosa *domus* su due piani, che venne parzialmente distrutta e ricoperta di terra assieme al quartiere adiacente a Porta Capena nel 206 d.C.. Scoperta durante gli scavi condotti tra il 1858 e il 1869 dall'Ispettore onorario dei Monumenti Antichi Giovan Battista Guidi sul lato sud-est dell'impianto termale, l'edificio conservava l'apparato decorativo pittorico e alcuni mosaici, di cui una parte in *opus sectile*. La residenza era un complesso che si sviluppava almeno su due piani; aveva subito già in precedenza delle

ristrutturazioni e anche rifacimenti alle decorazioni. La scoperta di una bottega accanto al vestibolo, di una scala indipendente che dall'esterno portava ai piani superiori e di uno sviluppo dell'edificio sul lato meridionale, ha portato gli archeologi ad ipotizzare che nella fase di ristrutturazione la costruzione fosse stata trasformata in *insula*³⁵ con appartamenti destinati alla classe medio-alta e con *domus* signorile collocata al piano terra e al primo piano. Gli ambienti erano riccamente decorati con una grande varietà di soggetti e temi: spiccavano riquadri architettonici con figure umane, oggetti singoli e scene paesaggistiche secondo una moda diffusa a partire dalla metà del II secolo, ma anche divinità romane affiancate da altre appartenenti a culture diverse. La qualità dell'apparato decorativo suggerisce che la committenza appartenesse ad una classe culturalmente molto alta.

La costruzione venne ricoperta a partire dal 1970 e fu oggetto di ulteriori scavi condotti dalla Soprintendenza che portarono al distacco di alcuni affreschi, tra cui quelli esposti e nuovamente visibili al pubblico oggi³⁶.

Progetto di musealizzazione

Uno degli interventi di restauro e valorizzazione più notevoli, attuato dalla Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, ha interessato l'area delle gallerie ipogee, rimaste chiuse e inaccessibili fino al progetto curato da Fabio Fornasari³⁷, la cui finalità consisteva nel creare un luogo in cui le opere rinvenute in situ riuscissero non solo a testimoniare la storia e la monumentalità del sontuoso complesso termale, ma anche a restituire un'identità a un ambiente sicuramente suggestivo, ma non rappresentativo.

Collezione

Provenienti dalle stesse terme, i cinquantasei reperti marmorei sono suddivisi in dieci isole espositive o depositi, a creare un *antiquarium*³⁸, reso ancora più suggestivo dalla penombra propria degli ambienti ipogei³⁹.

Nella collezione figurano trabeazioni architettoniche e capitelli, tra cui quelli monumentali raffiguranti Ercole, Venere e Marte e provenienti dal *frigidarium* e dalla *natatio*. A questi si aggiungono frammenti di un grande bassorilievo,



che Caracalla fece realizzare per commemorare le sue attività marziali, sul modello della Colonna di Marco Aurelio e di quella di Traiano, documentando varie campagne militari combattute contro i popoli settentrionali intorno al 200 d.C.. Come riferisce la direttrice Marina Piranomonte “[...] sono tutti pezzi magnifici ed imponenti che ci permettono di immaginare e ricostruire la fastosità della decorazione originaria [...]”; infatti, arricchiscono la narrazione del sito archeologico, suggerendo tutta la grandiosità dell’intero complesso, una volta splendidamente decorato da marmi rari, sculture e mosaici ⁴⁰.

Allestimento

Per l’apertura dei sotterranei, avvenuta nel dicembre del 2012, si è provveduto all’impermeabilizzazione delle volte che coprono le ampie gallerie e all’illuminazione degli ambienti, facendo particolare attenzione ad esaltare i marmi esposti.

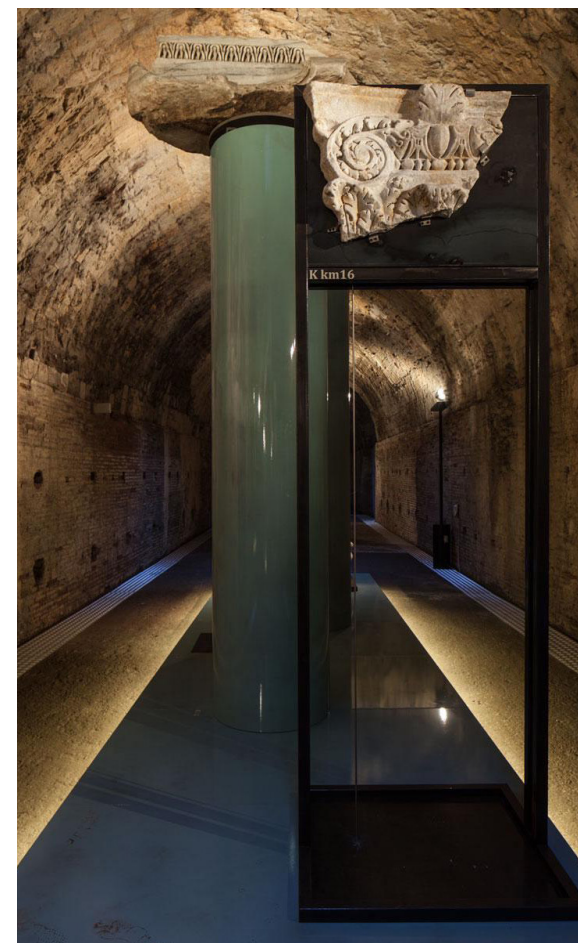
Il percorso espositivo si articola lungo due gallerie parallele, che dalle scale d’accesso conduce prima alle due isole espositive dedicate alle palestre, poi a quella del *frigidarium*, per proseguire poi nella seconda galleria che contiene i reperti della *natatio* e delle biblioteche ⁴¹.

L’architetto Fabio Fornasari, responsabile del concept e della curatela della mostra, ha fornito una panoramica del suo coinvolgimento nel progetto: quando scese per la prima volta sottoterra, si ritrovò improvvisamente in un ambiente suggestivo, ricco di opportunità, anche se a prima vista poteva apparire come un qualsiasi tunnel sotterraneo, senza alcun riferimento diretto alla complessità e all’ingegno di quello spazio, che garantiva il funzionamento dei bagni. Il pavimento umido, l’acqua e il fango scivolato dalle pareti hanno ispirato l’idea di ripristinare l’antico splendore delle terme: l’unico elemento mancante era l’acqua stessa. Osservando quindi l’approvvigionamento idrico più iconico della Città Eterna, l’acqua della *Fontana di Trevi*, scoprì lo specifico effetto cromatico con cui doveva scorrere l’acqua, un colore che poteva apparire anche sporco, ma con una profondità tale da riflettere le colonne e rafforzarne l’impatto; questo colore era il glauco ⁴², una sfumatura tra il blu e il verde.

Per creare l’effetto desiderato con l’allestimento, le parti colorate sono state trattate con un effetto sporco e un sottile strato di resina con cromatismi lucidi, per dare alla superficie evocativa dell’acqua l’aspetto del movimento.

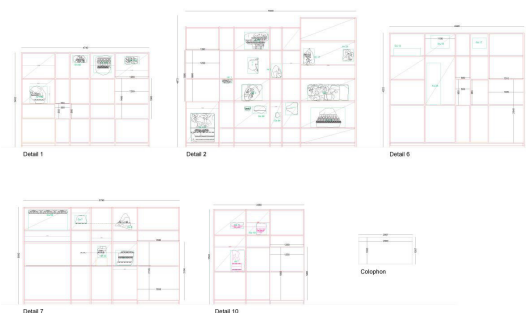
Ciascuna isola si compone di una pedana calpestabile con una struttura metallica tamponata da blocchi in tufo e rivestita da pannelli in MDF, che esternamente sono ricoperti da una lamina che conferisce l’effetto patinato precedentemente descritto.

Sopra le piattaforme poggiano i fusti delle colonne, realizzati con la medesima tecnica delle isole, su cui sono posizionati gli imponenti capitelli; questi, originariamente, erano posti ad altezze di venti-cinquanta metri, qui limitata dalle più ridotte dimensioni delle gallerie. Per questo motivo, grazie a un ingegnoso sistema di illuminazione e allo studio dimensionale dei



nelle pagine precedenti, a sinistra e in basso: Fabio Fornasari, Terme di Caracalla, Roma, *Allestimento permanente nei Sotterranei*





basamenti, gli elementi marmorei possono essere osservati dal visitatore con le dimensioni appropriate, restituendone la grandiosità originaria ⁴³.

Altri frammenti scultorei sono contenuti in scaffali espositivi, che riprendono le semplici armadiature da deposito e sono realizzati con strutture wireframe in tubolari di alluminio, di altezza compresa tra i 3,20 e 4,50 metri e lunghezza tra i 4 e i 7 metri, a sostegno di sottili ripiani in lamiera. Le orditure orizzontali sono disposte secondo le linee di costruzione delle trabeazioni esposte all'interno, affinché, grazie al preciso posizionamento delle opere nelle celle, possa sia essere restaurata l'integrità dei frammenti, sia rafforzata la narrazione storica che accompagna l'esposizione. Alcuni ripiani inoltre sono tamponati da pannelli in plexiglass e pvc, che riportano testi e per la presentazione e la descrizione dei contenuti della mostra ⁴⁴.

Illuminazione

L'illuminazione progettata per questo allestimento da un lato evidenzia gli elementi marmorei esposti, dall'altro enfatizza le strutture geometriche e la complessità dei sotterranei costruiti dagli ingegneri romani.

Gli oggetti esposti sono illuminati dal basso con dei faretti ancorati a pali metallici posti alle estremità delle gallerie. Le pedane sembrano fluttuare nell'aria grazie a una linea continua di led disposti lungo il perimetro delle basi. Grazie ai contrasti di luce che creano effetti chiaroscurali piranesiani, attraversando i sotterranei si percepisce una costante tensione visiva ed emotiva tra contenitore e contenuto, ossia un equilibrio dinamico che si sviluppa tra l'ambiente circostante e gli elementi che lo abitano ⁴⁵.

nella pagina accanto il progetto di musealizzazione dei reperti delle Terme di Caracalla

in alto a sinistra: dettaglio sulla pedana e la base dell'espositore

in alto a destra: supporto comunicativo ed espositivo
in basso: l'atmosfera generata dall'illuminazione artificiale

sulla superficie lucente, richiama le caratteristiche visive e tattili dell'acqua, tra cui la lucentezza, la trasparenza e la fluidità. Inoltre, l'illuminazione studiata per creare giochi di luce e ombra nell'ambiente permette di generare effetti che chiamano l'aspetto scintillante e il movimento dell'acqua.

Questo approccio progettuale di tipo sensoriale, seppur distante da altri riferimenti più diretti all'acqua, offre ai visitatori la possibilità di percepire la sua presenza, ripercorrendo il legame storico e simbolico tra l'acqua e le Terme. Infatti la scelta dei materiali, dell'illuminazione e della specifica disposizione degli elementi crea una suggestione emotiva e visiva, rievocando, tramite la memoria e la percezione, l'importanza e il ruolo vitale che l'acqua ha giocato all'interno di questo luogo.



nella pagina accanto: dettaglio della superficie delle pedane, che rievoca l'acqua tramite la finitura e i riflessi

Mostre temporanee

Presso le Terme di Caracalla vengono occasionalmente organizzate mostre temporanee su temi che spaziano dall'arte, alla cultura, all'archeologia e alla storia. Queste esposizioni offrono ai visitatori l'opportunità di esplorare ulteriori aspetti della storia romana e dell'arte, oltre che ammirare l'architettura e l'atmosfera uniche delle Terme stesse.

Mauro Staccioli. Sensibile ambientale

Promossa dalla Soprintendenza Speciale di Roma in collaborazione con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, l'Archivio Mauro Staccioli ed Electa, da giugno a settembre del 2018 si è tenuta una mostra di Mauro Staccioli presso gli ambienti ipogei e non delle Terme. Il progetto espositivo, curato da Alberto Fiz, è stato concepito come una retrospettiva delle differenti fasi creative dell'artista scomparso. Come suggerisce il titolo stesso, il progetto sottolinea la sensibilità di Staccioli nel percepire il rapporto tra l'opera e il luogo in cui essa si colloca. La mostra espone ventisei sculture realizzate da Staccioli dall'inizio degli anni '70 fino al 2017, tra cui spiccavano all'aperto le opere *Seneffe*, un vortice in acciaio tubolare di dieci metri di diametro, *Portale*, un'opera in acciaio corten alta dieci metri, e *Anello*, parte della serie più popolare nella produzione dell'artista. Queste si ponevano perfettamente in dialogo con l'imponente complesso termale romano, grazie alle loro notevoli dimensioni.

Nei sotterranei era invece possibile ammirare sculture dalla geometria primaria o in equilibrio sospeso, tra cui le opere *Triangolo dai lati curvi*, *Ellisse verticale* e *Cerchio imperfetto*; queste opere enfatizzavano elementi dell'architettura sotterranea e accompagnavano i visitatori fino al mitreo, dove si concludeva la visita. La mostra rappresentava dunque un'antologia di lavori in cui si manifestava la storia, quale elemento costante nella ricerca dell'artista. Egli ha privilegiato dei materiali che, non a caso, interagiscono con lo scorrere del tempo, come il cemento, il ferro e, in ultimo, l'acciaio corten. Come scriveva lo stesso Mauro Staccioli "Le esperienze, i progetti, le idee, il tempo e la storia riconoscibili negli oggetti connotano il luogo dandogli senso" ⁴⁶.

Letizia Battaglia. Senza fine

Un'altra mostra temporanea degna di nota è quella dedicata a Letizia Battaglia, in quanto, per questa occasione, il percorso di visita delle Terme di Caracalla fu ampliato a due nuovi ambienti. Il primo originariamente era un ingresso alla palestra occidentale dell'impianto; pertanto, i visitatori hanno potuto ripercorrere lo stesso tragitto degli antichi romani per visitare la mostra. Un recente intervento di restauro ha permesso di approfondire lo studio del pavimento e risanare la volta, aprendo finalmente al pubblico uno degli ingressi originali alla palestra. La seconda aula, invece, si pensa fosse

una sala moderatamente riscaldata con una vasca tiepida, dove detergersi dal sudore nel passaggio dalla palestra alle saune. La Soprintendenza Speciale di Roma ha promosso il recupero di questo ambiente ripristinandone la volta a crociera e la vasca ancora conservata. La mostra fu curata per rendere omaggio a Letizia Battaglia, una fotografa autodidatta siciliana riconosciuta come una delle figure principali nella storia della fotografia internazionale, specialmente perché impiegò la fotografia come strumento di intervento e denuncia sociale: con i suoi scatti difese i diritti civili e testimoniò momenti delicati della storia siciliana, tra cui la guerra di mafia degli anni Settanta e Ottanta. La mostra (iniziata il 27 maggio 2023 e in corso fino al 5 novembre) presenta un corpus di novantadue fotografie di grande formato, a riassunto dei cinquant'anni del lavoro fotografico (1971-2020) di Battaglia e presenta immagini iconiche, meno conosciute o inedite, mettendo in mostra in modo atemporale, non cronologico e atematico i molteplici aspetti del suo modo di fare fotografia. L'esposizione si lascia scoprire attraverso la visita al monumento: il focus narrativo si svolge all'interno della *natatio*, per poi procedere verso i due nuovi ambienti dove sono esposti altri nuclei fotografici. L'esposizione all'interno dell'area archeologica rende omaggio anche all'architetta Lina Bo Bardi attraverso gli elementi allestitivi: a lei, infatti, si devono gli espositori delle fotografie in lastre di cristallo temperato, ispirati ai noti *cavaletes* del 1968, che sono esposti oggi in forma leggermente modificata nel *Museo de Arte de San Paolo* (MASP) ⁴⁷.



nella pagina di sinistra le installazioni di Mauro Staccioli per la mostra *Sensibile Ambientale*, 2018
 in alto: Senza titolo (Triangolo dai lati curvi), 2006
 in basso: Ellisse, 2013

a sinistra e in basso: fotografie di Letizia Battaglia esposte alla mostra *Senza Fine*, 2023

Kimbell Art Museum, Louis Kahn

Storia

Il miliardario texano Kay Kimbell nel 1936 decise di istituire con la moglie, la sorella e il marito di quest'ultima una fondazione per la gestione della collezione d'arte che stavano costituendo. Nel 1948 organizzarono la prima mostra presso l'unica sede disponibile in quel momento, ovvero la biblioteca di Fort Worth, che negli anni successivi divenne sede provvisoria della fondazione stessa. L'intento era quello di costruire un museo appositamente destinato ad accogliere la collezione, bensì i Kimbell decisero di lasciare in eredità la propria casa alla fondazione, in modo che questa potesse essere utilizzata come sede espositiva in mancanza di alternative. In seguito alla morte di Kimbell, avvenuta nel 1964, e conformemente alle sue direttive testamentarie, la fondazione ottenne i mezzi finanziari necessari per edificare un museo all'interno del Will Rogers Memorial Park, per concessione ottenuta dalle autorità municipali. L'unico vincolo che fu imposto riguardava l'altezza dell'edificio, che non avrebbe dovuto superare i dodici metri in modo da garantire la visuale panoramica sulla città al vicino Amon Center Museum.

Nel 1966 Richard Feastwick Brown fu designato direttore del Kimbell Art Museum, con l'incarico di sovrintendere a diverse attività, tra cui la programmazione culturale, organizzativa e architettonica, la scelta dell'indirizzo artistico generale del museo, la definizione del piano di acquisizione delle opere e l'individuazione del progettista. Furono cinque i progettisti individuati per questa commissione: Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn⁴⁸, Max Abramovitz e Pier Luigi Nervi; tuttavia, il direttore si convinse immediatamente delle abilità creative di Kahn, a cui affidò la progettazione, sostenuta dall'assistenza dello studio locale Preston Geren e associati.

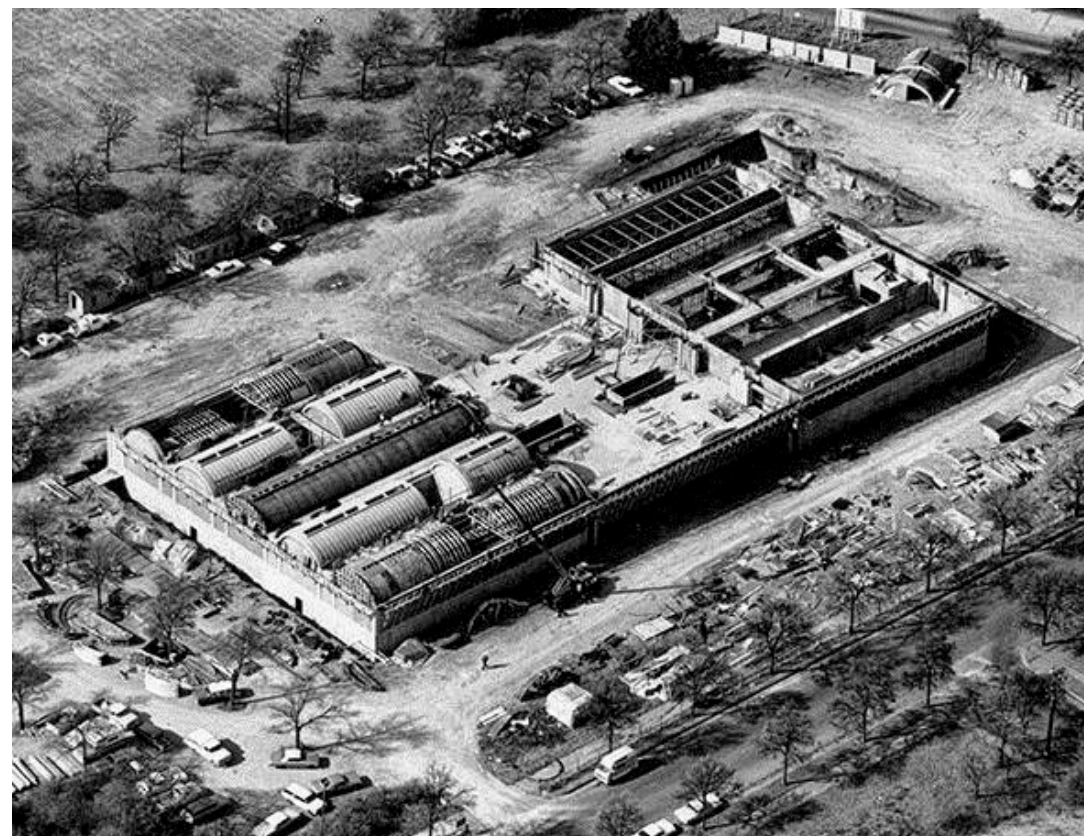
Le richieste fornite da Brown per il museo descrivevano un ambiente caldo, accogliente ed elegante, che presentasse un'organizzazione funzionale logica e chiara e una separazione netta fra zone distinte. Sottolineava inoltre il ruolo fondamentale dell'illuminazione naturale, supportata però da un adeguato impianto illuminotecnico artificiale che consentisse l'apertura del museo anche di sera e nelle giornate cupe. Poiché la collocazione del museo non prevedeva un panorama particolarmente suggestivo, l'attenzione principale doveva ricadere verso gli spazi interni, ma occorreva assicurare al pubblico il contatto con l'esterno e con la natura, che in qualche modo doveva permeare nel dialogo tra i visitatori e le opere d'arte.

Di fronte a tutte queste esigenze, Kahn seppe sviluppare una risposta progettuale di altissima qualità, che fu il risultato di un lungo processo di elaborazione, caratterizzato da variazioni e ripensamenti tali da rivalutare l'intera struttura del progetto in più occasioni.



a sinistra: Louis Kahn nell'auditorium del Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas)

in basso: Kimbell Art Museum in costruzione, 1972



Secondo il contratto, infatti, a Kahn spettava la parte progettuale, mentre allo studio Geren la redazione dei progetti di cantiere, la selezione degli ingegneri per l'apparato meccanico ed elettrico e quella dei vari consulenti, oltre alla gestione delle gare d'appalto e la direzione dei lavori.

Sin dalla prima bozza progettuale Kahn pensò a un edificio basso con orientamento principale nord-sud, squadrato, dotato di volte, lucernari e cortili interni: queste caratteristiche rimasero inalterate fino alla conclusione dello studio.

Insolito e non ricorrente nel linguaggio dell'architetto è l'uso delle volte con lucernari, elemento probabilmente ripreso dai criptoportici di Villa Adriana o dall'architettura romana in genere e pompeiana in particolare o ancora dalle sontuose gallerie rinascimentali e barocche in cui venivano custodite opere d'arte. Anche l'impiego di volte con lucernari nel progetto di Boullée per l'ampliamento della Bibliothèque Nationale e le aperture luminose progettate da Hubert Robert per la Grande Galerie del Louvre sono stati sicuramente di esempio per la definizione degli spazi e dell'illuminazione naturale.

Le fasi che si possono distinguere nello sviluppo progettuale sono principalmente tre: la prima prevedeva una pianta quadrata costituita da dodici campate e un portico perimetrale continuo, elemento che si perde nella seconda fase sui lati nord e sud per collegare il giardino interno alberato a quello esterno. In questa revisione del modello, Kahn ridusse il numero di campate da dodici a nove, spostò l'ingresso su un grande terrazzo di forma pressoché quadrata posta a nord-ovest e definì la volta che rimarrà invariata nel tempo, ovvero una curva cicloide ⁴⁹ bassa e allargata, il cui disegno esatto fu opera di Marshall Meyer. Kahn propose numerose modifiche sullo schema di distribuzione e sulle volumetrie degli elementi architettonici, ma anche sulla collocazione di una scultura di Maillol, l'*Air*, che sembrava svolgere un ruolo cruciale, considerando che subì ripetuti spostamenti nelle diverse fasi dell'elaborazione del progetto, quasi a dettare la disposizione spaziale costruitagli intorno. Nell'ultima proposta l'edificio si fa più compatto, con la scelta di eliminare il corpo centrale di collegamento e i corrispettivi cortili verdi e ridurre le campate a sette e successivamente a sei. Giunse quindi alla soluzione finale con un edificio composto di un corpo centrale e due ali avanzate simmetriche a delimitare la corte d'ingresso: la sezione settentrionale comprendeva le sale dedicate all'esposizione e l'auditorium, mentre quella a sud la zona di accoglienza, le sale per le mostre temporanee e il bar. Il corpo centrale invece, in cui era previsto l'accesso alla struttura, accoglieva la libreria, la biblioteca per il personale, gli accessi verticali e i servizi ⁵⁰.

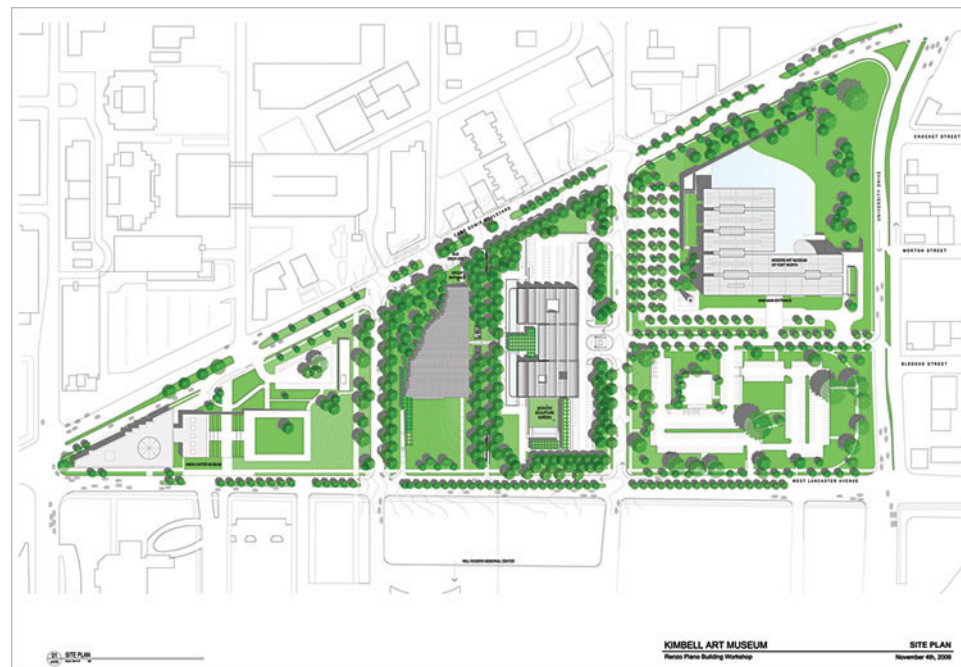
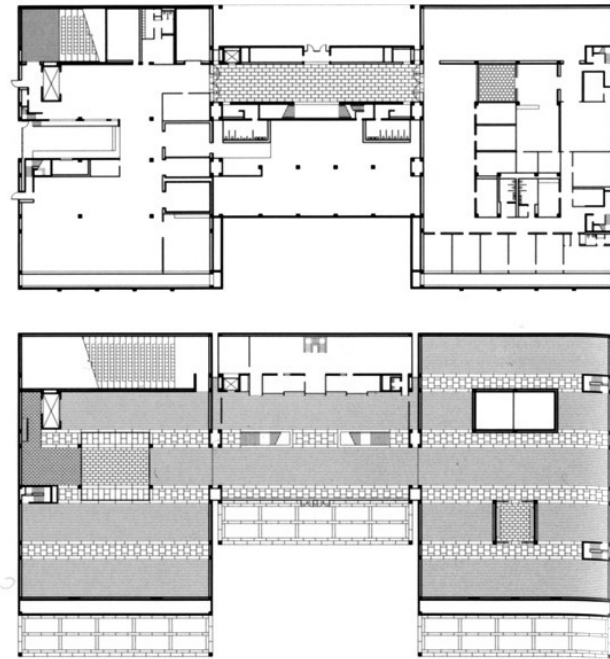
nella pagina di destra: l'*Air* di Aristide Maillol (1938), collocata in un cortile interno del Kimbell Art Museum



a destra: progetto architettonico per il Kimbell Art Museum in pianta

in basso: masterplan del progetto per il Kimbell Art Museum

nella pagina di destra: progetto architettonico per il Kimbell Art Museum in sezione



Progetto architettonico

Come molti edifici classici, la struttura del Kimbell Art Museum si basa su un modello matematico: la pianta è composta da sedici volte cicloidali disposte in tre unità parallele, composte rispettivamente da sei, quattro e sei volte. Un altro rapporto matematico che ricorre spesso all'interno della struttura è 2:1, come è possibile notare nel pavimento interno, in cui le sezioni di legno misurano 6 metri e quelle in travertino 3 metri. La razionalità e la logica, impiegate attraverso l'utilizzo di schemi modulari ricorrenti, consentono infatti una più facile lettura e interpretazione dell'architettura, oltre a trasmettere un senso di armonia visiva.

La facciata principale dell'edificio è posta sul lato ovest ed è costituita da tre campate di circa 30 metri, ciascuna fronteggiata da un portico aperto, con la differenza che la campata centrale d'ingresso si presenta indietreggiata e vetrata. I portici anticipano già all'esterno la luminosità che connota gli interni voltati, che sono composti da cinque campate nelle ali laterali e da tre nel corpo centrale. Inoltre, tre cortili punteggiano lo spazio interno realizzando degli spazi di transizione e di connessione tra le diverse parti del museo, oltre a offrire una piacevole atmosfera aperta verso il paesaggio circostante e la luce naturale, anche se all'interno del museo.

Sebbene l'edificio appaia moderno nella sua assenza di ornamenti e di gigantismo della facciata, i grandi archi e le imponenti volte riprese dall'architettura romana suggeriscono da un lato le ispirazioni che hanno influenzato il lavoro di Kahn e dall'altro la ricerca di una nuova monumentalità,



ottenuta raggiungendo la perfezione strutturale e bilanciando funzionalità ed estetica⁵¹. Diversamente dalle volte tradizionali, realizzate in conci, quelle del Kimbell Art Museum non sono strutturali, bensì sono frutto di una copertura compressa a conchiglia. Questa soluzione fu studiata dall'ingegnere August Komendant, che inserì sottili puntoni in calcestruzzo disponendoli ogni tre metri per contrastare l'effetto di flessione, e sei archi trasversali intermedi, compresi quelli di testata. La volta è stata sagomata prendendo come riferimento la curva cicloide, per cui risulta essere molto larga rispetto alla ridotta altezza: questo permetteva di coprire ampie superfici, mantenendo basso l'edificio. Tuttavia, diversi punti di vista prospettici fanno percepire le volte più strette, assimilando la curva a un arco a tutto sesto, effetto che conferisce una maggior regolarità e semplicità geometrica alla struttura. Le gallerie voltate presentavano una separazione piana costituita da travi di irrigidimento piegate sui bordi, con la funzione di nascondere l'impiantistica e i tubi degli impianti di condizionamento⁵².

Spazio esterno

L'edificio misura novantasette metri per cinquantatré ed è ubicato sul lotto in modo che il parcheggio per il pubblico sia collocato sul fronte est, l'ampio piazzale di servizio a nord mentre il giardino seminterrato con le sculture di Isamu Noguchi a sud. A ovest, invece, è collocato l'ingresso, affacciato all'esterno su un prato contornato da latifoglie, a ridosso della strada nord-sud di accesso al museo. Il percorso pedonale, tuttavia, si estende lungo l'asse delle due campate porticate più esterne, collega il piazzale a nord e il giardino a sud ed è rialzato di qualche gradino rispetto al livello del terreno. Questo accorgimento trasforma il portico in una terrazza passante che, grazie a una deviazione, costeggia le vasche d'acqua e conduce al ponte d'ingresso. Tutta l'area di fronte è pervasa da un boschetto di agrifogli, ordinati secondo una griglia quadrata e con pari altezza, a sostituzione della vasca quadrata centrale che Kahn aveva previsto nelle precedenti fasi di elaborazione del progetto. La zona alberata, che richiama la sacralità e la serenità delle ville rinascimentali, con un vialetto in ghiaia, accompagna il visitatore nel tempio dell'arte realizzando una schermatura verde che non anticipa il contenuto dell'edificio. Le aree verdi furono definite dal paesaggista George Patton⁵³, con la collaborazione di Harriet Pattison⁵⁴, tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968, con l'obiettivo di armonizzare l'edificio con il contesto naturale circostante e creare una sensazione di continuità tra interno ed esterno. Patton individuò cinque aree verdi collegate al museo, di cui l'esteso prato collocato a ovest realizza uno snodo di connessione con tutte le altre zone. Essendo molto ampio può accogliere un vasto pubblico, filtrando l'ingresso e permettendo ai visitatori di godere, ancor prima della visita, della bellezza naturale sottoposta al ciclo delle stagioni⁵⁵.

a destra: alcune fotografie degli spazi esterni e dei cortili del Kimbell Art Museum





Approfondimento 2 - presenza dell'acqua

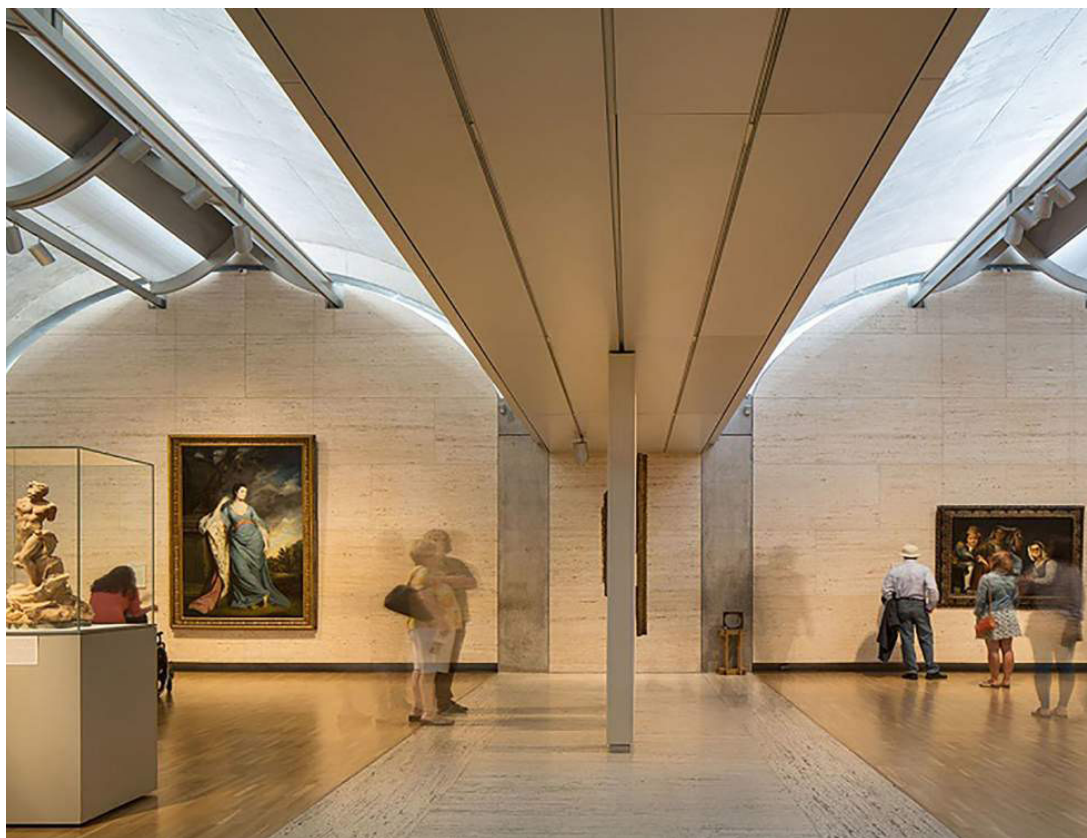
Un elemento scenografico presente negli spazi esterni del museo è rappresentato dall'acqua. Il percorso pedonale d'accesso invita infatti i visitatori a passare accanto a due vasche d'acqua poste simmetricamente all'esterno del fronte ovest dell'edificio. Secondo alcuni studiosi il Kimbell Art Museum era appositamente concepito in modo che il visitatore non potesse accedervi senza prima sperimentare le sensazioni che genera l'ambiente paesaggistico costruito. Tutto, infatti, è studiato per accompagnare l'accesso al museo offrendo un'esperienza completa che coinvolge i cinque sensi. Poter camminare sull'erba, ascoltare il rumore della ghiaia sotto i passi e il calmo scroscio dell'acqua nelle vasche in dislivello o ancora osservare i mutevoli riflessi della natura e dell'edificio denotano un'alta considerazione verso gli aspetti emotivi di coloro che si apprestano a esplorare il museo.

Il rumore dell'acqua, oltre a essere piacevole all'udito e fonte attrattiva per i visitatori che si avvicinano per osservarla, cambia anche il suo ritmo: nelle vasche l'acqua scende come una piccola cascata raggiungendo un livello inferiore. Questo aspetto architettonico permette non solo di generare un suono, ma anche di trasformare la visione dell'edificio dall'esterno a seconda dell'ora del giorno, potendo osservare colori differenti grazie alle riflessioni e ai movimenti dell'acqua. L'architettura così da statica diventa quasi un'entità animata. La scelta di inserire l'elemento dell'acqua e del verde vuole inoltre mitigare il clima e arricchire un sito privo di elementi, oltre a collegare, seppure non visivamente ma solo a livello esperienziale, i corpi idrici alle gallerie. Le proporzioni delle vasche, infatti, riprendono la struttura longitudinale delle volte creando un senso di coesione visiva e armonica tra le diverse parti. Questo aspetto è un esempio di come l'architettura risulti imprescindibilmente intrecciata e relazionata con il paesaggio, rendendo il Kimbell parte integrante del paesaggio circostante ⁵⁶.

nella pagina accanto: l'atmosfera
generata dai riflessi della luce sull'acqua



a destra e in basso: fotografie delle aree espositive interne del Kimbell Art Museum, illuminate a giorno tramite l'ingegnoso sistema di lucernari



Spazio espositivo

L'area espositiva è caratterizzata da una continuità spaziale e percettiva; infatti, solo di rado questa è interrotta da pilastri, muri o vetrate. Di fronte al rischio di spaesamento, Kahn sfruttò il sistema delle volte per rendere leggibili le camere espositive, intese come unità costitutive dello spazio architettonico. Gli elementi piani che separano le volte accolgono parte del sistema di illuminazione artificiale e alcuni binari, in cui sono collocate pareti mobili sia trasversalmente che longitudinalmente rispetto alla direzione di sviluppo delle gallerie e sono destinate ad accogliere alcuni dipinti. L'allestimento si compone di elementi semplici ed eleganti: i dipinti sono semplicemente appesi alle pareti perimetrali e divisorie delle gallerie e sono caratterizzati da preziose cornici anche molto diverse tra loro, mentre altri reperti che necessitano di un supporto, come statue e manufatti, sono sollevati da terra attraverso l'uso di piedistalli minimalisti a pianta quadrata; questi, in alcuni casi, sono sovrastati da teche di vetro che proteggono l'opera.

Il posizionamento delle opere è stato attentamente studiato per offrire una fruizione ottimale della mostra e un percorso visivo armonioso: i dipinti sono collocati a distanza l'uno dall'altro, consentendo a ciascuno di essere apprezzato singolarmente. Anche i piedistalli sono collocati in modo strategico nelle sale, occupando gli spazi vuoti in modo da non celare i dipinti posti sullo sfondo e offrendo una visione chiara, dettagliata e a tutt'oggi dei manufatti in esposizione. L'organizzazione spaziale degli interni così studiata permette ai visitatori di muoversi liberamente attraverso le gallerie, esplorare le opere secondo il proprio ritmo e godere di un'esperienza intima con l'arte. In questo contesto curato, le opere d'arte emergono come i veri protagonisti: l'ambiente neutro ed elegante, realizzato con tonalità calde e materiali di alta qualità, fornisce uno sfondo ideale per apprezzare pienamente la bellezza e la complessità delle opere esposte, evitando interferenze visive.

Inoltre, il museo offre anche risorse aggiuntive per arricchire la visita a livello conoscitivo, accompagnando le opere con schede informative che forniscono dettagli sulle opere stesse, sugli artisti e sul contesto storico. In alcune zone delle gallerie sono anche collocate delle sedute in legno con cuscini in pelle nera, che offrono ai visitatori stanchi un luogo comodo per riposare durante la visita.

Materiali

Per fare in modo che l'architettura resistesse nel tempo, gli architetti scelsero materiali durevoli e piacevoli alla vista. Nel ricercare un senso di serenità ed eleganza, Kahn attuò una selezione attenta di materiali che fossero tra loro compatibili sia in termini di tonalità che di superficie. Tra questi, scelse di impiegare il cemento, il travertino, il piombo, la quercia bianca, il metallo e il vetro.

Ciascuno di questi materiali, pur essendo semplice e senza eccessi ornamentali, rivelava le proprie caratteristiche intrinseche attraverso la

peculiare texture. Kahn riteneva che il cemento fosse “un materiale nobile se usato nobilmente”, e lo impiegò non solo come una scelta estetica, ma anche strutturale per la costruzione delle volte, delle pareti e dei pilastri. La ricerca del colore appropriato si compose di numerosi test, finché l'architetto non si ritenne soddisfatto di aver trovato le giuste qualità superficiali e il perfetto abbinamento con i toni del travertino, ottenendo un grigio tenue con riflessi lavanda attraverso la miscela di cemento e sabbia. Il travertino, invece, proveniente da Tivoli (Roma), fu impiegato come materiale di riempimento. Kahn, come già precedentemente descritto, fu profondamente influenzato dai monumenti e dalle antiche rovine che approfondì da studente e disegnò durante i suoi viaggi attraverso l'Italia, la Grecia e l'Egitto. Nei suoi edifici, ricorre spesso l'utilizzo del travertino proprio per emulare le qualità monolitiche e senza tempo che tanto ammirava in quelle antiche strutture. Sotto forma di lastre dall'aspetto naturale, è stato utilizzato come rivestimento per le pareti interne ed esterne e per i pavimenti della galleria, delle scale e dei portici. Per la copertura del tetto, invece, si fece uso del piombo per il suo colore, la lucentezza opaca e l'aspetto naturale.

In linea con la palette di tonalità calde e fredde, Kahn selezionò il legno di quercia bianca per i pavimenti, le porte e i mobili della galleria, l'alluminio anodizzato per intradossi e riflettori e l'acciaio rifinito per finestre e telai di porte, ascensori e corrimano, nonché per la zona cucina, il laboratorio di conservazione e la camera oscura. I corrimano dalla forma unica e raffinata che affiancano le scale del Kimbell Art Museum furono realizzati piegando un foglio di metallo; evidenziando le caratteristiche del materiale nella sua forma originale. Anche l'utilizzo strategico del vetro fu parte integrante del progetto architettonico, poiché contribuì a creare un ambiente unico e coinvolgente, realizzando effetti luminosi specifici. Uno degli esempi più significativi dell'uso del vetro è rappresentato dalle finestre a griglia presenti nella parte superiore delle gallerie: queste consentono l'ingresso della luce naturale, regolandone l'intensità e disperdendo una luce soffusa e diffusa che enfatizza le opere d'arte senza causare riflessi indesiderati. Il vetro fu selezionato non solo per la sua funzione luminosa, ma anche per la sua trasparenza, che contribuiva a creare una connessione visiva tra l'interno e l'esterno dell'edificio, obiettivo che Kahn si era posto per invitare i visitatori a esplorare non solo gli spazi espositivi, ma anche l'ambiente naturale circostante ⁵⁷.

Illuminazione

Il tratto più significativo nonché punto focale del progetto di Kahn è senza dubbio la luce naturale e il modo in cui essa si diffonde negli ambienti espositivi.

La sfida era quella di consentire l'apporto di luce naturale senza esporre le opere d'arte a radiazioni potenzialmente dannose data la posizione geografica del museo, in cui l'intensa luce solare costituiva un fattore climatico predominante. In collaborazione con Richard Kelly, il lighting

designer, Kahn sviluppò una selezione progettuale che prevedeva delle fessure in plexiglass che attraversavano longitudinalmente il soffitto a botte cicloidale. Queste fenditure consentivano all'illuminazione naturale di entrare nello spazio dall'alto e, per ottimizzarne l'utilizzo, Kelly concepì dei riflettori in alluminio microforato con una forma a doppia ala ricurva verso l'alto ⁵⁸. Le superfici in alluminio lucidato su un lato riflettevano la luce diurna proveniente dall'esterno verso le superfici del soffitto a volta in cemento grigio chiaro. Questa illuminazione riflessa permetteva di diffondere la luce in modo omogeneo nello spazio, contribuendo a creare un'illuminazione soffusa e un'atmosfera intima e delicata nelle sale espositive.

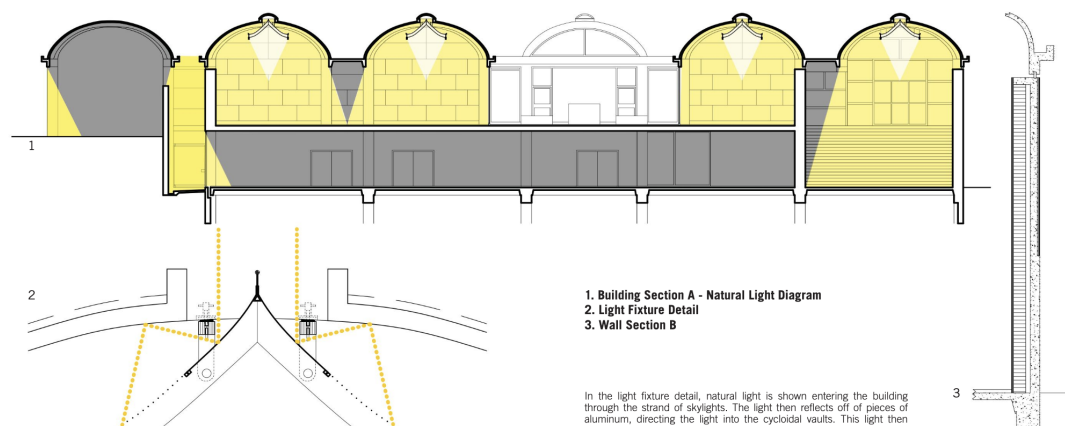
L'attenta selezione dei materiali rivestì infatti un ruolo cruciale nella definizione di come la luce naturale dovesse permeare lo spazio interno. L'alluminio, ad esempio, fu sottoposto a un trattamento di lucidatura in modo che acquisisse qualità di un riflettore speculare, consentendo la massima riflessione luminosa possibile. D'altra parte, l'impiego del calcestruzzo per le volte, non presentando una superficie speculare, permetteva di generare un delicato bagliore ambientale nello spazio sottostante, causato specialmente dalla curvatura delle volte.

Questo approccio fu geniale, perché consentì di massimizzare l'ingresso di luce naturale, minimizzando al contempo il potenziale danno che questa avrebbe potuto causare alle opere d'arte esposte. Inoltre, evitava la riflessione diretta della luce solare sui dipinti e riduceva l'effetto di abbagliamento che avrebbe potuto disturbare il comfort visivo degli osservatori. L'interazione tra la luce diurna e i materiali generava un affascinante risultato estetico: metteva in risalto le sfumature argentee e le texture del calcestruzzo, quasi conferendo al cemento stesso un'aura di luminosità. Questo fenomeno aggiungeva una dimensione di profondità all'architettura, trasformando la luce diurna da semplice elemento funzionale a strumento integrante del progetto architettonico.



a sinistra: dettaglio del sistema di illuminazione naturale tramite riflettori e artificiale per mezzo di spotlight

in basso: disegno esplicativo dello studio della luce



1. Building Section A - Natural Light Diagram
2. Light Fixture Detail
3. Wall Section B

In the light fixture detail, natural light is shown entering the building through the strand of skylights. The light then reflects off of pieces of aluminum, directing the light into the cycloidal vaults. The light then

Negli spazi non destinati all'esposizione delle opere, come nella hall o nel ristorante, furono utilizzati riflettori completamente perforati, mentre per bloccare la luce del giorno in determinate aree furono lasciati i bordi di alluminio nella parte a contatto con i lucernari.

All'interno dell'edificio Kahn posizionò tre cortili denominati *corte verde*, *corte gialla* e *corte blu*. La scelta dei nomi rispecchiava le tonalità di luce che avrebbero diffuso all'interno delle gallerie. Ogni cortile, infatti, era caratterizzato da un distintivo fogliame, che contribuiva a creare un'illuminazione unica. Le finestre che si affacciavano su questi cortili facilitavano ulteriormente l'ingresso della luce naturale negli spazi interni, abilmente riflessa da una varietà di superfici per ridurre al minimo gli effetti dannosi sulla conservazione delle opere d'arte⁵⁹.

Accanto all'illuminazione naturale, Kahn ha integrato un sistema illuminotecnico artificiale composto da farette orientabili su binari e proiettori elettrificati, collocati nella parte inferiore dei riflettori per tutta la lunghezza delle campate. Questi dispositivi permettevano ai visitatori di fruire delle opere esposte anche in condizioni di buio o scarsa visibilità.

Collezione

La collezione permanente del Kimbell Art Museum è di piccole dimensioni, con circa 350 opere d'arte, distinguendosi per uno straordinario livello di qualità e importanza artistica. L'idea di compiere una selezione di capolavori rappresentativi è stata stabilita dal Consiglio di Amministrazione della Kimbell Art Foundation, con l'approvazione del primo direttore del museo, Richard Brown. Differenziandosi quindi dalle istituzioni più grandi e consolidate, il Kimbell Art Museum ha scelto di focalizzarsi sulla qualità anziché sulla quantità nell'acquisizione delle opere d'arte. La sua collezione spazia dal terzo millennio a.C. fino alla metà del XX secolo e comprende capolavori significativi di artisti come Beato Angelico, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Velázquez, Vigée Le Brun, Monet, Cézanne, Picasso e Matisse. L'ampio spettro della collezione comprende l'arte asiatica, non occidentale ed europea, fermandosi alla metà del XX secolo, in modo da affidare la collezione successiva al *Modern Art Museum* di Fort Worth e l'arte americana alla vicina istituzione dell'*Amon Carter Museum*. Tra le opere d'arte appartenenti a diverse epoche e stili artistici si possono osservare dipinti, sculture, oggetti d'arte decorativa e manufatti provenienti da diversi Paesi del mondo.

Nel primo decennio (1965-75) furono acquistate diverse opere che oggi si collocano tra gli highlights della collezione, come *Point de la Hève at Low Tide* di Monet, il *Cristo benedicente* di Bellini, un pannello in pietra dell'VIII secolo a testimonianza della cultura Maya che raffigura la *Presentazione dei prigionieri* e il noto dipinto cubista di Picasso del 1911 *L'uomo con la pipa*. Un *Bodhisattva Maitreya* in bronzo, appartenente al periodo pre-Angkor e proveniente da Prakonchai, in Thailandia, è stato invece il primo acquisto effettuato durante il mandato del direttore Brown, nonché la prima opera

d'arte di origine asiatica ad entrare nella collezione.

Nel 1975, Kay Fortson, una stimata nipote di Kay Kimbell, fu designata Presidente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione. Questa nomina rappresentò una leadership attesa da molto tempo, considerando che già nel 1956 era stata eletta al Consiglio della Fondazione all'età di soli vent'anni. Ricoprì la carica di Presidente del Consiglio fino al 2017, quando sua figlia, Mitchell Wynne, assunse il ruolo di Presidente, mentre la signora Fortson ne mantenne il titolo. Durante questo periodo gli esecutori testamentari, che erano contemporaneamente direttori della Fondazione, convertirono tutte le attività della tenuta Kimbell in fonti produttive di reddito, fornendo finanziamenti cruciali per le acquisizioni artistiche. Grazie ai fondi, la Fondazione fu in grado di arricchire la sua collezione con opere di grande valore, tra cui emergono la *Resurrezione di Lazzaro* di Duccio, il *Ritratto del dottor Francisco de Pisa* di El Greco e il *Ritratto equestre del duca di Buckingham* di Rubens; infine, l'opera *L'uomo in camice blu* di Cézanne fu aggiudicata all'asta in memoria di Richard Brown, dopo la sua prematura scomparsa avvenuta nel 1979, per riconoscere il suo eccezionale e dedito impegno a servizio della Fondazione.

Edmund P. Ted Pillsbury, che assunse la direzione del museo dopo Brown, condusse la collezione del Kimbell Art Museum verso una notevole espansione della collezione. Nel suo mandato (1980-1998), quasi centocinquanta opere d'arte di grande valore e provenienti da diverse epoche furono introdotte nella collezione. Tra queste, spiccano in particolare dipinti di celebri autori come Caravaggio, Velázquez, Cézanne e Picasso.

Durante il periodo di Pillsbury anche le collezioni asiatiche, africane e delle antiche americane sono state arricchite: opere come lo *Shaka Buddha* giapponese scolpito da Kaikei, la *Tomba di conchiglia Maya* incisa e la *Bodhisattva Torso cinese* del periodo Tang hanno conferito maggior ricchezza e diversità alla collezione.

Il notevole impegno di Pillsbury contribuì a trasformare il Kimbell Art Museum in un luogo di eccezionale valore artistico e culturale, offrendo ai visitatori un'ampia e stimolante gamma di opere d'arte.

Sotto la direzione di Timothy Potts, durata dal 1998 al 2007, e più tardi con Eric M. Lee, direttore dal 2009, la collezione fu ulteriormente ampliata grazie all'inclusione di opere significative; tra queste *Allen Brothers* di Raeburn, il primo dei ritratti britannici nella Fondazione, il *Tormento di Sant'Antonio* di Michelangelo e una statuetta intarsiata di un sovrano in piedi, appartenente alla cultura Wari del Perù, che rappresentò la prima opera sudamericana ad entrare nella collezione ⁶⁰.



a sinistra: Paul Cézanne, Man in a Blue Smock, 1896-1897



in basso: Kay e Ben Fortson all'apertura del Kimbell Art Museum, nel 1972



Il Kimbell Art Museum, progettato da Louis Kahn, è stato recentemente affiancato dal nuovo edificio costruito da Renzo Piano Building Workshop, aperto ufficialmente al pubblico nel novembre 2013. Il *Padiglione Piano* risponde alla necessità di ampliare la capacità contenitiva delle gallerie esistenti, risolvendo non solo la mancanza di programmi espositivi ed educativi, ma fornendo anche uno spazio per mostre temporanee, tre aule, un ampio auditorium, una biblioteca con zone per la lettura e un parcheggio sotterraneo. Questa espansione, che raddoppia lo spazio espositivo complessivo del museo, è ubicata ad ovest, a circa cinquanta metri dall'edificio di Kahn, al fine di focalizzare l'attenzione sulla facciata ovest del Kimbell, indicata dall'architetto come ingresso principale che era spesso confuso con quello posteriore⁶¹.

Il nuovo edificio riprende l'architettura di Kahn in termini di altezza, scala e struttura complessiva, ma presenta un carattere distintivo, più aperto e trasparente. Pur rimanendo leggero e integrato nel terreno per metà, il Padiglione Piano si presenta con una personalità propria, creando un dialogo armonico tra l'architettura precedente e quella moderna.

La parte anteriore, anche chiamata "padiglione volante", è esposta ad ovest e presenta una facciata a tre parti che fa riferimento alle attività svolte all'interno. Una sezione trasparente e vetrata funge da nuovo ingresso al museo, circondata sui lati da due spazi espositivi dedicati alle mostre temporanee, posti dietro alle pareti di cemento chiaro. Una sequenza di colonne quadrate in cemento avvolge i lati dell'edificio, sostenendo solide travi in legno e la gronda sporgente del tetto in vetro, fornendo una zona d'ombra alle facciate vetrate rivolte a nord e a sud.

nella pagina accanto: Renzo Piano,
Fort Worth (Texas), Padiglione per
l'espansione del Kimbell Art Museum,
2013



All'interno delle gallerie, è stato adottato un sistema di copertura avanzato che stratifica diversi elementi, come tessuto teso, travi in legno, vetro, lamelle in alluminio e celle fotovoltaiche. Questa stratificazione mira a creare un ambiente controllato in cui la luce naturale del giorno è filtrata e regolata. Inoltre, questo sistema può essere integrato con quello di illuminazione artificiale posizionato dietro il tessuto teso. Un passaggio vetrato conduce poi alla seconda sezione dell'edificio, sotto un tetto erboso isolante, dove si trovano una terza galleria progettata ad hoc per opere fotosensibili, l'auditorium e le aule didattiche. Il nuovo edificio impiega vetro, cemento e legno come materiali principali, richiamando così la scelta dei materiali dell'edificio originale. Le vedute che si aprono verso il paesaggio circostante e il Kimbell Art Museum enfatizzano i concetti già esplorati da Kahn di trasparenza e dialogo con la natura ⁶².

nella pagina accanto: interni dell'area
espositiva del Padiglione di Renzo Piano

in basso: esposizione di alcuni
dipinti di Monet presso il Kimbell
Art Museum

Mostre temporanee

Presso il Kimbell Art Museum, nell'apposita area del piano sotterraneo, vengono organizzate regolarmente mostre temporanee che possono variare per tema e per durata e offrono una varietà di prospettive artistiche e culturali esponendo opere d'arte di varie epoche, stili e provenienze. Queste esposizioni speciali offrono ai visitatori l'opportunità di scoprire artisti, movimenti artistici o temi specifici che possono arricchire ulteriormente la loro esperienza culturale nel corso della consueta visita al museo.

Monet. The Late Years

Una mostra temporanea di grande successo fu *Monet. The Late Years*, che si svolse nel periodo fra giugno e settembre 2019, presentando attraverso cinquantadue dipinti l'evoluzione pittorica dell'artista negli ultimi anni di vita. La mostra, infatti, si è concentrata sul periodo in cui l'artista, segnato da alcune perdite personali, dal deterioramento della vista e dalla minaccia della guerra, rimase vicino a casa per dipingere gli elementi paesaggistici del suo giardino a Giverny. Lontani dalla sua precedente produzione più



rappresentativa e nota, gli ultimi dipinti dell'artista si avvicinano allo stile dell'astrazione: abbandonò gradualmente la rappresentazione dettagliata e quasi realistica degli elementi naturali a favore di un approccio più astratto ed enfatico in cui i colori, le forme e le pennellate risultano più libere e accese. Organizzata tematicamente, la mostra si apriva con un prologo incentrato sullo scenario dello studio all'aperto a Giverny con i dipinti della fine del 1890 e dell'inizio del 1900. Questi includevano le raffigurazioni della passerella giapponese, del laghetto delle ninfee e della casa dell'artista vista dal roseto, tutte fonti di ispirazione che avrebbe rivisitato in seguito, nell'ultima fase della sua carriera. Successivamente, la mostra entrava nel periodo compreso tra il 1914 e il 1919, in cui Monet tornò a dipingere dopo una pausa provocata dalla perdita della sua seconda moglie, Alice, e del figlio maggiore, Jean. In apertura vennero esposte le *Ninfee* appartenenti alla collezione dei Musei di Belle Arti, unite agli studi floreali condotti nel suo giardino. Continuando a studiare i fenomeni naturali, l'artista si concentrò su elementi considerati secondari nelle opere precedenti, come si può notare in *Day Lilies*, *Agapanthus*, *Yellow Iris*, e *Water Lilies*, alcuni tra i venti dipinti offerti in prestito dal Musée Marmottan Monet di Parigi.

A seguire, la mostra esaminava le ambizioni di Monet come muralista, in contrasto con la sua rinnovata attività di pittore da cavalletto. Dopo aver completato uno spazioso studio nella sua proprietà nel 1916, Monet ebbe la possibilità di affrontare tele notevolmente più grandi, che variavano da 4 a 6 metri di larghezza; questi dipinti monumentali costituirono una serie conosciuta come le *Grandes Décorations*, di cui fu esposta *Agapanthus*, opera prestata dal Saint Louis Art Museum.

La mostra si concludeva con gruppi di dipinti appartenenti all'ultima serie di giardini di Monet, molti dei quali furono esposti per la prima volta negli Stati Uniti. Durante i suoi ultimi anni, Monet ha continuato a lavorare sui grandi pannelli, ma è tornato anche su dipinti di dimensioni più contenute, seguendo lo stile delle sue celebri serie realizzate tra il 1890 e l'inizio del 1900. Utilizzando ancora il metodo seriale caratteristico, l'artista ha esplorato nuovamente soggetti familiari all'interno della sua proprietà, come il ponte giapponese e i pergolati adornati di rose lungo il percorso che conduceva dalla sua casa al margine del giardino fiorito. La mostra presentava un numero senza precedenti di queste opere, tra cui risaltava il *Salice piangente*, un capolavoro della collezione del Kimbell Art Museum, realizzato intorno al 1918-1919 in risposta alle tragiche vicende della Prima guerra mondiale. Nell'ultima fase della sua vita Monet, nonostante l'influenza delle cataratte che condizionavano la percezione dei colori, riuscì a produrre alcuni dei suoi lavori più rivoluzionari come *Path under the Rose Arches* e *The Artist's House Seen from the Rose Garden*. Il modo in cui questi dipinti sono realizzati, con pennellate gestuali stratificate nei toni caldi del rosso e del giallo su sfondi blu e verdi, evidenzia la vitalità inesauribile di Monet come pittore. Inoltre,

questi dipinti rivisitano il concetto stesso dell'arte di Monet, andando oltre l'importanza del soggetto per concentrarsi invece su un'esecuzione piena di enfasi, contribuendo così a considerarlo un precursore dell'arte astratta⁶³.

Balenciaga in Black

Un altro evento degno di nota fu la mostra *Balenciaga in Black*, che nel periodo tra ottobre 2018 a gennaio 2019 presentò più di cento abiti haute couture realizzati da Cristóbal Balenciaga tra gli anni Quaranta e Sessanta. I costumi e gli accessori accuratamente selezionati per la mostra, realizzati a mano negli atelier dell'influente stilista, condividevano la medesima caratteristica: erano tutti neri. Il colore nero fu scelto come celebrazione del gusto ascetico dell'artista e come risposta alle fonti di ispirazione di Balenciaga, radicate nel folklore e nelle tradizioni del suo Paese natale, la Spagna.

Per Balenciaga il nero era più di un colore o addirittura un non colore, era una materia vibrante, sia opaca sia trasparente e lucente, un affascinante gioco di luce, messo in mostra attraverso la qualità dei tessuti e la semplicità del taglio di un capo.

Dai prototipi neri mai visti prima alle forme più astratte delle sue ultime collezioni, l'uso delle diverse sfumature del nero da parte di Balenciaga enfatizzava le forme essenziali, i volumi e le silhouette sorprendenti delle sue creazioni. I suoi abiti senza tempo e sapientemente eseguiti, presentavano ornamenti composti di pizzi, ricami, seta, raso, frange, perline e paillettes, che ancora oggi rappresentano un'ispirazione per la moda moderna.

Il celebre designer spagnolo Cristóbal Balenciaga era considerato il couturier dei couturier, il più ammirato anche dai grandi stilisti come Christian Dior e Coco Chanel. Anche il direttore Eric M. Lee, promotore di questa mostra temporanea, ne sottolineò l'importanza, affermando quanto segue: "Cristóbal Balenciaga è uno degli stilisti più influenti dei tempi moderni. Il suo occhio per la creazione di capi sofisticati e sobri ma intricati e dettagliati, abbinato alla sua padronanza dei materiali e della costruzione, non aveva rivali"⁶⁴. Ritenne dunque che le gallerie del padiglione sotterraneo fossero perfette per esporre la collezione, in quanto fornivano uno sfondo elegante, realizzato con materiali moderni, e mettevano in risalto i tessuti lussuosi e i dettagli degli abiti; il risultato che si ottenne fu un contrasto armonioso e coinvolgente tra architettura contemporanea e alta moda. La decisione di presentare le opere di Balenciaga in parallelo alla mostra dei grandi maestri spagnoli della pittura in nero, come Velázquez, Ribera, Murillo e Goya, dimostrò l'intenzione di rivelare le connessioni invisibili che legano l'arte, la moda e la cultura spagnola.

La mostra fu resa possibile grazie alle concessioni degli abiti da parte del Palais Galliera, l'illustre museo della moda della città di Parigi, e degli Archivi Balenciaga, oltre alla selezione di alcuni capi dalla Texas Fashion Collection presso l'Università del North Texas a Denton.

Storia

Nel 2000 l'imprenditore francese Édouard Carmignac fondò la Fondation Carmignac con due principali obiettivi: da un lato quello di offrire al pubblico una collezione d'arte di oltre 350 opere e dall'altro sostenere i giovani artisti attraverso una politica di acquisizioni e un premio di fotogiornalismo, il Carmignac Photojournalism Award. Questo, istituito nel 2009 e giunto alla sua settima edizione, finanzia ogni anno un reportage fotografico sulle violazioni dei diritti umani e sulla libertà d'espressione nel mondo, promuove il premio attraverso una mostra a Parigi e la pubblicazione di una monografia del vincitore; inoltre, si impegna ad acquistare quattro fotografie facenti parte del lavoro premiato.

Il fondatore iniziò ad alimentare la sua passione per l'arte fin da giovane, adornando i muri per sfuggire alla monotonia delle pareti bianche, che gli ricordavano gli ospedali; poster come *Après moi le sommeil* di Max Ernst decoravano il suo appartamento. Presto fu attratto dall'arte e dagli artisti, soprattutto quelli che apparivano più liberi e ribelli. Tra gli autori che lo ispirarono maggiormente spiccano nomi come Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat e Roy Lichtenstein, con il loro linguaggio rivoluzionario universalmente riconosciuto.

La collezione d'arte è nata negli anni Novanta, periodo in cui Carmignac per condividere i suoi gusti con colleghi e amici collocava opere d'arte in ufficio e osservava le reazioni delle persone: se l'opera avesse attirato l'attenzione di qualcuno, la avrebbe appesa al muro.

Dopo aver messo insieme la collezione di trent'anni e averla esposta negli spazi della sua azienda, decise di fondare un luogo aperto a tutti⁶⁵.

L'odierna sede della Fondazione un tempo era una fattoria, apparsa nel film *Pierrot le Fou* di Jean-Luc Godard; subì poi la sua prima trasformazione in villa negli anni Ottanta per opera dell'architetto Henri Vidal. Édouard, ospite presso la tenuta per il matrimonio di una delle figlie di Vidal, si innamorò di quel luogo e sognò di trasformarlo in uno spazio dedicato alle arti. Qualche anno dopo acquistò così la villa e solo in seguito, con il figlio Charles, decise di trasformarla in un museo, rivolgendosi all'Atelier Barani per la progettazione, all'agenzia GMAA per l'adattamento e l'ampliamento del progetto e al paesaggista Louis Benech per il progetto di landscape⁶⁶.

Progetto architettonico

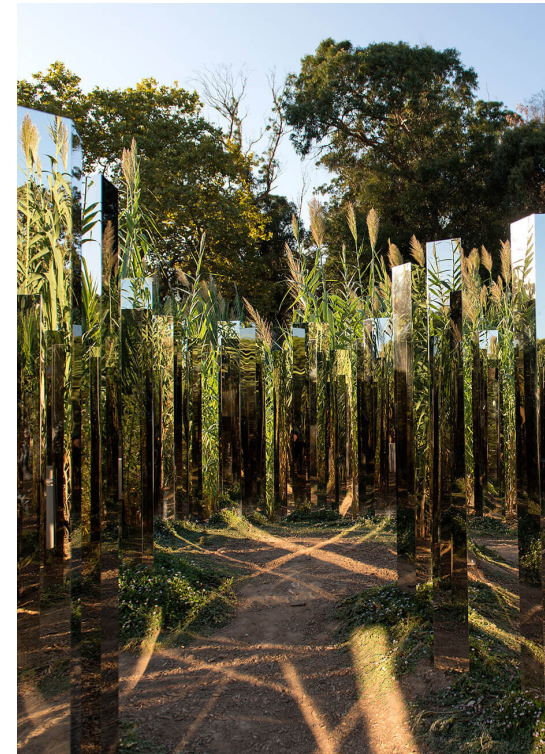
Spazio esterno

La Fondazione Carmignac è sita sull'isola di Porquerolles, in Costa Azzurra, in un'area protetta all'interno del Parco nazionale di Port-Cros, dedicato alla salvaguardia della natura. La trasformazione della villa in museo d'arte contemporanea ribattezzò questo luogo in *Isola dell'Arte*, la cui scelta non

fu dettata dal caso, bensì perchè "Sia parco nazionale che meta turistica, l'isola mette in discussione l'uomo e la sua presenza nel mondo... Un'isola è sempre un altrove. Passando dall'altra parte ci allontaniamo dal mondo per immergerci meglio in esso. Ci fa sentire radicati e sradicati allo stesso tempo. Anche l'arte fa questo" (Charles Carmignac).

A fronte del rigido e rigoroso piano comportamentale da rispettare all'interno del complesso naturale protetto, gli architetti incaricati della restaurazione della Villa si trovarono a fronteggiare una notevole sfida architettonica: non potendo apporre modifiche all'edificio preesistente e al paesaggio naturale, il team formato da Atelier Barani e dagli architetti Mouktar Feroudj e Sébastien Bilodeau dello studio GMAA dovette studiare una soluzione a impatto zero. Con l'idea di richiamare un fondale marino mediante l'architettura, in sintonia con il carattere centrale e predominante del tema acquatico sin dall'esposizione inaugurale *Sea of Desire*, i progettisti ricavarono ampi spazi sotterranei destinati alla sistemazione della collezione.

L'area museale, sviluppata a un livello sottostante, si fonde con la topografia naturale della zona ed è riconoscibile esternamente solo per la presenza di alcuni muri in pietra e terrazze. Il percorso di visita della fondazione è stato pensato come una vera e propria esperienza: l'Isola è raggiungibile solo con un battello, che conduce dal porto Hyères a Porquerolles; da qui, in seguito a una passeggiata di circa quindici minuti immersi nel paesaggio, si raggiunge la villa. Fin dalla fase di avvicinamento alla villa, l'arte diviene visibile attraverso l'approccio paesaggistico adottato da Louis Benech per i quindici ettari di verde. La sua filosofia si concentra sulla conservazione e la promozione della biodiversità locale, contribuendo così a preservare il patrimonio naturale del Parco Nazionale di Port-Cros. L'idea è quella di creare un non-giardino, ovvero un luogo selvaggio in cui si ricerca l'equilibrio per sottrazione, più che per addizione. La sistemazione paesaggistica attuata da Benech mette in evidenza le specie uniche presenti sull'isola e trasforma al contempo l'esterno in veri e propri spazi espositivi per opere d'arte, che sono il risultato di progetti commissionati o residenze d'artista. Nella parte settentrionale dell'isola si ritrovano opere d'arte immersive e introspettive, come ad esempio un labirinto di specchi, che conduce a pozzi d'arte. Il giardino delle Sculture, posto a sud, espone opere d'arte figurative come volti, busti e rappresentazioni della natura di numerosi artisti, tra cui Plensa, Ruscha, Rondinone, Denant, Hein e Friedman. Questo paesaggio è stato arricchito da piante endemiche come la cisti e la lavanda di Hyères, ma anche da specie rare e protette come la ginestra agugliata e la serapia, una delle orchidee più affascinanti. In aggiunta alla flora esistente, furono ripiantati nel terreno numerosi ulivi e fu aggiunto un piccolo vigneto nella pianura settentrionale. In prossimità della casa oltre agli eucalipti, alle mimose e agli agrumi già esistenti, furono aggiunti alberi esotici come la jacaranda⁶⁷.



nella pagina precedente:
Fondazione Carmignac in diverse
fotografie esterne

a sinistra: installazione nel parco
circostante la Villa, labirinto di
specchi

in basso: giardino delle Sculture

Spazio espositivo

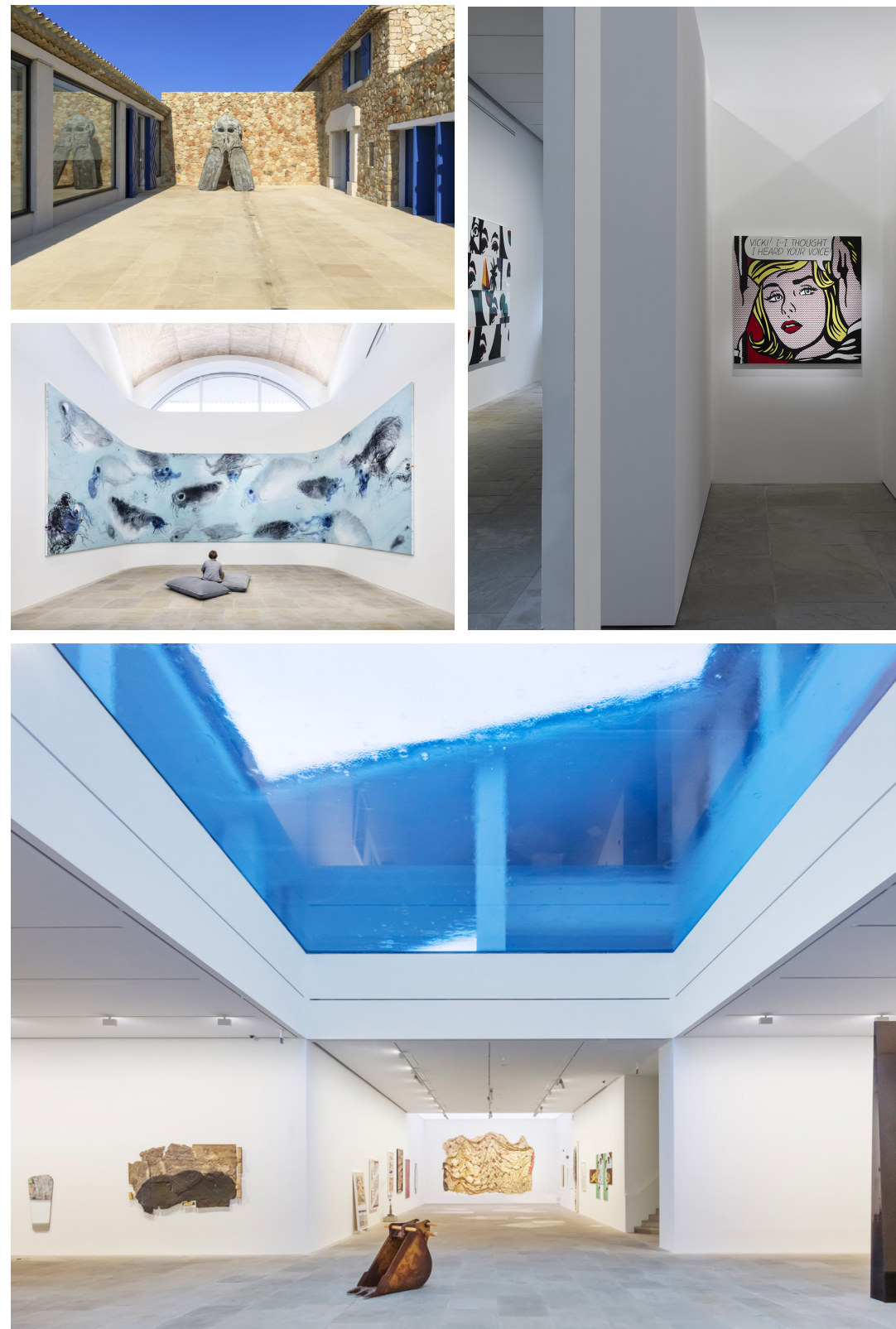
Una volta entrati, i visitatori vengono invitati a togliersi le scarpe e procedere nell'esperienza sensoriale a piedi nudi. Questa azione, seppure insolita e bizzarra, diventa parte integrante di un rituale di distacco, decompressione e rilassamento che si sperimenta nel corso della visita e contribuisce a creare una connessione più profonda con l'ambiente circostante.

Lo spazio museale si sviluppa su due livelli: il primo, ricavato sottoterra, si estende per duemila metri quadrati con una pianta a croce. La zona centrale, da cui si diramano le aree espositive, è sovrastata da una lastra di vetro ricoperta d'acqua; questo elemento filtra il passaggio della luce naturale negli ambienti ipogei, snodandosi all'interno delle gallerie. Queste ultime sono progettate in modo tale da creare nicchie comunicanti inframmezzate talvolta da pareti mobili di colore blu oltremare e pivotanti, che di volta in volta reinventano gli spazi per le mostre. Invece di delineare sezioni nettamente separate l'una dall'altra, si è quindi deciso di costruire spazi dinamici e fluidi che i visitatori possono percorrere più liberamente. L'altro livello, ovvero il piano terra, il cui ingresso è anticipato da una scultura di Alycastre, il leggendario drago di Porquerolles custode del sito, si compone di spazi aperti verso l'esterno con un'ampia terrazza ⁶⁸.

Dal punto di vista tecnico, la Fondation Carmignac è stata progettata per soddisfare tutti gli standard museali, garantendo un ambiente idoneo alla conservazione e all'esposizione delle opere d'arte. Il design architettonico è stato realizzato con sobrietà e attenzione per l'integrazione nell'ambiente naturale circostante, rispettando le caratteristiche del paesaggio. Anche gli interni della Fondazione sono concepiti in modo sobrio e minimale al fine di creare uno sfondo neutro e discreto che metta in risalto le opere d'arte, i veri protagonisti. Le pareti sono dipinte di bianco e i pavimenti sono in pietra chiara; il rapporto che si instaura tra opere e sfondo, insieme alla totale assenza di elementi decorativi, intende evitare qualsiasi distrazione visiva, focalizzando l'attenzione del visitatore sull'esposto. L'uso di tonalità neutre contribuisce a creare un'atmosfera luminosa e aperta all'interno degli spazi espositivi, enfatizzando la componente di luce naturale.

I supporti utilizzati per le opere d'arte, in particolare per le sculture e le installazioni, sono progettati con semplicità e discrezione e variano in base alle specifiche esigenze di ciascuna creazione che sorreggono ⁶⁹.

nella pagina accanto: fotografie degli spazi museali della Fondazione





L'acqua e la luce sono caratteristiche chiave del museo e la loro combinazione permette di percepire il luogo in un modo che va oltre la semplice esposizione delle opere d'arte. Da un primo sguardo, la lama d'acqua che occupa una buona parte del cortile interno della villa potrebbe sembrare una semplice piscina. Tuttavia, osservando con più attenzione, si svela un mondo sotterraneo: un'area espositiva nascosta sotto la superficie dell'acqua. Al di sotto di essa, i visitatori entrano in un'altra dimensione, in cui l'ambiente circostante, pervaso dai riflessi dinamici generati dall'acqua, contribuisce a trasmettere una sensazione di fluidità e cambiamento costante.

Questo approccio innovativo alla progettazione museale utilizza l'acqua non solo come elemento estetico, ma anche come parte integrante dell'esperienza artistica e architettonica.

Oltre all'aspetto più evocativo, l'acqua svolge anche un ruolo funzionale, che si rivela nell'illuminazione zenitale e diffusa degli ambienti interni. Il soffitto acquatico, le grandi vetrate e i lucernari filtrano la luce del sole sublimando i volumi degli spazi sottostanti.

La luce naturale, inoltre, gioca un ruolo essenziale nella creazione di atmosfere uniche e nell'illuminazione delle opere d'arte esposte, contribuendo a rendere il museo un luogo straordinario in cui l'arte, l'architettura, l'acqua e la luce stessa convergono per offrire un'esperienza multisensoriale indimenticabile. Tuttavia, per garantire una visione ottimale delle opere d'arte anche in condizioni di luce insufficiente, è stato integrato un sistema di illuminazione artificiale, che utilizza faretti su binari poco impattanti sul piano visivo⁷⁰.

nella pagina accanto: soffitto d'acqua
delle sale espositive della Fondation
Carmignac

Collezione

La collezione di Édouard Carmignac si compone di circa trecento opere, acquisite nel corso degli anni nella logica di costruire un *cabinet of curiosities* della sua vita.

La prima opera entrata a far parte collezione è stata una litografia di Max Ernst del 1970, *Lewis Carroll's Wunderhorn*, un'illustrazione di una scena di Alice nel Paese delle Meraviglie. In seguito, Carmignac ha acquistato diverse opere d'arte americana appartenente agli Sessanta, Settanta e Ottanta, tra cui spiccano i nomi di Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Roy Lichtenstein. La collezione ha iniziato a includere le opere di Lichtenstein a partire dal 2002 con *Fishing Village*. Da allora, il fondatore ha continuato ad acquisirne altre tanto da rendere la sua collezione la più importante raccolta di dipinti dell'artista in Francia.

Altre acquisizioni riguardano opere di artisti del XX e XXI secolo, come Willem de Kooning, Martial Raysse, Miquel Barceló, Ed Ruscha e Gerhard Richter. Quest'ultimo ha fatto la sua prima apparizione nella raccolta nel 1993 con *Grüner Strich*.

Nel corso degli anni, la Fondation Carmignac ha esteso il suo interesse all'arte delle geografie più lontane: ad esempio, nel 2017 ad Art Basel, ha acquisito *Blema*, realizzata nel 2006 dall'artista africano El Anatsui. Attualmente, si concentra anche sulla scena artistica emergente, collaborando con talentuosi artisti come Korakrit Arunanandchai e Theaster Gates⁷¹.

Mostre

La Fondazione Carmignac, oltre alla collezione permanente, fin dalla sua apertura, ospita anche mostre temporanee, installazioni site-specific e workshop d'artista.

Sea of Desire

Sea of Desire è il titolo della prima mostra inaugurale della Fondazione, avvenuta nel 2018. Ispirata a una tela di Bill Ruscha installata sull'ex campo da tennis e curata da Dieter Buchhart, l'esposizione si sviluppava sui due livelli della struttura e presentava sia opere della Fondazione sia prestiti museali, dal Botticelli della Galleria Sabauda di Torino alle opere patinate e puntinate di Lichtenstein della Beyeler. Le settanta opere che percorrevano dal Dopoguerra a oggi erano portatrici dei concetti di cambiamento, utopia, ribellione, libertà e bellezza.

Il percorso di visita cominciava all'esterno, con un monumentale mostro marino in bronzo di Miquel Barcelo e proseguiva all'interno con l'installazione *One Hundred Fish Fountain* di Bruce Nauman, realizzata appositamente per l'apertura della fondazione. In tutto, le aree espositive erano otto, ciascuna dedicata a un argomento specifico, in cui si alternavano lavori di artisti noti e testimonianze fotogiornalistiche. Erano esposte opere di Andy Warhol, tra cui *Lenin e Mao*, la Pop Art di Roy Lichtenstein, l'astrattismo di Richter,

Rothko e De Kooning, dipinti di Klein, Calder, Arunanandchai e Cattelan. Anche la fotografia ricopriva un ruolo centrale, presentando artisti come Berruti, Maximishin, Monteleone e Tavakolian. Nell'ultimo ramo della visita erano collocati *Fallen Angel* di Basquiat, i dipinti ad inchiostro di Boetti e l'arte figurativa di Dumas, Huan, Clemente e Dinh Q⁷².

La Source

Per il secondo anno di apertura di Villa Carmignac, la Fondazione affidò alla curatrice Chiara Parisi l'organizzazione di una mostra temporanea che si ispirasse all'architettura della Villa e all'isola di Porquerolles. La mostra *La Source*, aperta al pubblico nel periodo compreso tra aprile e novembre 2019, si componeva di una sessantina di opere, tra cui alcuni importanti prestiti ma anche nuove produzioni. Sull'esempio di *Sea of Desire*, anche *La Source* era impostata come un percorso, che partiva dal bosco per poi svilupparsi nelle gallerie espositive.

La collezione si sviluppava su due principali filoni tematici, creando un interessante confronto: da un lato l'esplorazione della rappresentazione del corpo femminile attraverso opere di artisti come Egon Schiele, Roy Lichtenstein e Thomas Ruff, mentre dall'altro il tema dell'astrazione e dell'espressionismo tramite i lavori di Gerhard Richter, Theaster Gates e Susan Rothenberg. Intorno a questi, nuovi dipinti, sculture o installazioni dal carattere talvolta puro, talvolta inquietante si relazionavano con le opere più emblematiche della collezione, come il totem nero di De Wain Valentine, la mutazione dei materiali di Forrest Bess e l'ambiguo gioco di specchi di Elmgreen & Dragset. Maurizio Cattelan, per l'occasione, condensò le sue opere più iconiche in un'unica nuova scultura provocatoria.

Nelle aree esterne, allo stesso modo, emergevano nuove installazioni effimere degli artisti Bertrand Lavier e Koo Jeong-A. Al livello superiore l'umorismo corrosivo dell'artista britannica Sarah Lucas permeava la casa delle sue chimere per una mostra personale che esponeva una collezione di quindici pezzi.

Nei giardini, *La Source* manifestò la sua presenza con nuove creazioni temporanee che si affiancavano alle dieci opere permanenti, tra cui quelle di Jeppe Hein, Ugo Rondinone ed Ed Ruscha.

Durante l'evento-mostra furono organizzate una serie di performance che avevano l'obiettivo di far vivere ai visitatori l'esperienza della nascita di un suono, grazie a Pauline Sikirdji, di una visione, con Barbara Carlotti, e di un gesto, attraverso Yoann Bourgeois. Inoltre, un programma di esplorazioni notturne della Villa permetteva al pubblico, a partire da giugno, di addentrarsi nel *Giardino delle Sculture* e nei paesaggi dell'isola fino al mare, accompagnato dalle voci di Patti Smith e Charlotte Gainsbourg attraverso un'opera firmata dal collettivo Soundwalk⁷³.

The Inner Island

La mostra temporanea ancora in corso presso la Fondazione Carmignac si

intitola *The Inner Island* ed è stata aperta al pubblico a partire dallo scorso aprile. L'esposizione esplora un motore essenziale della creazione, ovvero l'allontanamento dalla realtà per rivelare l'interiorità. Il concept sviluppato da Jean-Marie Gallais, storico dell'arte e curatore, ha preso avvio dal concetto di isola come luogo altro, in grado di stimolare l'invenzione di realtà nuove e aprire all'immaginazione. Questo punto di partenza è derivato anche dalla specificità dell'isola di Porquerolles, che accoglie ogni estate un gran numero di turisti che minacciano l'equilibrio naturale del luogo.

Oltre ottanta opere di cinquanta artisti, provenienti da collezioni private e pubbliche, tra cui la collezione Carmignac, insieme a nuove produzioni, delineano il profilo di un'isola interiore e invitano ogni visitatore a osservare secondo la propria interpretazione e sensibilità.

La mostra presenta una varietà di opere lontane geograficamente e temporalmente, tra cui quelle di Peter Doig, Anna-Eva Bergman, Ali Cherri e Auguste Rodin. Posizione di rilievo è occupata dall'installazione di Agnieszka Kurant, collocata sotto il soffitto d'acqua della Villa. L'esposizione si arricchisce dei dipinti sorprendenti di Andrew Cranston e Verne Dawson e delle sculture di Francis Uprichard e Corentin Grossmann nei giardini esterni. Le creazioni di Harold Ancart, Marcella Barceló, Tursic & Mille e Christine Safa offrono una prospettiva coinvolgente che stimola profonde riflessioni e suscita sensazioni di vertigine nei visitatori.

Alcune opere invece riportano maggiormente gli osservatori alla realtà geografica in cui si trovano, come quelle più remote di Jean-François Auburtin ed Henri-Edmond Cross, insieme a quelle più recenti di Bernard Pesce, Bernard Plossu, Darren Almond e Jennifer Douzenel ⁷⁴.



in alto: Janaina Mello Landini, Fondation Carmignac, Ciclotrama 50 (Wind), 2018

Allestimento one-off, one-site

Silvia Pera

Terminata la fase di approfondimento dei casi studio, che è stata particolarmente utile per conoscere differenti modalità di esposizione e per esaminare l'interazione che può nascere tra architettura e acqua, si è proceduto con la trasposizione delle basi teoriche in un esercizio pratico.

In questa sezione viene riportato il progetto di allestimento svolto individualmente a partire da un semplice brief: scegliere una scultura a partire da un catalogo di venti modelli 3D e costruirci attorno uno spazio espositivo che esaltasse specifici aspetti, mantenendo l'attenzione sulla statua stessa e sul messaggio che l'ambiente circostante comunica.

La sfida in questo contesto consiste nell'adottare un approccio inverso rispetto alla pratica comune: anziché ragionare sugli spazi a disposizione e in seguito disporre la collezione per mezzo di specifici elementi allestitivi, come nel caso della mostra progettata per la Basilica Palladiana, è richiesto di creare uno spazio completamente nuovo a partire da una singola opera d'arte. In altre parole, si inizia dalla scultura stessa e si prosegue definendo le superfici liminari dell'involucro, secondo un approccio centrifugo. La complessità di questo esercizio risiede nel dover concentrare la potenza estetica dell'opera d'arte all'interno di uno spazio limitato e appositamente progettato per essa.

Esporre il Busto di Antinoo

Con l'obiettivo di concentrare il progetto sul rapporto tra architettura e acqua, la selezione dell'opera si è basata sulla sua possibilità di collegarla tematicamente all'elemento dell'acqua. A fronte di questi ragionamenti si è deciso di costruire il progetto di allestimento attorno al *Busto di Antinoo*, di autore sconosciuto.

Antinoo, probabilmente vissuto tra il 110 e il 130 d.C. nacque a Claudiopoli, in Bitinia, in una famiglia greca. Non si conosce molto della sua infanzia, se non che probabilmente giunse in Italia dopo il 123, ancora giovanissimo, per completare la sua formazione culturale. Diverse sono le ipotesi sul suo incontro con Adriano: secondo alcune fonti il ragazzo fu introdotto a corte una volta arrivato a Roma, secondo altre invece aveva conosciuto l'imperatore che si trovava in Oriente per uno dei suoi viaggi. Quest'ultimo, prendendosi a cuore il giovane, decise di portarlo con sé a Roma per occuparsi personalmente

della sua educazione.

Successivamente, il rapporto amicale tra Adriano e il giovane si trasformò in una relazione affettiva stabile. Adriano nutriva un profondo amore per Antinoo, tanto da non voler mai separarsi da lui portandolo con sé in ogni viaggio, sia in quelli privati sia in quelli ufficiali. Contemporaneamente l'imperatore era legato da un matrimonio infelice con Vibia Sabina, sua cugina di secondo grado, secondo le consuetudini tipiche del mondo imperiale. Il fatto che un uomo adulto di età compresa tra i venti e i quarant'anni stringesse una relazione sentimentale con un ragazzo più giovane, suo protetto, era considerato normale ai tempi dei greci. Pertanto, è plausibile supporre che Adriano, un forte sostenitore della cultura greca, adottasse tali convenzioni. Tuttavia, nell'ottobre del 130, mentre i due si trovavano a bordo di un'imbarcazione che percorreva il Nilo, Antinoo morì annegato, in circostanze che risultano ancora misteriose. Secondo alcune ipotesi fu un tragico incidente, secondo altre fu un omicidio in una congiura di corte, mentre per altre ancora quello di Antinoo fu un sacrificio compiuto dallo stesso a favore dell'amato, cui era stata predetta la morte entro l'anno.

Le fonti ci narrano solo la profonda disperazione di Adriano di fronte all'accaduto; egli, devastato dal dolore della perdita, pretese come risposta la divinizzazione di Antinoo e fondò un culto legato alla sua persona, che si diffuse rapidamente in tutti i territori dell'impero e in particolare in Egitto. L'eccezionalità di questa divinizzazione risiede nel fatto che, nel mondo romano, tale onore era generalmente riservato solo all'imperatore e ai membri della sua famiglia. Pertanto, l'episodio di Antinoo rappresenta un caso unico nella storia dell'Impero romano.

Sempre in Egitto, Adriano fondò la città di Antinopoli dove, secondo alcuni storici, in un tempio dedicato, fece trasferire il corpo imbalsamato di Antinoo. Altri, invece, ipotizzano che Adriano potesse volere il suo amato vicino a sé per l'eternità, seppellendolo nella sua residenza, Villa Adriana a Tivoli. In seguito, commissionò una vasta produzione di rappresentazioni del giovane sotto forma di bassorilievi, busti e sculture a figura intera, in cui veniva raffigurato generalmente nudo, secondo i modi greci, e non di rado veniva identificato con una divinità dell'olimpico greco-romano, come Dioniso, Ermes e Osiride.

Molte di queste sculture sono giunte integre fino ai giorni nostri, comprendendo circa un centinaio di statue e busti, insieme a circa duecentocinquanta raffigurazioni su monete, bassorilievi, gioielli e cammei, rendendo familiare l'aspetto di Antinoo.



a sinistra: Statua di Osiri-Antinoo, Musei Vaticani, Roma, 117-138 d.C



in basso: busti di Adriano e Antinoo

Il busto di Antinoo rappresenta uno dei ritratti più celebri dell'antica arte romana ed è considerato un capolavoro della scultura del II secolo d.C..

L'opera segue lo stile classico della scultura romana dell'epoca e rappresenta Antinoo enfatizzando la sua bellezza e la sua grazia giovanile.

Egli, come anche nelle altre opere a noi giunte, viene rappresentato con un torace ampio, una chioma riccioluta e disordinata, un naso imponente ma dritto e una bocca carnosa. È ricorrente anche l'espressione malinconica e pensierosa del volto, che prefigura e riflette il mistero che circonda la sua morte improvvisa e prematura ⁷⁵.

Concept – il legame tra Antinoo e l'acqua

In seguito a un'analisi approfondita della leggenda di Antinoo, si è ragionato sul concept del progetto e, in particolare, sul messaggio che l'opera, lo spazio e l'atmosfera avrebbero dovuto trasmettere.

Il tema chiave che questo allestimento affronta è quello della morte e del dolore associato a essa. Focus del progetto resta quello di mettere in risalto la scultura, rendendola in tutti i sensi protagonista e fulcro visivo della scena. Nello spazio interno l'obiettivo principale è la narrazione della triste vicenda di Antinoo per mezzo di escamotage architettonici, di un particolare utilizzo di luci e ombre e infine, non per importanza, del trionfo dell'acqua. Questo elemento permette di cogliere in modo più immediato il significato dell'allestimento: l'acqua rimanda al Nilo, luogo in cui Antinoo perse la vita. Tuttavia, non è presente all'interno dello spazio solo per evocare un evento tragico, bensì per omaggiare l'atto eroico di Antinoo che, secondo alcune teorie, scelse volontariamente di morire per garantire una miglior vita all'amato, Adriano.

Insieme alla trionfante commemorazione del giovane si vuole anche fare memoria del dolore che questa scomparsa ha provocato, soprattutto nell'animo dell'imperatore. Per farlo, si è scelto di sfruttare il potere simbolico della luce.

Suggestioni e riferimenti

La precedente analisi dei casi studio si è rivelata particolarmente proficua per la fase iniziale di elaborazione del progetto. Tra gli esempi approfonditi, sono stati considerati quelli che includevano fisicamente l'acqua come elemento centrale o di particolare rilievo, ovvero la Fondation Carmignac e il Kimbell Art Museum. Il primo ha ispirato l'idea di collocare l'acqua sul soffitto, creando l'illusione di essere immersi in un fondale. Dal secondo caso studio si è ripresa l'idea di coinvolgere i visitatori in un'esperienza multisensoriale,

invitandoli ad ascoltare il suono dell'acqua che scorre e ad osservare i continui cambiamenti dei riflessi a seconda della luce del giorno.

Nel momento iniziale in cui si sono affrontate le volumetrie dello spazio e si è deciso l'orientamento del progetto, sono state significative le suggestioni provenienti dalla *Vatican Chapel* di Souto de Moura. Questa struttura, realizzata per la XVI edizione della Biennale di Architettura di Venezia, utilizza grandi blocchi di pietra di Vicenza per comporre un trapezio allungato e parzialmente coperto ⁷⁶. È stata inoltre punto di partenza per la definizione della pianta e del percorso, come viene spiegato in seguito.

Sono state molteplici le fonti di ispirazione per la progettazione della scultura d'acqua, tra cui la cascata di una spa urbana di Montréal, *Scandinave Les Bains Vieux*. Un altro riferimento importante per capire e affrontare il rapporto tra architettura e acqua è stato Carlo Scarpa con *Tomba Brion*. La presenza di vasche e canali, affiancati da piante e ninfee, si fonde armoniosamente con i volumi che sembrano galleggiare sull'acqua e riprende l'atmosfera Zen dell'arte e dell'architettura giapponese.

Per l'esposizione della statua si è ripreso il concetto comunemente impiegato nell'*Acropolis Museum* di Atene, in cui i frammenti delle stesse statue vengono ricostruiti idealmente sfruttando la presenza di elementi dell'allestimento che collegano le parti rimanenti.



a sinistra: Eduardo Souto de Moura, Venezia (Italia), Vatican Chapel, 2018

in basso: Carlo Scarpa, Altivole (Treviso), Tomba Brion, 1978



Spazio e allestimento

Il progetto ha attraversato diversi stadi di sviluppo, ma il primo di questi è stato fondamentale per definire alcuni elementi chiave che sono rimasti invariati nelle elaborazioni successive. Fin dall'inizio l'idea centrale è stata quella di costruire un padiglione da collocare temporaneamente in un luogo aperto, possibilmente un contesto naturale. Il secondo elemento imprescindibile è rappresentato dalla presenza di una discesa: il progetto mira a trasmettere nei visitatori la sensazione di trovarsi a un livello inferiore rispetto a quello dell'acqua, pertanto attraversare una zona in discesa consente loro di raggiungere la stessa quota di Antinoo. Un ulteriore punto cruciale che è rimasto invariato fin dalla prima proposta è stata la forma del padiglione in pianta. Questa riprende un trapezio isoscele con due aperture: una destinata all'ingresso, che è posto al livello superiore ed è raggiungibile tramite una rampa esterna, e una per l'uscita, posta alla quota del terreno.

Anche la collocazione del busto di Antinoo, centrale e sul fondo del padiglione, è stata definita nelle prime fasi di sviluppo. Questa scelta è stata fatta con l'intenzione di concentrare l'attenzione sull'opera stessa e di conferirle il ruolo di punto focale che viene inizialmente osservato da lontano e poi esplorato più da vicino, prima di procedere verso l'uscita.

I setti che compongono l'involucro esterno sono stati progettati con uno spessore considerevole per trasmettere un senso di solidità e materialità, oltre che per contenere l'impianto per la scultura d'acqua e il sistema di alimentazione delle luci spotlight. In aggiunta alle aperture per l'accesso e l'uscita ne è stata introdotta un'altra, subito in prossimità dell'entrata. Questo varco è stato riempito con una serie di schermature sottili inclinate di 45°, con una duplice funzione: da un lato creano interessanti giochi di luce quando colpite dal sole e dall'altro interrompono la continuità delle pareti laterali per offrire scorci verso il paesaggio circostante.

Una volta percorsa la rampa esterna, costruita nel rispetto delle normative con una pendenza dell'8%, il visitatore si trova di fronte a un piccolo corridoio all'aperto che a prima vista sembra cieco, principalmente a causa delle sue dimensioni ridotte. Una volta percorsa la prima metà, questo rivela sulla sinistra l'ingresso vero e proprio del padiglione, che lo introduce in un'atmosfera totalmente diversa da quella appena lasciata. Si giunge infatti in uno spazio coperto, in penombra, che porta il visitatore in una dimensione quasi meditativa e spirituale. Procedendo lungo la discesa lo spettatore è indotto a passare vicino alle schermature di cui si è parlato in precedenza: quando la luce naturale le attraversa, essa penetra all'interno del padiglione in modo delicato creando effetti di luce simili a tagli e proiettando ombre nette e ritmate sul pavimento. L'azione della luce che sventra il volume imponente richiama simbolicamente il dolore di Adriano per la morte di Antinoo. Il percorso di discesa è costituito da una rampa intervallata in modo alternato da due gradini, progettati appositamente per offrire zone di sosta in piano,

in cui i visitatori possono accomodarsi per godere dell'atmosfera raccolta e dello spettacolo acquatico.

Il percorso è definito solo nel caso in cui si voglia utilizzare solo la rampa, seguendo la forma di una S. Diversamente la circolazione è libera e sono molte le possibilità di esplorare il padiglione. Tuttavia, l'obiettivo finale in ogni caso è raggiungere la zona in piano situata al fondo della discesa, dove è collocata la scultura.

Un ulteriore elemento che concorre a questo obiettivo è il soffitto. Anch'esso è in pendenza e nella parte centrale è dotato di una lastra di vetro attraverso cui è possibile ammirare l'acqua che scorre verso il basso. L'acqua, il cui movimento conduce lo sguardo verso la parete di fondo, entra nel muro dall'alto e fuoriesce poco dopo da un'apertura sottostante riversandosi in una maestosa cascata. Questo getto, collocato esattamente alle spalle di Antinoo, è retroilluminato per enfatizzare il suo carattere scenico e fa da sfondo all'osservazione dell'opera. Tutte le linee all'interno del padiglione sembrano dunque convergere verso il busto, che diventa punto di fuga della

vista frontale, accompagnato dallo spettacolo della parete d'acqua. L'opera è sollevata ad altezza occhi da un piedistallo in corten dai toni rossastri e una texture rugosa, che contrasta con il candore del busto. Un tubo metallico argenteo collega la statua al supporto, che si identifica con il tronco del corpo di Antinoo, quasi a voler ricomporre la sua figura attraverso forme geometriche. Il fusto si trova al centro di una vasca d'acqua che ricopre l'intera parte in piano del padiglione e in cui si riversa la cascata. Per osservare l'opera più da vicino è possibile camminare sull'acqua passando sopra i volumi che affiorano in superficie. Questo approccio mira a creare un'esperienza nuova e coinvolgente per i visitatori, che possono arrivare molto vicino alla cascata per osservare il busto di profilo oppure ammirarlo frontalmente.

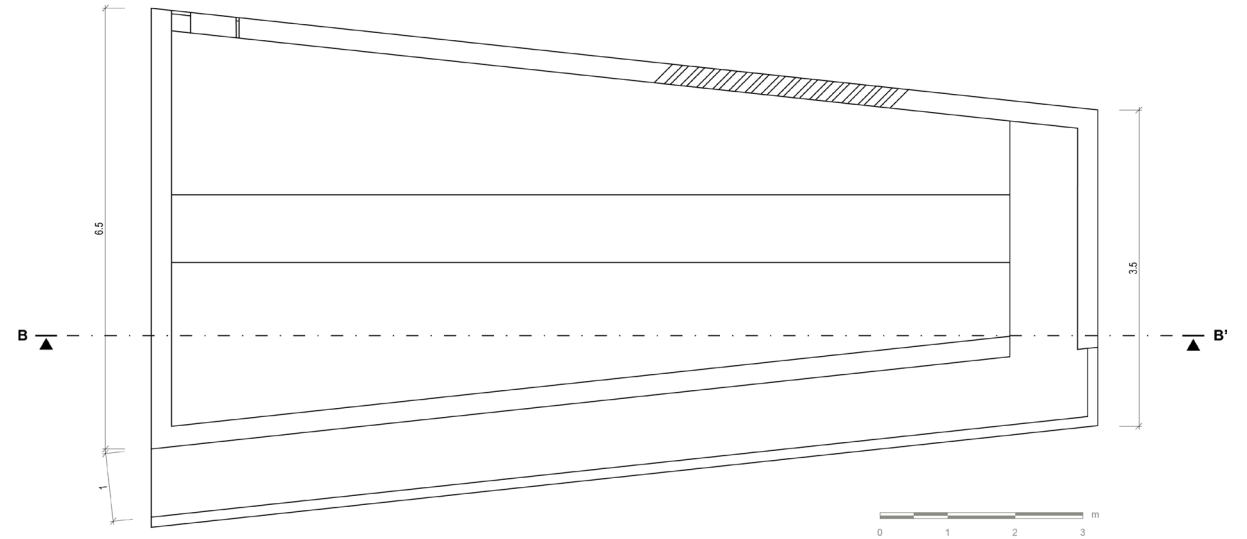
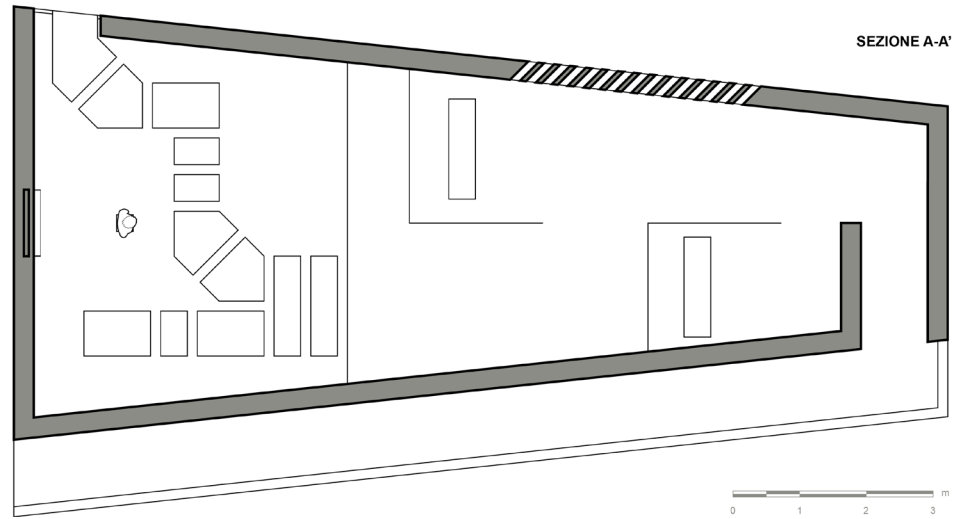
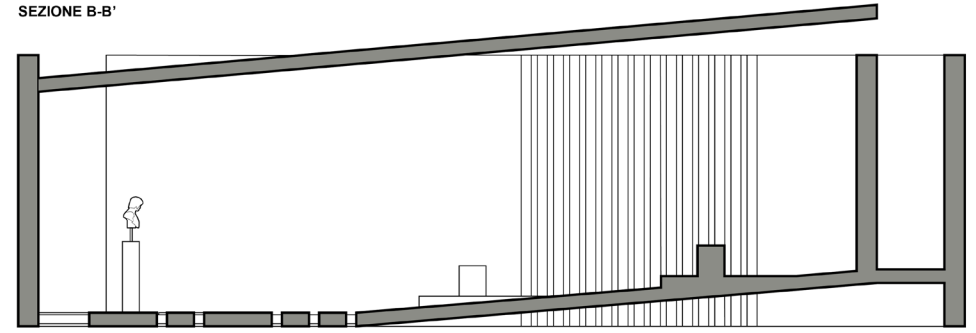
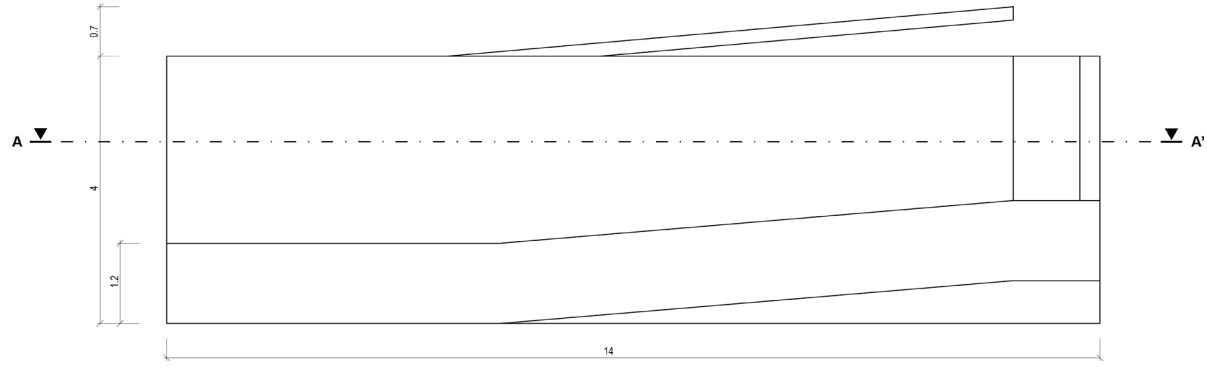
Le piattaforme conducono poi verso l'uscita, posta in fondo a destra.

Il passaggio sull'acqua è concepito per ospitare contemporaneamente poche persone, in quanto lo spazio su alcune piattaforme risulta essere ridotto. Questa modalità offre la possibilità di apprezzare l'opera in un contesto intimo e personale, evitando il sovraffollamento tipico di alcune aree espositive e permettendo ai visitatori di godere appieno dell'esperienza.

in basso: sezione del padiglione

nelle pagine successive: disegni tecnici del progetto, piante e sezioni





I materiali pensati per la realizzazione del padiglione sono principalmente tre: una pietra di colore chiaro (tipo travertino) utilizzata per rivestire i setti e le sedute monolitiche, il gres porcellanato scuro per il pavimento e il rivestimento dei volumi sull'acqua e il corten rossastro per il piedistallo e i piccoli dettagli, come la bocca da cui fuoriesce la cascata.

L'uso di questi materiali, cromaticamente distinti, contribuisce a creare un ambiente armonioso, neutro e materico. Viene inoltre impiegato il vetro per la lastra su cui scorre l'acqua, che è fissata al soffitto in calcestruzzo intonacato di bianco.

Progetto illuminotecnico

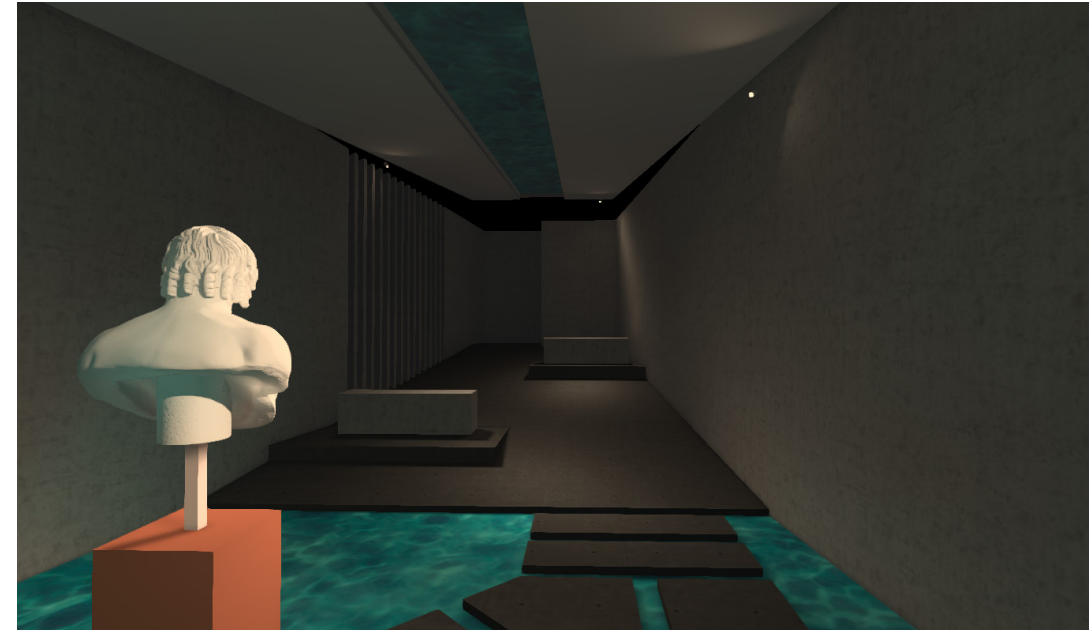
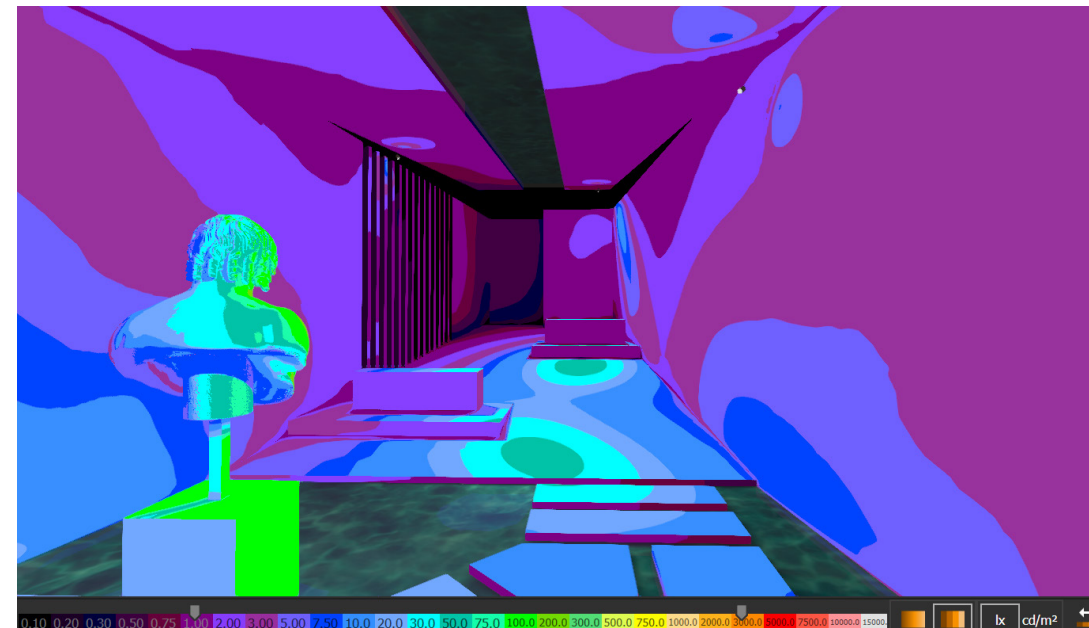
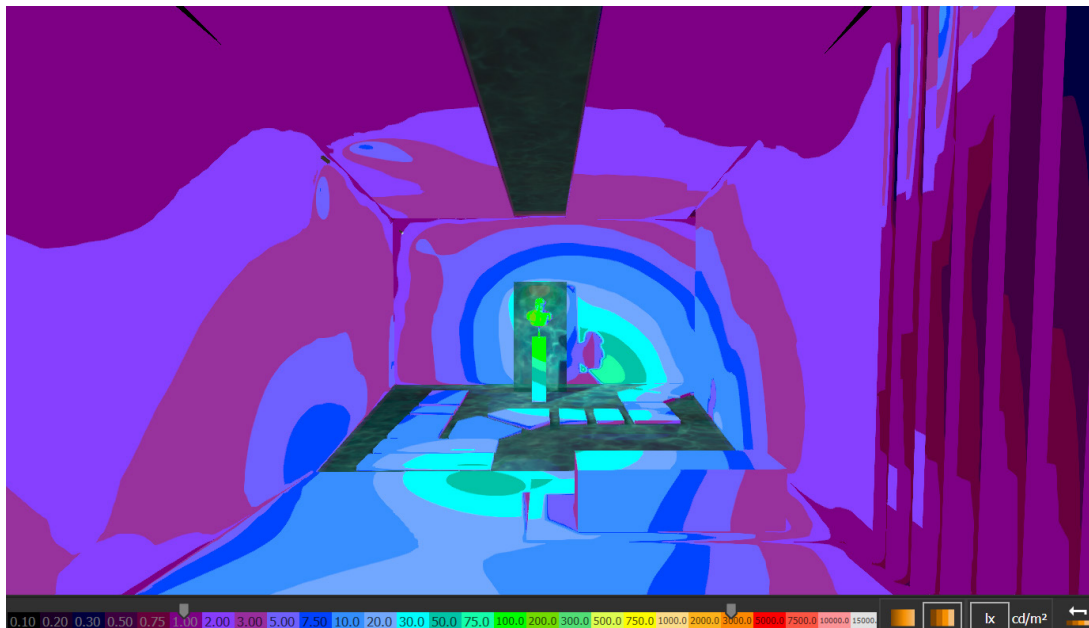
Il progetto di Exhibit oltre alla componente spaziale di allestimento vero e proprio, deve tenere in considerazione anche l'illuminazione, che svolge un ruolo fondamentale per la realizzazione di una determinata atmosfera e, di conseguenza, per il raggiungimento del risultato finale che l'allestimento vuole raggiungere. Pertanto, il lavoro ha incluso ragionamenti, analisi e calcoli sull'illuminotecnica in modo da applicare e, infine, validare concretamente le idee messe a punto nella fase di concept.

Fin dal principio l'idea è stata quella di creare un'atmosfera soffusa, plasmata principalmente dalla luce del sole e dal modo in cui essa interagisce con le volumetrie: i tagli di luce perimetrali, le aperture interposte tra il soffitto pendente e le superfici verticali e la vasca trasparente su cui scorre l'acqua generano ombre e riflessi sulle pareti interne e sul pavimento, arricchendo l'ambiente di un'aura contemporaneamente mistica e travolgente. Affidare per lo più all'illuminazione naturale questo compito offre un altro vantaggio: tale esposizione genera scenari continuamente diversi, che si trasformano con il variare delle ore, delle condizioni meteorologiche e della stagione. Questa mutevolezza è stata considerata un punto di forza, in quanto si offre ai visitatori un'esperienza sempre nuova.

Particolare attenzione è stata prestata all'illuminazione del busto, che si trova in una zona in ombra. La lettura ottimale dell'opera, infatti, prevede che questa sia ben illuminata rispetto all'ambiente circostante per mezzo di una luce d'accento. Il fascio viene direzionato da sinistra in modo da colpire il busto nella sua parte frontale-destra, enfatizzando il volto e il torace. Il lato sinistro del volto di Antinoo, leggermente ruotato verso sinistra, risulta essere in ombra: questa scelta progettuale contribuisce a creare un'atmosfera più misteriosa e intrigante, che mette in risalto la bellezza e l'espressione malinconica del giovane. Volendo consentire ai visitatori di osservare il busto anche da un'angolazione posteriore, si è deciso di illuminare con un fascio più debole anche il retro della testa, in modo da enfatizzare la cura del dettaglio nell'esecuzione dei riccioli. Infine, si è prevista una retroilluminazione artificiale della cascata in modo da aumentare la luminosità del getto e creare un suggestivo effetto scenografico.

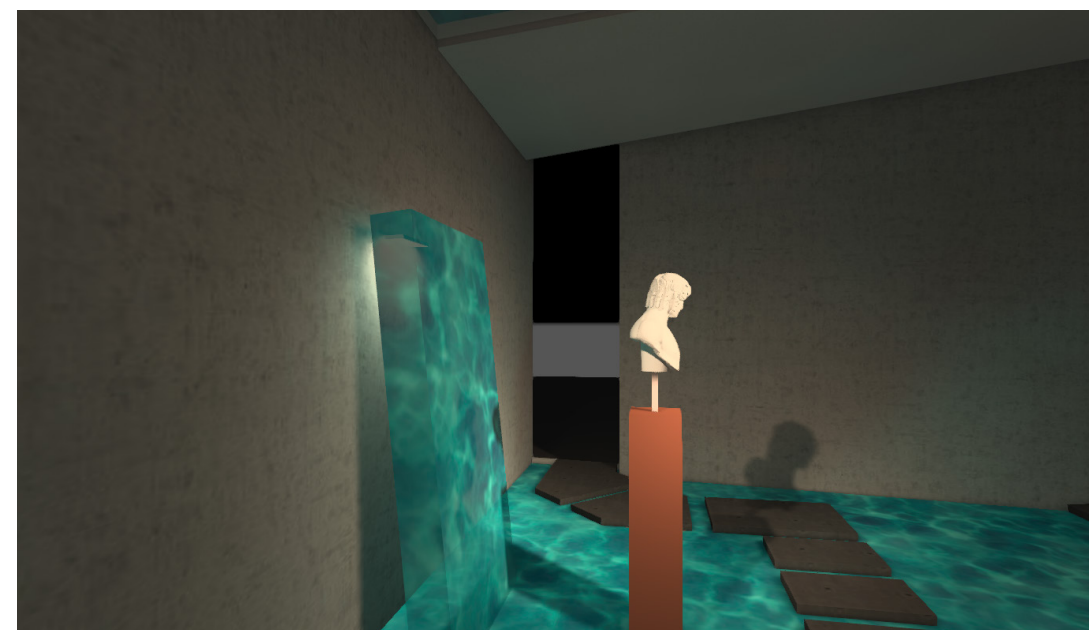
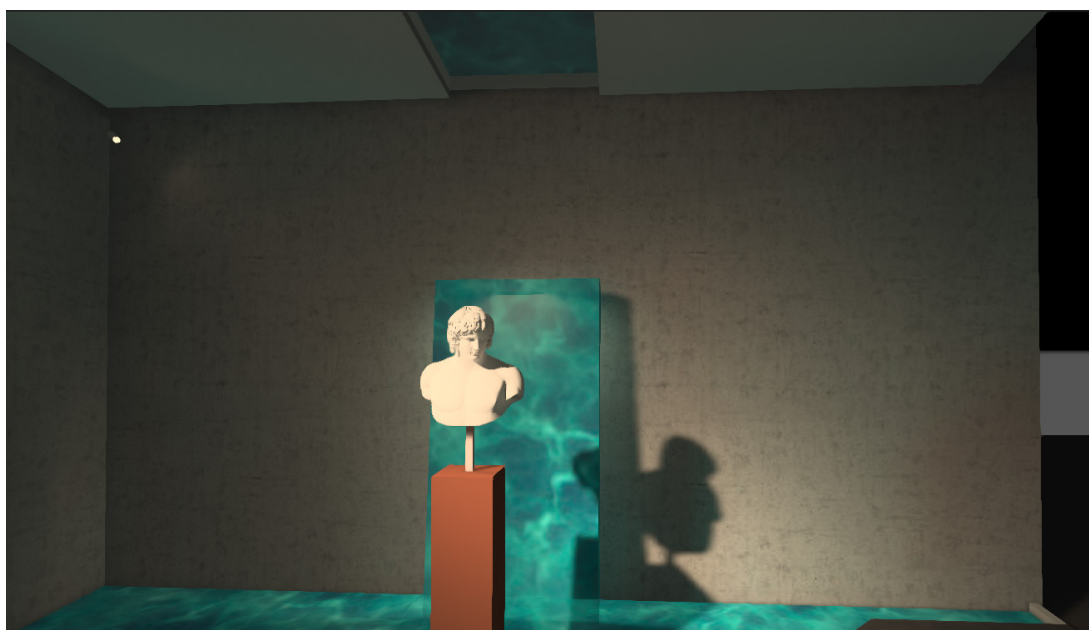
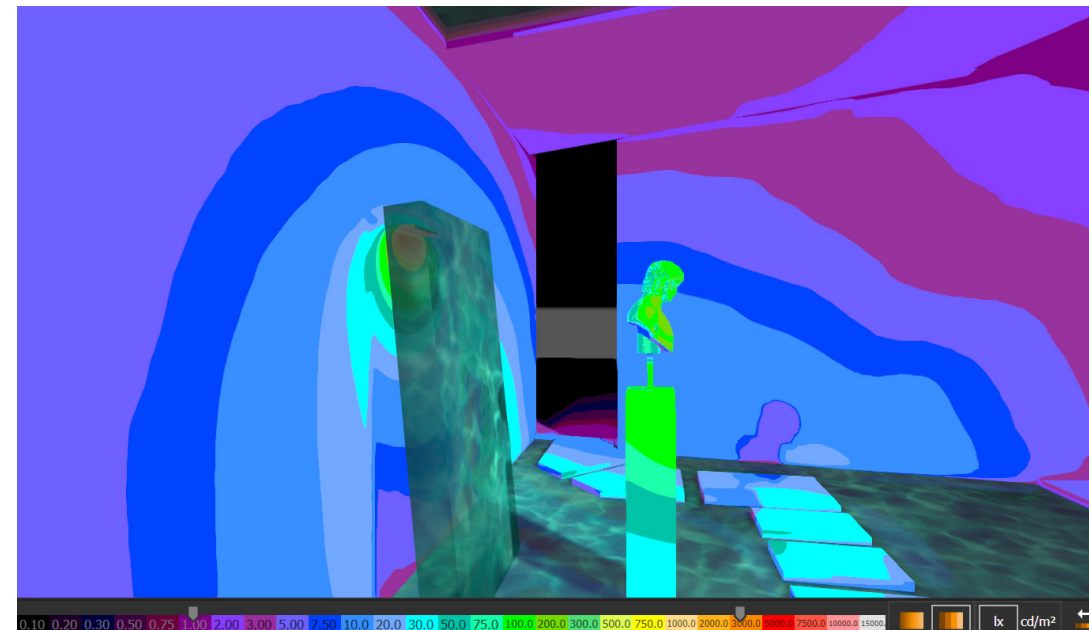
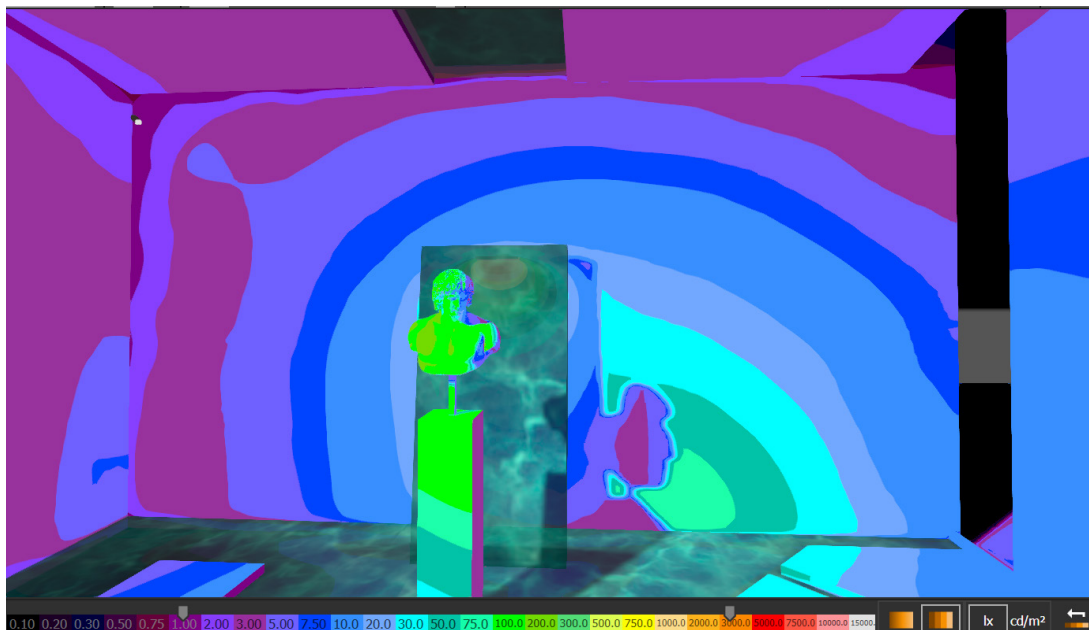
Nel progetto è stata presa in considerazione la possibilità di tenere il padiglione aperto di sera, poiché ciò potrebbe offrire un'esperienza unica. Per questo motivo, oltre alle apparecchiature di illuminazione artificiale già descritte precedentemente, sono state integrate altre due luci spotlight per garantire una buona visibilità all'interno del padiglione preservando al contempo l'atmosfera desiderata. Queste luci hanno principalmente una funzione pratica, in quanto illuminano le zone di sosta e i camminamenti per prevenire possibili incidenti dovuti agli ostacoli.

Definito il concept della luce, si è scelto di analizzare nello specifico il caso dell'illuminazione interna del padiglione in condizioni di luce assente o estremamente ridotta, stabilendo specifici parametri di illuminamento per diverse zone del padiglione. Riguardo a tali parametri, si è definito che la zona di circolazione interna deve presentare un livello di illuminamento intorno ai 50 lux, con eccezione di alcune zone in penombra, in cui il rapporto tra flusso luminoso e superficie può invece risultare inferiore ai 20 lux, a condizione che queste non presentino rischi. Le aree in penombra profonda si trovano infatti in prossimità delle pareti o del pavimento privo di ostacoli. Per l'opera invece è previsto un illuminamento frontale-destro compreso tra 100 e 300 lux, in modo che questa risulti essere l'elemento più illuminato della stanza; per la parte posteriore del busto invece si è considerato un valore leggermente più basso, mentre per la parte sinistra, volendo renderla in ombra, si è ipotizzato un illuminamento inferiore a 20 lux. Queste grandezze sono state tradotte in parametri tecnici degli apparecchi luminosi che sono stati impiegati nella fase di verifiche di calcolo tramite il software *Dialux*. In questo stadio del progetto è stato utile verificare che il sistema di illuminazione ipotizzato per il padiglione soddisfacesse i requisiti di illuminamento e fosse in grado di fornire l'illuminazione adeguata al conseguimento del risultato. Queste verifiche hanno considerato diverse variabili, quali i materiali delle superfici e i relativi coefficienti di riflessione, la disposizione delle sorgenti luminose, la distribuzione della luce e l'indicatrice fotometrica degli apparecchi. Per raggiungere l'obiettivo che era stato posto all'inizio in termini di resa luminosa è stato necessario modificare il settaggio degli apparecchi luminosi inseriti all'interno del software per la fase di simulazione. La configurazione degli apparecchi ha riguardato principalmente i parametri relativi al flusso luminoso (lumen), alla potenza (Watt) e all'efficienza (lumen/Watt). Dopo alcuni tentativi, si è ottenuto un risultato di simulazione ritenuto adeguato e conforme al tipo di illuminazione ricercata per il progetto; questo è visualizzabile in modo fotorealistico dagli output generati dal software dopo il calcolo. Oltre a ciò, si è definito il settaggio finale di ciascun apparecchio, di cui si osservano valori più alti per lo spotlight con il ruolo principale nell'illuminazione dell'opera. Seguono i farette che illuminano la zona in discesa e la striscia LED incaricata di retroilluminare la cascata. Infine, lo spotlight che illumina il retro della testa di Antinoo ha il flusso luminoso e la potenza inferiori.



in alto: output del software di calcolo Dialux in false color e render fotorealistico per la componente di luce, vista frontale generale

a destra: output del software di calcolo Dialux in false color e render fotorealistico per la componente di luce, vista del dello spazio interno da dietro il busto

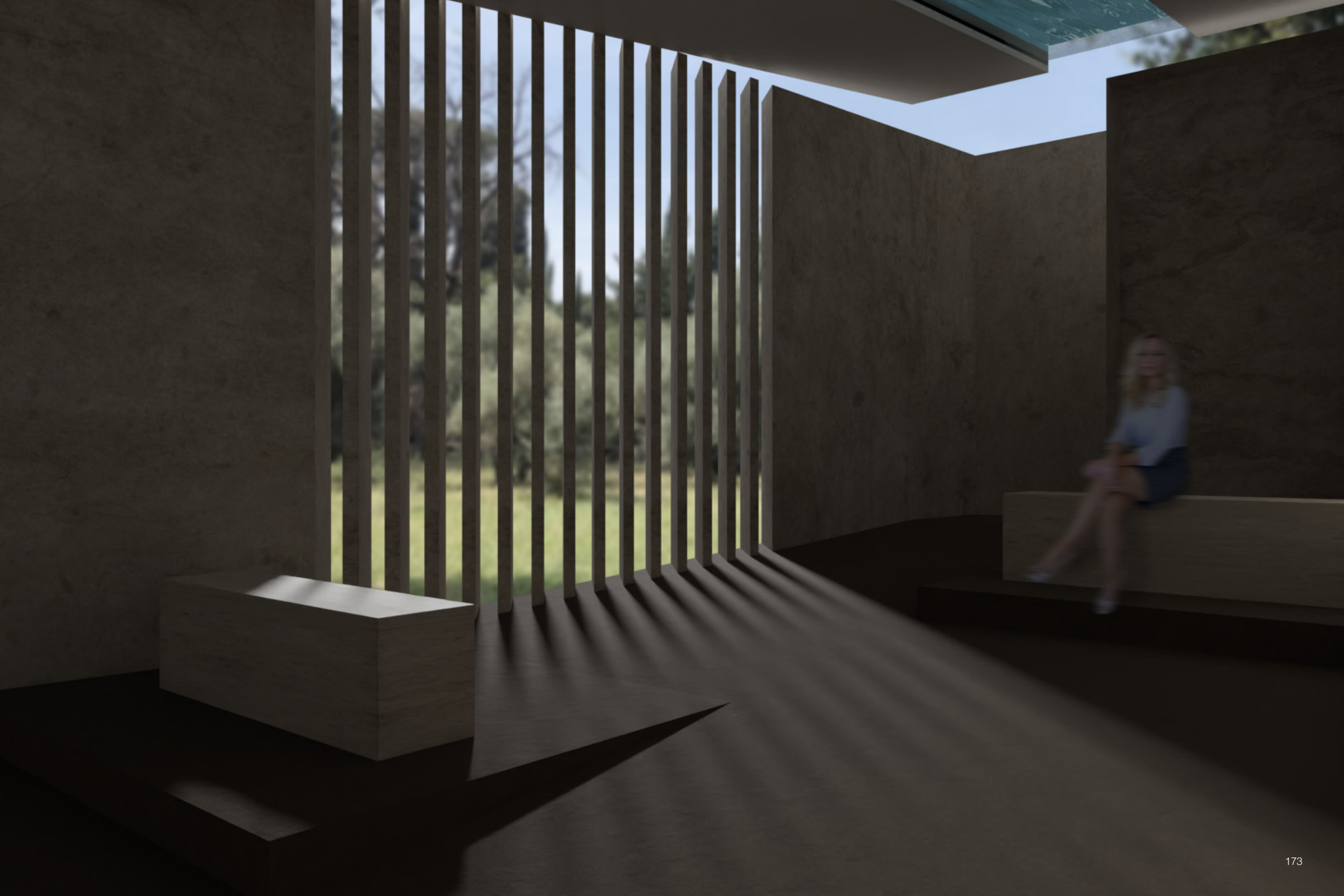


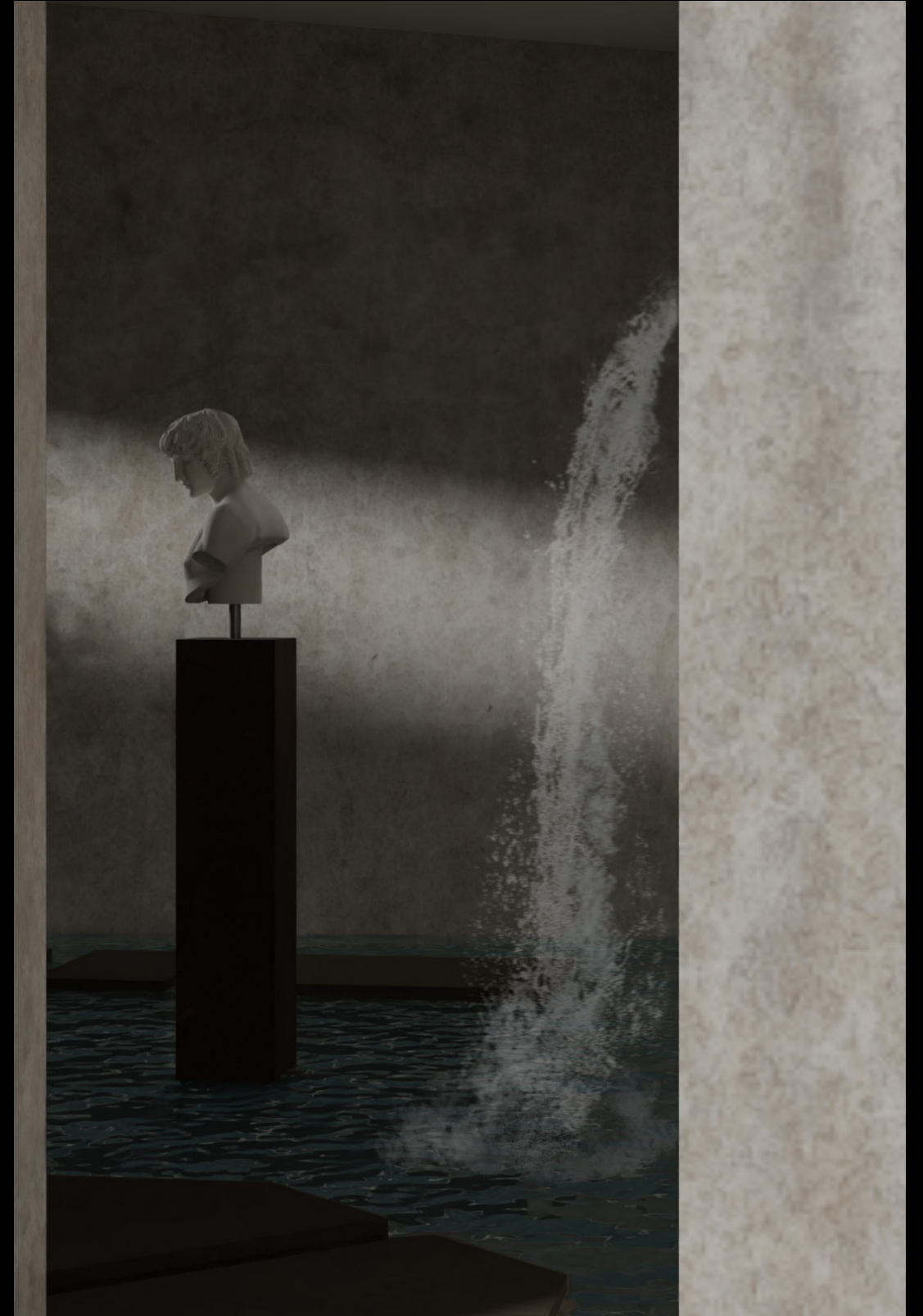
in alto: output del software di calcolo Dialux in false color e render fotorealistico per la componente di luce, vista di dettaglio del busto

a destra: output del software di calcolo Dialux in false color e render fotorealistico per la componente di luce, vista di profilo del busto

nelle pagine successive: render fotorealistici dell'allestimento, con confronto tra illuminazione diurna e notturna











Piranesi Prix de Rome

Silvia Pera e Francesca Salazzari

Villa Adriana è un sito archeologico e paesaggistico, riconosciuto Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO dal 1999. Questa villa, commissionata dall'imperatore Adriano, è uno dei beni culturali più significativi in Italia. La sua maestosa struttura monumentale è stata in gran parte conservata e ancora oggi è oggetto di studio, visita e ammirazione. Nel corso dei secoli la sua composizione architettonica ha incuriosito una moltitudine di studiosi, che hanno contribuito alla ricerca e alla costruzione dell'immaginario attuale della Villa. La forma incompiuta di Villa Adriana è stata al centro di numerosi dibattiti, in quanto è l'unica a presentare al contempo elementi della tradizione romana e altri completamente innovativi per l'epoca antica. La complessità della struttura ha scaturito una serie di interrogativi che hanno condotto alla ricerca di un principio ordinatore che governasse lo schema compositivo. Quest'ultimo si basa su una composizione polare a carattere radiale-ipotattico, ovvero un ventaglio di assi generatori a collegamento di una serie di punti significativi, riassumibili in: Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, Tholos del Tempio di Venere Cnidia, il Teatro Greco a nord e il Teatro Odeon a sud, il Teatro Marittimo, l'Antinoeion e l'Edificio con Tre Esedre. Questi elementi sono riconoscibili in quanto riconducibili a una forma circolare o a una cupola con pianta centrale. Tra questi la Tholos e la Sala Quadrilobata rappresentano i nuclei principali e, insieme ai due Teatri, compongono il quadrilatero del perimetro ideale del sito.

A seguire, attraverso una gerarchia di assi e punti, si è completato il masterplan di Villa Adriana, la cui complessità lo rende unico ⁷⁷.

Questo ambiente così suggestivo, enigmatico e ricco di stimoli ha ispirato la nascita del Premio Piranesi. Il concorso si basa sul precedente modello del Grand Prix de Rome di Colbert, un'idea di scuola basata su tre elementi fondamentali: la progettazione in situ, il Grand Tour come percorso educativo e formativo basato sull'esperienza del viaggio in Italia e, infine, la qualità della restituzione grafica unita all'utilizzo delle nuove tecnologie ⁷⁸. Su queste fondamenta Pier Federico Calviari, insieme al Ministero per i Beni Culturali (Soprintendenza Archeologica del Lazio), scelse Villa Adriana a Tivoli come sede per l'istituzione del Premio Giambattista Piranesi, avvenuta nel 2003. Il concorso è rivolto agli studenti di architettura, design e beni culturali di tutto il mondo e si pone l'obiettivo di coinvolgerli nella progettazione intorno alla



conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico.

L'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, promotrice e organizzatrice del Piranesi Prix de Rome, rinnova l'invito alla partecipazione con la XXI edizione del Premio, proponendosi come luogo di confronto culturale su base internazionale.

La richiesta progettuale si concentra sul rapporto tra Architettura e Acqua, due dei principali elementi che costituiscono l'immagine di Villa Adriana. La stretta relazione di complementarità non solo ha originato alcuni dei più importanti episodi architettonici della Villa, ma è alla base della stessa scelta del sito su cui essa è stata costruita. Il rapporto progettuale di questi è ancora una volta oggetto di riflessione: viene richiesto di confrontarsi con i luoghi della Villa che storicamente prevedevano l'uso dell'acqua e con il paesaggio archeologico e naturalistico attraverso l'inserimento di un'architettura termale.

In questa edizione i temi di progetto sono tre: Architettura e Museografia per l'Archeologia (Padiglione Expo-Spa); Architettura del Paesaggio (Sistemazione paesaggistica per Fashion Show) e per concludere Exhibit Design (Sistemi espositivi per reperti lapidei diffusi).

La prima tematica affronta l'inserimento di un padiglione termale-espositivo, in cui il rapporto tra acqua, arte e luce governa lo spazio architettonico. La seconda si riferisce alla progettazione di un evento di alta moda ambientato in una location suggestiva dell'area archeologica. Questa iniziativa mira non solo a realizzare un evento che ponga in stretta relazione il fashion e l'heritage, ma anche a lasciare un'impronta duratura dopo la sua conclusione con l'operazione paesaggistica.

In ultimo, il terzo aspetto richiede una soluzione espositiva per la valorizzazione e protezione dei reperti lapidei erranti, concentrati in alcuni luoghi specifici della Villa, come Piazza d'Oro, Grandi Terme, Tre Esedre e Casino del Laboratorio di restauro ⁷⁹.



nelle pagine successive diverse fotografie di Villa Adriana, Tivoli

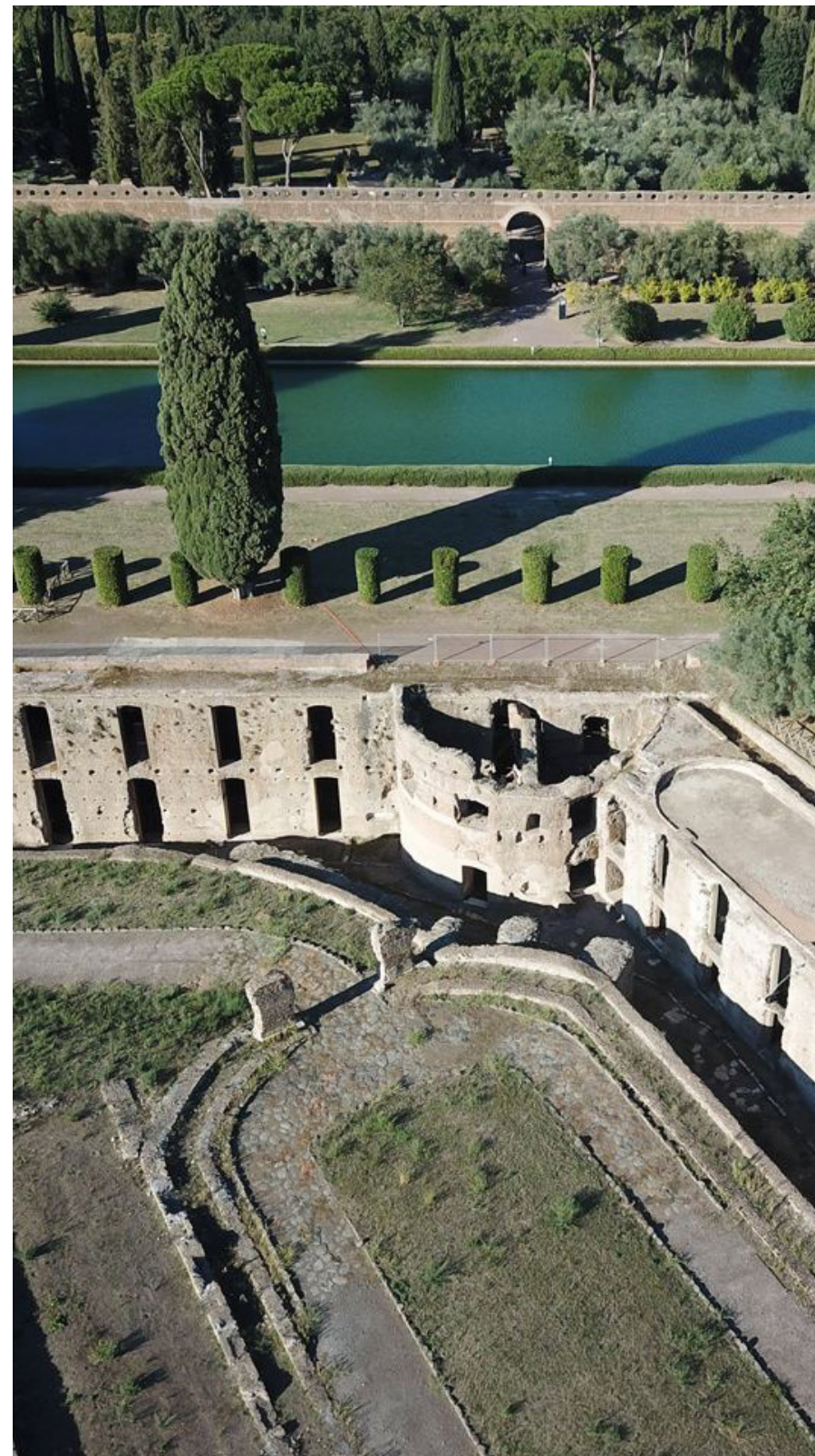
in alto a destra: Teatro Marittimo

in basso a destra: Canopo



in alto: Grandi Terme

nella pagina successiva: vista aerea sul Muro delle Cento Camerelle e vasca del Pecile



in basso: Villa dei Misteri,
Pompei, decorazione parietale
dei misteri eleusini, 79 d.C.

Concept - il filo narrativo dei miti eleusini

La proposta progettuale sviluppata per il concorso prende spunto dal libro Memorie di Adriano di Marguerite Yourcenar. In questo romanzo emerge la figura di Adriano che spiega in forma epistolare in cosa consiste per lui la conoscenza degli uomini e delle cose del mondo con la ricerca del mistero e la dignità dell'Altro. L'imperatore si avvicina al divino attraverso un'esplorazione continua, sperimentando ogni sorta di culto e rituale, ma si rende conto che la sua totalità resta inafferrabile. Attraverso questa interpretazione la ricerca del trascendentale prende forma nel progetto sul piano materiale con un percorso architettonico fatto di scorci, ombre e misteri.

Tra i diversi culti abbracciati da Adriano si è posta particolare attenzione ai misteri eleusini, riti religiosi misterici celebrati ogni anno nel santuario di Demetra nell'antica città greca di Eleusi. I misteri rappresentavano il mito del rapimento di Persefone alla madre Demetra da parte di Ade, re degli Inferi. Il culto si divide in tre atti successivi: la discesa, la scoperta e l'ascesa; questi elementi sono stati ripresi in diversi momenti progettuali che verranno illustrati in seguito ⁸⁰.



Padiglione termale-espositivo e progetto di landscape

Il primo tema progettuale proposto è il Padiglione Expo-Spa, la cui collocazione può corrispondere a quattro diverse aree consigliate della Villa. Si è scelto di posizionare il progetto nella zona che comprende la spianata del Pecile (dove attualmente sono collocati i servizi al pubblico), e la radura del giardino della Palazzina Triboletti. Le motivazioni che hanno condotto a questa decisione hanno fatto riferimento alla posizione strategica dell'area, che, essendo in stretto contatto con il Muro delle Cento Camerelle, il Pecile e l'Antinoeion, offre una panoramica suggestiva del sito. Al contempo, il luogo assicura una certa riservatezza e lontananza dai flussi turistici affollati, garantendo così la necessaria privacy agli ospiti delle terme. Quest'area inoltre è raggiungibile da due accessi presenti sulla Strada di Roccabruna: il primo utilizzato oggi come accesso di servizio e il secondo, l'ingresso originario della Villa, attualmente inutilizzato.

Il punto esatto in cui sviluppare il padiglione è stato definito attraverso il tracciamento di punti e assi che si aggiungono allo schema compositivo prima descritto. In particolare i punti di riferimento considerati sono luoghi della Villa che hanno un legame con il divino e nuovo, tra cui l'Antinoeion, data la divinizzazione che Adriano fece di Antinoo, e Roccabruna, per la sua probabile funzione di osservatorio astronomico. Da questi punti sono stati tracciati gli assi su cui si sviluppa il padiglione; il principale è l'asse di simmetria dell'Antinoeion, che stabilisce la direzione principale del progetto, a cui segue il tracciamento dell'asse che collega Roccabruna con la fine del Muro del Pecile. Dal punto in cui si intersecano questi due assi passano le parallele al Muro del Pecile e alla direttrice orizzontale dell'Antinoeion.

L'area di progetto si colloca dunque sul rialzo antistante l'Antinoeion, fiancheggiato dal Muro delle Cento Camerelle, sviluppandosi sui due assi principali. La riapertura dell'antico ingresso posto al centro della valle evidenzia la strettoia ad imbuto che già preannuncia uno dei temi progettuali di compressione ed espansione.

Tutta l'area selezionata è caratterizzata da interventi puntuali mirati a creare una rete d'acqua e percorsi generati dalle stesse direttrici di progetto.

La pianta è stata il punto di partenza per la definizione del padiglione; essa segue le direzionalità del Muro delle Cento Camerelle e dell'Antinoeion, con cui si pone in relazione tematica. Lo schema costruttivo rappresenta la base su cui è stato definito il percorso, che si sviluppa in tre momenti: la discesa, la scoperta e la risalita. Questi passaggi sono stati tradotti attraverso una discesa fisica che dalla quota zero scende di quattro metri per raggiungere l'accesso vero e proprio del padiglione termale, da cui si estende un percorso rettilineo in pendenza. Questo attraversa tutti gli ambienti e simboleggia il percorso di scoperta attraverso la compressione e l'espansione degli spazi, tema ricorrente nel progetto e nelle architetture della Villa. Il progetto è pensato per essere semi ipogeo a ripresa del concetto di discesa: intervenendo però in area archeologica si è ritenuto inopportuno eseguire degli scavi, per cui il risultato è stato ottenuto utilizzando



in alto: dettaglio pianta dell'area di interesse e collocamento del progetto sulla base degli assi definiti

terreno di riporto proveniente da zone limitrofe. Sempre dalle aree circostanti vengono ricavati i materiali impiegati per la costruzione, tra cui il principale è il travertino.

Il corridoio principale è destinato sia a funzioni termali sia espositive: insieme ad una vasca poco profonda sono presenti degli elementi allestitivi per la collocazione di una collezione di busti e statue, selezionata in modo da trasmettere il concept iniziale. Il soffitto del corridoio è attraversato da un taglio che percorre tutta la lunghezza, coperto da una lastra di vetro che permette un particolare ingresso della luce. Il culmine della scoperta si realizza al fondo del corridoio, dove l'acqua corrente sulla lastra del soffitto sfocia in una cascata all'aperto. Superata la parete d'acqua e raggiunta la vasca esterna, che riprende nel significato la natatio romana, compare alla vista l'intera Villa, con un affaccio suggestivo sull'Antinoeion, il Muro delle Cento Camerelle, il Vestibolo e le Grandi Terme.

Il percorso continua nella risalita attraverso il passaggio in altri due padiglioni, che corrispondono alla successione delle tradizionali terme romane: il caldarium, il tepidarium e il frigidarium. Questi ambienti si inseriscono in recinti esterni, che si confrontano con la spianata del Pecile e il Muro delle Cento Camerelle attraverso la medesima direzionalità e che presentano coperture a tronco di cono, dal cui foro entra un particolare fascio di luce che si diffonde internamente. Questi camini sono sostenuti da lamelle di legno, che contribuiscono a creare sulle pareti del recinto una luce scandita, prendendo spunto dalla Casa das Histórias Paula Rego di Souto de Moura. I volumi di queste stanze dialogano con l'ambiente circostante in quanto sono sospesi da terra mediante quattro pilastri; inoltre, il taglio dei volumi all'altezza dell'acqua delle vasche permette agli ospiti delle terme di godere del paesaggio circostante.

Una volta terminato il percorso termale si raggiunge un ultimo ambiente dedicato al ristoro, da cui è possibile tornare agli spogliatoi e dirigersi verso l'uscita.

A contornare il paesaggio del padiglione termale-espositivo viene incluso il progetto di landscape, che ha come principale obiettivo quello di avvicinare l'intervento architettonico al contesto di Villa Adriana, come si può osservare nello sviluppo in pianta. La volontà di riaprire l'antico accesso che attraversa la vallata di fronte al Pecile e al Muro delle Cento Camerelle ha sviluppato un percorso semplice, rettilineo, che vuole inquadrare visivamente la maestosità dell'elemento archeologico. Il percorso è caratterizzato dalla presenza dell'acqua, che continua fino a un punto di snodo: qui si può proseguire con il percorso di visita oppure salire sul piano del padiglione termale. Il resto del progetto di sistemazione paesaggistica si scandisce con lo stesso obiettivo, collocandosi su direzioni e assialità che lo pongono in dialogo con alcuni luoghi significativi della Villa e determinando in particolare alcuni spazi aperti affiancati da elementi di seduta, seguendo il tema ricorrente nel progetto di un percorso rettilineo che culmina con una forma circolare.



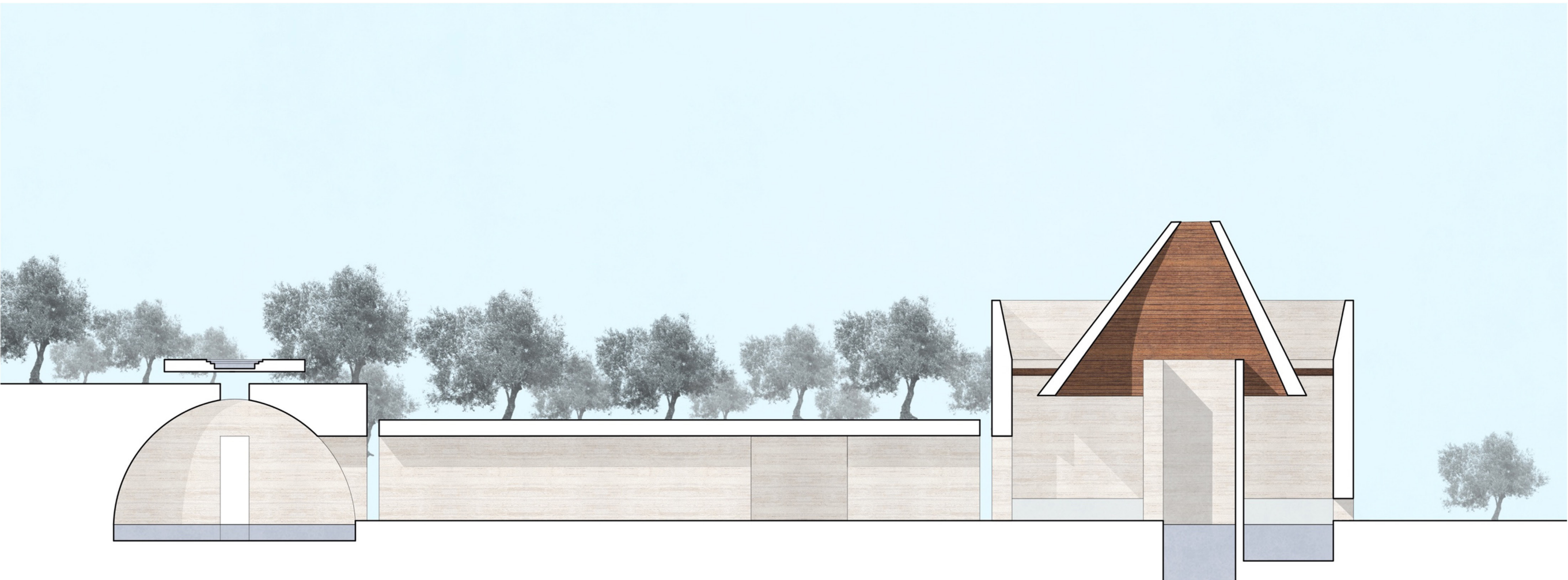
in alto: dettaglio della pianta del progetto, con terreno di riporto rappresentato in bianco

in basso: sezioni e prospetti del
padiglione inserito nell'area di
fronte all'Antinoeion



in basso: sezione di dettaglio del
padiglione termale

nelle pagine successive viste del
progetto, in ordine: vista a volo
d'uccello, interno del corridoio
espositivo, interno del tepidarium,
interno del frigidarium











Fashion & Heritage

Il secondo tema progettuale si è concentrato sull'organizzazione di un evento di alta moda all'interno di Villa Adriana. Il rapporto tra fashion and heritage si fonda su scambi reciproci: la casa di moda lega l'immagine della sua maison e dei suoi prodotti più ricchi e raffinati a luoghi di grande cultura e bellezza e, in cambio, attraverso sponsorizzazioni o mecenatismo culturale, offre la possibilità di sostenere opere di riqualificazione o restauro dei monumenti del sito. Nel caso specifico di questo progetto, ricollegandosi al concept dei misteri eleusini, si vede l'opportunità di riqualificare tre aree: l'ingresso originario, l'area limitrofa al padiglione con un'operazione di landscape e i criptoportici e infine le gallerie sotterranee che collegano diversi edifici della Villa.

L'intento dell'evento è quello di narrare il mito di Persefone, figlia di Demetra e Zeus, che fu rapita dallo zio Ade e condotta negli Inferi per diventare sua sposa. Demetra, in preda al dolore per la perdita della sua amata figlia, iniziò una disperata ricerca vagando per tutto il mondo conosciuto, fin quando Zeus acconsentì il ritorno di Persefone a patto che quest'ultima trascorresse dall'inizio dell'autunno all'inizio della primavera nel regno dei morti e il resto del tempo con la madre nel mondo dei vivi. Persefone simboleggia quindi il mistero della vita e della natura che rifiorisce dopo la stagione invernale con lo sbocciare della primavera e dell'estate ⁸¹.

Il brand scelto per la sfilata è Alberta Ferretti con la collezione Resort 2024, che esprime ritmo drammatico e teatrale giocando sui contrasti tra leggerezza e struttura e tra delicatezza e carattere. Gli abiti eterei caratterizzati da glamour e lucentezza sono stati selezionati in base alla gradazione di colore e sono stati associati alle tre fasi del mito.

La sfilata viene messa in scena in quattro atti, la cui narrazione è accompagnata da un uso differente dell'acqua.

Il primo atto si intitola Discesa e racconta del rapimento di Proserpina negli Inferi. È ambientato nel criptoportico posto tra le Grandi e le Piccole Terme e ad esso vengono associati tratti cupi, drammatici e violenti. Gli abiti che rappresentano questo momento sono scuri e misteriosi e la passerella viene accompagnata dallo scrosciare dell'acqua che proviene dalle aperture superiori delle gallerie.

La Scoperta è ambientata nei criptoportici posti sotto il Vestibolo, dove viene ricreata la disperata ricerca di Demetra attraverso acqua nebulizzata e una quantità limitata di luce. Gli abiti associati a questa fase presentano colori caldi e terreni.

L'Ascesa rappresenta il terzo atto, che ha luogo ai piedi del Muro delle Cento Camerelle, dove si affaccia il criptoportico della fase precedente. Il senso di pace di Demetra che vede sua figlia tornare è evocato dalla presenza di specchi d'acqua, da un'illuminazione diffusa e da abiti chiari e luminosi.

Il mito termina con il quarto atto, intitolato Primavera, dove Demetra manifesta la felicità del ritorno della figlia attraverso lo sbocciare dei fiori e della nuova stagione. È nell'Antinoeion, simbolo di culto e divinizzazione, che ha luogo

l'ultima scena della sfilata. Qui, non appena giunte, le modelle si dispongono lungo le vestigia dell'abside del tempio.

L'uso dei criptoportici per l'evento-sfilata rappresenta quindi l'impegno che la maison intende riservare a Villa Adriana. La progettazione della passerella è funzionale sia all'evento stesso sia alla rimessa in sicurezza delle gallerie, di cui si prevede un utilizzo espositivo anche per il futuro. Il camminamento è composto da moduli di 120 cm l'uno, con piedini adattabili a diversi tipi di terreno. Ai lati dei moduli sono presenti profili metallici che contengono i faretti direzionabili, così da disporre l'illuminazione più congrua in base all'uso.

in basso: Villa Adriana, Tivoli, vista sul Muro delle Cento Camerelle

nelle pagine successive il progetto della sfilata (percorso sfilata, collezione di moda e dettaglio passerella) e le viste dei quattro atti previsti per il fashion show



ALBERTA FERRETTI,
COLLEZIONE RESORT 2024



ATTO 1
DISCESA



ATTO 2
SCOPERTA



ATTO 3
ASCESA



ATTO 4
FINALE











Stones display

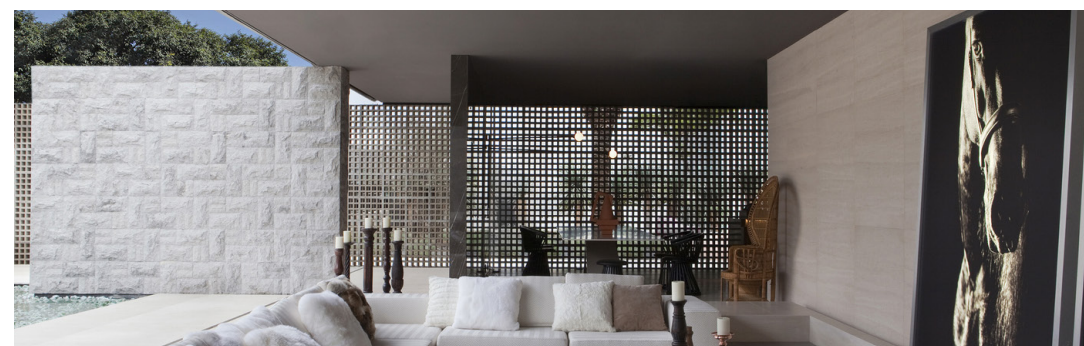
Il tema parallelo ai primi due riguarda lo sviluppo di elementi espositivi che valorizzino il patrimonio del sito non solo attraverso nuove interpretazioni ma anche attraverso l'esposizione degli elementi stessi, usando quindi la materia propria della Villa. Si presenta l'occasione per realizzare luoghi significativi distribuiti su tutto il sito, anche nelle zone più marginali della visita.

Il progetto risponde alla richiesta di modularità, flessibilità e reversibilità con una soluzione che si adatta agli spazi circostanti e ai diversi reperti che ospitano. L'elemento centrale dell'espositore è la grata metallica, sostenuta da un setto in travertino e avvolta da una lastra metallica che fa da base, fianco e copertura. La grata, ispirata a quella presente in Villa Deca, consente di realizzare diverse composizioni di frammenti che si rifanno alla tradizione dei lapidaria e, grazie alla sua trasparenza, permette di rapportarsi al contesto circostante senza nascondere. Inoltre, agevola l'uso di diverse soluzioni modulari per esporre i frammenti nelle modalità più adeguate in base ad una classificazione dimensionale dei reperti.

Per i pezzi non destinati all'esposizione e oggetto di studio degli archeologi sono previste delle cassette contenitive con un sistema di ganci. Per i frammenti medio-grandi sono stati pensati elementi di sospensione regolabili che si agganciano alla griglia e, attraverso sistemi di scorrimento, si adattano alle geometrie dei reperti. Gli elementi grandi e pesanti invece sono collocabili sulla base rialzata dell'espositore.

Il setto di forma trapezoidale è realizzato in travertino, materiale caratteristico del territorio di Villa Adriana. Il lato inclinato della struttura presenta l'incisione *Fragmenta*, la dicitura riconoscitiva degli *stones displays*.

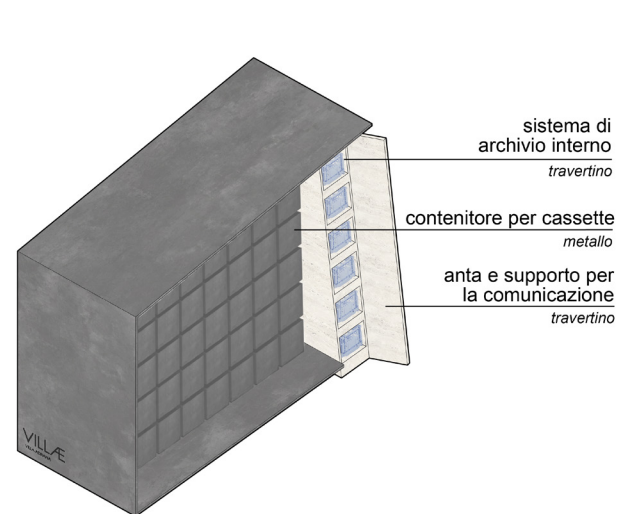
La lastra metallica, oltre che a proteggere e rialzare i resti archeologici, si presta ad accogliere la parte comunicativa del progetto di *VILLÆ*, con l'intenzione di portare gli espositori anche al di fuori di Villa Adriana. La copertura è sostenuta da pilotis installati sul setto per ricavare lo spazio necessario in cui collocare gli apparecchi di illuminazione.



Studio Guilherme Torres, Sao Pãolo, Brasile, Villa Deca, 2014

in basso: assonometrie delle due versioni di stones display

nelle pagine successive, in ordine: disegni tecnici degli espositori e fotoinserimenti all'interno di Villa Adriana



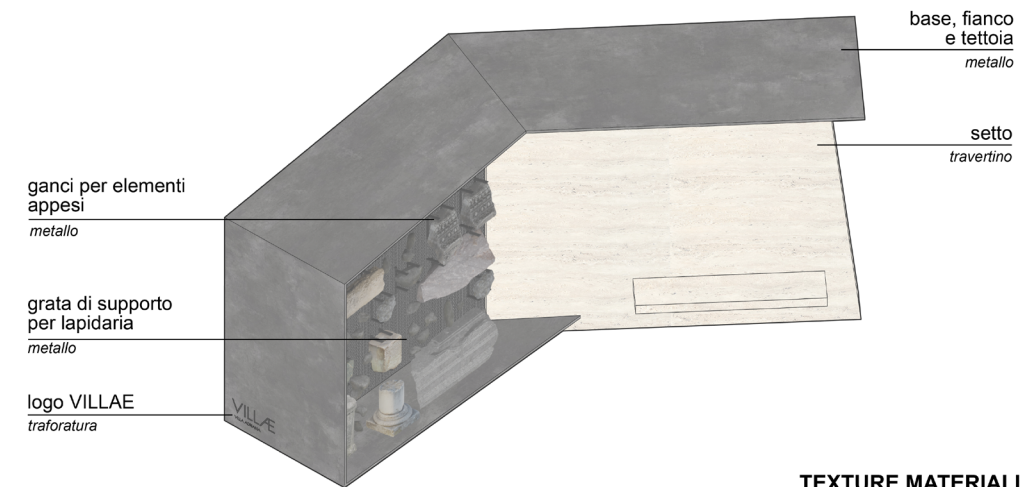
MODULO B - Archivio

Progettato per esporre e/o contenere reperti negli spazi interni all'archeologia della Villa.
Possibilità di fruire da entrambi i lati posizionando la grata al centro o di addossarlo alle pareti utilizzando solo un lato.

Lo stones display si declina in due possibili versioni differenziate principalmente per dimensione del setto, destinazione d'uso e collocazione nello spazio.

La prima variante, più essenziale, svolge la funzione di espositore e archivio ed è destinata alle zone in prossimità del sito archeologico. In spazi più ampi è possibile sfruttare entrambi i lati della griglia, posizionandola al centro della struttura, mentre in luoghi più ristretti l'elemento viene arretrato verso le mura, sfruttando tutta la profondità del display. In aggiunta, all'interno del setto in travertino vengono ricavate delle nicchie per riporre materiale utile agli studiosi o agli addetti alla manutenzione. Le zone individuate per l'installazione di questo modulo si trovano in prossimità delle Grandi Terme, dove c'è la necessità di archiviare reperti catalogati non utili all'esposizione, e vicino al Triclinio Imperiale, una zona di passaggio ottimale e ricca di reperti erranti al momento non valorizzati.

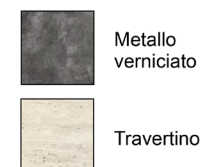
La seconda proposta è pensata come installazione per gli spazi più aperti della Villa e offre contemporaneamente la possibilità di fare una sosta e di esporre i reperti in modo organizzato. In questo caso il setto ha dimensioni maggiori così da poter ospitare un impianto idrico per l'alimentazione di una fontana e una panchina per il riposo. Si prevede la collocazione di questo modulo nell'area ristoro vicina al Laboratorio.



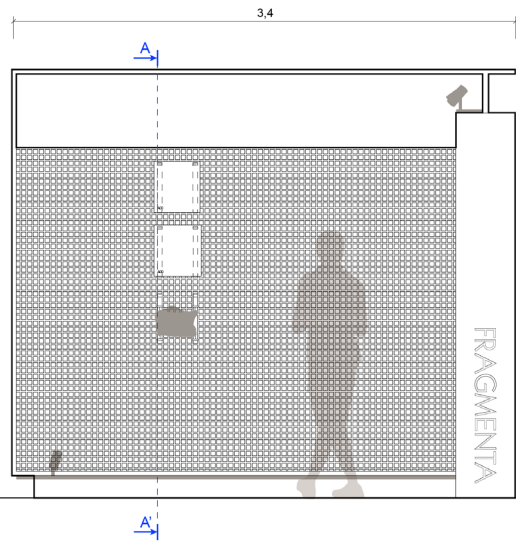
MODULO C - Espositore e Ristoro

Progettato per esporre reperti e offrire un luogo di riparo e sosta per i visitatori, comprendendo una seduta e una fontana.
Collocato negli spazi aperti in cui non sono presenti tracce archeologiche.

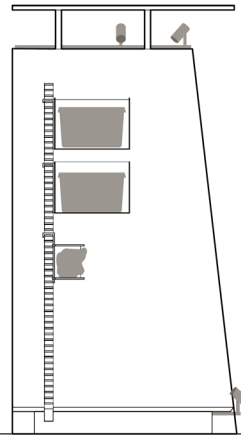
TEXTURE MATERIALI



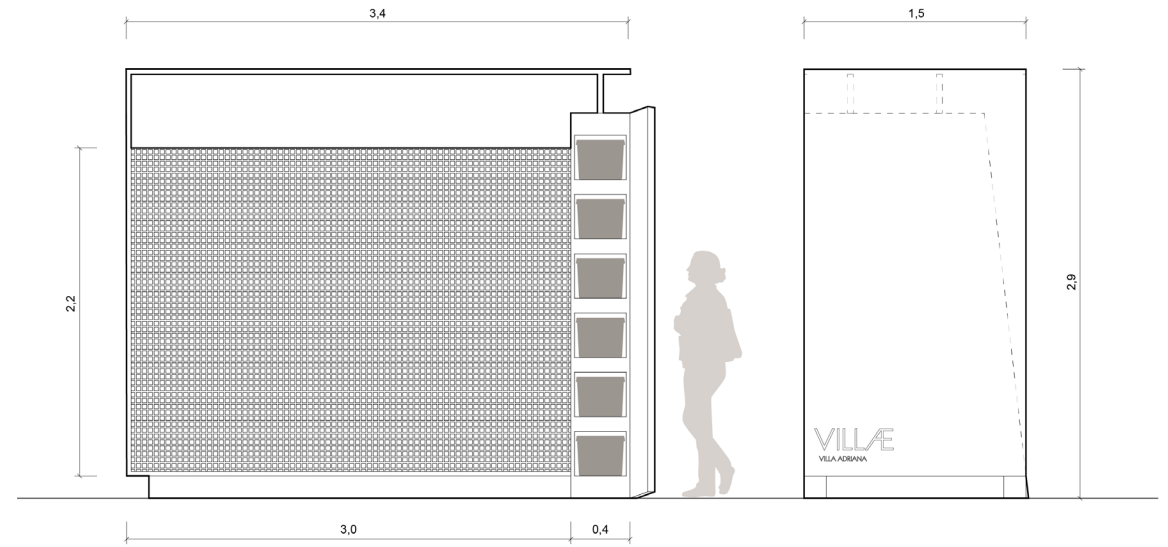
MODULO A - Esposizione



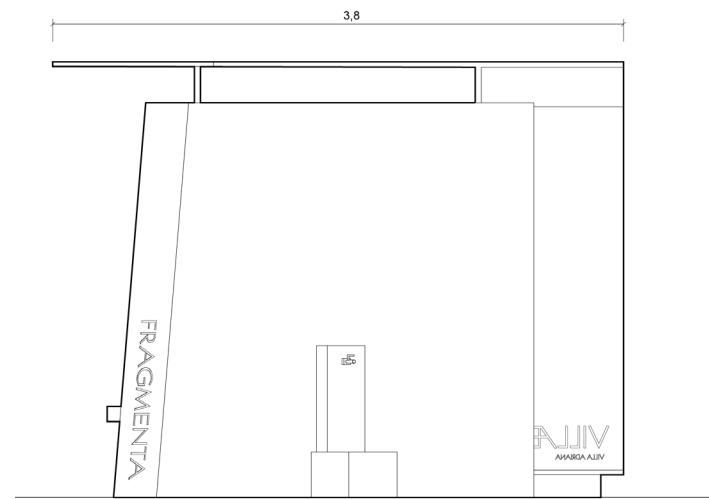
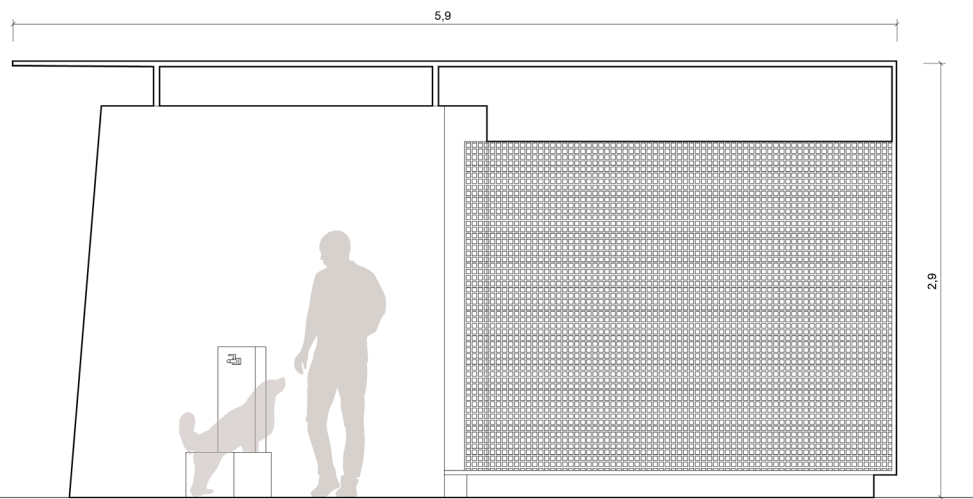
SEZIONE A-A'



MODULO B - Archivio



MODULO C - Esposizione e Ristoro







Conclusioni

Ripercorrendo a posteriori il progetto di tesi, le tre parti distinte sono state fondamentali per condurre un'analisi approfondita sul tema dell'espore, sia legato ai luoghi del patrimonio culturale sia alle architetture d'acqua.

La prima fase del percorso nel mondo dell'Exhibit è servita a comprendere la complessità e la varietà di ambiti che si fondono insieme in un progetto-mostra. Infatti, con l'esposizione temporanea *Armonie* nella Basilica Palladiana di Vicenza, si è potuto sperimentare il progetto di curatela tramite la definizione di una collezione multidisciplinare e il messaggio da comunicare ai possibili visitatori. Fulcro dell'esercitazione è stato poi il progetto allestitivo vero e proprio, in cui si sono messe in atto le conoscenze proprie del Design del Prodotto. L'aspetto comunicativo della mostra è stato un ulteriore ambito di sperimentazione che ha permesso di ragionare sulle modalità comunicative più adatte a garantire da un lato l'identità visiva della mostra e dall'altro la coerenza e la continuità con il messaggio da trasmettere. Per completare il quadro di una Grande Mostra, è stato studiato in parallelo l'evento di opening che ha visto come inaugurazione una sfilata di alta moda, seguita da un buffet, con l'obiettivo di avviare e promuovere la mostra.

Nella seconda parte del lavoro gli approfondimenti dei casi studio si sono rivelati utili per porre alcune basi della letteratura espositiva, oltre che necessari per ampliare la conoscenza nell'ambito. L'attenzione si è focalizzata in particolare modo sulle diverse modalità di esposizione dell'acqua, elemento ricorrente in diverse fasi dell'elaborato. A partire da questo, si è condotto uno studio individuale per progettare uno spazio espositivo tale da valorizzare al meglio il *Busto di Antinoo*. Così come illustrato nei precedenti casi studio, anche questo allestimento ha preso forma considerando lo stretto rapporto tra l'opera da esporre, lo spazio disponibile e l'acqua. Questa opportunità di progettazione si è dimostrata particolarmente formativa nel potenziare la creatività personale e nell'esplorare il tema della stretta relazione tra l'opera e lo spazio in cui essa è inserita.

Il terzo progetto ha avuto luogo all'interno di Villa Adriana a Tivoli, prendendo parte alla XXI edizione del concorso *Piranesi Prix de Rome*. Sulla scia del precedente studio, anche in questo caso il lavoro ha posto nuovamente in stretta correlazione l'acqua con la museografia per l'archeologia. Il progetto sviluppato nel corso delle due settimane mirava a valorizzare i luoghi del sito archeologico con la collocazione di un padiglione termale-espositivo, la sistemazione paesaggistica, l'organizzazione di un fashion show e, infine, la progettazione di espositori che restituissero il giusto valore ai reperti archeologici della Villa. Questa esperienza di workshop intensivo è stata utile per imparare a gestire al meglio il poco tempo a disposizione per elaborare una proposta di qualità da presentare a una commissione esterna molto competente. Inoltre, la possibilità di sviluppare questo lavoro in gruppo ha attribuito un valore aggiunto al risultato finale, poiché ha permesso di unire le forze, mettendo a disposizione del team le proprie competenze.

In conclusione, l'intero percorso di tesi ha permesso di approfondire e sperimentare concretamente le numerose attività legate al progetto dell'espore, con l'obiettivo costante di valorizzare opere e luoghi. Si è interiorizzato infatti che il valore aggiunto del singolo oggetto prende forma nel momento in cui lo si mette in luce.

Bibliografia

ACCADEMIA ADRIANEA, Bando 2023, Piranesi Prix de Rome XXI edizione

ACCADEMIA ADRIANEA, Linee Guida 2023, Piranesi Prix de Rome XXI edizione

BASSO PERESSUT L., CALIARI P. F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014

BASSO PERESSUT L., CALIARI P. F., a cura di, Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, Edibus, 2019

CALIARI P. F., La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post alessandrino, in Anarkh, n. Speciale 84, Agosto 2018

CALIARI P. F., La forma della bellezza, Edibus, Vicenza, 2022

CALIARI P. F., La forma dell'effimero, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000

CALIARI P. F., La nascita del Premio Piranesi dallo spirito del "Prix de Rome", in Basso Peressut L., Caliarì P. F. a cura di Villa Adriana. Environments, Libreria Clup, Milano 2004

CALIARI P. F., Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Arti Grafiche La Moderna, Roma 2012

CIARCIA S., Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021

DELLAPIANA E., MONTANARI G., Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015

GINESI A., Per una teoria dell'illuminazione dei beni culturali. Domus, Milano, 2002

MACDONALD W. L., PINTO J. A., Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Luis Kahn, Electa, Milano 1997.

SAMAYEEN N., An intersection: water in Louis Kahn's landscape, in ARCC conference repository, Maggio 2019

SAPELLI RAGNI A., Villa Adriana. Dialoghi con l'antico, Electa, Milano 2011

YOURCENAR M., Memorie di Adriano, Giulio Einaudi editore - Super ET, 1951

- <https://accademiadeldesign.com/design-esperienziale-lexhibit-design-come-strumento-di-comunicazione/> (Pagina consultata il 6/09/2023)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/esposizioni-universali_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Pagina consultata il 6/09/2023)
- https://didattica.polito.it/pls/portal30/gap.pkg_guide.viewGap?p_cod_ins=03NCZLH&p_a_acc=2022&p_header=S&p_lang=IT&multi=N (Pagina consultata il 23/7/2023)
- <https://www.finestresullarte.info/viaggi-e-tour/basilica-palladiana-vicenza> (Pagina consultata il 23/7/2023)
- <https://www.museicivicivicenza.it/it/bp/basilica-palladiana/la-basilica.php> (Pagina consultata il 23/07/2023)
- https://www.cni.it/images/il_giornale_dell_ingegnere/2022/Gli_Sepciali_de_Il_Giornale_dellIngegner_e_La_sezione_aurea_e_la_serie_di_Fibonacci.pdf (Pagina consultata il 23/7/2023)
- https://www.storicang.it/a/il-numero-aureo-natura-e-arte_16103#:~:text=La%20successione%20di%20Fibonacci%20%C3%A8, valore%20approssimativo%20%C3%A8%201%2C6180 (Pagina consultata il 23/7/2023)
- <https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere/venere-e-adone.php> (Pagina consultata il 23/7/2023)
- <https://www.artesvelata.it/uomo-vitruviano-leonardo/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://fotografiaartistica.it/robert-mapplethorpe-la-perfezione-della-forma/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere/danzatrice-con-il-dito-al-mento-197.php> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://www.apogeeonline.com/articoli/progettare-bene-percezione-e-cura-dellarmonia-ida-bonfiglio/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- https://www.venini.com/it_it/savoir-faire/venini-murano (Pagina consultata il 7/09/2023)
- https://www.artesvelata.it/partenone/#Le_correzioni_ottiche (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://wunderkammern.net/edoardo-tresoldi-la-materia-e-il-tempo/?lang=it> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://www.vanityfair.it/gallery/cristobal-balenciaga-anniversario-morte-moda-storia-curiosita> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://artsandculture.google.com/story/TgXhp5M31W1sJg?hl=it> (Pagina consultata il 25/7/2023)
- <https://www.elledecor.com/it/arte/a43861664/cloud-gate/> (Pagina consultata il 6/8/2023)
- <https://museobodoniano.it/tipi-di-bodoni/> (Pagina consultata il 15/8/2023)
- <https://www.pikta.it/helvetica-come-un-carattere-abbia-condizionato-il-concetto-di-comunicazione#:~:text=Dalla%20personalit%C3%A0%20asettica%20ed%20essenziale,aperta%20alle%20interpretazioni%20del%20contesto> (Pagina consultata il 15/8/2023)
- https://www.espazium.ch/it/archi3-19_segreto_di_mose (Pagina consultata il 06/09/2023)
- <https://www.sotterraneidiroma.it/sites/terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 06/08/2023)
- <https://www.internetculturale.it/it/523/archeologia-in-posa-terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 06/08/2023)
- <https://www.sotterraneidiroma.it/sites/terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 06/08/2023)
- https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/terme-di-caracalla_3009/ (Pagina consultata il 06/08/2023)
- <https://www.romasegreta.it/s-saba/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 06/08/2023)
- <https://www.elledecor.com/it/architettura/a41101295/dentro-le-terme-di-caracalla-a-roma/> (Pagina consultata il 06/08/2023)
- https://www.archiportale.com/eventi/2012/roma/i-sotterranei.-la-decorazione-architettonica-delle-terme-di-caracalla_10135.html (Pagina consultata il 06/08/2023)
- <https://www.romanoimpero.com/2009/09/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- <https://www.elledecor.com/it/architettura/a41101295/dentro-le-terme-di-caracalla-a-roma/> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- <https://artbonus.gov.it/terme-di-caracalla-mosaico-pavimentale-della-palestra-occidentale.html> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2012/12/21/news/aprono_i_sotterranei_di_caracalla_viaggio_nel_cuore_hi-tech_delle_terme-49227012/ (Pagina consultata il 09/08/2023)
- https://www.archiportale.com/eventi/2012/roma/i-sotterranei.-la-decorazione-architettonica-delle-terme-di-caracalla_10135.html (Pagina consultata il 09/08/2023)
- <https://artbonus.gov.it/terme-di-caracalla-mosaico-pavimentale-della-palestra-occidentale.html> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- <https://www.agenziacult.it/cultura/viaggio-nel-tempo-caracalla-le-terme-rivivono-grazie-alla-i-v-dimensione/> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- <https://www.classicult.it/prima-delle-terme-di-caracalla-tornano-visibili-le-splendide-pitture-di-una-domus-di-eta-adrianea/> (Pagina consultata il 09/08/2023)
- https://www.detail.de/de_en/memory-of-water-museum-under-the-baths-of-caracalla-16545 (Pagina consultata il 09/08/2023)
- https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1711536266.html (Pagina consultata il 09/08/2023)

https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2012/12/21/news/aprono_i_sotterranei_di_caracalla_viaggio_nel_cuore_hi-tech_delle_terme-49227012/ (Pagina consultata il 09/08/2023)

https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1711536266.html (Pagina consultata il 10/08/2023)

https://www.detail.de/de_en/memory-of-water-museum-under-the-baths-of-caracalla-16545 (Pagina consultata il 10/08/2023)

<https://www.finestresullarte.info/mostre/mauro-staccioli-sensibile-ambientale-mostra> (Pagina consultata il 10/08/2023)

<https://artemagazine.it/2018/06/13/alle-terme-di-caracalla-sensibile-ambientale-la-retrospettiva-dedicata-a-mauro-staccioli/> (Pagina consultata il 10/08/2023)

<https://www.finestresullarte.info/mostre/terme-di-caracalla-letizia-battaglia-senza-fine> (Pagina consultata il 10/08/2023)

<https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (Pagina consultata il 16/08/2023)

https://www.behance.net/gallery/106802349/The-Kimbell-Art-Museum?locale=it_IT (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://en.wikiarquitectura.com/building/kimbell-art-museum/> (Pagina consultata il 16/08/2023)

https://www.behance.net/gallery/106802349/The-Kimbell-Art-Museum?locale=it_IT (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2578-kimbell-art-museum-by-louis-kahn-light-is-the-theme/> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://kimbellart.org/content/about-collection> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/renzo-piano-pavilion> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://www.archdaily.com/448735/renzo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-renzo-piano-kendall-heaton-associates> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://kimbellart.org/content/news-monet-late-years> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<https://kimbellart.org/exhibition/balenciaga-black-1> (Pagina consultata il 16/08/2023)

<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/piedi-nudi-al-museo-la-fondazione-carmignac-inaugura-costa-azzurra> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<http://www.curiousaboutlife.it/villa-carmignac/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<http://www.curiousaboutlife.it/villa-carmignac/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.fondationcarmignac.com/en/architecture/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://artslife.com/2018/07/22/reportage-fondation-carmignac-porquerolles-foto-immagini-sea-of-desire/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.artcollective.club/contenuti/la-fondazione-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/piedi-nudi-al-museo-la-fondazione-carmignac-inaugura-costa-azzurra> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://artslife.com/2018/07/22/reportage-fondation-carmignac-porquerolles-foto-immagini-sea-of-desire/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.fondationcarmignac.com/en/la-source/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.fondationcarmignac.com/en/the-inner-island-villa-carmignac-2023/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.juliet-artmagazine.com/fondation-carmignac/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://www.artesvelata.it/adriano-antino/> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://arquitecturaviva.com/works/capilla-del-vaticano-para-la-biennale-di-venezias-3> (Pagina consultata il 07/09/2023)

<https://lnx.premiopianesi.net/il-premio/> (Pagina consultata il 5/9/2023)

<http://www.accademiaplatonica.com/i-misteri-eleusini/> (Pagina consultata il 5/9/2023)

https://www.treccani.it/enciclopedia/proserpina_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Pagina consultata il 5/9/2023)

1. Dellapiana E., Montanari G., Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015, pp. 64-65
2. Le Esposizioni Universali sono insieme fiere commerciali e mostre scientifico-culturali che vengono realizzate nelle più importanti città del mondo. Queste manifestazioni ricoprirono un ruolo molto significativo soprattutto nel periodo tra la seconda metà dell'Ottocento e i primissimi decenni del Novecento. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/esposizioni-universali_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Pagina consultata il 06/09/2023)
3. Dellapiana E., Montanari G., Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015, p. 455
4. Caliarì P. F., La forma dell'effimero, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000, pp. 27
5. Caliarì P. F., La forma dell'effimero, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000, pp. 26 - 28
6. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014. pp. 63-67
7. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014. p.73
8. Silvia Damiani, Presidente di VENINI e Vicepresidente del Gruppo DAMIANI. Cfr. https://www.venini.com/it_it/savoir-faire/venini-murano (Pagina consultata il 07/09/2023)
9. <https://wunderkammern.net/edoardo-tresoldi-la-materia-e-il-tempo/?lang=it> (Pagina consultata il 25/07/2023)
10. <https://www.vanityfair.it/gallery/cristobal-balenciaga-anniversario-morte-moda-storia-curiosita> (Pagina consultata il 25/07/2023)
11. <https://artsandculture.google.com/story/TgXhp5M31W1sJg?hl=it> (Pagina consultata il 25/07/2023)
12. <https://www.elledecor.com/it/arte/a43861664/cloud-gate/> (Pagina consultata il 25/07/2023)
13. <https://museobodoniano.it/tipi-di-bodoni/> (Pagina consultata il 25/07/2023)
14. <https://www.pikta.it/helvetica-come-un-carattere-abbia-condizionato-il-concetto-di-comunicazione/#:~:text=Dalla%20personalit%C3%A0%20asettica%20ed%20essenziale,aperta%20alle%20interpretazioni%20del%20contesto> (Pagina consultata il 25/07/2023)
15. Cfr. https://www.espazium.ch/it/archi3-19_segreto_di_mose (Pagina consultata il 06/09/2023)
16. xenodòchio (o senodòchio) s. m. [dal lat. tardo xenodochium, gr. ξενοδοχεῖον, comp. di ξένος «forestiero» e tema affine a δέχομαι «accogliere»]. – Ospizio gratuito per forestieri e pellegrini, nel Medioevo. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/xenodochio/> (Pagina consultata il 08/08/2023)
17. Il Liber Pontificalis è il libro che raccoglie le biografie dei pontefici, desunte da varie fonti manoscritte, epigrafiche e monumentali. Il volume rappresenta una delle più importanti fonti storiche per lo studio del Medioevo e comprende il periodo che va da San Pietro a papa Pio II. Di ogni pontefice viene descritto il numero di anni di servizio del pontificato, il luogo di nascita, la parentela, gli imperatori corrispondenti, le campagne di costruzione, in particolare delle chiese di Roma, le ordinazioni, i principali pronunciamenti, il luogo di sepoltura e il periodo trascorso dalla morte alla consacrazione del nuovo papa. La più antica collezione di dati relativi alle vite dei pontefici è conosciuta con il nome di Epitome Feliciano, da Pietro a Felice IV, redatta probabilmente tra la fine del secolo VIII e la metà del IX. Una seconda compilazione ci è nota con il nome di Epitome Cononiana, da Pietro a Conone, tramandata unicamente da due manoscritti databili entrambi al secolo IX. Il lavoro di molti compilatori ed autori, su un periodo di tempo così lungo, ha complicato il processo di creazione di edizioni usabili. Molti studiosi fin dal 1600 hanno cercato di crearne una edizione affidabile, ma è tra il 1886 ed il 1892 che il filologo Louis Duchesne pubblicò la prima edizione critica del Liber Pontificalis. Cfr. <https://fontistoriche.org/liber-pontificalis/> (Pagina consultata il 08/08/2023)
18. mitrèo s. m. – Il luogo dove si svolgeva anticamente il culto mitraico, come religione di mistero (v. mitraismo): generalmente situato in ambienti sotterranei, consisteva in un vano rettangolare allungato, con ingresso quasi sempre sfalsato rispetto all'asse longitudinale, in modo da non permettere una visione dell'interno; ai lati, lungo le pareti, erano due panchine su cui gli iniziati assistevano al rito: nel fondo tra le due panchine si elevava un piccolo altare in muratura o in pietra (a forma di ara, a scalini, a edicola), con l'immagine del dio Mitra, solitamente rappresentato in un rilievo che lo raffigurava nell'atto di uccidere un toro; più raramente era rappresentato in una statua a tutto tondo. Cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/mitreo/#:~:text=mitr%C3%A8o%20s.%20m.%20%5Bdal%20gr.,come%20religione%20di%20mistero%20\(v.](https://www.treccani.it/vocabolario/mitreo/#:~:text=mitr%C3%A8o%20s.%20m.%20%5Bdal%20gr.,come%20religione%20di%20mistero%20(v.) (Pagina consultata il 08/08/2023)
19. Cfr. <https://www.sotterraneidiroma.it/sites/terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 08/08/2023)
20. taverna s. f. [lat. taberna «bottega, osteria»]. – ant. a. Bottega, negozio. Cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/taverna/#:~:text=taberna%20%22bottega%2C%20osteria%22%5D,%E2%89%88%20bettola%2C%20\(region.\)](https://www.treccani.it/vocabolario/taverna/#:~:text=taberna%20%22bottega%2C%20osteria%22%5D,%E2%89%88%20bettola%2C%20(region.)) (Pagina consultata il 10/08/2023)
21. calidario s. m. [dal lat. calidarium, der. di calidus «caldo»]. – Nelle antiche terme romane, sala riscaldata per prendere il bagno caldo e sudare. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/calidario/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
22. tepidario s. m. [dal lat. tepidarium, der. di tepidus «tiepido»]. – Uno degli ambienti delle terme romane, di passaggio tra quelli destinati al bagno caldo e al bagno freddo: talvolta serviva anche da spogliatoio. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/tepidario/#:~:text=Uno%20degli%20ambienti%20delle%20terme,Serra%20non%20riscaldata%20artificialmente.> (Pagina consultata il 10/08/2023)
23. frigidario s. m. [dal lat. frigidarium, der. di frigidus «freddo»]. – Nelle terme degli antichi romani, la sala con vasca per il bagno freddo, alla quale si giungeva dopo aver passato il calidario e il tepidario. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/frigidario/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
24. apoditerio s. m. [dal lat. apodyterium, gr. ἀποδυτήριον, der. di ἀποδύω «spogliarsi»]. – Ambiente del ginnasio greco e poi delle terme romane, destinato a spogliatoio. Nelle chiese orientali, lo «spogliatoio», corrispondente alla sagrestia. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/apoditerio/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
25. laconico agg. e s. m. [dal lat. laconicum, neutro sostantivato dell'agg.] (pl. m. -ci). – s. m. Ambiente delle terme romane per bagni di sudore (così chiamato per la credenza che fosse tipico degli Spartani), di pianta circolare o poligonale, con aperture in alto sulla volta, posto vicino alla sorgente di calore. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/laconico/#:~:text=Riferito%20al%20modo%20di%20parlare,sua%20lettera%20fu%20molto%20laconico.> (Pagina consultata il 10/08/2023)
26. Cfr. <https://www.romasegreta.it/s-saba/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 10/08/2023)
27. Cfr. <https://www.romanoimpero.com/2009/09/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 10/08/2023)
28. bipedale s. m. [dal lat. bipedale, neutro sostantivato dell'agg. bipedalis «di due piedi»]. – Mattone cotto usato dagli antichi romani, il cui nome deriva dalle sue dimensioni, all'incirca cm 60 x 60. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/bipedale/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
29. Cfr. <https://www.elledecor.com/it/architettura/a41101295/dentro-le-terme-di-caracalla-a-roma/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
30. Cfr. https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2012/12/21/news/aprono_i_sotterranei_di_caracalla_viaggio_nel_cuore_hi-tech_delle_terme-49227012/ (Pagina consultata il 10/08/2023)
31. Cfr. https://www.archiportale.com/eventi/2012/roma/i-sotterranei.-la-decorazione-architettonica-delle-terme-di-caracalla_10135.html (Pagina consultata il 10/08/2023)
32. Cfr. <https://artbonus.gov.it/terme-di-caracalla-mosaico-pavimentale-della-palestra-occidentale.html> (Pagina consultata il 10/08/2023)
33. Cfr. <https://www.agenziacult.it/cultura/viaggio-nel-tempo-caracalla-le-terme-rivivono-grazie-alla-iv-dimensione/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
34. La domus era una costruzione solida e tranquilla, poderosa e signorile, di pianta

- rettangolare, solidamente costruita su un solo piano con mattoni o calcestruzzo (impasto di sabbia, ghiaia, acqua e cemento), costituita da mura quasi senza finestre verso l'esterno ma totalmente aperta verso l'interno. Si distingueva dalla villa suburbana, che invece era un'abitazione privata di villeggiatura situata al di fuori delle mura della città, e dalla villa rustica, situata in campagna e dotata di ambienti appositi per i lavori agricoli. La casa si sviluppava in orizzontale ed era composta da molte stanze con funzioni diverse: l'ingresso bipartito in vestibulum e fauces, da cui si accedeva all'atrium, luogo centrale di accesso agli altri ambienti che vi si affacciavano, le stanze da letto dette cubicula, la sala dei banchetti detta oecus tricliniare o triclinium, alcuni ambienti laterali detti alae e il tablinum, un locale adibito a salotto solitamente posto in fondo all'atrium. Le stanze che si affacciavano direttamente sulla strada erano solitamente affittate a terzi per essere adibite a negozi o botteghe artigiane ed erano denominate tabernae. Nel retro della casa all'aperto c'era l'hortus, il giardino domestico. Le domus più prestigiose erano più ampie ed erano composte di due parti principali: la prima gravitava attorno all'atrio, mentre la seconda attorno al peristylum, un grande giardino porticato su cui si affacciano altre stanze, ornato solitamente da alberi da frutto, giochi d'acqua e piccole piscine. Cfr. <https://www.capitolivm.it/societa-romana/la-domus-romana/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
35. L'insula fu il primo esempio di edilizia popolare, dove visse la grande massa della popolazione durante l'epoca romana. Le insulae sorsero nel IV sec. a.C., dall'esigenza di offrire alloggio alla popolazione sempre più in aumento nel territorio dell'Urbe. Furono pensate come un odierno condominio con lo sviluppo architettonico in altezza, raggiungendo nel periodo imperiale addirittura il sesto piano e oltre. Erano divise sostanzialmente in due categorie: di tipo signorile, nelle quali alloggiava la classe media (funzionari, mercanti), e di tipo più popolare, dove risiedeva la popolazione; nella prima tipologia il pianterreno costituiva un'unità abitativa a disposizione di un unico e solo locatario assumendo l'aspetto di una piccola domus; nelle insulae più popolari, invece, il pianterreno era riservato a magazzini e botteghe (tabernae), come i termopolia o venditori di merci, in cui i tabernarii lavoravano e passavano la notte. Le stanze avevano un mobilio essenziale: cassepanche (capsa) usate per conservare sia vestiti che oggetti, piccoli letti (cubicula), sgabelli, un tavolo e degli armadi, utilizzati per conservarvi documenti e oggetti. A volte, uno stesso locale svolgeva la doppia funzione di sala da pranzo e letto. Le finestre non erano fornite di vetri, troppo costosi, ma solo sportelli di legno, teli o pelli. I diversi piani dell'insula rivelavano la divisione sociale che esisteva in epoca romana: diversamente da oggi, chi viveva nei piani alti era il meno abbiente, mentre chi occupava il primo piano era solitamente un benestante. Cfr. <https://www.capitolivm.it/societa-romana/linsula-prologo-alledilizia-popolare/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
36. Cfr. <https://www.classicult.it/prima-delle-terme-di-caracalla-tornano-visibili-le-splendide-pitture-di-una-domus-di-eta-adrianea/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
37. Fabio Fornasari, nato a Bologna nel 1964, è architetto e museologo. Costruisce dispositivi per mostrare e raccontare storie di valore utilizzando progetti e installazioni museografiche, con ambienti di apprendimento. Monta e smonta contenuti per sviluppare l'innovazione sociale. Progetta installazioni che hanno una dimensione di relazione: coinvolgono il pubblico all'interno di dinamiche di interazione cognitiva e sensoriale. A fianco di psicologi e pedagogisti sviluppa modelli educativi di frontiera. È direttore artistico del Museo Tolomeo dell'Istituto dei Ciechi Cavazza, curatore della Collezione Design del Museo Tattile statale Omero di Ancona e collaboratore con contratto di Ricerca presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Ricerca per le Popolazione e le Politiche Sociali e con l'Officina dei Sensi di Ascoli Piceno. Cfr. <https://www.tuttestorie.it/ospiti/fabio-fornasari-2/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
38. antiquarium s. m. [neutro dell'agg. lat. antiquarius «antiquario»]. – Museo destinato a ospitare raccolte di materiale archeologico presso il luogo di provenienza. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/antiquarium/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
39. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, pp. 442-447
40. Cfr. https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2012/12/21/news/aprono_i_sotterranei_di_caracalla_viaggio_nel_cuore_hi-tech_delle_terme-49227012/ (Pagina consultata il 10/08/2023)
41. Cfr. https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1711536266.html (Pagina consultata il 10/08/2023)
42. glàuco agg. [dal lat. glaucus, gr. γλαυκός «brillante, lucente» e nome di colore] (pl. m. -chi), letter. – Di colore tra il celeste e il verde, o anche celeste chiaro, verde-grigio, ceruleo; il termine, appunto per la sua indeterminatezza, è frequente nella poesia, con riferimento soprattutto agli occhi. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/glauco/#:~:text=%CE%B3%CE%BB%CE%B1%CF%85%CE%BA%CF%8C%CF%82%20%2%ABbrillante%2C%20lucente%2%BB%20e,occhi%3A%20del%20grave%20occhio%20g.> Pagina consultata il 10/08/2023)
43. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, pp. 442-447
44. Cfr. https://www.detail.de/de_en/memory-of-water-museum-under-the-baths-of-caracalla-16545 (Pagina consultata il 10/08/2023)
45. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, pp. 442-447
46. Cfr. <https://artemagazine.it/2018/06/13/alle-terme-di-caracalla-sensibile-ambientale-la-retrospettiva-dedicata-a-mauro-staccioli/> (Pagina consultata il 10/08/2023)
47. Cfr. <https://www.finestresullarte.info/mostre/terme-di-caracalla-letizia-battaglia-senza-fine> (Pagina consultata il 10/08/2023)
48. Louis Isadore Kahn, alla nascita Itze-Leib Schmuilowsky (Kuressaare, 20 febbraio 1901 – New York, 17 marzo 1974), è stato un architetto statunitense, di origini ebraiche. Emigrato nel 1906 in Pennsylvania, dove conseguì la laurea in architettura nel 1924, aprì nel 1935 un suo primo atelier e nel 1947 iniziò a insegnare alla Yale University, incarico che terminò nel 1957 quando iniziò a insegnare alla scuola di design dell'Università della Pennsylvania. Influenzato dalla monumentalità degli edifici classici e dalle rovine greche e romane, l'architettura di Kahn si concretizzò in edifici dalle solenni forme euclidee e dalla simmetria monolitica, come il Salk Institute o l'edificio del Parlamento bengalese a Dacca. Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Louis_Kahn (Pagina consultata il 10/08/2023)
49. La cicloide è la curva descritta da un punto di una circonferenza mentre questa rotola su una retta. La cicloide fu studiata per la prima volta da Nicola Cusano e ricevette il suo nome nel 1599 da Galileo, che formò il nome kykloeidés utilizzando le parole greche kýklos 'cerchio' e oeidés 'forma', che vuol dire quindi 'fatto da un cerchio'. Si dedicarono allo studio di questa curva anche (tra i più celebri) Torricelli, Fermat, Cartesio, Huygens, Bernoulli e Isaac Newton. Cfr. http://crf.uniroma2.it/labfis/laboratori%202010_2011/Laboratorio%20Tempo/LAB_3_classi/La%20cicloide.pdf (Pagina consultata il 10/08/2023)
50. Ciarcia S., Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, pp. 412-420
51. Cfr. <https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (Pagina consultata il 10/08/2023)
52. Ciarcia S., Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, pp. 429-431
53. George Erwin Patton, nato a Franklin, in North Carolina, ha studiato architettura del paesaggio alla North Carolina State University. Si prese un anno sabbatico per entrare a far parte del Corpo dei Marines durante la Seconda guerra mondiale, tornando per completare la laurea nel 1949. Poi, in seguito alla vittoria di un Rome Prize e di una borsa di studio Fulbright, Patton trascorse i due anni successivi all'American Academy in Rome. Tornò negli Stati Uniti nel 1951 ed entrò a far parte dello studio Simonds and Simonds a Pittsburgh. Nel 1954 aprì la sua azienda, George Patton, Inc., a Filadelfia. Patton trattò ogni lavoro individualmente e la diversità dei suoi progetti, tra cui residenze private, università, parchi, parchi giochi e progetti di conservazione, mostra la sua flessibilità come artista e designer. Le sue commissioni hanno riguardato la Locust Walk presso l'Università della Pennsylvania, il Philadelphia Museum of Art, il Kimbell Museum of Art, a Fort Worth, e Freedom Plaza a Washington, con l'architetto Robert Venturi. Le attività di Patton si sono estese oltre la pratica dell'architettura del paesaggio. Ha infatti pubblicato articoli di architettura e pianificazione ed è stato un sostenitore delle arti, diventando membro della Philadelphia Art Commission nel 1960. È stato membro dell'American Society of Landscape Architects e nel 1965 ne è stato il primo vicepresidente. iniziò ad insegnare architettura all'Università della Pennsylvania e nello stesso anno fu uno dei sei fondatori della Landscape Architecture Foundation. Cfr. <https://www.tclf.org/pioneer/george-e-patton> (Pagina consultata il 10/08/2023)
54. Harriet Pattinson è nata a Chicago, luogo in cui si è laureata, nell'Università di Chicago, nel 1951; poi si iscrisse alla School of Drama della Yale University dove studiò recitazione. Mentre viveva all'estero a Firenze, durante il suo ultimo anno, ha esplorato l'arte dei

- giardini d'Europa. Ha continuato ad interessarsi a tutte le arti, infatti ha lavorato nel cinema, ha studiato pittura di paesaggio e ha seguito corsi di laurea in filosofia all'Università di Edimburgo, prima di stabilirsi a Filadelfia per studiare pianoforte con Edith Braun. Lì, nel 1958, incontrò l'architetto Louis Kahn, che ricoprì un ruolo fondamentale nella vita di Pattison. Incoraggiando i suoi studi in architettura del paesaggio e dando luce al figlio Nathaniel, nel 1962. Nel 1963 Pattison iniziò un apprendistato di un anno e mezzo nell'ufficio di Dan Kiley nel Vermont, quindi si iscrisse al programma di architettura del paesaggio presso la School of Fine Arts dell'Università della Pennsylvania. Iniziò la sua carriera nello studio di George Erwin Patton, dove lavorò fino al 1970. Lì collaborò con Kahn alla progettazione del parco del Kimbell Art Museum a Fort Worth, in Texas, poi, successivamente, per il memoriale di Franklin Delano Roosevelt nel Four Freedoms Park di New York. Dopo la morte improvvisa di Kahn avvenuta nel 1974, Pattison aprì il proprio studio di architettura paesaggistica mentre continuava a collaborare con Patton su progetti occasionali. Il suo operato incluse il piano generale per la sede della Pennsylvania della Hershey Food Corporation. Pattison inoltre scrisse il saggio *Maine Landscapes: Design and Planning* sul lavoro del suo modello Beatrix Farrand, che allo stesso modo ha aperto la strada alle donne nell'architettura del paesaggio. Nel 2016 è stata nominata Fellow dell'American Society of Landscape Architects. Cfr. <https://www.tclf.org/pioneer/harriet-pattison>, <https://www.design.upenn.edu/architectural-archives/collections/pattison-harriet> (Pagina consultata il 10/08/2023)
55. Ciarcia S., *Manuale di allestimento e museografia*, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, pp. 421-425
 56. Samayeen N., *An intersection: water in Louis Kahn's landscape*, in ARCC conference repository, Agosto 2019, pp. 5-6
 57. Cfr. <https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 58. Cfr. <https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 59. Cfr. https://www.behance.net/gallery/106802349/The-Kimbell-Art-Museum?locale=it_IT (Pagina consultata il 10/08/2023)
 60. Cfr. <https://kimbellart.org/content/about-collection> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 61. Cfr. <https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/rezo-piano-pavilion> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 62. Cfr. <https://www.archdaily.com/448735/rezo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-rezo-piano-kendall-heaton-associates> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 63. Cfr. <https://kimbellart.org/content/news-monet-late-years> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 64. Cfr. <https://kimbellart.org/exhibition/balenciaga-black-1> (Pagina consultata il 10/08/2023)
 65. Cfr. <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/piedi-nudi-al-museo-la-fondazione-carmignac-inaugura-costa-azzurra> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 66. Cfr. <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 67. Cfr. <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 68. Cfr. <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 69. Cfr. <https://www.fondationcarmignac.com/en/architecture/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 70. Cfr. <https://artslife.com/2018/07/22/reportage-fondation-carmignac-porquerolles-foto-immagini-sea-of-desire/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 71. Cfr. <https://www.artcollective.club/contenuti/la-fondation-carmignac> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 72. Cfr. <https://artslife.com/2018/07/22/reportage-fondation-carmignac-porquerolles-foto-immagini-sea-of-desire/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 73. Cfr. <https://www.fondationcarmignac.com/en/la-source/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 74. Cfr. <https://www.juliet-artmagazine.com/fondation-carmignac/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 75. Cfr. <https://www.artesvelata.it/adriano-antino/> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 76. Cfr. <https://arquitecturaviva.com/works/capilla-del-vaticano-para-la-biennale-di-venezia-3> (Pagina consultata il 07/09/2023)
 77. Accademia Adrianea, *Linee Guida 2023*, Piranesi Prix de Rome
 78. Cfr. <https://inx.premiopianesi.net/il-premio/> (Pagina consultata il 04/09/2023)
 79. Accademia Adrianea, *Linee Guida 2023*, Piranesi Prix de Rome
 80. Cfr. <http://www.accademiaplatonica.com/i-misteri-eleusini/> (Pagina consultata il 04/09/2023)
 81. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/proserpina_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Pagina consultata il 04/09/2023)

Riferimenti iconografici

1. p.10 in basso, Great Exhibition, Londra, 1951, <https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/the-great-exhibition> (Pagina consultata il 10/09/2023)
2. p.10 in alto a sinistra, The Present of The Past, Biennale di Venezia, 1980, <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2018/june/29/when-the-venice-biennale-went-pomo/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
3. p.10 in alto a destra, Tour Eiffel, Esposizione Universale di Parigi, 1989, <https://rivoluzioni.modena900.it/timeline/1900-1920/lesposizione-universale-di-parigi/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
4. p.12 in basso, Partenone, Acropoli di Atene, https://www.storicang.it/a/costruzione-partenone_15855 (Pagina consultata il 25/7/2023)
5. p.12 in alto, Villa Almerico Capra (La Rotonda), disegni di Andrea Palladio, <https://www.artesvelata.it/rotonda-palladio/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
6. p.22 in alto a sinistra, Salone della Basilica Palladiana collocato al primo piano, <https://www.museicivicivenza.it/it/bp/basilica-palladiana/la-basilica.php> (Pagina consultata il 23/7/2023)
7. p.22 in alto a destra, loggiato della Basilica Palladiana, <https://www.ilturista.info/ugc/immagini/vicenza/veneto/88011/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
8. p.22 a sinistra, Basilica Palladiana illuminata di sera, <https://divisare.com/projects/378798-andrea-palladio-mario-ferrara-basilica-palladiana> (Pagina consultata il 23/7/2023)
9. p.22 in basso, Basilica Palladiana e campanile di giorno, <https://rde.it/it/progetti/basilica-palladiana/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
10. p.24 in alto, Mostra di Toyo Ito nella Basilica Palladiana, 2009, https://www.ribapix.com/toyo-ito-architetto-exhibition-basilica-palladiana-vicenza-the-aquatic-effect-of-the-luminous-suspended-columns_riba40578 (Pagina consultata il 10/9/2023)
11. p.24 in basso, schizzo progettuale di David Chipperfield per la mostra in Basilica, <https://artemagazine.it/2018/05/02/architettura-alla-basilica-palladiana-di-vicenza-la-mostra-dell-archistar-david-chipperfield/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
12. p.25 in basso, sezione aurea del Nautilus, <https://www.mpastudio.it/sezione-aurea/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
13. p.26 L'Uomo vitruviano, disegno di Leonardo da Vinci, <https://www.artesvelata.it/uomo-vitruviano-leonardo/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
14. p.30 in alto a sinistra, Venere e Adone, Antonio Canova, <https://www.museocanova.it/opere/sculture/venere-e-adone/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
15. p.30 in alto, Napoleone come Marte Pacificatore, Antonio Canova, https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fpinacotecabrera.org%2Fcollezione-online%2Fopere%2Fnapoleone-come-marte-pacificatore%2F&psig=AOvVaw2CPLn9m_a-hhvZkOWadhMu&ust=1690384201894000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCMDz_ICsqoADFQAAAAAdAAAAABAE (Pagina consultata il 23/7/2023)
16. p.30 al centro e in basso, fotografie di Robert Mapplethorpe, <https://www.mapplethorpe.org/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
17. p.31 in alto a sinistra, Danzatrice con dito al mento, Antonio Canova, <https://danceoverview.com/2022/01/19/la-danza-di-antonio-canova-grazia-e-bellezza/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
18. p.31 in alto a sinistra, Danzatrice con le mani sui fianchi, Antonio Canova, <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Antonio-Canova/723152/Ballerino,-1811-1812..html> (Pagina consultata il 23/7/2023)
19. p.31 al centro, Ebe, Antonio Canova, https://artsandculture.google.com/asset/ebe/SgF_5YhdL9vP5Q?hl=it (Pagina consultata il 23/7/2023)
20. p.31 in alto a destra, Danzatrice con i cembali, Antonio Canova, <https://www.perungiorno.it/yq030w1w1t9.foto.html> (Pagina consultata il 23/7/2023)
21. p.31 in alto a destra, Tersicore, Antonio Canova, <https://www.magnanirocca.it/antonio-canova-terricore/> (Pagina consultata il 23/7/2023)
22. p.31 al centro, Vaso Venini Veronese, https://www.venini.com/it_it/veronese-fo360001000x0awz (Pagina consultata il 23/7/2023)
23. p.31 al centro, Vaso Venini Veronese, https://www.venini.com/it_it/veronese-fo360001000x0oss (Pagina consultata il 23/7/2023)
24. p.31 al centro, Vaso Venini Acqua, https://www.venini.com/it_it/acqua-lt37938000h0a6t (Pagina consultata il 23/7/2023)
25. p.31 al centro, Vaso Venini Acqua, https://www.venini.com/it_it/acqua-lt379381000h0a99 (Pagina consultata il 23/7/2023)
26. p.31 al centro, Vaso Venini Coppa, https://www.venini.com/it_it/coppa-ft351615000x0beh-c (Pagina consultata il 23/7/2023)
27. p.31 al centro, Vaso Venini Coppa, https://www.venini.com/it_it/coppa-ft351612000x09 (Pagina consultata il 23/7/2023)
28. p.31 al centro, Vaso Venini Incisi, https://www.venini.com/it_it/incisi-ft372228000x0fb (Pagina consultata il 23/7/2023)
29. p.31 al centro, Vaso Venini Incisi, https://www.venini.com/it_it/incisi-ft372216000x0v4 (Pagina consultata il 23/7/2023)
30. p.31 al centro, Vaso Venini Goburam, https://www.venini.com/it_it/goburam-to301297301x0c7 (Pagina consultata il 23/7/2023)
31. p.31 al centro, Vaso Venini Oman, https://www.venini.com/it_it/oman-fo378701000o0a19 (Pagina consultata il 23/7/2023)
32. p.63 Long Evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1965, <https://artsandculture.google.com/asset/long-evening-dress-crist%C3%B3bal-balenciaga/zAGj9NwX8Ea38g> (Pagina consultata il 25/7/2023)
33. p.63 Strapless green silk gazar evening dress with cape, Cristóbal Balenciaga, 1961, <https://images.chicagohistory.org/asset/6048/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
34. p.63 Green Mohairdress, Cristóbal Balenciaga, 1959, <https://artsandculture.google.com/story/6AWBFnJV2fqUKw> (Pagina consultata il 25/7/2023)
35. p.63 Cape coat, in moss green gazar, Cristóbal Balenciaga, 1962, <https://x.cristobalbalenciagamuseoa.com/en/creativity> (Pagina consultata il 25/7/2023)
36. p.63 Tulip evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1965, <http://www.elegancepedia.com/mode/ava-gardners-tulip-evening-dress-by-cristobal-balenciaga> (Pagina consultata il 25/7/2023)
37. p.63 Baby Doll' cocktail dress, Cristóbal Balenciaga, 1958, <https://collections.vam.ac.uk/item/O75910/evening-dress-balenciaga-cristobal/evening-dress-balenciaga-crist%C3%B3bal/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
38. p.63 Evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1964, <https://collections.vam.ac.uk/item/O75476/evening-dress-balenciaga-cristobal/evening-dress-crist%C3%B3bal-balenciaga/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
39. p.63 Evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1967, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80019145?ft=balenciaga&what=Dresses&who=Cristobal%20Balenciaga&p-g=1&rpp=60&pos=56> (Pagina consultata il 25/7/2023)
40. p.63 Bolero and dress, Cristóbal Balenciaga, 1964, <https://i.pinimg.com/564x/52/bb/15/52bb153d806404f547d68b4697abc8a3.jpg> (Pagina consultata il 25/7/2023)
41. p.63 Evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1954, <https://saratogaliving.com/legendary-fashion-innovator-cristobal-balenciaga-proves-black-is-anything-but-basic/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
42. p.63 Evening ensemble, Cristóbal Balenciaga, 1967, https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmontecristomagazine.com%2Fstyle%2Fbalenciaga-shaping-fashion-victoria-albert-museum&psig=AOvVaw12zx2_rVWJALKIYsS-H4HQ&ust=1690385548470000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCPjEioOXqoADFQAAAAAdAAAAABAE (Pagina consultata il 25/7/2023)
43. p.63 Evening dress, Cristóbal Balenciaga, 1959, <https://pescaralovesfashion.com/cristobal-balenciaga-il-maestro/> (Pagina consultata il 25/7/2023)
44. p.63 Cocktail coat, Cristóbal Balenciaga, 1960, <https://artsandculture.google.com/asset/cocktail-coat-crist%C3%B3bal-balenciaga/YwFCEquBnWOyrw> (Pagina consultata il 25/7/2023)

45. p.63 Orange coat, Cristóbal Balenciaga, 1953, <https://montecristomagazine.com/style/balenciaga-shaping-fashion-victoria-albert-museum> (Pagina consultata il 25/7/2023)
46. p.63 Day Dress, Cristóbal Balenciaga, 1968, <https://artsandculture.google.com/asset/day-dress-crist%C3%B3bal-balenciaga/7AF4dqxpPflAQ> (Pagina consultata il 25/7/2023)
47. p.63 Déshabillé, Cristóbal Balenciaga, 1955, <https://www.nekatur.net/it/cristobal-balenciaga-museum> (Pagina consultata il 25/7/2023)
48. p.63 Three-piece suit, Cristóbal Balenciaga, 1962, <https://artsandculture.google.com/asset/three-piece-suit-bodice-skirt-and-cape-crist%C3%B3bal-balenciaga/awHjDaaCkByzkg> (Pagina consultata il 25/7/2023)
49. p.63 Two-piece suit, Cristóbal Balenciaga, 1960, <https://artsandculture.google.com/asset/hip-length-jacket-crist%C3%B3bal-balenciaga/zAGHSVj2y0Uzlw> (Pagina consultata il 25/7/2023)
50. p.85 Edoardo Tresoldi, <https://wunderkammern.net/edoardo-tresoldi-la-materia-e-il-tempo/?lang=it> (Pagina consultata il 25/7/2023)
51. p.88 in alto a sinistra, Padiglione sull'acqua di Carlo Scarpa, Tomba Brion, <https://divisare.com/projects/383354-carlo-scarpa-federico-covre-il-padiglione-sull-acqua> (Pagina consultata il 10/09/2023)
52. p.88 in basso, Terme di Vals di Peter Zumthor, <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2023/03/20/le-terme-di-vals-di-peter-zumthor.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
53. p.88 in alto, Moses Bridge di RO&AD Architekten, <https://www.archdaily.com/184921/moses-bridge-road-architecten/5016b82e28ba0d1416000e27-moses-bridge-road-architecten-image> (Pagina consultata il 10/09/2023)
54. p.88 in alto a destra, Water/Glass di Kengo Kuma & Associates, <https://kkaa.co.jp/en/project/water-glass/#gallery-5> (Pagina consultata il 10/09/2023)
55. p.91 in alto, Terme di Caracalla, Roma, vista di dettaglio, <https://cultura.gov.it/evento/terme-di-caracalla-apertura-straordinaria-per-il-25-aprile> (Pagina consultata il 10/09/2023)
56. p.91 in basso, Complesso delle Terme di Caracalla, Roma, https://www.soprintendenza-specialeroma.it/schede/terme-di-caracalla_3009/ (Pagina consultata il 10/09/2023)
57. p.91 in alto a sinistra, Toro Farnese, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, <https://www.lasinodoro.it/terme-di-caracalla-roma/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
58. p.93 in basso, Mosaico della palestra delle Terme, <https://vici.org/vici/7894/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
59. p.93 in alto a destra, Colonna della Giustizia, Piazza di Santa Trinità, Firenze https://it.wikipedia.org/wiki/Colonne_di_Firenze (Pagina consultata il 10/09/2023)
60. p.93 in basso, Pianta delle terme con legenda degli ambienti antichi, <https://www.romanoimperio.com/2009/09/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
61. p.98 in alto, confronto tra frigidarium prima e ora, <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/12/terme-caracalla-3d-roma-sito-archeologico-realta-virtuale/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
62. p.98 in basso, confronto tra natatio prima e ora, <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/12/terme-caracalla-3d-roma-sito-archeologico-realta-virtuale/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
63. p.99 in alto, ricostruzione 3D dello spogliatoio, <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/12/terme-caracalla-3d-roma-sito-archeologico-realta-virtuale/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
64. p.99 in basso, Palestra orientale, <https://www.romanoimperio.com/2009/09/terme-di-caracalla.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
65. p.100 in alto, musealizzazione della domus adrianea presso le Terme di Caracalla, https://roma.repubblica.it/cronaca/2017/12/19/foto/caracalla_3d-184620802/1/ (Pagina consultata il 10/09/2023)
66. p.100 in basso, domus adrianea presso le Terme di Caracalla, <https://www.classicult.it/prima-delle-terme-di-caracalla-tornano-visibili-le-splendide-pitture-di-una-domus-di-eta-adrianea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
67. p.102-103 in basso, allestimento permanente nei sotterranei delle Terme di Caracalla, Fabio Fornasari, https://detail-cdn.s3.eu-central-1.amazonaws.com/media/catalog/product/m/u/museum_caracalla_thermen_teaser_1.jpg?store=de_en&image-type=image (Pagina consultata il 10/09/2023)
68. p.105 in alto, dettaglio allestimento capitelli nel progetto di allestimento permanente di Fabio Fornasari, <https://divisare.com/projects/227185-fabio-fornasari-oscar-ferrari-allestimento-permanente-degli-elementi-architettonici-delle-terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 10/09/2023)
69. p.105 in basso, vista complessiva del progetto di allestimento permanente di Fabio Fornasari, <https://divisare.com/projects/227185-fabio-fornasari-oscar-ferrari-allestimento-permanente-degli-elementi-architettonici-delle-terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 10/09/2023)
70. p.106 in alto, disegni tecnici degli elementi allestitivi, <https://divisare.com/projects/227185-fabio-fornasari-oscar-ferrari-allestimento-permanente-degli-elementi-architettonici-delle-terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 10/09/2023)
71. p. 106 in alto a sinistra, dettaglio sulla pedana e sull'espositore, <https://fabiofornasari.net/2012/12/25/025/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
72. p. 106 in alto a destra, musealizzazione dei sotterranei delle Terme di Caracalla, <https://fabiofornasari.net/2012/12/25/025/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
73. p. 106 in basso, giochi di luce ricreati nell'allestimento permanente, <https://fabiofornasari.net/2012/12/25/025/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
74. p.108 in basso, superficie evocativa dell'acqua, <https://divisare.com/projects/227185-fabio-fornasari-oscar-ferrari-allestimento-permanente-degli-elementi-architettonici-delle-terme-di-caracalla> (Pagina consultata il 10/09/2023)
75. p.112 in alto, Triangolo dai lati curvi, Maurizio Staccioli, <https://maurostaccioli.org/it/terme-di-caracalla-2018-it/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
76. p.112 in basso, Ellisse, Maurizio Staccioli, <https://maurostaccioli.org/it/terme-di-caracalla-2018-it/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
77. p.113 in alto, dettaglio sulle fotografie di Letizia Battaglia <https://artemagazine.it/2023/05/26/letizia-battaglia-lomagaggio-alle-terme-di-caracalla/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
78. p.113 in alto, fotografie di Letizia Battaglia <https://artemagazine.it/2023/05/26/letizia-battaglia-lomagaggio-alle-terme-di-caracalla/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
79. p.115 in alto, Louis Kahn nell'auditorium del Kimbell Art Museum, <https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn/503808ac28ba0d599b000a42-ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn-image> (Pagina consultata il 10/09/2023)
80. p.115 in basso, Kimbell Art Museum in costruzione, <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
81. p.117 Scultura L'Air di Maillol, <https://www.flickr.com/photos/stall/226207716> (Pagina consultata il 10/09/2023)
82. p.118 in alto, pianta dei due piani del Kimbell Art Museum, https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn/5038089928ba0d599b000a3c-ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn-photo?next_project=no (Pagina consultata il 10/09/2023)
83. p.118 in basso, masterplan del Kimbell Art Museum, https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn/5038089928ba0d599b000a3c-ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn-photo?next_project=no (Pagina consultata il 10/09/2023)
84. p.119 in basso, sezioni del Kimbell Art Museum, https://www.archdaily.com/123761/ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn/5038089928ba0d599b000a3c-ad-classics-kimbell-art-museum-louis-kahn-photo?next_project=no (Pagina consultata il 10/09/2023)
85. p.119, Cortile Kimbell Art Museum <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
86. p.121 in alto a sinistra, cortile interno del Kimbell Art Museum, <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
87. p.121 in alto a destra, entrata est al museo, , <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
88. p.121 a destra, cortile esterno del Kimbell Art Museum, <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
89. p.121 in basso, vista dal porticato verso l'esterno, <https://www.archdaily.com/870556/louis-kahn-and-renzo-piano-the-harmony-between-each-legends-kimbell-museum-wing/590c-cb85e58ece654200002f-louis-kahn-and-renzo-piano-the-harmony-between-each-legends-kimbell-museum-wing-photo> (Pagina consultata il 10/09/2023)
90. p.122, Riflessi di luce sull'acqua delle vasche del Kimbell Art Museum, <https://archist.blogspot.com/2017/03/kimbell-art-museum-in-fort-worth-louis.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
91. p.124 in alto a sinistra, interno area espositivo, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/musealia-americana-kimbell-art-museum/133485.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)

92. p.124 in basso, galleria con visitatori e volte illuminate a giorno, https://www.architectmagazine.com/design/buildings/the-kimbell-art-museum-the-original-louis-kahn-building_0 (Pagina consultata il 10/09/2023)
93. p.128 in alto, sistema di illuminazione interna, <https://images.adsttc.com/media/images/5038/08a6/28ba/0d59/9b00/0a40/slideshow/stringio.jpg?1414198019> (Pagina consultata il 10/09/2023)
94. p.128 in basso, schema rappresentante lo studio della luce, https://issuu.com/jonp91/docs/kimbell_case_study/6?ff=&epik=dj0yJnU9YzdHT1JrYUxsNFFpY1dZUGc4Z1U5dW-Q5WjBjBNORjR04mcD0wJm49NVByWGdUT1c4V1Bjb3JYekFxd1YQSZ0PUFBQUFBR-1RZM2IZ (Pagina consultata il 10/09/2023)
95. p.131 in alto, Man in a Blue Smock, Paul Cézanne, 1896–1897, <https://kimbellart.org/collection/apg-198003> (Pagina consultata il 10/09/2023)
96. p.131 in basso, Kay e Ben Fortson, <https://kimbellart.org/content/first-class-history-kimbell-art-museum> (Pagina consultata il 10/09/2023)
97. p.132 in basso, Padiglione di Renzo Piano per l'espansione del Kimbell Art Museum, https://www.archdaily.com/448735/renzo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-renzo-piano-kendall-heaton-associates/5285125be8e44e524b00019f-renzo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-renzo-piano-kendall-heaton-associates-photo?next_project=no (Pagina consultata il 11/09/2023)
98. p.134 interno del Padiglione Renzo Piano, https://www.archdaily.com/448735/renzo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-renzo-piano-kendall-heaton-associates/5721dc01e58eceb42400000a-renzo-piano-pavilion-at-kimbell-art-museum-renzo-piano-kendall-heaton-associates-photo?next_project=no (Pagina consultata il 10/09/2023)
99. p.135-136, Mostra Monet. The Late Year presso il Kimbell Art Museum, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/monet-at-the-kimbell-art-museum-1583020> (Pagina consultata il 10/09/2023)
100. p.142 in basso, vista aerea sulla Fondation Carmignac, <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
101. p.142 in alto a sinistra, vista della Villa dall'esterno, <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
102. p.142 a sinistra, vista verso il cortile interno dal primo piano, <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
103. p.142 a destra, vista esterna della villa con natura, <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 10/09/2023)
104. p.143 in alto a sinistra, labirinto di specchi nel parco della Fondation Carmignac, <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-villa-carmignac> (Pagina consultata il 10/09/2023)
105. p.143 in basso, Giardino delle Sculture, <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
106. p.145 in alto a sinistra, Scultura di Alycastre, Miquel Barceló, Not titled yet, 2018, <https://www.rivieraloisirs.com/it/activities/fondation-carmignac/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
107. p.145 a sinistra, mostra temporanea La Source, <https://living.corriere.it/arte/villa-carmignac-mostra-the-source-chiara-parisi/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
108. p.145 in alto a destra, mostra temporanea Sea of Desire, <https://artslife.com/2018/07/22/reportage-fondation-carmignac-porquerolles-foto-immagini-sea-of-desire/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
109. p.145 in basso, mostra temporanea Le Songe d'Ulysse, <https://www.exibart.com/mostre/le-songe-dulysse-alla-fondazione-carmignac-porquerolles/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
110. p.146 in basso, piscina a sfioro nel cortile della Villa, <https://www.rivieraloisirs.com/it/activities/fondation-carmignac/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
111. p.151, Ciclotrama 50 (Wind), Janaina Mello Landini, 2018, <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a21343489/sede-fondazione-carmignac-porquerolles-arte-contemporanea/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
112. p.155 in alto a sinistra, Statua di Osiri-Antinoo, Musei Vaticani, Roma, 117-138 d.C, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-egizio/sala-iii--ricostruzione-del-serapeo-del-canopo-di-villa-adriana/statua-di-osiri-antino.html> (Pagina consultata il 10/09/2023)
113. p.155 in basso, busti di Adriano e Antinoo, <https://www.latinorum.tk/adriano-e-antino/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
114. p.158 in alto a sinistra, Vatican Chapel, Eduardo Souto de Moura, Venezia (Italia), 2018, <https://divisare.com/projects/386712-eduardo-souto-de-moura-alessandra-chemollo-vatican-chapel> (Pagina consultata il 10/09/2023)
115. p.158 in basso, Tomba Brion, Carlo Scarpa, Altivole (Treviso), 1978, <https://divisare.com/projects/347852-carlo-scarpa-jacopo-famularo-tomba-brion-through-details> (Pagina consultata il 10/09/2023)
116. p.185 in alto, Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli, <https://www.coopculture.it/it/poi/villa-adriana/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
117. p.185 in basso, Canopo, Villa Adriana, Tivoli, <https://www.italia.it/it/lazio/roma/cosa-fare/villa-adriana> (Pagina consultata il 10/09/2023)
118. p.186 Grandi Terme, Villa Adriana, <https://divisare.com/projects/379341-davide-apicella-villa-adriana-e-il-rapporto-con-il-paesaggio-tivoli> (Pagina consultata il 10/09/2023)
119. p.187 vista aerea sul Muro delle Cento Camerelle e vasca del Pecile, <https://blog.visionaire.org/2011/03/i-misteri-di-eleusi/> (Pagina consultata il 10/09/2023)
120. p.188-189 in basso, affresco dei misteri eleusini, Villa dei Misteri, Pompei, https://www.archdaily.com/943646/villa-deca-studio-guilherme-torres/5f0c7b30b35765c90e0005a0-villa-deca-studio-guilherme-torres-photo?next_project=no (Pagina consultata il 10/09/2023)
121. p.207 in basso, vista sul Muro delle Cento Camerelle dal Vestibolo, <https://divisare.com/projects/379341-davide-apicella-villa-adriana-e-il-rapporto-con-il-paesaggio-tivoli> (Pagina consultata il 10/09/2023)
122. p.219 in alto, vista esterna di Villa Deca, Studio Guilherme Torres, Sao Paulo, Brasile, <https://www.archdaily.com/943646/villa-deca-studio-guilherme-torres> (Pagina consultata il 10/09/2023)
123. p.219 in alto, vista dall'interno di Villa Deca, Studio Guilherme Torres, Sao Paulo, Brasile, <https://www.archdaily.com/943646/villa-deca-studio-guilherme-torres> (Pagina consultata il 10/09/2023)