

POLITECNICO DI TORINO

Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura per il Patrimonio
Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città
Laurea Magistrale in Architettura per la Sostenibilità
A.A. 2023/2024

**Eventi e processi di valorizzazione.
Fashion and Heritage a Villa Adriana**

Relatore
Prof. Pier Federico Mauro Caliarì
Correlatore
Prof. Diatta Amath Luca

Studentesse
Francesca Becacci
305374
Elisa Frazzetto
300646
Anna Seves
304934

INDICE

ABSTRACT	9
I HERITAGE	10
1.1 Adriano Imperatore	14
1.2 La villa	18
1.2.1 La tipologia della villa romana	18
1.2.2 Villa Adriana	22
1.2.3 Rappresentazione della villa nei secoli	32
1.3 Tractatus logico sintattico	48
1.3.1 Impianto policentrico ipotattico e centralità	48
1.3.2 Studio progettuale degli assi	58
1.4 Valorizzazione del patrimonio: allestimento e museografia per l'archeologia	64
1.4.1 L'effimero: valorizzare e interpretare il passato	64
II FASHION	70
2.1 Haute Couture, l'industria del lusso	74
2.1.1 Nascita ed evoluzione del concetto di lusso	76
2.1.2 L'industria del lusso nel Novecento	86
2.2 Maison Martin Margiela	98
2.2.1 La storia del brand	98
2.2.2 Il decostruttivismo per Maison Martin Margiela	136
2.3 La moda come evento: la sfilata	146
2.3.1 L'origine della sfilata e il suo ruolo nella valorizzazione	146
2.3.2 Gli ambienti della sfilata: la passerella, la quinta scenica e lo spazio per il pubblico	156

III FASHION & HERITAGE	162
3.1 La moda come mezzo di valorizzazione della cultura	166
3.2 Moda e patrimonio: un dialogo tra antico e contemporaneo	170
3.2.1 Gucci, Palazzo Pitti	170
3.2.2 Fendi, Colosseo	174
3.2.3 Dolce&Gabbana, Valle dei Templi	178
3.2.4 Gucci, Castel del Monte	182
3.2.5 Dior, Acropoli	186
IV PROGETTO	190
4.1 Concept e obiettivi	194
4.2 Il progetto e l'evento	204
4.2.1 Venere Cnidia	204
4.2.2 Pecile	210
4.2.3 Tre Esedre	222
4.2.4 Grandi Terme	226
4.2.5 Piazza d'Oro	238
4.2.6 Roccabruna	248
4.2.7 Padiglione espositivo	256
CONCLUSIONI	270
BIBLIOGRAFIA	272

ABSTRACT

L'importanza storica e artistica di Villa Adriana le ha permesso di essere ancora oggi una testimonianza di architettura e cultura greco romana, le cui rappresentazioni sono state per secoli e lungo i secoli ispirazione per artisti e letterati, fino ad arrivare al giorno d'oggi. Quello che conosciamo oggi della Villa non è altro che la rovina ancora maestosa del grandioso monumento architettonico voluto da Adriano, imperatore illuminato, conoscitore dotto della sapienza ellenica, nonché di discipline auliche che spaziavano dalla letteratura all'arte, fino all'esplorazione.

L'obiettivo di questo studio è quello di valorizzare il patrimonio esistente attraverso la progettazione di architetture effimere in grado di mettere in risalto la rovina, incrementando l'attrattiva del sito tramite l'organizzazione di un grande evento di alta moda. Lo studio incrociato di queste diverse discipline, quali l'archeologia, l'architettura, la valorizzazione, la musealizzazione e la moda, hanno condotto alla scelta di una casa di moda apparentemente distante dal contesto archeologico, ma i cui principi riescono a riflettersi in quelli che abbiamo considerato essere dei temi cardine durante lo studio della Villa.

Maison Margiela, infatti, è un brand fondato dallo stilista belga Martin Margiela nel 1988: sono gli anni del decostruttivismo, applicato non solo in architettura, ma anche nella moda, in cui lo stilista traspone tale concetto creando collezioni che riescono a dare seconda vita ai capi, rispettando e mantenendo le tracce del passare del tempo. Il movimento decostruttivista si contrappone all'architettura classica per le sue forme e strutture innovative, disegnando tagli e linee eccentrici, mettendo a disposizione nuove opportunità creative e approcci al design, dettando a tutti gli effetti nuovi standard di bellezza. Questa estetica instaura un contrasto, una discontinuità netta con l'archeologia, tra l'antico e il moderno, che si ricollega però alla moda di Margiela nel suo processo creativo, che non comporta una distruzione, ma una rinascita.

Il proposito è stato quindi quello di instaurare un rapporto tra la rovina e il nuovo dichiaratamente moderno, in cui l'estetica prende spunto dai riferimenti decostruttivisti, tutelando l'archeologia, dando una nuova leggibilità e costruendo conoscenza, memoria e identità, senza però compromettere le qualità ambientali del sito.



“Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell’uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città.”

Yourcenar, Marguerite, Memorie di Adriano, p. 120-121.

L'IMPERATORE ADRIANO

1.1

“Fu alto di statura, di bell'aspetto, la chioma acconciata con arte, la barba lunga per nascondere certi segni che per natura aveva sul viso, corporatura robusta. Montò spesso a cavallo e camminò; si esercitò sempre al maneggio delle armi e al giavellotto. Andava a caccia molto spesso e uccise un leone con le sue stesse mani. Andando a caccia si ruppe una clavicola e una costola. Andò sempre a caccia con gli amici. Durante il banchetto fece sempre, a seconda delle circostanze, rappresentazioni di commedie, tragedie, Atellane, suonatrici di sambuca, dicitori, poeti.”

Sparziano, Elio. *Historia Augusta*.

Nello studio di Villa Adriana è inevitabile analizzare la figura di Adriano, imperatore colto e affascinante, che fu committente della Villa stessa. Egli nacque da una nobile famiglia italiana nel 76 a Roma, per poi stabilirsi a Italica, nei dintorni di Siviglia, dove coltivò la passione per la caccia. Era figlio di un cugino di Traiano, con la pronipote del quale ebbe un primo matrimonio senza figli prima della di lei dipartita. Nel 117 divenne imperatore dell'Antiochia, morendo nel 138 a Baia, vicino al golfo di Napoli, dopo venti anni di regno. Non era l'erede diretto di Traiano, tuttavia egli lo considerava suo pupillo e adottò il suo successore giusto il giorno prima della sua morte, assolutamente necessario per non lasciare un vuoto di potere in un impero che, pur essendo al massimo grado della sua espansione, presentava campagne militari nonché rivoluzioni da sedare.

Ma ciò che più interessa analizzare di questo personaggio era la sua attenzione verso il mondo ellenico e la sua passione per auliche discipline come storia, filosofia, musica e

geografia oltre che al mondo militare. Per questo motivo, all'inizio del suo impero, decise di abbandonare le campagne di conquista a oriente perseguite e programmate dal suo predecessore sull'esempio dell'impero di Alessandro Magno, impegnandosi comunque a garantire la sicurezza delle frontiere e la preparazione dell'esercito.¹

Non sono molte le fonti da cui è stato possibile reperire informazioni sulla personalità dell'imperatore, fra queste vi troviamo le lettere che Frontone² scrisse a lui e ad altri personaggi dell'epoca, in cui critica le scelte politico militari di Adriano, ma afferma anche come egli fosse un governatore operoso e sapiente, dedito ai viaggi nelle regioni del suo impero; la sua vita venne narrata nella *Historia Augusta*, scritta da Elio Sparziano³, ed infine viene citato anche negli scritti di Svetonio, biografo, il quale faceva parte della cerchia più stretta di Adriano, al quale probabilmente fu proibito di scrivere di lui dopo uno screzio personale. L'unico altro scritto di cui si è a conoscenza è quello di Cassio Dione⁴,

¹Yourcenar, Marguerite. *Memorie di Adriano*. Torino. Einaudi. 2002.

²Sparziano, Elio. *Historia Augusta*.

³MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa. 1997.

⁴Marco Cornelio Frontone (100-166/170), uno tra i più significativi oratori del II secolo.

⁵Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2001.

⁶Scrittrice belga (1903-1987) nota soprattutto per il romanzo epistolare *Le memorie di Adriano* (1951).

⁷MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa. 1997.

postumo alla morte dell'imperatore, intitolato *Storia di Roma*, di cui però restano solo alcuni passi. Dalla fonte di Sparziano sappiamo che aveva un carattere molto mitevole, che fu un ottimo governatore rispettoso del senato, ma che come imperatore venne giudicato colpevole di non aver proseguito l'estensione territoriale, perdendo, anzi, alcune conquiste di Traiano. Questo avrebbe potuto indicare, in realtà, assennatezza, poichè Augusto stesso suggerì ai suoi successori di non estendere troppo i confini dell'impero dato che c'era il rischio di non riuscire a gestirli e difenderli, portando al declino la civiltà romana.⁵

La descrizione più conosciuta è tuttavia quella data da Marguerite Yourcenar⁶ ne *Le memorie di Adriano*, romanzo epistolare in cui la scrittrice immagina l'imperatore, alla fine della sua vita, che da Villa Adriana scrive una lettera a Marco Aurelio. L'autrice ricostruisce perfettamente il personaggio nel suo essere un monarca brillante, ma anche un uomo cinico che, sentendo di avvicinarsi alla propria fine, medita sui temi della umana condizione,

facendo emergere la sua profonda cultura e passione, non solo per le arti e la conoscenza, ma anche per il vasto territorio su cui aveva regnato. La sua scrittura non è quella di una storica, contiene infatti inesattezze, dovute anche alle poche fonti storiche effettivamente reperibili, ed è dunque più filosofica e narrativa, in quanto vi è l'aggiunta di dettagli frutto della sua immaginazione.

Nel 121 Adriano iniziò ad ispezionare le province del suo impero, mosso dalla sua grande esigenza di esplorazione e conoscenza, e rimase lontano dall'Italia per almeno nove anni, rientrando a Roma nel 132. Egli aveva già visitato parte dell'impero come soldato e generale sotto il regno di Traiano e, quando ripartì nel 121, visitò dapprima i territori di Gallia e Germania, per poi arrivare anche in Spagna, nell'Asia Minore e in Grecia, dove permase per diversi anni, aggiudicandosi addirittura il titolo di arconte ad Atene: questo conferma quanto Adriano fosse un profondo conoscitore e apprezzatore del mondo ellenico.⁷

Il suo ultimo viaggio prima del rientro a Roma fu ad Alessandria e sul Nilo, dove perse la vita il suo amato Antinoo⁸: si tratta di una vicenda piuttosto controversa poichè tra le varie ipotesi, oltre a quella di uno sfortunato incidente, vi erano anche quella del sacrificio rituale e dell'omicidio su commissione. Nonostante ciò, dopo tale evento, Adriano gli intitolò una città sulle rive del Nilo e promosse un culto della sua divinità. Il tempo che non trascorse in viaggio lo passò a Tivoli, presso Villa Adriana, dove aveva stabilito la sua residenza.



⁸Giovane greco originario della Bitinia che fu per molti anni amante dell'Imperatore Adriano.

Busto dell'Imperatore Adriano in marmo bianco di età imperiale; parte di collezione Torlonia.

La tipologia edilizia della villa di campagna era già presente nella cultura patrizia romana di età repubblicana, infatti all'epoca di Adriano le campagne e il litorale nei dintorni di Roma erano già costellate di ville. *“La villa era per antonomasia un luogo ove riposare durante il tempo libero, o otium”*⁹, perciò aveva grande importanza la scelta del sito in cui ubicarle, favorendo paesaggi rurali come boschi e prati, che venivano poi forniti di ogni agio grazie a ingegneri idraulici e giardinieri, nonché di orti e bestiame per rendere ogni residenza effettivamente autonoma. Inizialmente il modello di queste ville di lusso non aveva grandi ambizioni architettoniche, si trattava semplicemente di fattorie romane in cui patrizi e plebei lavoravano. Solo successivamente le influenze delle grandi città orientali mutarono la cultura romana nelle sue discipline, condizionando inevitabilmente anche il modo di abitare. Questo cambiamento è stato sicuramente agevolato dalle conquiste militari, che riportavano ricchi bottini dalle campagne militari nella regione ellenica, suscitando nei

romani benestanti il desiderio di arricchire le proprie abitazioni con tali oggetti ornamentali allo scopo di mostrare lustro e prestigio. Venivano quindi ingaggiati artigiani e specialisti per esaudire ogni stravagante richiesta dei committenti, arrivando a progettare edifici ancora più complessi e sfarzosi dei modelli greci.

Dunque, in età repubblicana, la tipologia della villa era già più articolata rispetto al suo modello di base, raggiungendo il massimo splendore in età imperiale, quando furono inserite all'interno delle proprietà più strutture distaccate, a volte dalla composizione apparentemente irrazionale. All'interno di questi edifici, che si estendevano a scala urbana, vi erano collocate le funzioni più disparate, sia pubbliche sia private, le quali andavano dal residenziale, al ludico, all'amministrativo. Essendo inoltre, come nel caso di Adriano, una residenza imperiale, la dimensione era espressione della magnificenza dell'Impero: Roma, infatti, nel momento della sua massima grandezza, ambiva allo stesso status di città imperiale dei

⁹MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano, Electa, 1997. p.7.

¹⁰MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano, Electa, 1997.

"MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano. Electa. 1997.

regni ellenistici secoli prima.¹⁰

La villa di lusso divenne così spazio di sperimentazione architettonica ed artistica, agevolata dalla ricchezza dei committenti patrizi che facevano di queste ville un luogo di massima ostentazione.

Quando Adriano successe a Traiano dopo la sua morte nel 117, le colline a est e sud est di Roma, nonché i litorali vicino alla foce del Tevere, erano già cosparsi di ville, ed era dunque inevitabile che anche il nuovo imperatore seguisse questa tendenza.¹¹

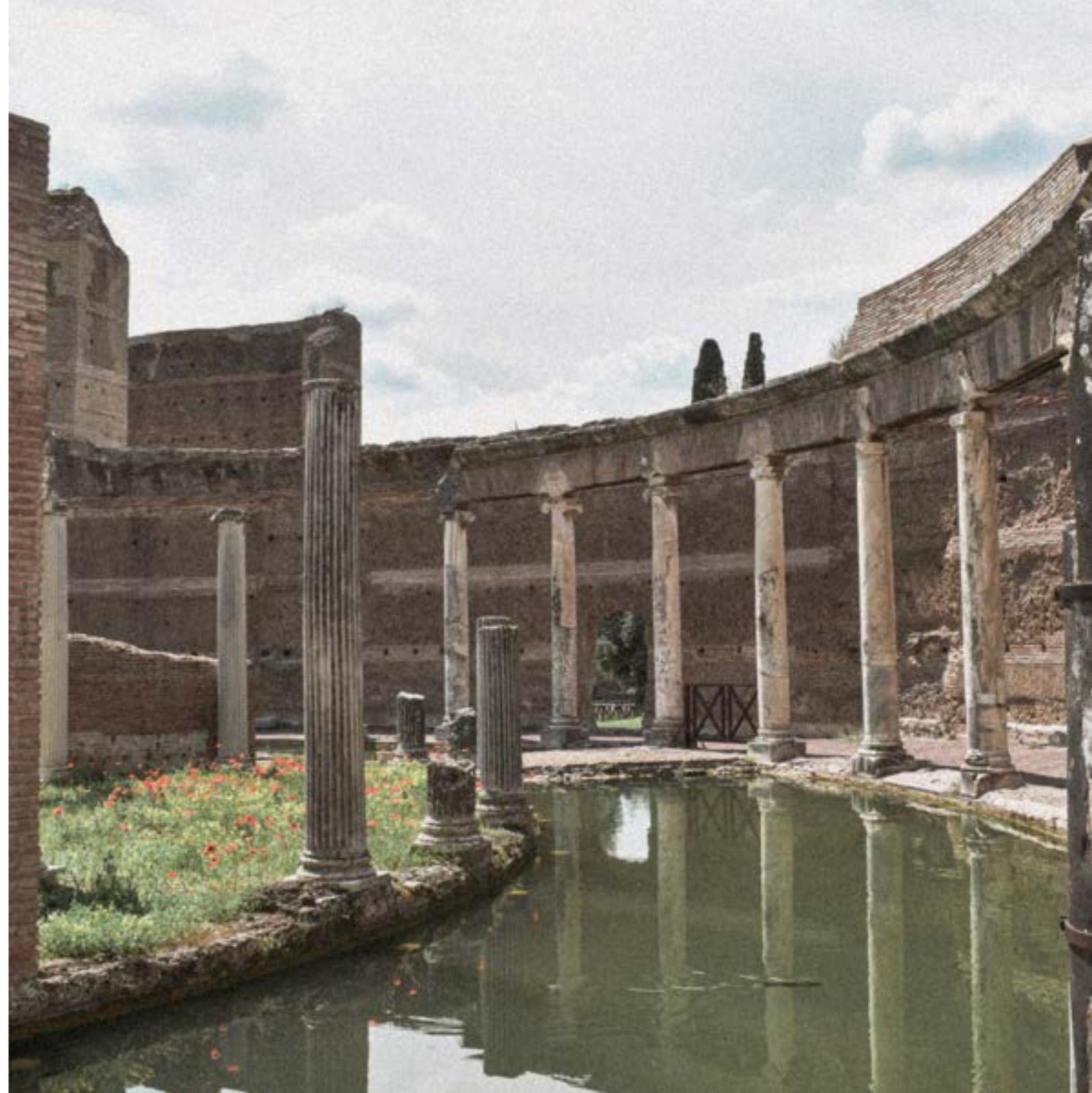


Foto a destra:
Viale dei Cipressi

La Villa fu costruita nell'intero arco di tempo in cui Adriano regnò sull'impero, quindi nel periodo compreso tra il 117 ed il 138. Tale datazione ci è consentita dalle incisioni su bolli laterizi, che conservano una testimonianza scritta indiretta: prima della cottura le fornaci incidevano al di sopra dei mattoni informazioni abbreviate sull'origine e la fabbricazione del mattone stesso, vi era dunque riportato il nome dei consoli in carica e il nome della fornace. Questo tipo di classificazione era di uso comune sin dall'epoca giulio-claudia, andando poi a sparire nel IV secolo, e ha permesso di datare le strutture con una certa garanzia, anche se non è noto quanto i mattoni potessero essere conservati nella fabbrica per essere utilizzati in un momento successivo.¹² Si può comunque ipotizzare una suddivisione di fasi di costruzione della villa secondo le datazioni dei bolli laterizi:

118-121: prima fase. In tale periodo vennero realizzati i fabbricati residenziali, ma anche tutti gli impianti di approvvigionamento di

acqua, fogne, vie di accesso. Al termine di questa fase risultano completati anche il Teatro Marittimo, le Terme di Eliocamino, la Sala dei Filosofi e il portico del Pecile.

121-125: seconda fase. In questo frangente vennero completati gran parte degli edifici: la Piazza d'Oro, il Palazzo d'inverno, i Giardini superiori, le Piccole Terme, le Grandi Terme, il Ninfeo Stadio e il Pretorio.

125-138: terza fase. Già dal 132 Adriano risiedette in modo permanente nella Villa, vedendo edificarsi i lavori che si svolsero alla valle di Tempe, all'Antinoeion, al Grande Vestibolo, al Canopo, a Roccabruna, all'Accademia e al Teatro Sud.¹³

Per quanto riguarda l'attribuzione alla progettazione della Villa ci si chiede quanto sia effettivamente stato il contributo di Adriano come architetto: era noto infatti il suo interesse in questa disciplina, ma non vi è alcuna prova certa che egli avesse preso parte al

¹² Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2001.

¹³ MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa. 1997.



processo decisionale. Inoltre la professione dell'architetto ai tempi non era considerata idonea alla classe patrizia, nonostante la rispettabilità della carriera. Tuttavia, Villa Adriana è la più grandiosa delle opere costruite sotto il comando dell'imperatore e, nonostante non vi siano sostanziali fonti scritte sulla sua persona, la più consistente testimonianza che abbiamo di lui è la sua eredità artistica.¹⁴

*“Oltre tutto si dice che la casa di un uomo è il suo specchio e per quanto riguarda Villa Adriana è essa certamente quella che più ci svela chi l'imperatore architetto sia veramente stato.”*¹⁵

Poiché Adriano era fortemente influenzato dai suoi viaggi e dalla sua conoscenza per le altre culture si può analizzare parallelamente il processo di costruzione delle varie parti della Villa con la cronologia delle sue esplorazioni, determinando come l'imperatore potesse effettivamente aver avuto il tempo durante le sue permanenze a Roma di occuparsi anche

della Villa.

Un altro aspetto interessante da analizzare prima di arrivare agli aspetti compositivi è quello della scelta del sito, all'apparenza insalubre. Sicuramente un progetto alla portata delle ambizioni di Adriano non poteva essere costruito troppo in prossimità della città, sia per ragioni economiche che di stratigrafia urbana, nonché di vincoli progettuali dovuti alle preesistenze. Scelse quindi di costruire sull'antica via Tiburtina, vicino ai monti, con una modesta altezza e a quattro chilometri a sud ovest di Tivoli.¹⁶

*“Sapevo bene che quella valle angusta, disseminata d'olivi, non era il Tempe, ma ero giunto in quell'età in cui non v'è una bella località che non ce ne ricordi un'altra, più bella, e ogni piacere s'arricchisce del ricordo di piaceri trascorsi. Consentivo ad abbandonarmi a quella nostalgia ch'è la malinconia del desiderio...”*¹⁷

Il rifornimento d'acqua avveniva tramite uno

¹⁴Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2001.

¹⁵Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2001. p.74.

¹⁶Mancini, Aldo. *Luce su Villa Adriana: identità e forma*. Ariccia. Aracne. 2016.

¹⁷Yourcenar, Marguerite. *Memorie di Adriano*. Torino. Einaudi. 2002. p. 237.

Foto a sinistra: Vista su Tivoli da Piazza d'Oro

¹⁸ Affluente del Tevere.

¹⁹ Aurigemma, Salvatore. *Villa Adriana*. Istituto Poligrafico dello Stato, 1996. Archeologo ed epigrafista.

²⁰ MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa, 1997. p.33.

²¹ MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa, 1997.

²² MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa, 1997. p. 35.

degli acquedotti metropolitani che passava tra l’Aniene e il Colle Ripoli attraverso una tubatura sotterranea che varcava due chilometri dal punto di attingimento, poiché la Villa si colloca esattamente tra due affluenti dell’Aniene¹⁸. Diversi studiosi si sono interrogati sul perché Adriano abbia preferito un sito così arido pur avendo a disposizione i pendii di mezzacosta, più freschi. Le ragioni possono essere dettate dalla grandiosa calma che il luogo scelto suscitava o dal fatto che, nonostante l’assenza di attrattive, concedeva terrazzamenti e territori più ampi. Aurigemma¹⁹, benchè si ritenga comunque sorpreso dal fatto che l’imperatore non avesse scelto un territorio collinare, analizza i vantaggi del luogo, dicendo che “non opprime con la sua magnificenza ed è invece tranquillo e riposante e al tempo stesso vasto e vario”²⁰. La motivazione più valida rimane quindi quella che Adriano volesse un ampio territorio per avere più libertà nella sua ambizione progettistica. Persisteva comunque il problema climatico del rigido inverno e dell’afosa estate, ragion

per cui negli anni si ricorse ad un uso sempre più elevato e strategico di fonti d’acqua per raffrescare, cercando di orientare le varie strutture a vantaggio di questa condizione.²¹ La struttura era in uso tutto l’anno, ma cambiava la praticabilità degli edifici a seconda della stagionalità ed era rallentata soprattutto nella stagione invernale poiché alcune parti fondamentali come il Canopo, la Piazza d’Oro, le Terme e i Teatri, non potevano essere utilizzati.

La Villa ha un’estensione di due chilometri, in cui sono presenti due dislivelli: quello dal Pantanello alla terrazza est ovest e quello dalla terrazza est ovest al parco superiore.

“Per la conformazione del terreno e l’uso che volle farne Adriano, non esiste una linea di orientamento principale, né un edificio che domini sul sito intero. Le singole fabbriche sono per la maggior parte simmetriche e parecchi gruppi di edifici hanno una disposizione ortogonale; ma i rapporti planimetrici fra i vari gruppi possono sembrare irrazionali, fatto

che anche in questo caso è dovuto spesso al terreno.”²²

Si può quindi determinare come la Villa abbia un impianto policentrico e ipotattico, introducendo il modello compositivo radiale, che verrà approfondito nella sezione dedicata al *Tractatus Logico Sintattico*²³, e che analizza nello specifico composizione, assialità e radialità del sistema della Villa a noi nota. Questa compresenza di principi compositivi diversi dalla *regula* fino ad allora adottata nelle architetture romane dimostra l’introduzione di una differente tecnica compositiva, soprattutto di un cambiamento di ideologia progettuale: così una semplice villa divenne una villa-acropoli costituita da un sistema di edifici autoreferenziali.²⁴ Non sappiamo con certezza quali fossero i confini effettivi della Villa ma sembra comunque improbabile che essa si estendesse oltre il fiume Aniene, la via Tiburtina²⁵ o le colline a est. L’estensione urbana della città imperiale presentava una complessità derivante dalla

vastità dei percorsi, dalla diversificazione degli ingressi e dalla molteplicità delle funzioni ospitate, inoltre la mancanza di mura difensive attorno alla Villa Adriana consentiva una notevole libertà nella disposizione degli ingressi. Le strade avevano origine a valle della villa, connettendosi al *deverticulum* proveniente dalla via Tiburtina e alla via per Gabii²⁶. Il complesso di Venere Cnidia svolgeva un ruolo chiave nella gestione del traffico in arrivo, separando pedoni e veicoli: la via Coperta appena dopo il Tempio di Venere Cnidia si divideva, collegando diverse aree della villa, incluso il Padiglione di Tempe, le scuderie, la Piazza d’Oro e il territorio a monte. Un altro ramo passava al di sotto della Piazza d’Oro, collegando diverse strutture come il Maneggio, la Caserma dei Vigili, la Domus Imperiale e il criptoportico del Palazzo con Peschiera. Diverse strade si distaccavano dal Tempio di Venere Cnidia, collegando aree come il Teatro Marittimo, il Pecile, le Terme con Heliocaminus e il Complesso dei Triclini, mentre altre ancora conducevano al Canopo,

²³ Calzani, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico* la forma trasparente di Villa Adriana. Edizioni Quasar, 2012.

²⁴ Calzani, Pier Federico. “La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnografo post-alessandrino.” *Ananke*, no. 84 Speciale (Agosto 2018), p. 72.

²⁵ Antica via consolare romana, che inizialmente collegava Roma a Tivoli, fino ad estendersi fino all’Adriatico.

²⁶ Antica città latina che collegava Roma a Praeneste, oggi sito archeologico della città di Roma.



alle Piccole e Grandi Terme, al Mausoleo di Antinoo e al Tempio di Ercole. La posizione dell'ingresso principale alla Villa Adriana, destinato all'imperatore e agli ospiti di rango, è oggetto di supposizioni che suggeriscono un collegamento probabile con la via Tiburtina. Tale ingresso doveva situarsi a valle del pianoro compreso tra i fossi dell'Acqua Ferrata e di Roccabruna, il che suggerisce che l'ingresso avvenisse attraverso il complesso del Tempio di Venere Cnidia, situato sulla bisettrice dell'angolo prospettico dal quale Villa Adriana è osservata dallo stesso Tempio.²⁷

Dal punto di vista planimetrico e urbano la Villa è un organismo costituito da più cellule diversificate, ciascuna delle quali risulta indispensabile al totale funzionamento dell'opera. Questa totale indipendenza delle singole parti si può notare anche sotto l'aspetto costruttivo: infatti i costruttori resero ogni singola particella autonoma anche dal punto di vista statico, non facendo poggiare strutture adiacenti sugli stessi piani murari. Questa visione urbanistica frazionata e informale era

un'innovazione rispetto ai principi classici e riuscì a integrarsi perfettamente con il territorio senza essere invasiva, creando una simbiosi tra le varie parti di cui è composta e la natura stessa. La Villa riesce a stupire sia per il suo impianto quasi barocco, sia nella varietà di stili architettonici che Adriano vi ha riposto prendendo ispirazione dai suoi viaggi nell'impero: così la tradizione romana si fonde con la cultura architettonica ellenica ed egiziana.²⁸

Per cercare di dare un "ordine" alle varie parti di cui è composta la Villa cercheremo di suddividerla in grandi zone individuate per composizione e funzione, secondo la ripartizione operata dal *Tractatus Logico Sintattico*. L'intento di Adriano era chiaramente quello di far leggere l'impianto complessivo come un unicum, ma questa suddivisione vuole essere uno strumento di comprensione di un impianto molto complesso e articolato. Tale comprensione risulta comunque parziale dato che gli scavi non sono stati completati.²⁹ "Ornò splendidamente la sua Villa tanto che in

²⁷ Mancini, Aldo. *Luce su Villa Adriana: identità e forma*. Ariccia. Aracne. 2016.

²⁸ Mancini, Aldo. *Luce su Villa Adriana: identità e forma*. Ariccia. Aracne. 2016.

²⁹ Caliri, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar. 2012.

³⁰ Calia, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar. 2012.

³¹ Calia, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar. 2012.

essa iscrisse i nomi più celebri di province e di luoghi da lui amati, quali Liceo, Accademia, Pritaneo, Canopo, Pecile, Tempe e, per non tralasciare nulla, creò anche un finto aldilà. Amò l'oratoria antica e la declamazione di casi giuridici. Preferì Catone a Cicerone, Ennio a Virgilio, Celio a Sallustio e criticò con la stessa energia sia Omero che Platone.³⁰

Dallo studio della pianta complessivo emergono quattro macro quartieri, ciascuno con un impianto relativamente autonomo, ma con punti di contatto tra gli uni e gli altri:

Il primo quartiere, situato a nord-est, è caratterizzato dalla presenza del blocco residenziale, composto principalmente dalla Domus con le sue terrazze affacciate sulla Valle di Tempe; al suo interno si trovano anche il Cortile delle Biblioteche, la Terrazza delle Fontane, gli Hospitalia, il Triclinio imperiale, il Padiglione di Tempe e Piazza D'oro.

Il secondo quartiere, posizionato nel cuore della Villa, comprende il complesso costituito dal Palatium, il Ninfeo Stadio e l'Edificio con

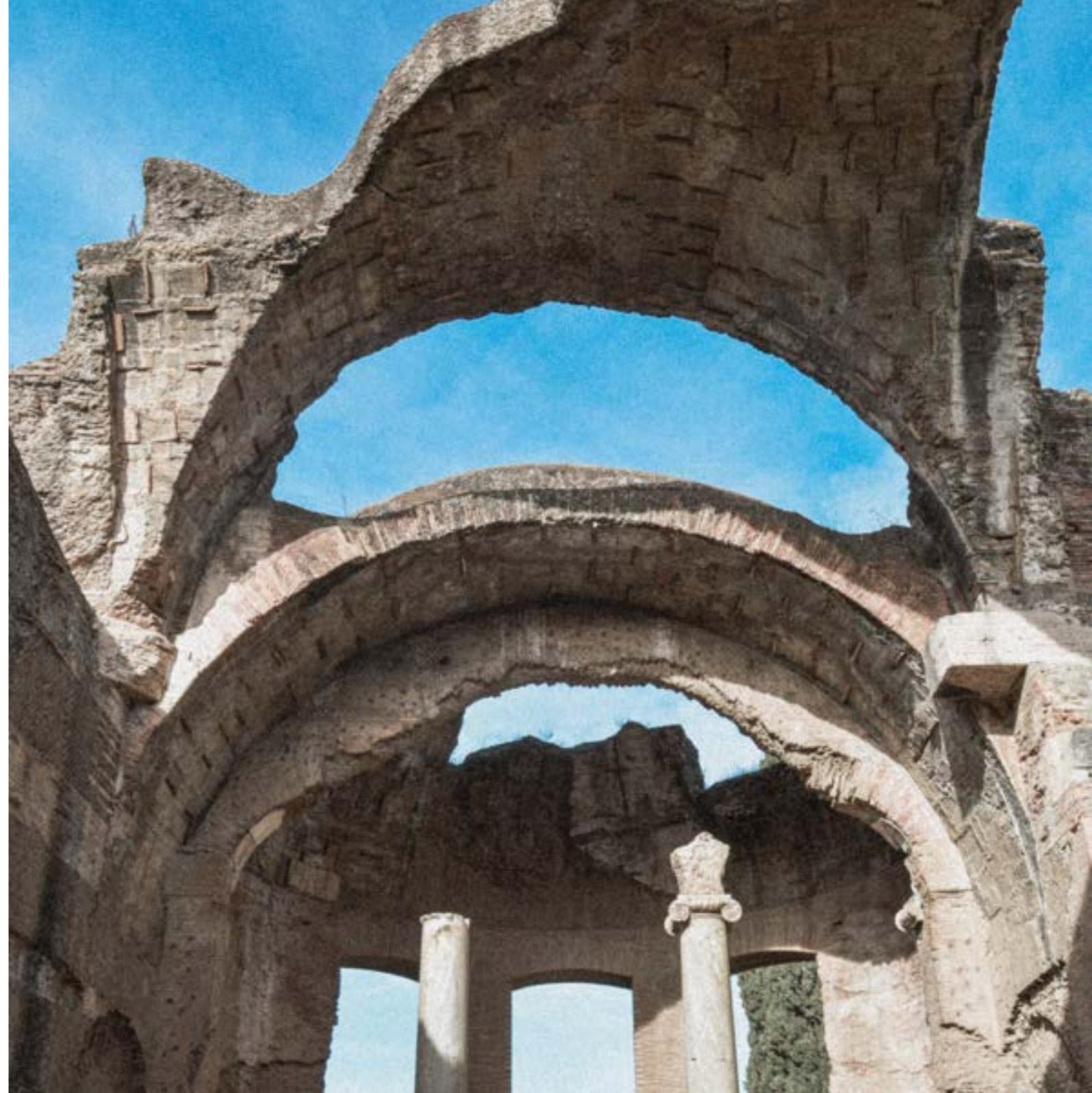
tre Esedre, ma vi sono collegati il Pecile e la Sala dei Filosofi, che seguono anch'essi l'orientamento generale di questo quartiere. Tra il secondo quartiere e quello della Domus, si inserisce logicamente il blocco composto dal Teatro Marittimo e dalle Terme con Heliocaminus.

Il terzo quartiere, collocato su un'area pianeggiante, occupa lo spazio tra il Pecile e il cambiamento di quota dell'Altura e segue uno schema ortogonale comprendente diversi edifici, tra cui gli impianti termali centrali come le Piccole e Grandi Terme, il Grande Vestibolo con i terminali del Canopo e dell'Antinoeion.

Infine, il quarto quartiere, noto come Accademia, si sviluppa lungo l'erosione del banco tufaceo occidentale, dalla Torre di Roccabruna al Teatro sud.

Vi sono anche alcune presenze monumentali che esulano da questa suddivisione, tra queste vi è la Palestra, la Caserma dei Vigili, il Plutonium e il Liceo.³¹

Foto a destra:
Grandi Terme



Quando Adriano morì nel 138 le notizie sulla Villa diminuirono fino a sparire per un certo periodo: alcuni bolli laterizi potrebbero indicare che sia stata riutilizzata dagli imperatori successivi, ma i documenti si fermano del periodo di Caracalla³², sappiamo soltanto che durante le battaglie dei Goti per la conquista di Roma venne usata come roccaforte militare. Quel che è certo è che passeranno millecento anni prima della riscoperta, anni in cui la Villa subì numerosi saccheggiamenti. Nel Rinascimento la Villa svolse un ruolo diverso grazie all'Umanesimo e, nonostante le documentazioni non siano complete, divenne un esempio eccezionale di architettura e di evoluzione di essa. Le prime fonti scritte riportate sono di Flavio Biondo³³, che, in un viaggio insieme a Papa Pio II, scorse le rovine della villa.³⁴

“Fuori dalla città (di Tivoli), a circa tre miglia l'imperatore Adriano costruì una splendida villa, simile a un grande borgo. Restano ancora oggi le volte alte e sublimi dei templi,

si vedono le costruzioni semi-distrutte delle sale delle stanze, si scorgono i resti dei peristili e dei grandi portici a colonne, delle piscine e dei bagni. [...] Il tempo ha sfigurato ogni cosa. Quei muri che erano ricoperti di tappeti dipinti e drappi intessuti d'oro, sono ora rivestiti d'edera. Pruni e rovi sono cresciuti dove sedevano i tribuni vestiti di porpora, e i serpenti hanno invaso le camere delle regine. Quanto effimere sono le cose mortali!”³⁵

Dalle parole del Papa, che vi arrivò ben prima dei cacciatori di tesori, si evince che vi erano elementi architettonici, come colonne e cortili, ancora intatti.

Nel 1465 Francesco di Giorgio Martini disegnò almeno due piante, le più antiche riprodotte in scala, arrivate fino a noi oggi, tuttavia l'architetto non le riprodusse in modo fedele, ripensando le loro proporzioni e aggiungendo dettagli irreali.

Tra il Quattrocento e il Cinquecento molti noti artisti, come Bramante e Raffaello, furono spinti a visitare la Villa per studiarla e

³²Imperatore romano della dinastia dei Severi dal 193 al 217.

³³Storico e umanista italiano del Rinascimento (1392-1463) sotto Papa Pio II.

³⁴MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano. Electa. 1997.

³⁵Piccolomini, Enea Silvio (Papa Pio II). Commentarii. p.328-329.

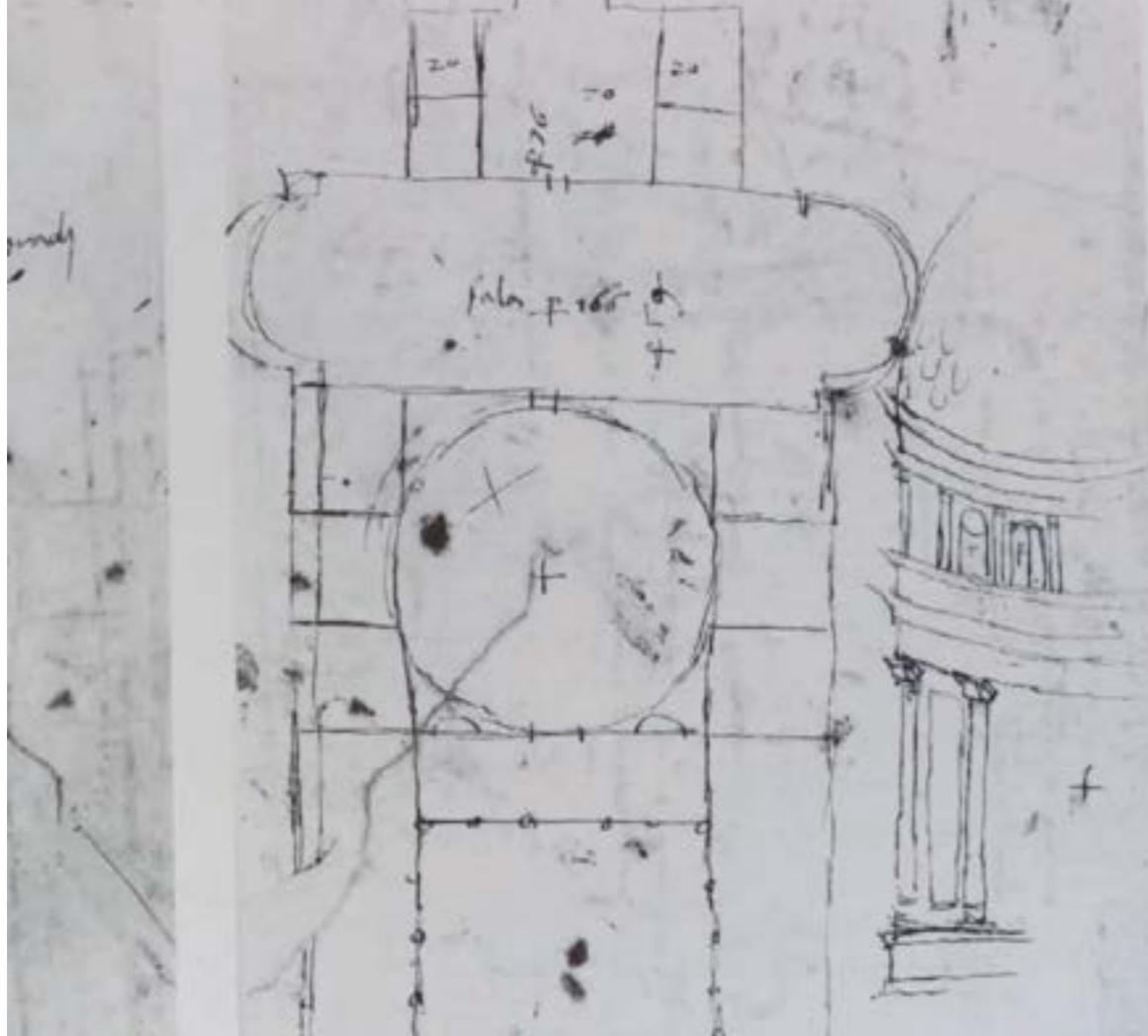


Foto a sinistra:
pianta del cortile
delle fontane
ovest e del
recinto dell'isola:
Francesco di
Giorgio Martini,
ca. 1465, Firenze,
Uffizi.

Foto a destra:
pianta e
sezione della
sala circolare:
Francesco di
Giorgio Martini,
ca. 1465.

riprodurla, dandole una grande importanza e influenzando lo stile alto-rinascimentale.

Fu infatti Pirro Ligorio³⁶ a disegnare il primo rilievo dell'intero sito, riproducendolo in scala. Gli scavi effettuati dallo studioso si svolsero tra il 1550 e il 1568 e gli fecero acquisire una fama tale da essere nominato archeologo personale di Ippolito d'Este di Ferrara per curare la sua personale collezione di opere classiche, motivo per cui nel 1560 gli fu assegnato anche l'incarico di progettare Villa d'Este³⁷ per il cardinale.

Considerando gli appunti e i ritrovamenti scultorei di Ligorio, possiamo dedurre che gran parte dei suoi scavi furono in prossimità del teatro nord, delle piccole e grandi terme, del cortile delle fontane. I suoi studi, *Descrizione della superba e magnificentissima villa Tiburtina Hadriana*, furono pubblicati postumi nel 1723 ed esercitarono una forte influenza negli studi successivi della villa.

La pianta generale del sito o non fu mai completata o andò perduta: rimangono solamente tutti gli schizzi preparatori, che furono poi continuati nei secoli successivi da Contini e Piranesi e dei quali si rivelarono tutte le inesattezze.³⁸

Le piante della Villa non vennero pubblicate fino al Seicento, il che la rendeva sconosciuta a tutti coloro che non l'avessero visitata. Fu Francesco Contini³⁹ a completare la prima pianta esauriente del sito pubblicata nel 1668, facendo ricorso agli studi precedentemente svolti da Ligorio e ad un rilievo svolto da lui personalmente. Il rilevamento della villa iniziò nel 1634 e Contini evidenzia la complessità del luogo:

“Mi conferij nel luogo: osservai quel sito esser in un Colle circondato da due valli di circuito di sei miglia, e viddi la maggior parte di quelle anticaglie sì fattamente atterrate, e coperte dalle ruine, che non si scorgevan i loro fondamenti; anzi la più parte d'esse erano soprafatte da macchie foltissime e spinose. Tali asprezze mi palesarono la difficoltà, che havrei trovato in ridurle in Pianta... Cominciai a far cavar terra per trovar i fondamenti: feci recider gl'intoppi, che m'impedivano, e più volte calai in vari pozzi, e aperture, che scopersi in quelli scoscesi, e per quelle vi-gne. Questa diligenza mi ha poi anco fatto scoprire alcune strade sotterranee, per le quali si va al coperto da un luogo all'altro di detta villa, come si vedono disegnate nella Pianta, che

³⁶ Architetto ed esperto di antichità napoletano (1513-1583).

³⁷ Villa rinascimentale nei pressi di Tivoli progettata da Pirro Ligorio.

³⁸ MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito* da Adriano a Louis I. Kahn. Milano. Electa. 1997.

³⁹ Architetto (1599-1669) al servizio del cardinale Francesco Barberini.

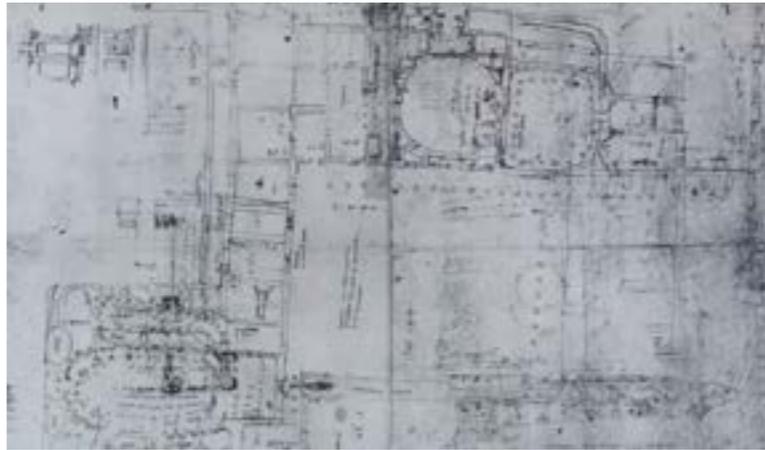
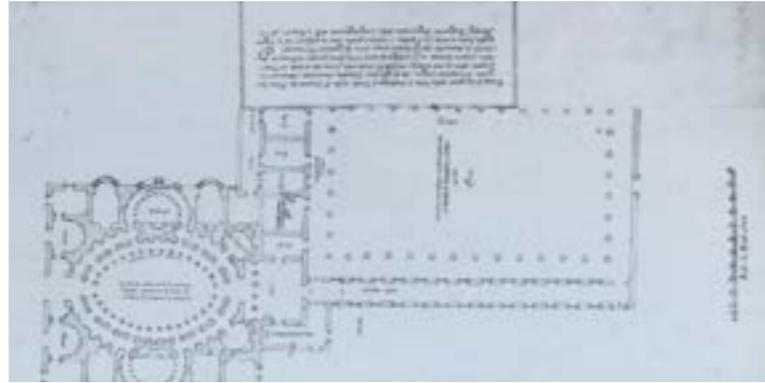
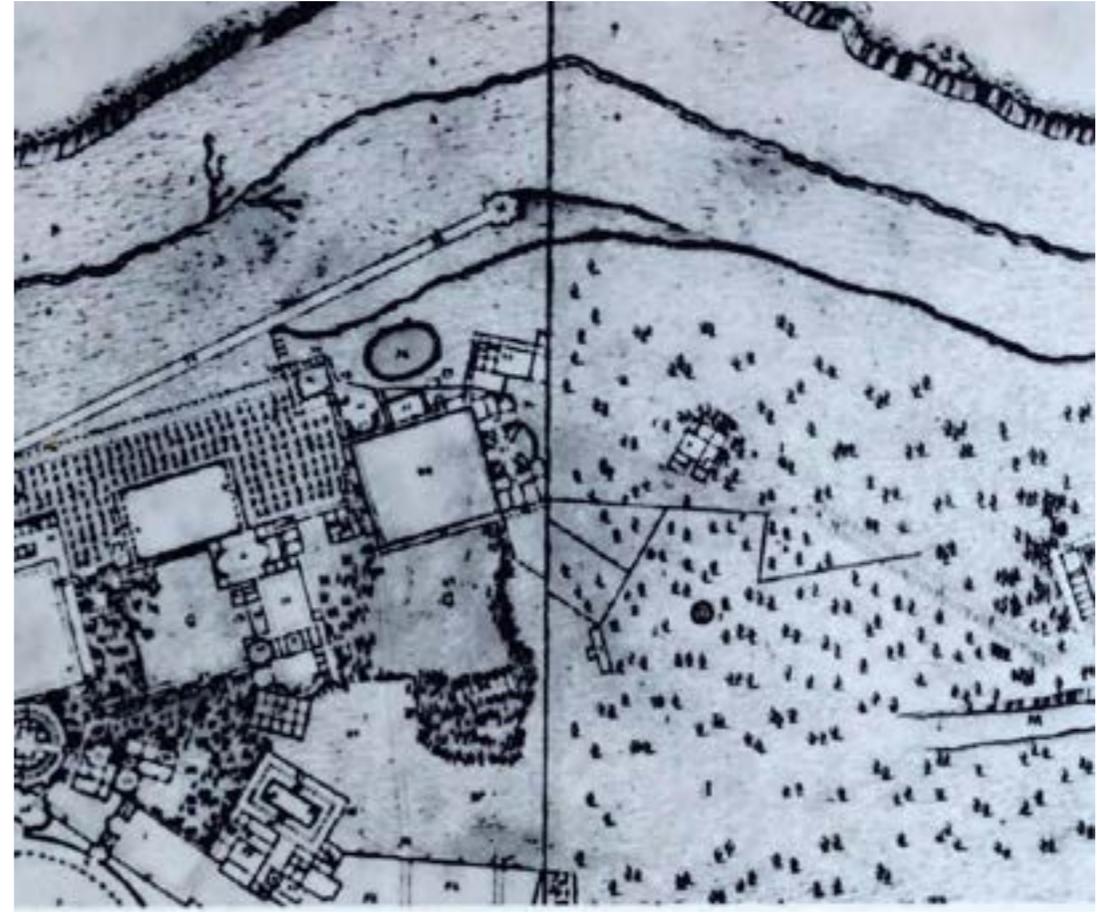


Foto in basso:
pianta del
complesso sud;
Pirro Ligorio,
Windsor Royal
Library.



In questa pagina:
parte della
pianta della villa
di Francesco
Contini, da
"Adriani
Caesaris
Imaginem...",
Roma, 1668.

⁴⁰Contini.1668. frontespizio.

⁴¹MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano. Electa, 1997.

⁴²Pittore italiano, prevalentemente attivo a Roma (1674-1755).

finalmente ho levata con quella esattezza, che hò potuto, rispetto al luogo reso hormai dal tempo per ogni parte manchevole.⁴⁰

Contini tuttavia compie un errore nella rappresentazione del teatro nord: seguendo gli studi di Ligorio fraintese quali fossero tali rovine e, non trovando il teatro a cui il suo predecessore faceva riferimento, ne inventò uno nella valle est. Questo errore è stato riprodotto in quasi tutte le piante ridisegnate nel corso dei secoli, anche nel Novecento. Ad eccezione di questa imprecisione il lavoro dell'architetto fu preciso e accurato, stimolando lo studio della villa nella nuova generazione di artisti e architetti.⁴¹

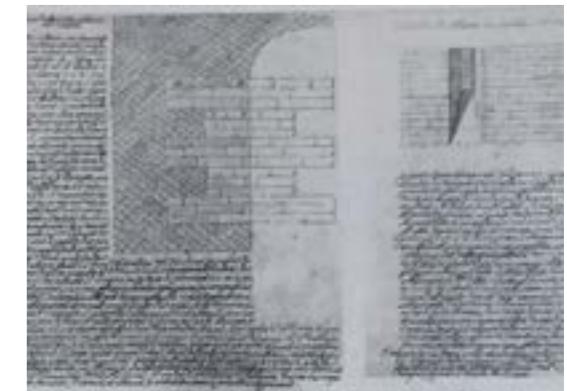
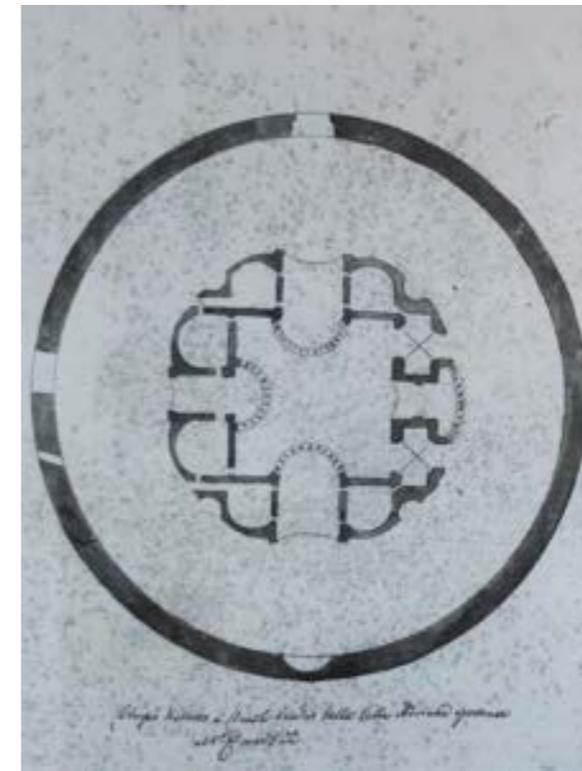
Nel Settecento vennero condotti scavi sistematici e la moda del Grand Tour attrasse sempre più visitatori presso le rovine della villa, nonostante ciò il sito rimase ripartito in sette proprietà private fino alla fine del secolo. Il Conte Fede acquistò parte della tenuta nel 1725, costruendo il proprio casino nei pressi

del Tempio di Venere Cnidia; a lui si deve anche il viale dei cipressi che lo precedono arrivando dal Pecile.

Il Grand Tour era parte obbligatoria dell'istruzione dei giovani artisti, architetti e letterati aristocratici, i Pensionnaires, affascinati sia dal paesaggio pittoresco e naturale sia dalla rovina stessa, per questo tappa fondamentale del Tour quindi era Roma e i suoi dintorni, compresa la villa. Tra questi studiosi troviamo Pier Leone Ghezzi⁴², che nei suoi soggiorni nel 1724 e nel 1742 riprodusse vedute fedeli della villa allegate di annotazioni, fedeli a tal punto da notare le inesattezze di Contini.

Anche l'architetto Charles-Louis Clérisseau si recò più volte alla villa, portando con sé anche l'apprendista Robert Adam: riprodussero più vedute della villa con una certa libertà creativa, analizzandone anche la struttura.

Gli studi di Giovanni Pannini, rispetto ai precedenti, furono condotti con motivazioni differenti: egli voleva documentare con accuratezza ciò che poteva rilevare sul



A sinistra: Recinto dell'isola, pianta di Pier Leone Ghezzi, 1724.

In alto: Muratura della villa, studio di Pier Leone Ghezzi, 1742.

In basso: di Pier Leone Ghezzi, 1742. Volta decorata a stucco delle grandi terme, disegno di Pier Leone Ghezzi, 1742.



In alto: Sala centrale delle grandi terme verso nord est, veduta di Robert Adam, ca. 1756.

A sinistra: Edificio di servizio centrale incorniciato dalla volta stuccata delle grandi terme, veduta di Charles-Louis Clérisseau, ca. 1756.

A destra: Rotonda delle grandi terme, veduta di Robert Adam, ca. 1756.

sito per riuscire ad ipotizzare le strutture originarie, seppur partendo talvolta da resti frammentari. Le rappresentazioni di Pannini sono storicamente rilevanti anche per l'eco mediatico che ebbero: riuscirono a raggiungere un vasto pubblico che ne richiedeva sempre più copie.

Questo successo conferma il fatto che nel corso del secolo gli studiosi si fossero per lo più occupati di riprodurre gli scenari più spettacolari, senza condurre in fin dei conti delle indagini troppo approfondite.

Il più noto interprete della villa di questo secolo è senza dubbio Gian Battista Piranesi⁴³, che, stabilitosi a Roma nel 1747, dedicò tutta la vita all'indagine sistematica della città. La sua popolarità fu soprattutto dovuta alle incisioni all'acquaforte, tecnica da lui stesso affinata e con cui realizzò stampe di antichità romane caratterizzate dalla minuziosa cura dei dettagli. Negli ultimi anni della sua vita si occupò di redigere una pubblicazione totalitaria dei suoi studi sull'architettura romana, comprendendo anche la villa, da

lui dettagliatamente rappresentata, ma morì prima di riuscire a concluderlo.⁴⁴

I suoi studi sulla villa iniziarono verso gli anni Quaranta del Settecento e durarono tutta la vita, svolgendo minuziosamente il rilievo degli scavi allora emersi che si protrassero per anni. La pianta della villa fu commissionata da Stanislao Poniatowski⁴⁵ e venne pubblicata postuma nel 1781 dal figlio Francesco Piranesi, che aveva svolto alcuni studi con il padre e inciso la dedica al re di Polonia, motivo per il quale la pianta fu attribuita a Francesco e screditata come lavoro poco accurato. La paternità del disegno venne poi riattribuita a Gian Battista solo nel 1938 grazie agli studi di Roberto Pane⁴⁶. La pianta di Piranesi è ben più accurata di quelle di Ligorio e Contini, nonostante egli abbia effettivamente ricalcato il lavoro di Contini: divise i resti della villa in ventuno zone, analizzando gli spazi ambiente per ambiente e usò tratti diversi per differenziare il rilievo esistente da quello ipotizzato.

In conclusione, la villa fu un tema preminente

⁴³ Incisore, architetto e teorico dell'architettura (1720-1778).

⁴⁴ MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano. Electa. 1997.

⁴⁵ Re di Polonia (1754-1833)

⁴⁶ Architetto e storico dell'architettura (1897-1987)

⁴⁷Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.

⁴⁸Archeologo, storico e topografo (1792-1839), diresse anche gli scavi dei Fori Imperiali.

⁴⁹Archeologo, storico e topografo (1792-1839), diresse anche gli scavi dei Fori Imperiali.

⁵⁰Borsa di studio istituita dallo Stato francese agli studenti più meritevoli nel campo delle arti.

⁵¹Ultimo pensionnaire (1884-1918) ad operare su Villa Adriana tra il 1909 e il 1913.

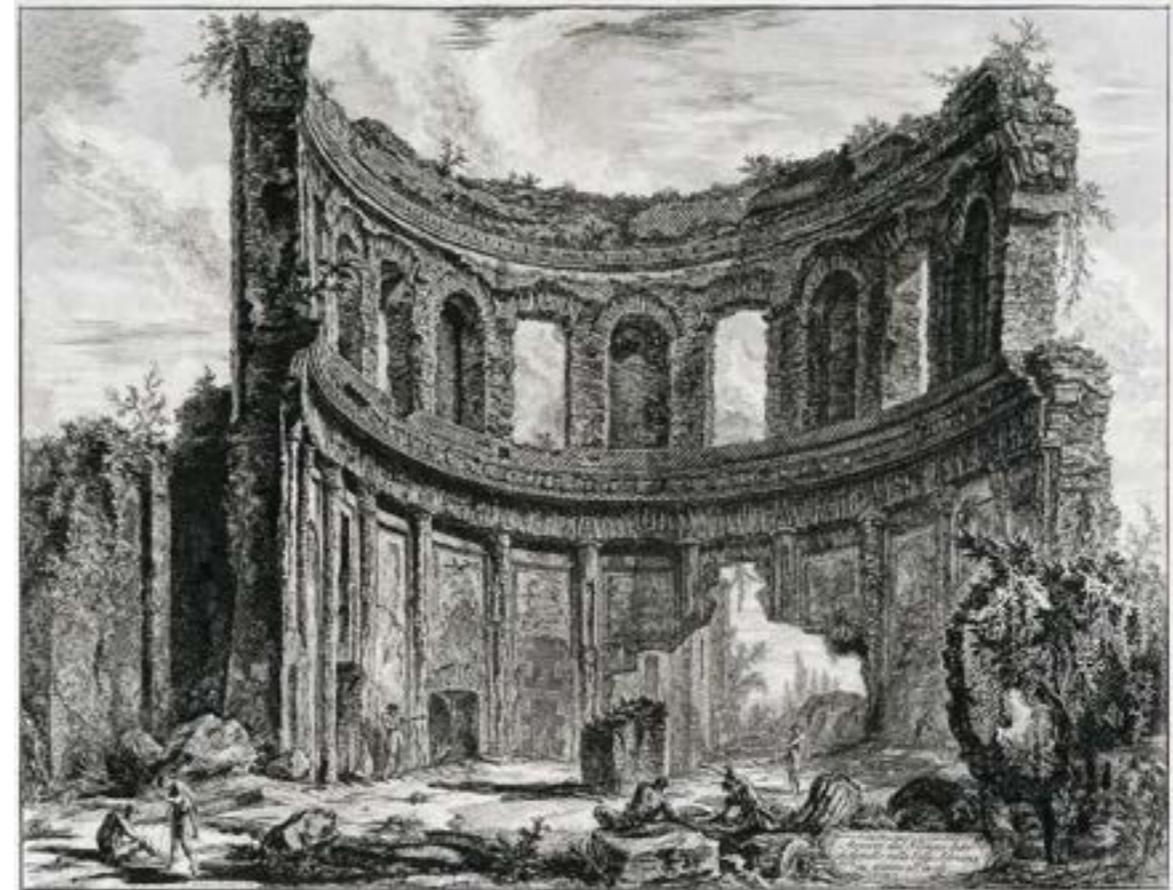
dell'opera dell'architetto e riuscì a fornire una testimonianza inestimabile sul rapporto tra le rovine e il paesaggio.

Nell'Ottocento si iniziò ad avere una concezione più scientifica degli studi, come dimostrano i lavori di inizio secolo di Antonio Nibby⁴⁷ e Luigi Canina⁴⁸, più razionali rispetto a quelli svolti nel secolo precedente. Altro studio rilevante svolto negli stessi anni è quello di Agostino Penna, che rappresentò la villa nella pubblicazione in quattro volumi di disegni *Viaggio Pittorico* (1831-1836). Egli dichiarò di aver iniziato la sua ricerca studiando Ligorio, Contini, Piranesi e Nibby, ne valutò i lavori e ne criticò le parti in cui si trovava in disaccordo, disponendo poi le sue vedute come una passeggiata architettonica. Nella seconda metà del secolo le vicende dei vincitori del Grand Prix de Rome⁵⁰, i Pensionnaires francesi, ed il loro impatto sul patrimonio archeologico di Roma e delle regioni circostanti hanno rivestito un ruolo di fondamentale importanza nell'evoluzione

dell'archeologia moderna in Italia.

I Pensionnaires presso la Villa Adriana hanno contribuito con un impegno costante e organizzato, protrattosi per circa mezzo secolo, caratterizzato da una metodologica ricerca della verità. Tale approccio si è configurato come un'alternativa ai precedenti approcci poetico-drammatici di artisti come Piranesi e dei paesaggisti che avevano precedentemente affrontato le rovine della Villa.

Charles Louis Boussois⁵¹, che operò su Villa Adriana tra il 1909 e il 1913, ha apportato tre contributi essenziali: ha inquadrato la Villa in un ampio contesto territoriale, integrando Tivoli e le pendici dei monti tiburtini in una visione topografica; ha prodotto una pianta aggiornata dello stato attuale della Villa, correggendo errori presenti nelle opere di autori precedenti e integrando i risultati delle ricerche; infine, ha realizzato una vista tridimensionale, rappresentando la Villa come una "assonometria a volo d'uccello", che consente un confronto costante tra lo stato



A sinistra: Sala circolare, 1768, veduta di Gian Battista Piranesi.



A destra: Muro dell'ambulacro e terrazza est ovest, 1779, veduta di Gian Battista Piranesi.

attuale e la ricostruzione.

Nel Novecento, Le Corbusier visitò Villa Adriana e, risultando affascinato dalle sue potenti icone, riportò una sua interpretazione attraverso schizzi innovativi, segnando l'inizio di una nuova fase nella trasmissione della villa alla modernità: inizia così una nuova storia in cui gli architetti si sentono coinvolti da un richiamo innovativo.

Altri architetti dopo di lui si trovarono a studiare la villa, come ad esempio Louis Kahn nel 1951, il quale nel corso degli anni riutilizzò l'impianto di Villa Adriana come modello di ispirazione per i suoi progetti.⁵²

La prima rappresentazione tecnica aggiornata della pianta di Villa Adriana emerse nel 1906 grazie agli sforzi della Scuola di Ingegneria di Roma, la quale impiegò tecniche di rilievo all'avanguardia per concepire una restituzione accurata. L'evoluzione di questa pratica si riflette nel più recente aggiornamento, pubblicato un secolo dopo, rappresentando l'ultima pianta di Villa Adriana di cui oggi

disponiamo. Quest'ultima si avvale delle moderne tecniche di rilevamento digitale e dei software CAD, utilizzata anche da noi in fase di studio, analisi ed infine di progetto.⁵³

Il sito è stato dichiarato Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO nel 1999: "Villa Adriana è un capolavoro che riunisce in maniera unica le forme più alte di espressione delle culture materiali dell'antico mondo mediterraneo. Lo studio dei monumenti che compongono la Villa Adriana ha svolto un ruolo decisivo nella scoperta degli elementi dell'architettura classica da parte degli architetti del Rinascimento e del Barocco. Essa ha, inoltre, profondamente influenzato un gran numero di architetti e disegnatori del XIX e del XX secolo."⁵⁴

⁵²MacDonald, William L., and John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano, Electa, 1997.

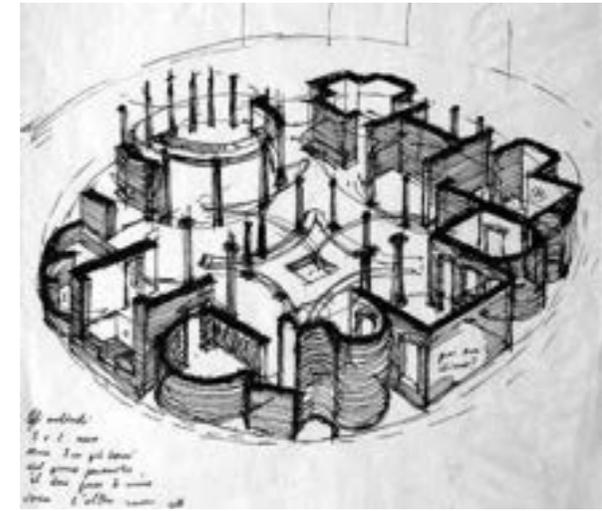
⁵³Caliari, Pier Federico. "Gli architetti di Adriano." Ananke, no. 84 Speciale (Agosto 2018): 9-28.

⁵⁴www.patrimonio mondiale.it

A destra:
 "Pianta delle
 Fabriche
 esistenti nella
 Villa Adriana",
 pubblicata
 da Francesco
 Piranesi nel 1781.



La villa



Schizzi di
 Le Corbusier,
 Villa Adriana,
 1911.

“Il Tractatus intende dimostrare che la forma di Villa Adriana non ha nulla a che fare con la descrizione che ne danno gli autori che si sono precedentemente confrontati con questo tema. Intende anzi illustrare in modo semplice e oggettivo che la vera forma di Villa Adriana è invisibile ad occhio nudo. È trasparente. Cioè non può essere percepita né in situ, attraverso l'esperienza diretta, né attraverso le varie rappresentazioni topografiche e architettoniche (carte e modelli). È visibile solo dopo un'attenta analisi “sotto traccia” di tutti i segni che stabiliscono una relazione diretta e compositiva tra le parti che la compongono. È visibile grazie agli occhiali di un software di disegno automatico ed è rappresentabile in modo intellegibile mediante una serie discreta di “fogli lucidi”, in cui su ognuno viene evidenziato il carattere morfogenetico di ciascun elemento.”

Caliari, Pier Federico. Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana. Edizioni Quasar. 2012. p. 9.

Il Tractatus Logico Sintattico è il fondamentale documento utile a comprendere e studiare la vera forma di Villa Adriana, per cui non si rifà ad osservazioni soggettive ma a proprietà oggettive verificabili allo scopo di restituire una visione parziale del complesso, non completamente attuabile poiché alcune parti sono ancora oggetto di scavo. L'obiettivo di questa fonte è quello di indagare e affrontare una ricerca sulla composizione architettonica, non adeguatamente affrontata finora.

Tuttavia è possibile ipotizzare la sua forma completa attraverso l'analisi delle geometrie compositive e della sintassi ordinativa.

Il testo indaga e analizza il concetto di forma sia dal punto di vista filosofico che architettonico per esporre la metodologia e gli obiettivi dello studio, per poi analizzare in modo pragmatico la planimetria della Villa.

Dapprima bisogna considerare la morfologia del terreno su cui è stata edificata: essa si estende su un terreno inclinato dalla piana del Pecile a 88 metri sul livello del mare all'Altura a 115-120 metri, presenta un dislivello di circa

30 metri per 900 metri in linea retta. Il nucleo principale, la basis villae, si trova vicino al Pantanello⁵⁵, tra i fossi di Roccabruna e dell'Acqua Ferrata, a 62 metri di altitudine, ospitando strutture chiave; un secondo dislivello di 25 metri, situato tra Pecile e Teatro Nord, si estende per 300 metri, ed infine la parte più estesa della villa, tra il Pantanello e l'Altura. Il terreno ha subito trasformazioni durante la costruzione, ma non corrisponde alle attuali caratteristiche.

Nella planimetria è evidente la presenza di quattro quartieri autonomi con connessioni, ma senza varchi tra di essi: l'impianto viene identificato sia come unitario sia come paratattico, creando una contraddizione, e si introduce poi il concetto di composizione ipotattica, organizzata attorno a centri polari, per parlare di progetto unitario.⁵⁶ L'individuazione di questi centri e congiunzioni ci permette di capire che “partendo dall'idea di dimostrare che anche ad un risultato architettonico così apparentemente accidentale, così evidentemente varius,

⁵⁵ Antico ristagno d'acqua.

⁵⁶ Caliari, Pier Federico. Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana. Edizioni Quasar. 2012.



corrisponde la presenza più o meno nascosta di un principio organizzativo, cioè di una ratio progettuale che ha governato il disegno della forma della Villa sotto l'aspetto dei tracciati regolatori⁵⁷.

Per lo studio della Villa si considerano tre testi principali: quello di MacDonald e Pinto⁵⁸, il saggio di Falsitta⁵⁹ e la tesi di ricerca di Di Tondo.

Nel primo testo gli autori definiscono l'impianto come un "disordine apparente", in quanto la sua disposizione sfida i canoni, ed indicano la presenza di forze centrifughe che crea una sensazione di decostruzione ed infine riconoscono l'irregolarità come frutto di intermittenza e contrasti voluti, ma individuano anche linee di orientamento importanti, come l'asse centrale e il tratto che collega il Pecile al Canopo.

Falsitta, invece, considera la forma della Villa guidata da un principio ordinatore ab origine ed esplora il significato simbolico della villa come rifondazione culturale della società. Egli

si focalizza sull'importanza della basis villae e del suo radicamento al suolo, proponendo una visione tridimensionale delle costruzioni e sottolineando il rapporto tra villa e città prefigurata da Adriano.

Infine, Di Tondo, basandosi sulla teoria della "forma quadrata" di Giancarlo Cataldi⁶⁰, colloca Villa Adriana in un esagono irregolare determinato dalla rete viaria e vi identifica un punto di origine, ma sorgono dubbi sulla sua precisione e sull'orientamento della villa rispetto alla griglia proposta. L'atto fondativo, secondo Di Tondo, è il Porticus Pecile. Le diverse interpretazioni mettono in luce sfaccettature differenti e ciascun autore contribuisce ad una comprensione poliedrica di Villa Adriana, ma la diversità delle prospettive riflette la complessità intrinseca del sito e sottolinea la sfida nel definire un'unica interpretazione chiara della sua forma e del suo significato.

Nella disposizione dei quartieri della Villa si possono individuare alcuni punti cruciali,

⁵⁷ Calviari, Pier Federico. "La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnografo post-alessandrino." *Ananke*, no. 84 Speciale (Agosto 2018), p.68.

⁵⁸ MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano. Electa, 1997. Entrambi storici dell'architettura.

⁵⁹ Falsitta, Massimiliano. *Villa Adriana: una questione di composizione architettonica*. Ginevra-Milano. Skira, 2000.

⁶⁰ Architetto e autore di numerose pubblicazioni di tipologia edilizia e di morfologia urbana e territoriale.

⁶¹ Caliarì, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, 2012.

⁶² Caliarì, Pier Federico. *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, 2012.

quali il Teatro Nord, il Teatro Marittimo e il Teatro Sud, che diventano centri compositivi. Attraverso il tracciamento delle rette radiali basate su questi centri, si possono individuare i padiglioni e i quartieri, dando vita a un sistema policentrico. Inizialmente, il Teatro Marittimo era considerato il fulcro della composizione, un atto fondante per la costruzione della Villa.⁶¹

Nella successiva revisione tali relazioni permangono, ma emergono nuove centralità. Un esempio è la sala quadrilobata della Piazza d'Oro, ora riconosciuta come fondamentale per la struttura della Villa. Questo aggiornamento influisce sulla teoria della vera forma, evidenziando la dinamicità e l'evoluzione delle relazioni centrali all'interno della progettazione.

Le centralità che reggono la composizione della Villa sono le seguenti:

- Centralità della Piazza d'Oro (tre centri)
- Centralità del Tempio di Venere Cnidia (un centro), Teatro Nord (cinque centri)
- Centralità del Teatro Marittimo (un centro)
- Centralità del Teatro Sud (un centro)
- Centralità delle Tre Esedre (quattro centri)
- Centralità del Grande Vestibolo (quattro centri)
- Centralità del Padiglione dell'Accademia (nove centri)⁶²

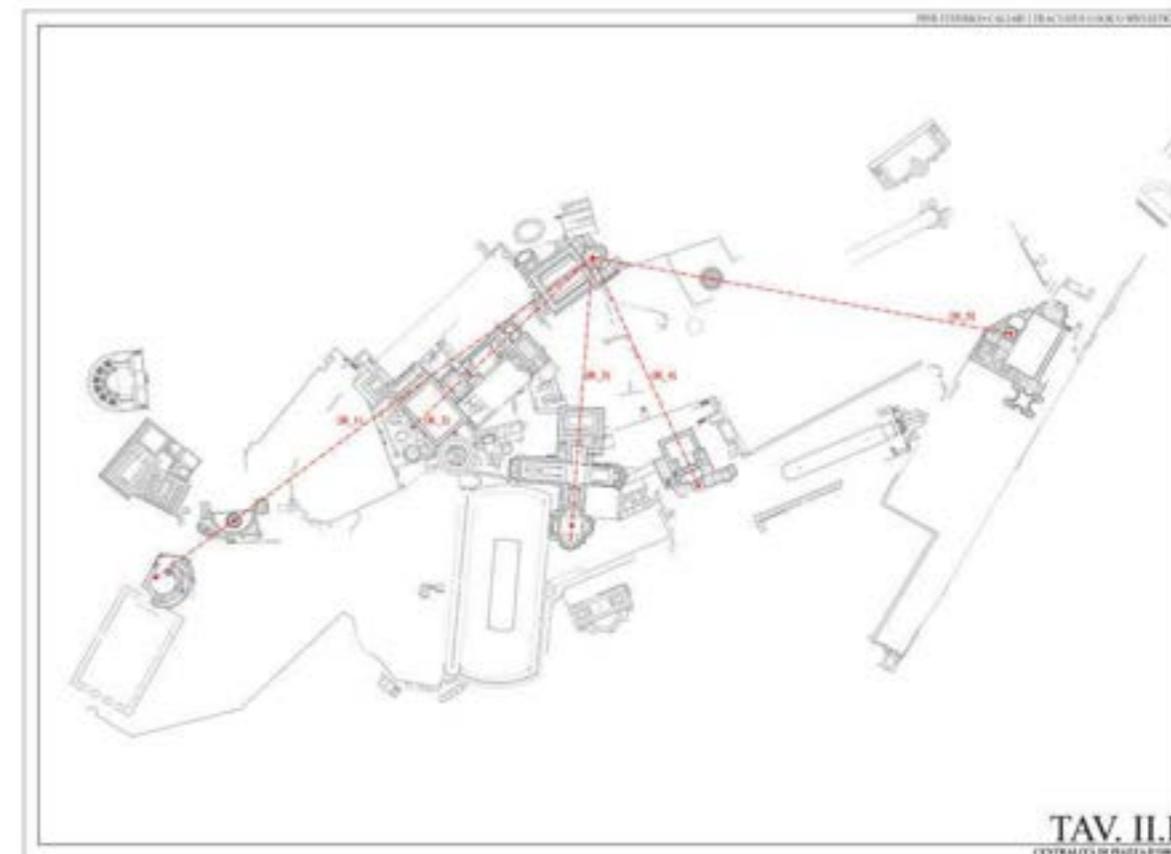


Tavola II.1 del Tractatus Logico Sintattico di Pier Federico Caliarì: centralità in Piazza d'Oro. Raggi presi in considerazione per il progetto: R1, R3, R4.



Tavola III.I
del Tractatus
Logico Sintattico
di Pier Federico
Caliari:
centralità in
Piazza d'Oro.
Raggi presi in
considerazione
per il progetto:
R8 e quello
ad esso
perpendicolare.

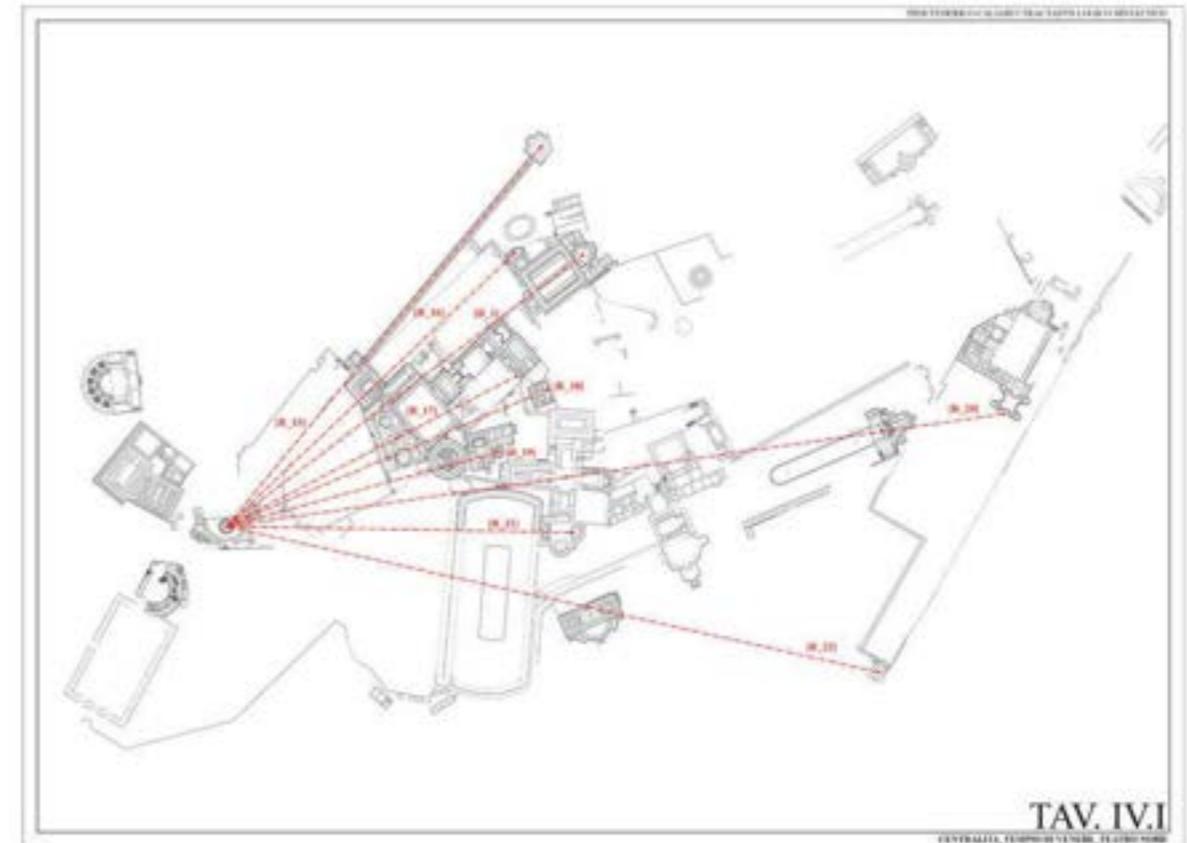


Tavola IV.I
del Tractatus
Logico Sintattico
di Pier Federico
Caliari:
centralità nel
Tempio di
Venere.
Raggi presi in
considerazione
per il progetto:
R1 R21 e R22.

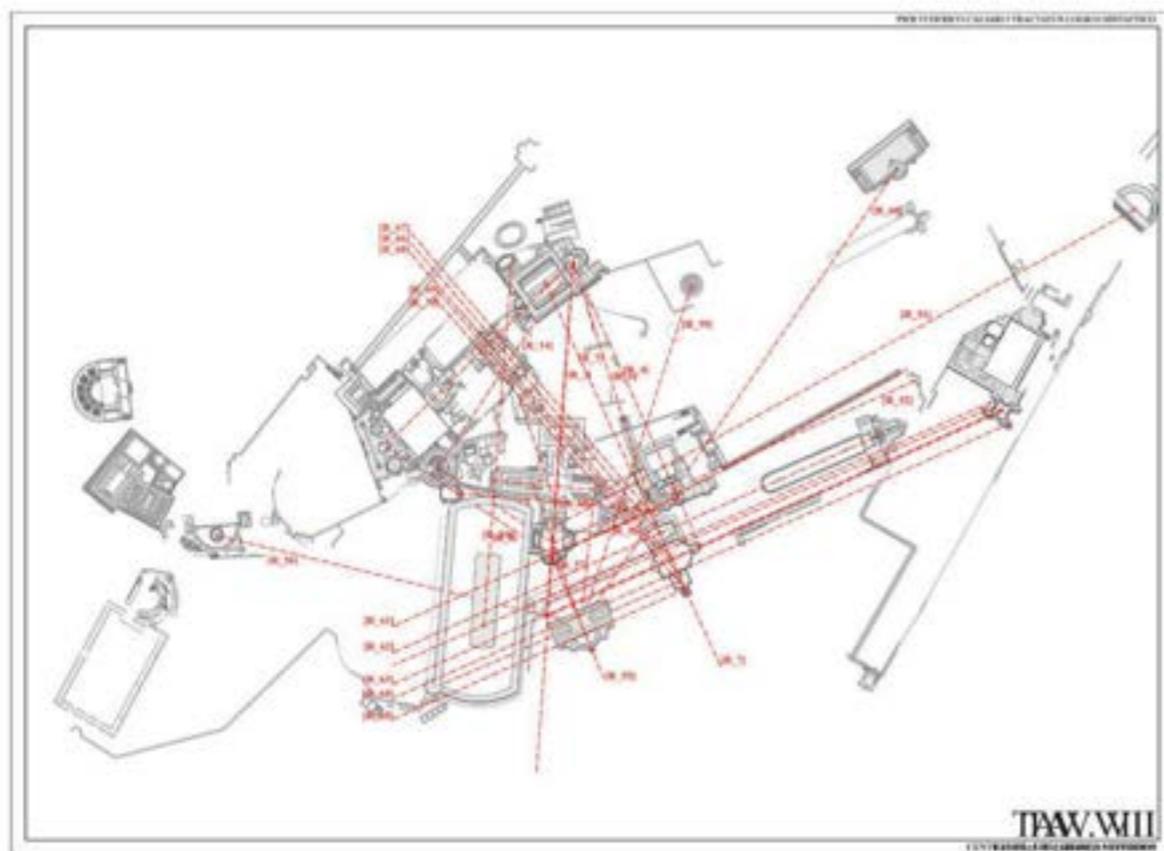


Tavola V.VII
del Tractatus
Logico Sintattico
di Pier Federico
Caliari:
centralità nelle
Tre Esedre e
nell'Antinocion.
Raggi presi in
considerazione
per il progetto:
R3,
R53 e R55.



Tavola VIII
del Tractatus
Logico Sintattico
di Pier Federico
Caliari:
centralità
nel Grande
Vestibolo.
Raggi presi in
considerazione
per il progetto:
R61.

Lo studio del Tractatus è stato fondamentale al fine di comprendere in modo più approfondito quali sono le connessioni tra gli elementi della Villa, non solo a livello teorico, ma anche progettuale. Trattandosi di un progetto per la valorizzazione di un bene culturale riconosciuto dall'UNESCO, è chiaramente necessario riflettere a scala urbana sulla coerenza dei possibili interventi. Dei sette centri evidenziati nel paragrafo precedente ne sono stati individuati tre, che sono stati ritenuti essenziali e funzionali per la pianificazione dell'evento. La centralità di questi punti nevralgici verrà di seguito approfondita per comprendere lo stato preliminare alla progettazione.⁶³

Centralità della Piazza d'Oro

Il complesso della Piazza d'Oro costituisce un elemento di rilevante importanza nella gerarchia delle centralità all'interno della Villa Adriana: è composto da un quadriportico tra la tholos di ingresso con volta ad ombrello, la Sala Quadrilobata, un grande ninfeo rivolto

verso la Valle di Tempe e l'Arena Gladiatoria posizionata su una terrazza ad est. I quattro centri focali sono quindi: la Sala Quadrilobata, il Quadriportico, il Ninfeo Nord e l'Arena Gladiatoria.

La Sala Quadrilobata, centrale nel sistema, irradia sei segmenti che collegano la Piazza d'Oro a diverse strutture chiave della Villa, tra questi spiccano collegamenti con il Tempio di Venere Cnidia, il Teatro Nord, il Ninfeo della Domus repubblicana, quello con l'edificio con Tre Esedre, le Grandi Terme e il Tempio di Apollo l'Accademia. Un sesto segmento descrive la sezione della Villa dalla Piazza d'Oro al Grande Vestibolo.

Gli altri centri della Piazza d'Oro generano ulteriori assi e segmenti: l'asse di simmetria del Grande Vestibolo si snoda dal centro del quadriportico, mentre il Ninfeo Nord origina due radialità, una delle quali forma un triangolo isoscele rettangolo con il centro dell'esedra del Ninfeo Nord e il centro della Tholos di Roccabruna.

L'Arena Gladiatoria è anch'essa un punto

⁶³ Caliarì, Pier Federico, *Tractatus Logico Sintattico la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, 2012.

chiave da cui originano raggi che si collegano al cortile est del Grande Vestibolo, alle Piccole Terme, al Teatro Sud e alla testata delle costruzioni contraffortate dal giardino del Palatium estivo. Questi collegamenti, insieme a un segmento che si collega al centro del cortile est del Grande Vestibolo, definiscono un triangolo complesso che coinvolge anche l'Accademia e il Tempio di Apollo.

Il centro della Sala Quadrilobata emerge come punto cruciale nella topografia della Villa di Adriano, agendo come elemento unificatore e organizzatore di numerosi elementi architettonici. I segmenti che si dipartono dalla Sala Quadrilobata contribuiscono a definire relazioni interne tra gli edifici della Villa, suggerendo che questa piazza abbia svolto un ruolo primario nella concezione della planimetria voluta dall'imperatore.

Il quinto segmento che collega la Piazza d'Oro all'Accademia è di particolare importanza, poiché stabilisce un collegamento tra la parte originaria della Villa e l'Accademia, considerata l'ultimo quartiere costruito, inoltre questo

segmento contribuisce anche a stabilire una relazione con la Tholos del Parco.

La Sala Quadrilobata sembra quindi essere il punto di partenza e di destinazione di segmenti chiave che delineano la struttura e la relazione tra gli edifici, come il segmento che unisce la sala con il Grande Vestibolo e il Canopo.

In conclusione la complessa rete di assi e segmenti che si diramano dalla Piazza d'Oro e collegano i vari elementi della Villa Adriana rivela una chiara intenzione progettuale e una gerarchia di centralità, con la Sala Quadrilobata al centro di questa complessa struttura architettonica.

Centralità del Tempio di Venere Cnidia

Dal Tempio di Venere Cnidia si irradiano otto segmenti, di cui due legati alla sistemazione a gradoni sulla Valle di Tempe, mentre gli altri sei convergono al cuore della Villa. Questi segmenti collegano il Tempio a diverse strutture, tra cui la struttura termale a pianta centra-

le, il Triclinio Imperiale, il Padiglione di Tempe, e la Terrazza delle Biblioteche.

Le centralità del Tempio si estendono anche verso la parte pubblica della Villa. Il Tempio si collega alle Terme di Helioaminus, definendo giaciture ortogonali che influenzano la disposizione muraria delle Terme e dell'isola nel Teatro Marittimo. Altri raggi si dirigono verso l'Accademia, attraversando il Ninfeo del Canopo e collegandosi alla sala circolare del Tempio di Apollo.

La composizione degli elementi architettonici attorno alla Domus è organizzata radialmente dal Tempio di Venere, mentre la Piazza d'Oro organizza i tre grandi blocchi della Domus, del Palatium e delle Terme.

La seconda parte delle radialità dal Tempio interagisce con l'Edificio con Tre Esedre, il Grande Vestibolo e l'Antinoeion, in cui le Esedre sono attraversate da diversi raggi che influenzano la disposizione delle strutture e delle porticus.

Centralità delle tre Esedre

L'Edificio con Tre Esedre e l'Antinoeion sono interconnessi mediante una rete di radialità che generano segmenti intersecati. La simmetria dell'Edificio con Tre Esedre si evidenzia nel segmento di congiunzione con la Piazza d'Oro, il quale, oltre a raccogliere e organizzare punti di altri segmenti, funge da asse di specularità, generando ulteriori relazioni formali.

L'intersezione di tale linea con l'Edificio con Tre Esedre si manifesta in tre centri: nell'esedra est, nel quadriportico e nell'esedra ovest. Il centro dell'esedra est costituisce anche il terminale al Teatro Nord. L'aggiunta di due nuovi segmenti paralleli al di sotto amplia la rete di connessioni, influenzando la disposizione di varie strutture, tra cui il frigidarium delle Grandi Terme e il giardino con esedra del Grande Vestibolo.

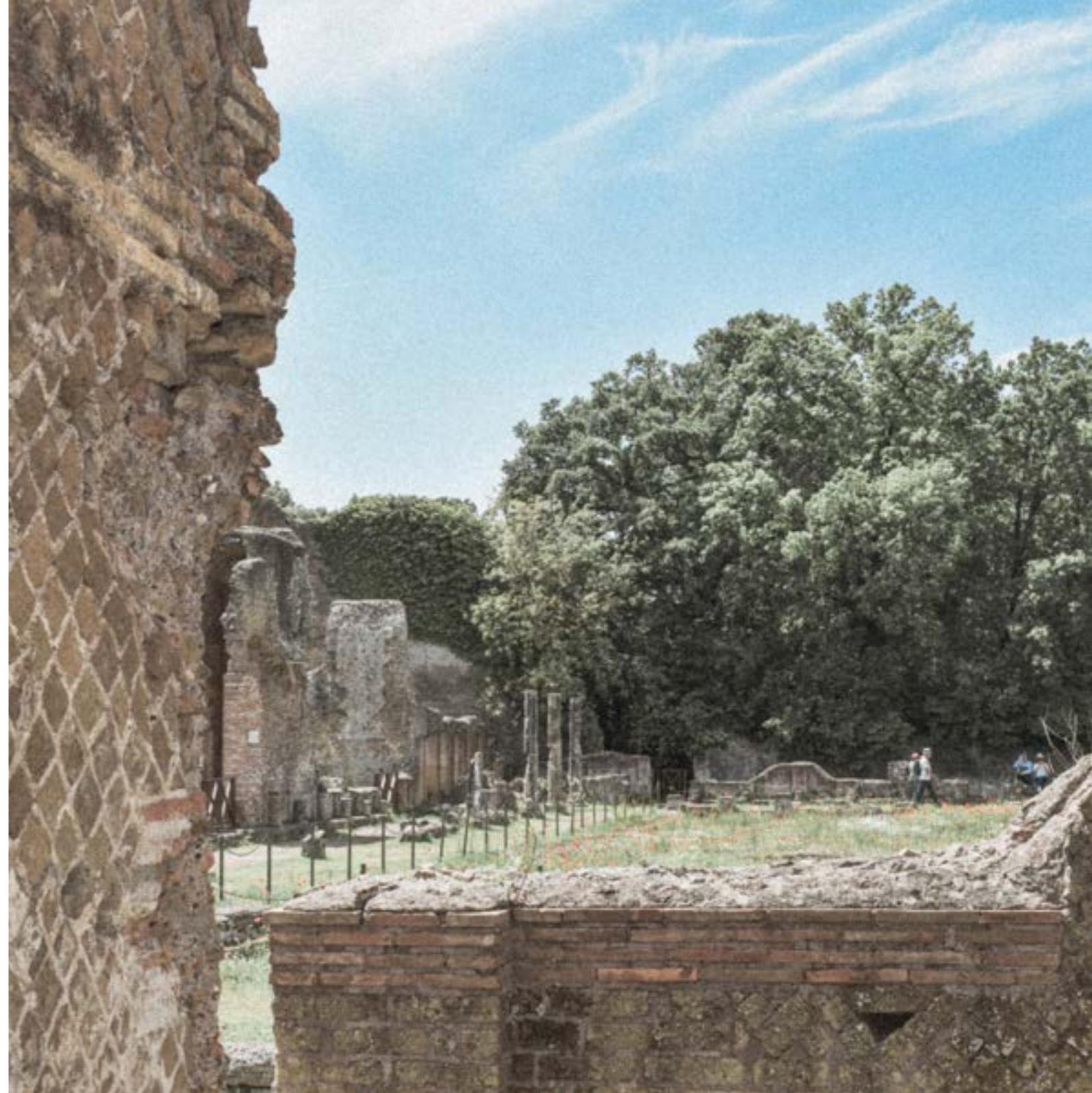
Specchiando i segmenti paralleli prima citati rispetto al raggio verso Piazza d'Oro, emergono i segmenti che giungono al centro Teatro

⁶⁴ Caliri,
Pier Federico,
Tractatus Logico
Sintattico
la forma
trasparente di
Villa Adriana.
Edizioni Quasar,
2012.

Marittimo e nella fontana della Terrazza delle Biblioteche. L'analisi di questo raggio rivela la presenza di una figura romboidale, la quale delinea una matrice principale che racchiude il complesso del Palazzo Invernale con il Ninfeo Stadio e l'Edificio con Tre Esedre.

Dal centro dell'esedra ovest si sviluppa il segmento che agisce come asse di simmetria dell'Antinoeion e stabilisce connessioni con l'Edificio con Tre Esedre, il muro del pecile e il Lararium del Grande Vestibolo.

L'Antinoeion non è soltanto una componente della topografia, ma si configura anche come centro morfogenetico. La raggiera che si origina dalla base dell'Obelisco del Pincio interessa tutti i padiglioni, generando relazioni significative con il Tempio di Venere Cnidia, l'asse di simmetria del Ninfeo Stadio, i frigidaria delle Piccole e delle Grandi Terme, la tholos del Parco e del Plutonium, oltre a triangolazioni con le strutture circostanti.⁶⁴



Dopo aver trattato il sito e il contesto storico, culturale e architettonico che gli appartiene è opportuno analizzare l'ambito in cui esso sarà trattato in sede progettuale. Avendo a che fare con un'area non solo archeologica, ma anche Patrimonio UNESCO, non possiamo non interrogarci su quali siano le modalità di intervento più pertinenti sia secondo la Carta del Restauro, sia secondo il tipo di significato che vogliamo esprimere correlando il moderno alla rovina.

“Con il termine effimero intendo un modo di fruizione dello spazio architettonico e comunicazionale fondato sull'impressione estetica che oggetti e ambienti creano nella percezione visiva del soggetto astante. L'allestimento è quindi tecnica del mostrare in relazione a uno spazio definito architettonicamente. Il rapporto tra architettura e allestimento è studiato dal punto di vista dell'architettura stessa, della quale vengono considerati quei casi in cui si riconosce un preciso riferimento estetico all'allestimento

in quanto tecnica del mostrare e comunicare attraverso codici presenti.”⁶⁵

L'allestimento contemporaneo può dunque essere interpretato come una metafora linguistica attraverso cui l'architettura cerca di manifestare il proprio disagio di fronte alla critica debolezza attuale del fondamento classico, inteso come un sistema di regole riconosciute e ampiamente utilizzate, e alla sua articolazione nel concetto di durata in senso assoluto.

Sia l'architettura che l'allestimento manifestano una comune tensione autoespositiva, con la formazione originale di sistemi simbolici che si influenzano reciprocamente in maniera esaustiva, nonostante rimangano sistemi di pensiero autonomo.⁶⁶

Ponendo queste basi sull'effimero e l'allestimento ci si chiede come riapplicarlo all'archeologia, rendendola un soggetto comprensibile e leggibile ad uso pubblico. Dunque, quale è la percezione collettiva della

⁶⁵ Caliarì, Pier Federico. *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture.* Milano: Edizioni Lybra Immagine, 2000. p.12.

⁶⁶ Caliarì, Pier Federico. *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture.* Milano: Edizioni Lybra Immagine, 2000.

⁶⁷ Caliari, Pier
Federico.
La forma
dell'effimero.
Tra allestimento
e architettura:
compresenza
di codici e
sovrapposizione
di tessiture.
Milano: Edizioni
Lybra Immagine.
2000. p. 19.

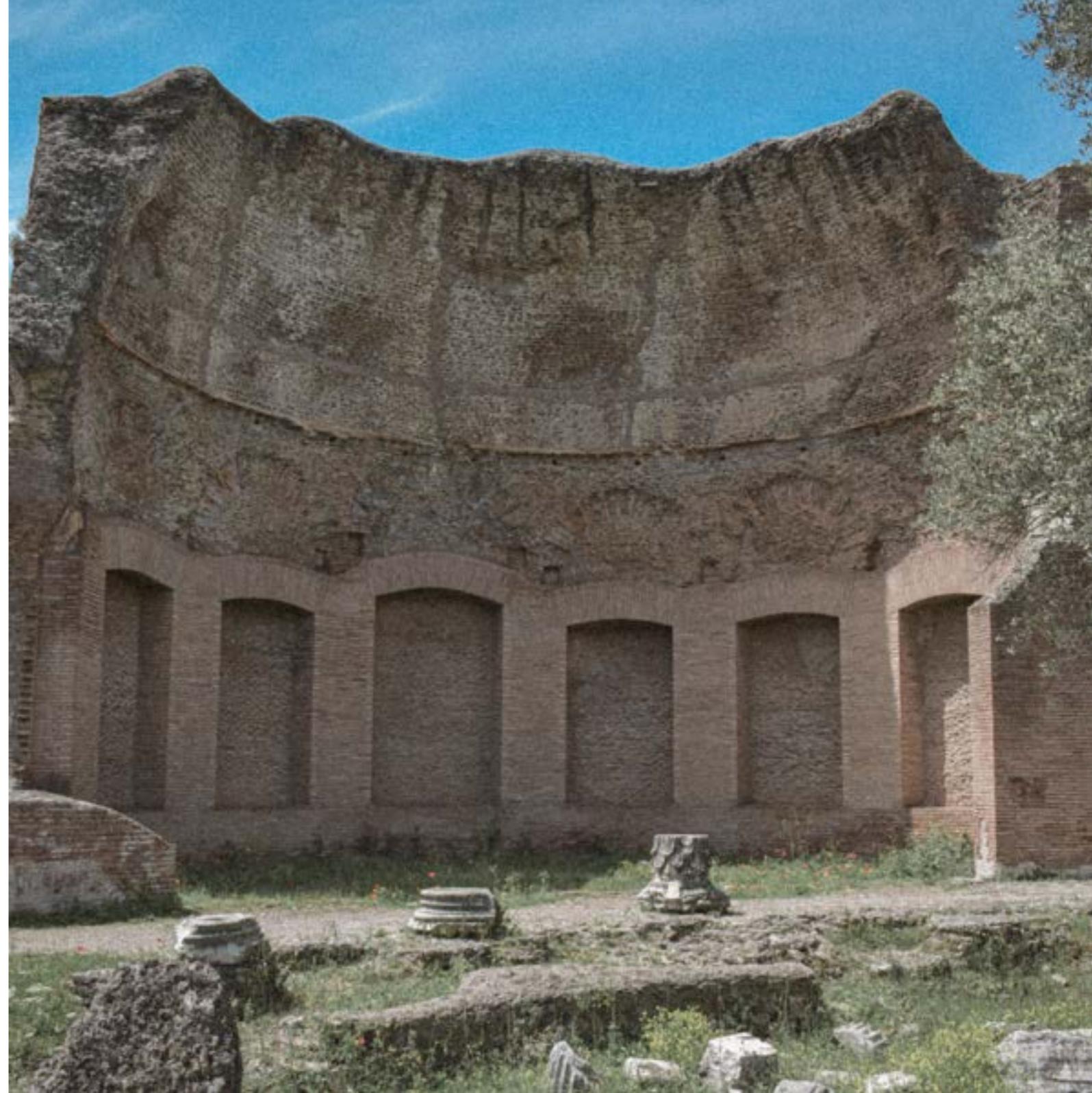
rovina?

“Questa viene percepita non come triste immagine della fine di una vita, ma all’opposto come esito di un processo di estetizzazione che trasforma la forma morta e in stato di decomposizione nella “bella ruina”. La rovina genera sorpresa e ammirazione, non tanto per la sua resistenza agli eventi e al Tempo quanto per la sua intrinseca qualità formale come veicolo di senso che si manifesta come traccia dell’universale.”⁶⁷

Mentre in epoca moderna si tendeva far vedere l’archeologia attraverso un processo identitario di modelli, oggi ci poniamo prevalentemente il problema della valorizzazione, facendo diventare l’identità uno strumento di condivisione pubblica dei beni. Si crea una dialettica tra materiale e immateriale, di equilibrio ed estetica, poiché la rovina rappresenta già un’armonia tra forma e tempo: la domanda che ci si pone è come l’architettura contemporanea possa diventare un tramite tra essa stessa e i resti. Dunque è necessario introdurre sia una interpretazione

del passato che una seconda interpretazione che abita la memoria, per questo la rivelazione dell’antico si rivela nella sua presentazione museografica.

La museografia non è altro che un retaggio di epoca moderna per l’affermazione della civiltà occidentale: collezioni e musei di antichità fanno parte di un processo identitario nazionalista legato ai luoghi in cui esse erano state scoperte, e quindi espressione di grandezza. Tutto ciò nasce dal viaggio e dalla scoperta dei Pensionnaires, che contribuirono a svelare la storia per ridargli una dimensione antropologica. Tale disciplina nacque dapprima per il vezzo di ricchi aristocratici di costituire collezioni antiche in abitazioni private: il museo pubblico come lo conosciamo oggi nasce con l’Illuminismo e il concetto che la conoscenza possa essere alla portata e all’interesse di tutti. Proprio in questo modo le Nazioni iniziarono ad appropriarsi di più reperti possibile al fine di renderli simboli nazionali, giustificando “l’egemonia culturale e il colonialismo politico



⁶⁸Basso Peressut, Luca, Pier Federico Caliarì. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni, 2014. p.31.

delle missioni archeologiche e l'uso delle collezioni e dei musei statali come strumenti di potere”⁶⁸.

Tornando a parlare della rovina, si può affermare che lungo i secoli sia sempre stata oggetto di interventi che in epoca moderna prendono precise connotazioni: l'introduzione di diversità tra antico e nuovo e di continuità e discontinuità, che hanno determinato la rinuncia all'unità di stile e al senso di compiutezza finale e l'introduzione al concetto di reversibilità, forse dovuto alla paura dell'errore.

Era presente già nell'Ottocento la finalità di attuare scelte progettuali volte alla leggibilità e alla trasmissibilità del progetto della rovina con le sue stratificazioni, resa però con opere di ricostruzione e integrazione. Questa tendenza è evidente negli interventi attuati all'epoca sul Colosseo, ad esempio.

Nel Novecento, dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Italia e in Europa ci si pose il

problema di dover ricostruire i centri storici distrutti dai bombardamenti: riemersi così il tema del rapporto tra antico e nuovo. Infatti, in quegli anni troviamo da una parte la Carta di Atene del CIAM (1933), che spinge per una istanza moderna, e dall'altra la Carta di Atene e quella del restauro (1931), che invece spingono per la ricostruzione come necessità identitaria e psicologica: ci troviamo di fronte al paradosso per cui si aveva il terrore dal falso, ma allo stesso tempo la guerra aveva lasciato una ferita così profonda che necessitava di essere rimarginata ridando un'unità complessiva al paesaggio architettonico della città. In seguito alla fase di Ricostruzione si giunse a un periodo di riflessione sulle sperimentazioni museografiche: già dagli anni Sessanta e Settanta l'architettura per i monumenti e l'archeologia non è più stata ricostruttiva, ma unicamente improntata sulla creazione del nuovo. Cesare Brandi nel 1963 scrisse il saggio “Teoria del Restauro”, fondamentale per l'ideologia e la metodologia di quegli anni, tanto da portare progressivamente alla

separazione tra le pratiche di architettura e restauro, introducendo “l'idea di tempo strutturata sugli eventi, [...] che tutto trasforma ma nulla ripristina”⁶⁹.

Gli anni Ottanta riportano la storia al centro della questione correlata al progetto architettonico: l'archeologia viene inclusa nel campo di ricerca e recupero figurativo, aprendo di nuovo il dibattito sull'antico e il nuovo.

La riflessione sull'archeologia nell'ambito architettonico ha quindi, nel corso del tempo, attraversato diverse fasi, culminando nella separazione delle due pratiche. In questo contesto, la rovina continua ad essere un punto di connessione tra passato e presente, sfidando l'architettura contemporanea a reinterpretare e valorizzare il patrimonio archeologico nel modo più significativo possibile per la società attuale.⁷⁰

⁶⁹Basso Peressut, Luca, Pier Federico Caliarì. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni, 2014. p. III.

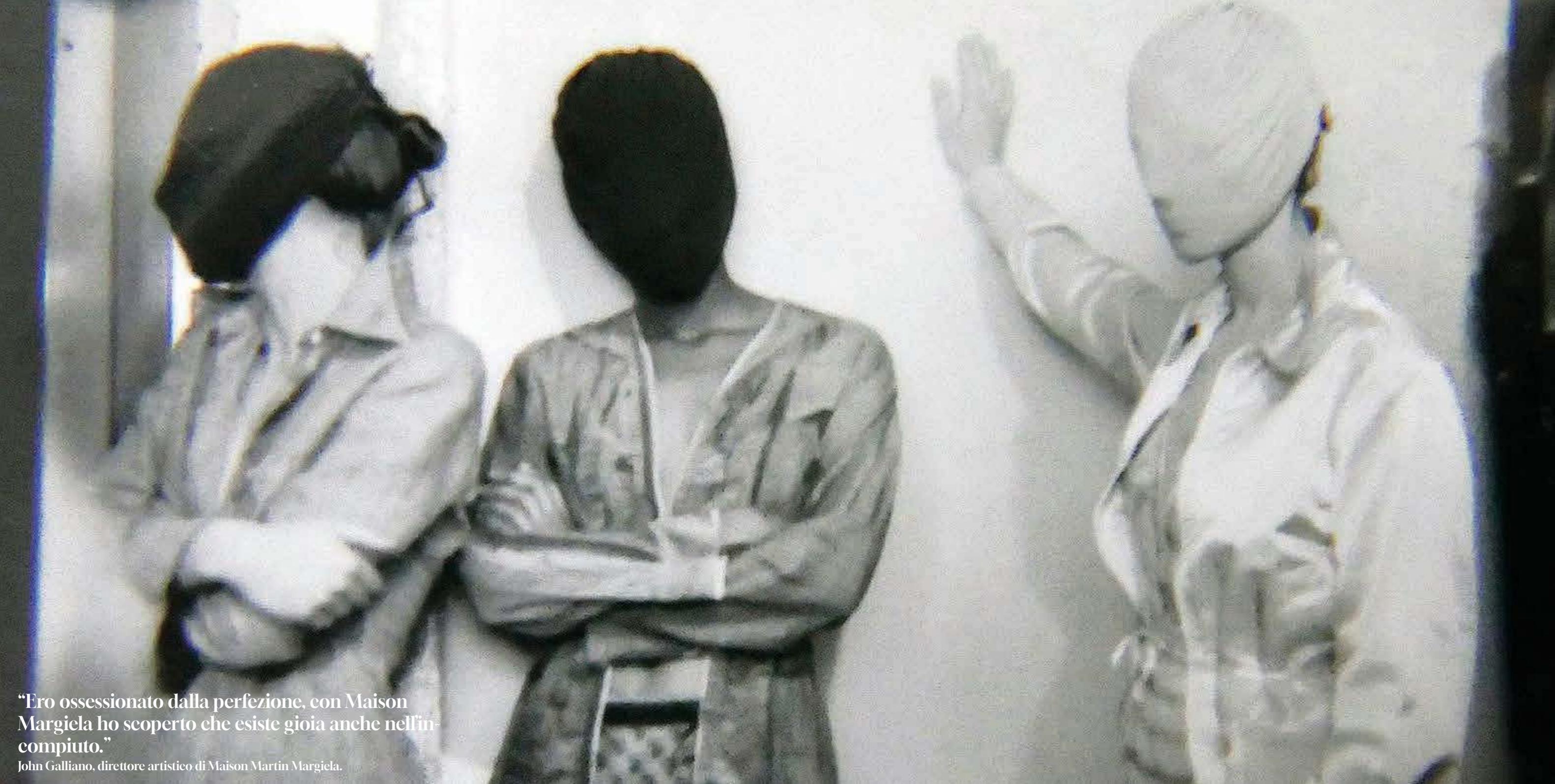
⁷⁰Basso Peressut, Luca, Pier Federico Caliarì. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni, 2014.

2.1 Haute couture, l'industria del lusso

2.2 Maison Martin Margiela

2.3 La moda come evento: la sfilata

2. FASHION



“Ero ossessionato dalla perfezione, con Maison Margiela ho scoperto che esiste gioia anche nell'incompiuto.”

John Galliano, direttore artistico di Maison Martin Margiela.

“Chi ama il bello, finisce per trovarne ovunque, come un filone d'oro che scorre anche nella ganga più ignobile.”

Yourcenar, Marguerite. *Memorie di Adriano*. Torino, Einaudi, 2002.

Nel corso di questo capitolo, esploreremo le radici profonde della nascita dell'industria della moda e del lusso, ma anche la loro evoluzione durante il Novecento, in quanto elementi cruciali nel contesto dell'intento artistico anticonformista di Margiela, il brand su cui si basa il nostro progetto di allestimento per una sfilata di moda in Villa Adriana.

La poetica dello stilista si erge come un'opposizione diretta a un sistema che, proprio attraverso l'industria della moda, promuove comunemente valori convenzionali e standardizzati, che spesso mirano a mostrare ed ostentare ricchezza. Margiela, appunto, mosso dalla sua visione audace, si inserisce in questo panorama come un innovatore che sfida i canoni preesistenti, tentando di ridefinire il concetto di lusso e bellezza attraverso un prisma artistico alternativo e dissidente.⁷¹

Esploreremo quindi le influenze storiche e culturali che hanno plasmato l'industria della moda, per poi poter comprendere al

meglio il modo in cui Margiela ha saputo ribaltare e trasgredire tali convenzioni per forgiare un percorso unico e avanguardistico, approfondendo la sua storia e la sua poetica.

In conclusione, per solidificare le basi teoriche progettuali, indagheremo gli aspetti spaziali che costituiscono la struttura della sfilata. In particolare, focalizzeremo la nostra attenzione su elementi chiave quali la passerella, la quinta scenica e lo spazio dedicato al pubblico.

⁷¹ www.thefashioncommentator.com

Per comprendere la moda occidentale è fondamentale indagare innanzitutto il concetto di lusso. La sua rilevanza non rifiuta l'idea che il vestiario abbia manifestato altri significati che sono variati con il mutare dei contesti, ma le idee di fastosità, elitarietà e unicità dell'abito hanno sempre agito da causa prima nel processo di evoluzione della moda.⁷²

La moda è, infatti, sin dal Medioevo, appannaggio di una cerchia ristretta ed agiata di popolazione, che ne ha usufruito per affermare la propria superiorità gerarchica all'interno di una data comunità, e per questo si differenzia dall'abbigliamento, che nella cultura occidentale è semplicemente la diretta espressione del rifiuto della nudità.

La fattura dell'abito, in particolare per le figure che ricoprono posizioni di potere, è sempre stata legata al loro ruolo sociale in tutte le civiltà, fin dai loro primi stadi di organizzazione. Tuttavia, nelle civiltà antiche e in generale in quelle non europee, questo legame è definito da regole che appartengono alla sfera della tradizione e sono soggette al principio della

stabilità nel tempo.

La continuità di una struttura sociale o di un'organizzazione di potere si manifesta quindi in questi casi anche attraverso l'immutabilità dell'abbigliamento dei suoi rappresentanti, i quali trasmettono, con il loro modo di "apparire", la solidità del principio originario da cui deriva il patto su cui si fonda l'intera civilizzazione.⁷³

In Europa occidentale, a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, il tradizionale modello di collegamento tra abito e posizione sociale si trova messo in discussione dal nuovo paradigma della modernità, regolata da trasformazioni celeri e dinamiche. L'abito inizia così a rappresentare la posizione o il ruolo sociale di una persona secondo regole più flessibili, soggette all'inventiva, al gusto e alle risorse individuali o di gruppi che, per periodi più o meno lunghi, hanno goduto di un riconoscimento estetico e culturale nel campo dell'abbigliamento. È evidente che l'introduzione del principio del cambiamento e della moda è stato uno degli effetti di un processo storico più ampio che

⁷² Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁷³ Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁷⁴ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

⁷⁵ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

⁷⁶ Re di Francia (1638-1715).

ha coinvolto la trasformazione strutturale dell'Europa e il suo passaggio dal mondo antico a una concezione moderna dello Stato, del potere e dell'evoluzione sociale.

Il possesso e l'amministrazione della ricchezza, anche nell' Europa moderna, hanno continuato a costituire la radice del potere reale, ma l'agiatezza e il potere hanno iniziato ad essere espressi diversamente, con nuovi attributi e differenti modalità di realizzazione, ma anche con evoluzioni più rapide e conseguenti importanti trasformazioni di carattere socio-culturale.

Dal momento che la moda fu prerogativa delle più alte e facoltose classi sociali e ne avvolse l'immagine pubblica per esplicitarne il ruolo, era imprescindibile la sua finalità di comunicare ricchezza e autorità tramite i dispositivi più adatti offerti dal contesto culturale e storico in questione.⁷⁴

Fino all'Ancien Régime la regola "far vedere ed essere visti" ha configurato la struttura gerarchica, fissando sia la divisione dei compiti istituzionali sia la suddivisione sociale in

ambito economico tra produttori e consumatori nata nel Medioevo. Maggiore era il consumo e maggiore era il potere, non a caso il lusso della Corte è sempre stato immagine dello Stato e della sua concezione pre capitalistica, che considerava virtù solamente la dilapidazione del denaro in quanto contrapposta sia all'avarizia sia all'idea del lavoro visto come una condanna per l'umanità peccatrice, o in altri casi come l'unico mezzo per ottenere la salvezza.⁷⁵

Trasformando il patrimonio che la popolazione produceva per il signore o la Chiesa in committenza di lavoro, questa concezione della dilapidazione ha però sia trovato modo di eliminare le eccedenze della produzione, sia ha agito da propulsore economico. Solamente a partire da Luigi XIV⁷⁶ l'ostentazione dello sperpero espresse in modo evidente la sua funzione sociale ed economica fondamentale, ma a discapito del superamento del modello precedente: la nobiltà, influenzata dall'esempio del re e dall'appartenenza alla sua corte, portò la propria generosità alle estreme

conseguenze della rovina, mentre lo Stato, regolando in forma produttiva lo sfruttamento dello sfarzo, incoraggiò la crescita della classe dei fornitori e dei finanziatori. Nonostante le critiche dei moralisti e dei predicatori cattolici che consideravano il lusso un rischio di peccati di vanità, invidia e carnalità, le corti non potevano e non volevano rinunciare al consumo vistoso, anche perché le battaglie contro lo spreco e la fastosità non furono quasi mai indirizzate alle classi sociali più alte ma a quei gruppi sociali che, pur non potendoselo permettere, acquistavano beni di lusso.

Il potere costituito, di origine sia aristocratica sia divina, ha cercato di difendere la propria posizione sociale superiore dalla classe borghese europea attraverso la persuasione morale e l'emissione di leggi suntuarie che proibivano o limitavano la capacità di confondere, anche solo visivamente, le diverse posizioni sociali.⁷⁷

Una nuova cultura relativa al lusso, alla ricchezza e al loro significato etico getta le basi nella rottura operata dalla Riforma

protestante⁷⁸, la quale pose la questione al centro delle considerazioni sulla natura umana e sulla sua possibilità di salvezza: la ricchezza, in quanto dimostrazione della benevolenza divina, non poteva andare dilapidata per capriccio personale, ma doveva essere spesa per il bene della comunità. Le vere doti da comunicare attraverso l'abito diventarono moderatezza ed essenzialità, poiché era stata rifiutata l'idea che aspetto estetico e classe sociale della persona potessero essere connessi. Di conseguenza, anche il mondo cattolico si oppose ai modelli di vita di corte, richiamando dai valori evangelici originari o naturali, alle prefigurazioni di società utopiche, fino alle configurazioni etiche del giansenismo, a favore di comportamenti più rigidi ed in linea con il costume e la morale cristiani.⁷⁹

L'abito continuò ad avere un ruolo essenziale nella comunicazione, anche se il suo scopo non era più quello di esprimere sfarzo e benessere, ma piuttosto una ricchezza ideologica e morale.

⁷⁷ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

⁷⁸ Si considera come inizio il 1517, con la pubblicazione di Martin Lutero delle 95 tesi.

⁷⁹ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.



A sinistra:
Maria
Leszczyńska,
quadro di Louis
Tocqué, 1740,
Parigi, Musée de
Louvre. La stoffa
a motivi floreali
decorata con
sete multicolore
ed oro su sfondo
argento esibisce
il lusso dell'abito.

A destra: Luigi
XV, quadro di
Louis-Michel
van Loo, Musée
national du
Chateau de
Versailles et du
Trianon.
Il re di Francia
indossa una
marsina di seta
azzurra e una
sottomarsina
di seta bianca,
decorate con
galloni d'oro.



A sinistra:
Mr e Mrs.
quadro di
Thomas
Coltman, ca.
1770, Londra, the
National Gallery.

La nuova moda della borghesia conquistò un linguaggio specifico, distaccandosi dal copiare o dal ricalcare per sottrazione quella aristocratica come avveniva precedentemente, plasmandosi come uno specchio del proprio ideale di vita, dei propri principi e gusti ma soprattutto della propria visione etica del mondo.⁸⁰

In questo modo il permettersi di riaprire la questione del lusso, che come imparato grazie a Luigi XIV era anche un modello di consumo, era un modo per creare nuovi bisogni a cui rispondere con la costante produzione di merci e di conseguenza opulenza, argomento su cui si incentrò *The Fable of the Bees*, pubblicazione del 1714 di Mandeville⁸¹, che appunto intavolò il dibattito filosofico illuminista che portò all'indicazione dei concetti di fasto e lusso nelle voci dell'*Encyclopédie*.

Il lusso poteva essere utilizzato in modalità positiva all'interno di un'organizzazione economica, prima mercantile e poi capitalista, poiché era considerato semplicemente un legittimo effetto della tendenza all'emulazione

sociale, mentre il fasto era prettamente connesso al principio economico dello spreco, e quindi inteso solamente nella sua accezione negativa.

La questione che invece continuava a rimanere aperta era quella che ricercava una definizione precisa dei confini, culturali e morali, all'interno dei quali il lusso poteva essere ammissibile e la moda vestimentaria poteva diventare segno di qualità e virtù.

Il tema era articolato e pertanto il suo sviluppo fu molto lento e coprì tutto il XVIII secolo, anche se alcuni segnali di una nuova etica dell'apparire sociale comparvero molto presto. Il primo riguardava il mondo dell'abbigliamento maschile, nel quale, sotto proposta dell'aristocrazia inglese e dell'intellettualità europea, fu introdotto un modello semplificato. Il completo e la sua stratigrafia rimasero tali, ma i fastosi tessuti di seta colorata lavorati e broccati furono sostituiti da più essenziali fabbricati tinta unita in lana senza ornamenti. Anche i completi più lussuosi, che prima presentavano complessi ricami, iniziarono a

essere decorati da semplici galloni applicati.⁸² Chi voleva dimostrare un impegno produttivo e culturale sceglieva quindi intenzionalmente di comunicarlo tramite un abbigliamento sobrio ed essenziale, ispirato a quello della tradizione terriera ed ecclesiastica, contrapponendosi all'immagine degli aristocratici e dei cortigiani che dichiarava apertamente uno sperpero sfrenato, legando nuovamente l'apparenza al ruolo sociale.

Relegata ai margini la funzione dell'aristocrazia e della corte, l'ostentazione diretta dell'abito fu volta a comunicare qualità utili al raggiungimento degli scopi ormai predominanti, ovvero sia valori intangibili come l'intelligenza sia concreti come il benessere e la comodità.⁸³

Il modello maschile fu subito esteso anche all'universo femminile: la cultura borghese propose un nuovo ideale di donna totalmente contrapposto a quello delle dotte ma ciniche ed amorali cortigiane settecentesche, il quale la spogliava completamente di qualsiasi funzione nel ruolo pubblico rendendola dedita

solo al marito e alla cura dei figli. Il vestiario delle signore iniziò quindi a rispecchiare questa nuova virtù, allontanandosi completamente dagli sfarzi della moda rococò, ma anche dal costume calvinista e puritano del secolo precedente. Il nero e le forme lineari vennero sostituiti da tessuti leggeri di colori chiari che formavano indumenti caratterizzati da merletti, nastri e passamanerie, i quali presero forma prima negli abiti utilizzati dalle nobildonne delle campagne inglesi e poi in rivoluzionari indumenti che liberavano il corpo femminile da ogni costrizione, in accordo con le teorie illuministe.

L'illuminismo, infatti, apportò grandi novità nella medicina, e di conseguenza in molte altre discipline, come la moda e l'architettura, le quali iniziarono a dedicare estrema attenzione al corpo ed alla salute, innalzando ad obiettivo primario la possibilità di vivere in armonia con la propria naturalità. L'abito prodotto da questi nuovi principi è definibile "colto", e, come nel caso di quello maschile, promuove da un lato una qualità astratta, ovvero la virtù della cultura

⁸⁰ Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁸¹ Bernard di Mandeville (1670-1733), medico e filosofo olandese.

⁸² Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁸³ Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁸⁴ Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, Skira Editore, 2017.

⁸⁵ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

⁸⁶ George Bryan Brummel (1778-1840), rappresentante del dandismo.

⁸⁷ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

⁸⁸ Thorstein Veblen (1857-1929), economista e sociologo statunitense, fu esponente dello istituzionalismo economico.

illuminista, e dall'altro una concreta, ossia la comodità e l'attenzione verso il corpo.⁸⁴

Le strade dei due modelli di nuova moda borghese si divisero, in quanto quella maschile si impose, mentre quella femminile, essendo più mutevole, si sottopose a trasformazioni e decadimento.

Così la differenza di genere diventò, come accaduto nel XIII secolo al nascere del fenomeno della moda, la chiave di lettura del modello vestimentario moderno, sia nella fattura sia, soprattutto, nella diversa adesione alle logiche di cambiamento e novità.

L'uomo borghese, acquisendo potere, giunse, dopo un lungo periodo di gestazione, alla codifica del suo modo di vestire. Quest'ultimo rispecchiava il suo ruolo sociale e le caratteristiche morali ed intellettuali che ambiva ad impersonare, fino a diventare una sorta di uniforme, quasi immutabile, in modo da permettere il riconoscimento dell'adesione ad un modello di società da parte di chi la indossava.⁸⁵

Essendo un uniforme non poteva essere

influenzata dalla moda, in quanto confutarla avrebbe significato confutare anche il patto sociale e l'adesione ad esso.

La moda maschile, infatti, assunti i dettami fondanti individuati da Lord Brummel⁸⁶ e ripresi da Balzac, si focalizzò sui dettagli, in quanto erano le uniche parti modificabili del modello generale. I gilet, le cravatte, i tessuti, la precisione del taglio degli abiti, la pulizia e la stiratura servivano a comunicare informazioni utili, come per esempio il ceto, ad identificare un soggetto complesso.⁸⁷ L'abito femminile, invece, si evolse in maniera del tutto differente. Le donne dell'Ottocento, essendo state private di ogni funzione pubblica, si identificarono solamente con il loro stato, e, di conseguenza, il loro aspetto esteriore dipendeva direttamente dalla tradizione familiare o dal pudore, ed era ingentemente influenzato dallo status socio-economico dell'uomo a cui appartenevano, fosse un marito o un padre, come alla casa in cui abitavano. Infatti Veblen⁸⁸, al chiudersi del secolo, notò che le donne e le case subirono nel mondo borghese lo stesso destino di

testimoniare il successo maschile, diventando oggetto di opulente spese volte ad ostentare ricchezza e status quo. Tutto ciò che l'uomo non poteva comunicare tramite il suo aspetto, lo delegava all'apparenza della sua donna e della sua casa. Proprio per via dell'avviamento di questo processo, la moda si concentrò maggiormente sulla donna piuttosto che sull'uomo, opponendosi alla logica che si era invece riscontrata fino ad allora.⁸⁹

⁸⁹ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

Complessivamente, l'industria della moda e, pertanto, il concetto di lusso subirono importanti cambiamenti durante il corso del Novecento, influenzati, come è sempre accaduto, da eventi storici, innovazioni avanguardistiche di alcuni stilisti e dall'evoluzione delle tendenze socio-culturali.

L'inizio del secolo segnò l'era della Belle Époque⁹⁰ in Europa, principalmente in Francia. Fu un periodo storico caratterizzato da un clima culturale di prosperità, ottimismo e progresso e, di conseguenza, da un'intensa attività artistica e culturale, con sviluppi significativi nell'arte, nella letteratura, nell'architettura e nella moda di lusso, che fu ispirata dalle opulente e fastose creazioni di case di moda parigine quali Chanel, Poiret e Lanvin.

Con l'avvento della prima guerra mondiale⁹¹, naturalmente, vi fu un cambiamento nelle priorità della società a causa delle restrizioni sulla disponibilità di materiali e della necessità di sostenere lo sforzo bellico. Ciò si rispecchiò

nella moda, la quale abbandonò le forme complesse, i tessuti e le lavorazioni pregiate a favore di elementi più semplici ed essenziali. Negli anni '20 del XX secolo la classe sociale preminente era rappresentata dalla Café Society⁹². Dior, protagonista della scena francese, riattribuì alla couture l'antico primato confezionando abiti scenografici puntando sulla "francesità". Disegnando l'immagine di una donna-fiore, fragile e raffinata ma priva di slanci femministi, Dior propose un lusso caratterizzato da fatture di qualità e da linee che subito richiamavano i segni più ovvi degli abiti da principessa, allontanandosi dall'idea di avanguardia che aveva contraddistinto tutte le produzioni artistiche del dopoguerra.

Durante la Grande Depressione⁹³, invece, la moda venne influenzata in primis dalla riduzione delle risorse e dalla scarsità economica. Le donne si trovarono infatti a dover lavorare per sostenere le famiglie, il che comportò la necessità di semplificazione del guardaroba: le linee di abbigliamento

⁹⁰ 1900-1914 ca., periodo storico, socio-culturale e artistico che interessò la Francia.

⁹¹ 1915-1918.

⁹² Fenomeno sociale per cui artisti ed intellettuali si riunivano per creare salotti pubblici.

⁹³ 1929 ca.

⁹⁴ Gabrielle Bonheur Chanel (1883-1971), stilista francese che rivoluzionò la moda femminile fondando la casa di moda Chanel.

⁹⁵ Fu stilista, costumista e sarta italiana (1890-1973), inventrice del rosa shocking.

⁹⁶ Gilbert Adrian, costumista cinematografico.

⁹⁷ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo, Skira Editore, 2017.

divennero più semplici e prive di fronzoli, e le stoffe pregiate e costose vennero sostituite da materiali più economici come il cotone. Cominciò così a farsi strada un'idea di moda totalmente diversa da quella che era esistita fino a quel momento, caratterizzata da capi di abbigliamento di qualità inferiore ma più accessibili economicamente.

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale, l'industria della moda subì ulteriori restrizioni ed adattamenti. La mancanza di tessuti e la necessità di risorse per lo sforzo bellico portò alla creazione di abiti di base, spesso realizzati utilizzando materiali sintetici come il rayon. Nonostante le difficoltà economiche e le limitazioni imposte dalle guerre, vi furono alcuni esempi di lusso che sopravvissero a questo periodo: stilisti come Coco Chanel⁹⁴, Elsa Schiaparelli⁹⁵ e Adrian⁹⁶ furono ancora in grado di produrre abbigliamento di prestigio, prodotti in quantità limitata che ovviamente erano riservati ad una stretta cerchia d'élite molto abbiente, inclusi capi come abiti da sera

e cappelli eleganti.

In generale, durante la Grande Depressione e la Seconda Guerra Mondiale, l'industria della moda e del lusso dovettero adattarsi alle circostanze storiche e alle restrizioni imposte dal periodo. La moda divenne più semplice e meno costosa, con un focus sulla funzionalità e sulla conservazione delle risorse, mentre il lusso rimase un privilegio per pochi.

Successivamente alla guerra, nel 1947, si ritornò ad una visione sfarzosa della moda con il lancio da parte di Christian Dior della collezione New Look, la quale introdusse uno stile caratterizzato da gonne ampie, vita stretta e spalle ben definite che divenne immediatamente simbolo di grazia ed eleganza.⁹⁷

Inoltre, nell'Italia degli anni Cinquanta, durante il periodo della ricostruzione e della ripresa economica, vi fu un processo di rinnovamento del settore tessile favorito dal rapporto che intrecciò con gli Stati Uniti. Con l'emergere di case di moda come Gucci, Prada, Valentino

e Salvatore Ferragamo portò avanti quella che è detta rivoluzione della moda italiana, diventando un centro di moda di lusso, simbolo di eleganza e raffinatezza. Questi marchi iniziarono a produrre prodotti artigianali di elevatissima qualità, perfettamente adatti anche al mercato americano a prezzi relativamente bassi, iniziando così a fare concorrenza anche alle maison francesi. La moda italiana importò il sistema di produzione inventato in Europa più di un secolo prima ma che aveva avuto il suo vero sviluppo negli Stati Uniti: la confezione industriale o ready-to-wear.

Sempre durante lo stesso periodo, la moda iniziò ad essere influenzata dalla cultura giovanile emergente e dalle icone del cinema, come Audrey Hepburn e Marilyn Monroe, facendo sì che le donne cercassero un look più informale, con abiti da giorno più semplici e comodi.⁹⁸

Questa tendenza fu sostenuta dalla suddetta comparsa dei primi stilisti di prêt-à-porter, che però creavano abiti ancora poco audaci. La

prima testimonianza di abbandono di questa timidezza nel design avvenne nell'estate del 1965, per mano di Courreges⁹⁹, che presentò una collezione di moda strutturata e corta che lo rese celebre. L'accorciamento dei capi divenne iconico dopo che fu ripreso a Londra da Mary Quant¹⁰⁰ e si diffuse negli Stati Uniti, in Francia e in tutta Europa.

Nel 1966 nacque il movimento hippy a San Francisco, e con esso un nuovo stile di abbigliamento che caratterizzò per anni la moda giovanile del tempo: gilet, abiti di cuoio, blue jeans e in seguito abiti maxi lo rendevano folklorico ed appariscente.

Comparvero per la prima volta i mini-shorts e tutte le mode cominciarono a mescolarsi, fino ad arrivare nel 1971 alla diffusione della tenuta militare e del kitsch.

Il popolo degli adolescenti diventò l'attore sociale per eccellenza di questa rivoluzione della moda che venne genericamente definita pop: i giovani, essendo spesso provvisti di pochi mezzi economici, si procuravano gli indumenti tramite canali alternativi, come negozi di vestiti

⁹⁸ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo, Skira Editore, 2017.

⁹⁹ André Courrèges (1923-2016), laureato in ingegneria civile, è stato uno stilista francese apprezzato per semplicità e purezza dei tagli.

¹⁰⁰ Dame Barbara Mary Quant (1930-2023) è stata una stilista, inventrice e imprenditrice britannica.



A sinistra:
Marchesa Luisa
Casati in Paul
Poiret 1920

A destra:
Christian Dior,
New Look,
Parigi, 1947.



usati, magazzini di abiti da lavoro o viaggi in Oriente. I giovani abbracciarono uno stile più ribelle e anticonformista, di cui le grandi novità del decennio furono la minigonna femminile e l'introduzione del colore nel guardaroba maschile, in contrasto con la moda che apparteneva agli adulti. Londra divenne il centro internazionale della cultura giovanile e l'abito a metà coscia di Mary Quant, abbinato a calze colorate in modo dissonante, icona di stile. Le modelle simbolo di questo periodo furono Twiggy e Jean Shrimpton.

Si affermarono quindi sia uno stile che si poneva in contrapposizione alla haute couture e al lusso, sia una nuova concezione della moda anche in Europa, traduzione del modello di consumo americano, confezionata in serie in edizioni limitate ma senza un'accezione negativa perché indirizzata ad un pubblico democraticamente più allargato.¹⁰¹

Nonostante in questi anni la moda subì una vera e propria rivoluzione con l'emergere del movimento di protesta giovanile e delle tendenze contro-culturali, si verificò anche

l'espansione di maison come Chanel e Yves Saint Laurent, che continuarono ad essere influenti nel panorama della moda per tutto il decennio successivo.

A metà anni '60 l'haute couture cambiò radicalmente e propose uno stile ispirato all'era spaziale, il cui mito stava invadendo l'Occidente. Gli abiti-architettura di Courreges, Cardin¹⁰², Ungaro¹⁰³ e Rabanne¹⁰⁴ erano modelli dritti, senza riferimenti al passato, con materiali inusuali e cuciture sottolineate al fine di enfatizzare le caratteristiche strutturali. Corpo femminile androgino e vagamente infantile.

Fu rivoluzionata anche la figura del couturier grazie a stilisti come YSL, miss Dior e Givenchy, i quali trovarono nel nuovo sistema produttivo la perfetta alternativa per esprimere la propria creatività.

Nel 1971, nacque l'associazione "Società Créateurs et Industriels" per stabilire una corretta collaborazione tra le parti coinvolte, dividendo i compiti tra gli stilisti, i quali

¹⁰¹ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo, Skira Editore, 2017.

¹⁰² Pierre Cardin (1945-2020), stilista italiano naturalizzato francese, è stato uno dei pionieri del prêt-à-porter.

¹⁰³ Emanuel Ungaro (1933-2019), stilista francese di origini pugliesi, ha lavorato per Balenciaga per fondare poi il suo brand nel 1965.

¹⁰⁴ Paco Rabanne, nato Francisco Rabaneda Cuervo (1934-2023), è stato uno stilista e designer spagnolo.

¹⁰⁵ Walter Albini (1941-1983) è stato uno stilista italiano che ha rivoluzionato il mondo della moda negli anni '70: è considerato il padre del prêt-à-porter e del Made in Italy.

¹⁰⁶ Morini, Enrica. Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore, 2017.

progettavano e firmavano le collezioni, e gli industriali, incaricati di produrre e finanziare la comunicazione. In Italia, l'industria della moda reagì in modo più lento ai rapidi cambiamenti di gusti e consumi ed i primi stilisti che operarono nel paese furono soprattutto francesi freelance.

Eccezione fatta per Albini¹⁰⁵, il quale fu il primo a cogliere l'eccezionalità e l'ambiguità della situazione: essendo calata la qualità, vide nel processo il momento chiave del contenuto. Capi inoltre l'importanza di far emergere il nome dello stilista: per farlo esistono due strade, una di tipo contrattuale e una di tipo estetico. Albini le sperimentò entrambe intuendo che era necessario operare una cesura con il vecchio.

I nuovi professionisti si dovettero cimentare con l'invenzione di un nuovo stile destinato a un pubblico non più costituito da una ristretta élite, ma al popolo dei giovani, ormai cresciuto e più variegato. Era necessario che ogni stilista adottasse uno stile ben riconoscibile. Nel 1975 tutti gli stilisti avevano ormai seguito

l'esempio di Albini e Milano era diventata la capitale indiscussa del prêt-à-porter. Cominciano ad apparire nuovi nomi, come Versace, Armani e Ferrè che non avevano avuto parte nella fase pionieristica.¹⁰⁶

Al giungere della fine degli anni Settanta vi fu un periodo straordinario per la moda italiana: nonostante il difficilissimo momento dal punto di vista politico e sociale, tra il '79 e l' '80 si verificò una forte ripresa produttiva accompagnata da una sorta di euforia commerciale. La riconversione del sistema di produzione e l'importanza attribuita al settore creativo fecero sentire i loro effetti.

La seconda generazione degli stilisti italiani si dedicò al casual o alla "destrutturazione", un esempio tra tutti è stato Armani. Le novità provenivano dalla strada e le convenzioni sulle destinazioni d'uso delle diverse tipologie di abiti iniziarono a venire abbandonate a favore di un abbigliamento eclettico che combinava capi di diversa provenienza e stile, a patto di rifiutare le consuetudini borghesi.

Negli anni Ottanta vi fu un momento di svolta



Modelle vestite a Courrèges, Parigi, 1965



e distacco dal decennio precedente dovuto in Italia al delitto Moro¹⁰⁷, che pose termine alle utopie progressiste. Si manifestarono nuovi rituali e nuovi comportamenti messi in scena da nuovi protagonisti, con i giovani che svuotarono le piazze e affollarono le discoteche: vestiti di spandex, lurex, lycra, rayon, lamè d'oro, pietre luccicanti, paillettes, strass e lustrini. Il politico venne fagocitato dal privato e la ricerca di sé iniziò a trasferirsi sul corpo. Anche gli adulti si riappropriarono dello stile di vita borghese e ritrovarono il gusto della mondanità: carriera, successo, denaro e potere, il mito degli yuppies. Venne rinnovata l'esibizione del lusso, questa volta basata sul successo e non sull'opulenza. Il pensiero di Armani fece il punto sullo status della professione: era una moda difficile e lussuosa, di tessuti ricercati e lavorazioni innovative che sconfinava nella haute couture. Per questo venne creato l'emporio Armani per giovani, per offrire una moda ad alto potere innovativo ma a prezzi più contenuti.

Questa innovazione produttiva rispondeva ad una situazione sociale e culturale che si stava configurando con grande rapidità: come accaduto nell' '800, l'obiettivo era esibire. Il look era inteso come la struttura comunicativa capace di costruire l'immagine di ciò che non era. Questa volontà di ostentare era dovuta al vuoto che aveva lasciato la veloce destrutturazione dei modelli tradizionali. Gli stilisti italiani erano però pronti al compito di far corrispondere lo stile di vita all'abito adeguato a comunicarlo. Il made in Italy, ormai garanzia di qualità ed eleganza, si articolò in tante proposte di gusto diverse e ben caratterizzate, ognuna delle quali corrispondeva a una firma.¹⁰⁸

Complessivamente possiamo dire che, dal secondo dopoguerra agli anni '80, periodo in cui si appropinquava a nascere la Maison Martin Margiela, l'industria della moda e del lusso subì una serie di cambiamenti ed innovazioni che la trasformarono e la portarono verso nuovi orizzonti. Le case di moda italiane

¹⁰⁷ Il caso Moro (1978) è l'insieme delle vicende relative all'agguato, al sequestro, alla prigionia e all'uccisione di Aldo Moro, nonché alle ipotesi sull'intera vicenda e alle ricostruzioni, spesso discordanti fra loro, degli eventi.

¹⁰⁸ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore, 2017.

¹⁰⁹ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo, Skira Editore, 2017.

giocarono un ruolo fondamentale nel rilancio del settore del lusso, mentre le icone di stile e le tendenze degli anni Sessanta e Settanta influenzarono il modo in cui le persone comuni si vestivano. Gli anni Ottanta videro un aumento della produzione di massa ed un'esplosione di nuove tendenze e stili che avrebbero definito il futuro della moda.¹⁰⁹



A sinistra: Foto ragazza anni '70

A destra: Foto ragazze anni '80.

La straordinaria abilità di Martin Margiela nel campo della moda si rivela fin dai suoi anni di formazione presso la prestigiosa Accademia Reale di Belle Arti di Anversa (1977-1980).¹¹⁰ Ha avuto l'opportunità di frequentare il dipartimento di moda in un periodo di grande fervore creativo, insieme ai membri dei "Antwerp Six", un gruppo di stilisti diplomatisi tra il 1980 e il 1981 che aveva attirato l'attenzione dei media irrompendo nella settimana della moda di Londra nel 1988. Nonostante Margiela non fosse fisicamente parte di quel gruppo, composto da talenti come Walter Van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Dries van Noten, Dirk Van Saene, Dirk Bikkembergs e Marina Yee, viene spesso considerato come il settimo membro simbolico, grazie alla sua forte affinità con la loro poetica, fondata sull'ispirazione della designer giapponese Rei Kawakubo, fondatrice del brand Comme des Garçons, che negli anni '70 ha influenzato profondamente la moda con tagli asimmetrici e collezioni in bianco e nero. Nell'estate del 1988, dopo aver lavorato come

stilista freelance ed assistente di Jean Paul Gaultier nel periodo compreso tra 1985 e 1987, Martin Margiela debutta al Café de la Gare¹¹¹ di Parigi con la sua prima collezione di abbigliamento per donna, Maison Martin Margiela Primavera Estate 1989. Quello che propone come evento non è una semplice sfilata, ma più uno spettacolo che sfiora la performance artistica: sulla passerella di cotone bianco, le modelle intrise di vernice rossa sfilano con il viso completamente nascosto da maschere di stoffa. Questo escamotage diventato iconico è un modo per attirare l'attenzione esclusivamente sugli abiti, tra i quali molti, infatti, sono diventati leggendari: i grembiuli da macellaio trasformati in abiti da sera, le giacche create da vecchi abiti di tulle tramite la decostruzione e la ricomposizione di capi vintage, ma soprattutto gli stivaletti con tacco cilindrico ispirati ai Tabi giapponesi, i calzini tradizionali che separano l'alluce dalle altre dita del piede, presenti infatti in tutte le collezioni di Margiela dal 1988 fino ad oggi.¹¹²

¹¹⁰ www.lofficielitalia.com

¹¹¹ Teatro privato parigino.

¹¹² www.thefashioncommentator.com

¹¹³ www.
thefashion
commentator.
com

¹¹⁴ www.
lofficialitalia.
com

Consacrando definitivamente come stilista concettuale al di sopra delle logiche e degli schemi della moda conformista degli anni Ottanta, Margiela crea dei gilet per la collezione Autunno-Inverno 1989/1990 utilizzando il telo macchiato dalle impronte di vernice rossa che aveva già utilizzato per la passerella. La scelta di materiali imperfetti ed usati rappresenta un esplicito e atto di ribellione al dilagante consumismo dell'epoca, richiamando gli outfit anticonformisti degli hippies composti solamente con abiti acquistati nei mercatini dell'usato.¹¹³

La fascinazione di Margiela per l'idea di dare una nuova vita agli abiti vintage, rimodellandoli grazie alle sue abilità sartoriali, è evidente. Non apprezza quando i giornalisti lo definiscono decostruttore, in quanto sostiene che la sua moda non abbia valenza distruttiva o negativa, ma che sia invece legata al concetto di rinascita. Si diverte a giocare con le proporzioni mettendo in discussione la portabilità e la percezione degli

abiti, mostrando fodere e orli sfilacciati oppure utilizzando il rovescio dei tessuti come parte esterna dei capi. Il suo approccio alla moda anticipa il futuro e presta l'attenzione di tutti è rivolta alle sue innovazioni, che vengono poi riprese e reinterpretate dagli altri stilisti fino a due o tre anni dopo, trasformandole in tendenze commerciali.¹¹⁴

Nella seconda metà degli anni '90 si verifica un fenomeno interessante nei vertici delle principali case di moda europee: si ha la necessità di sostituire i direttori creativi puntando su giovani talenti. Durante quel periodo, si verificano combinazioni impensabili che portano un nuovo respiro di freschezza ad un sistema moda ormai vecchio: Tom Ford modifica drasticamente il concetto di lusso di Gucci, trasformandolo in un marchio sensuale ed audace; Marc Jacobs inizia una lunga collaborazione con Louis Vuitton; Alexander McQueen, lo "hooligan della moda", arriva da Givenchy stravolgendo l'estetica del marchio; John Galliano diventa l'eccentrico

ed eccessivo nuovo interprete di Christian Dior, mentre Martin Margiela assume la guida della maison Hermès dalla stagione Autunno-Inverno 1998/99 al 2003. Questa combinazione controversa, inizialmente derisa e incompresa dalla stampa, dà a Margiela l'opportunità di confrontarsi con la lunga tradizione artigianale del marchio francese, sperimentando la costruzione degli abiti con forme minimali e leggerezza dei materiali di altissima qualità.

Nonostante il suo ruolo di direttore creativo per Hermès, Margiela non rinuncia all'evoluzione del suo marchio e, anzi, dopo dieci anni dedicati alla moda femminile, nel 1998 lancia una linea maschile con la collezione Primavera-Estate 1999.¹¹⁵

Il successo di nicchia ottenuto negli anni '90 da un brand controverso come Maison Martin Margiela dimostra che non tutti i clienti del lusso erano schiavi dei loghi o dell'immagini dei designer-celebrità. A partire dai primi anni

'90, si fa notare questa nuova tendenza che nasce in contrasto con l'evidente ostentazione di opulenza degli anni '80, e Martin Margiela, come testimone di quel periodo, decide di promuovere un culto per l'assenza totale, cancellando ogni traccia di sé. Rifiuta gli inviti personali, respinge le fotografie ufficiali e le interviste. Margiela trasforma la sua assenza in una potente strategia di comunicazione, studiata insieme alla sua stretta collaboratrice Jenny Meirens. Anche sui défilé, i modelli e le modelle sono presentati con il volto coperto, in modo da mantenere un legame con la comunicazione del marchio e per non influenzare la bellezza oggettiva dei capi. Fin dall'inizio, infatti, la strategia di marketing di Margiela si basava sul culto dell'anonimato, ossia sull'assenza di un designer di riferimento da idolatrare, tanto che le uniche foto esistenti sono scatti rubati durante i backstage delle sfilate. Questa filosofia vuole opporsi al mondo delle apparenze per, in un certo senso, nobilitare il concetto stesso di moda, liberandola dalle leggi del mercato di massa

¹¹⁵ www.
anothermag.
com

¹¹⁶ www.lofficialitalia.com

¹¹⁷ www.thefashioncommentator.com

grazie ad un atteggiamento sì snob, ma soprattutto ironico e pungente. Si pensi solo al fatto che le boutique del marchio non sono elencate nei registri telefonici e non hanno insegne o che il personale dei negozi e degli uffici indossa camici bianchi da laboratorio; tutti i negozi sono caratterizzati dal colore bianco e il packaging è anonimo e privo di loghi. A tutti questi aspetti di marketing si aggiungono anche le particolarità riguardanti le sfilate, come le modelle con il volto o gli occhi coperti; location sporche, in edifici dismessi e decadenti, in netto contrasto con i luoghi solitamente associati al lusso; l'assenza di gerarchie nei posti a sedere; le interviste sono concesse solo ed esclusivamente via fax ed, infine, per enfatizzare il senso di collaborazione, si fa sempre uso del plurale, focalizzando l'attenzione sull'intero team di Maison Martin Margiela anziché sul singolo designer.¹¹⁶

Nel 2002, il marchio Diesel, di proprietà del versatile imprenditore Renzo Rosso, acquisisce

MMM, il che comporta inevitabilmente una serie di profondi cambiamenti a livello organizzativo e non solo. Nonostante le collezioni continuino a essere presentate ogni anno, la stampa inizia a dubitare che Martin Margiela sia ancora a capo della maison e immagina che molto probabilmente abbia lasciato il suo ruolo a causa di differenze di opinione sulle politiche di marketing e di espansione introdotte dal nuovo proprietario. Con il passare degli anni, le voci diventano sempre più insistenti e un insider dell'azienda conferma che dal 2007 Margiela aveva già delegato la progettazione delle linee ai diversi team creativi, concentrandosi solo su alcuni progetti speciali come la creazione di un profumo e la sfilata del ventesimo anniversario della maison. Anche se apertamente risaputo, viene ufficialmente rivelato solo nell'ottobre 2009, quando Rosso stesso conferma che Martin Margiela non disegna più per il marchio da molto tempo e che non è intenzionato a sostituirlo, puntando invece sulla forza di un nuovo team

giovane e creativo.¹¹⁷ È stata un'uscita di scena silenziosa, proprio come il suo ingresso e la sua evoluzione, che ha semplicemente confermato la filosofia con cui ha sempre agito lo stilista invisibile. Attualmente, il marchio ha subito un cambiamento nella sensibilità e le collezioni sembrano voler stupire e sorprendere reinterpretando gli elementi d'archivio secondo il classico concetto di vestibilità e portabilità. Si può notare un approccio decisamente più commerciale, come dimostra ad esempio la collaborazione con la catena di abbigliamento fast fashion H&M nel novembre 2012.¹¹⁸

¹¹⁸ www.thefashioncommentator.com



In alto: Il gruppo "The Antwerp Six": (da sinistra) Marina Yee, Dries van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Dirk Van Saene - London Fashion Week, 1986.

In basso: Ritratto di Martin Margiela, 1997.

SS 1989 Women's show - (Photo: Raf Coolen - mmm-maison martinmargiela)



A sinistra: Top
tatuato in seta:
S/S 1989 Women's
show - (Photo:
Raf Coolen -
mmm-maison
martinmargiela)

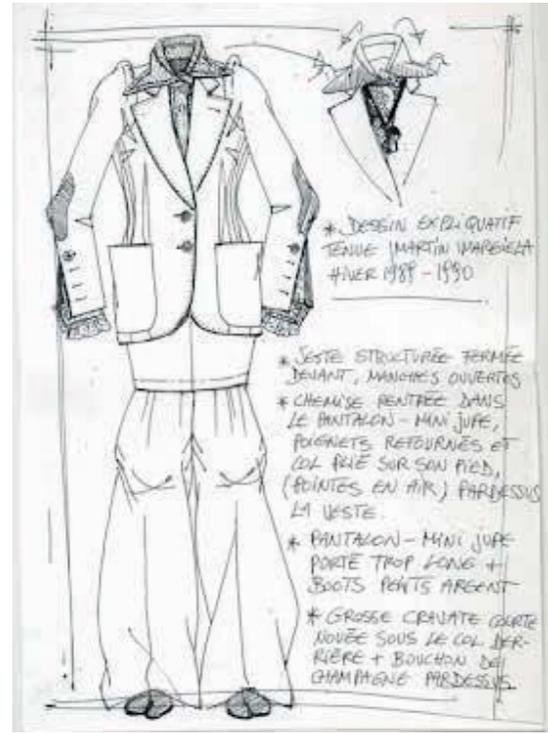
A destra: Stivali
Tabi; S/S 1989
Women's show
- (Photo: Raf
Coolen - mmm-
maison
martinmargiela)



In alto: Jean Paul
Gaultier, mentore
di Martin Margiela,
che assiste al S/S
1989 Women's show.



In basso: prima
giacca con spalle
arrotondate; S/S
1989 Women's show
- (Photo: Raf Coolen -
mmm-maison
martinmargiela)



A sinistra: Al 1989 Schizzo esplicativo per un'uscita della sfilata: P/E 1989 (Photo: mmm-maisonmartin margiela)

A destra: gilet realizzato con il tessuto usato come passerella per la sfilata P/E 1989 (Photo: mmm-maisonmartin margiela)



In alto: Gli inviti per la sfilata P/E 1990 furono realizzati dai bambini delle scuole vicine all'head-quarter della maison. (Photo: mmm-maison martinmargiela)

A sinistra: Backstage - S/S 1990 - (Photo: Raf Coolen-mmm-maison martinmargiela)



A destra: Una canottiera ingrandita in scala del 200% costretta in una maglia di rete aderente si trasforma in drappeggiato abito lungo da sera - P/E 1990 - (Photo: Tatsuya Kitayama - mmm-maison martinmargiela)





A sinistra: A/W 1990 (Photo: Ronald Stoops - mmm-maison martin margiela)

A destra: S/S 1991 (Photo: Ronald Stoops - mmm-maison martin margiela)

In basso: A/W 1991 - (Photo: Ronald Stoops - mmm-maison martin margiela)



A sinistra: La sfilata Primavera-Estate 1992 si tenne nella stazione della metropolitana Saint-Martin di Parigi, chiusa dal 1939 e illuminata appositamente per lo show con la luce di 1600 candele. (Photo: mmm-maison martinmargiela)

A destra: P/E 1992 - Sulla pelle delle modelle erano dipinti motivi decorativi tratti dai capi indossati e sul naso, vicino all'angolo interno degli occhi erano applicati due brillanti. (Photo: Ronald Stoops - mmm-maison martinmargiela)



A sinistra:
SS1993 -
Backstage
(Photo: Tatsuya
Kitayama -
mmm-maison
martinmargiela)

In alto: - A I
1993 - maglione
in jacquard
rovesciato
(mmm-
maisonma
rtinmargiela)

In basso:
P/E 1994 -
Collezione
retrospettiva
presentata in un
ex-supermercato
con gli outfit più
iconici dal 1989
al 1993; Sui colli
delle modelle
erano dipinti
i nomi delle
collezioni che
indossavano.
(Photo: Anders
Edström,
Tatsuya
Kitayama -
mmm-maison
martinmargiela)



In alto: P/E 1994
jeans tinti a mano
facenti parte della
linea Artisanal.

In basso: A I 1994
- Gli abiti di un
guardaroba delle
bambole sono stati
ingranditi di 5,2 volte
per raggiungere
una scala umana.
Tutti i dettagli
sproporzionati
come bottoni e
chiusure lampo
sono stati mantenuti
nelle dimensioni
risultanti dallo
ingrandimento.
(Photo: Anders
Edström
cotonblanc, mmm-
maison
martinmargiela)

A destra: A I 1994
- Le collezioni
furono presentate
contempo
raneamente in sei
città (Paris, London,
New York, Tokyo,
Milano e Bonn)
direttamente nei
negozi, sostituendo
lo show Parigino.
(Photo: Nick Tupin -
mmm-maison
martinmargiela,
Marina Faust -
cotonblanc)

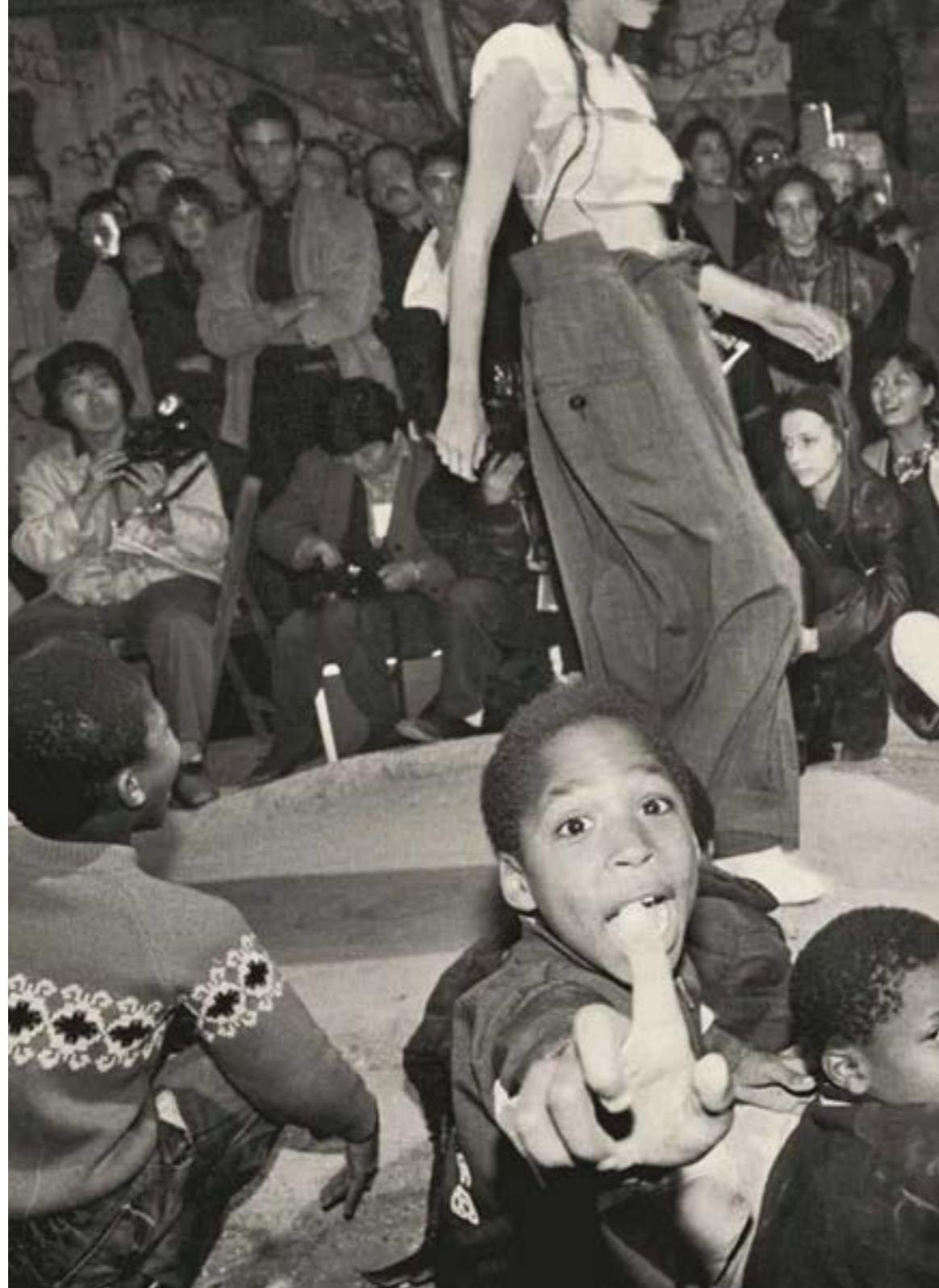


Foto:
A/W1995 - Sfilata
iconica (Photo:
Stopdrop
andvogue,
sombreboite)

In tutta la
pagina:
S/S1995 -
Backstage
(Photo: Stopdrop
andvogue,
sombreboite)

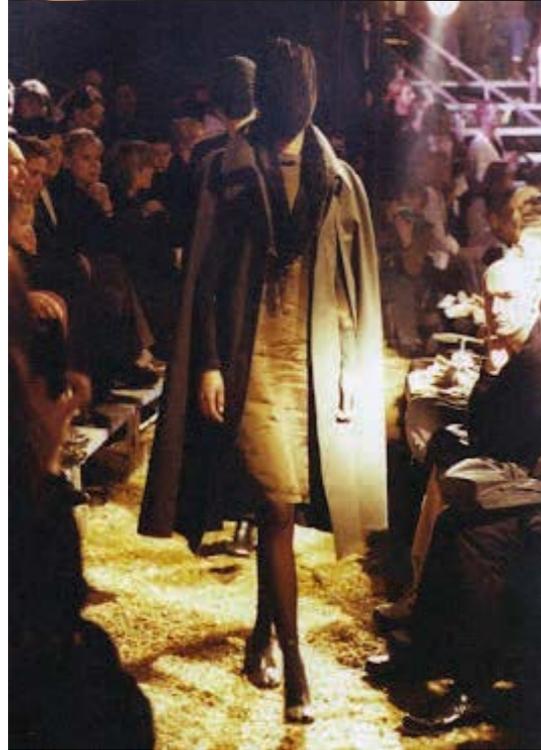
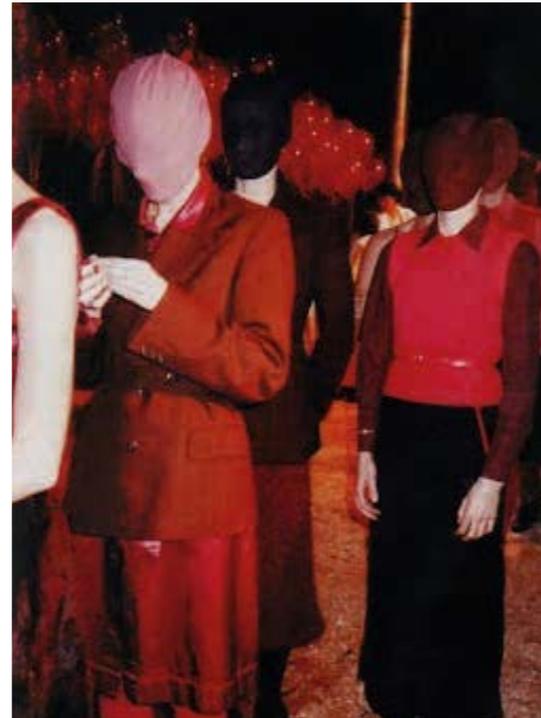


In alto: SS 1997
giacca iconica
(Photo: mmm-
maison
martinmargiela)

In basso:
P/E 1997 -
Un tessuto non
rifinito viene
trasformato in
un abito dall'orlo
irregolare
(Photo: Ronald
Stoops - mmm-
maison
martinmargiela)

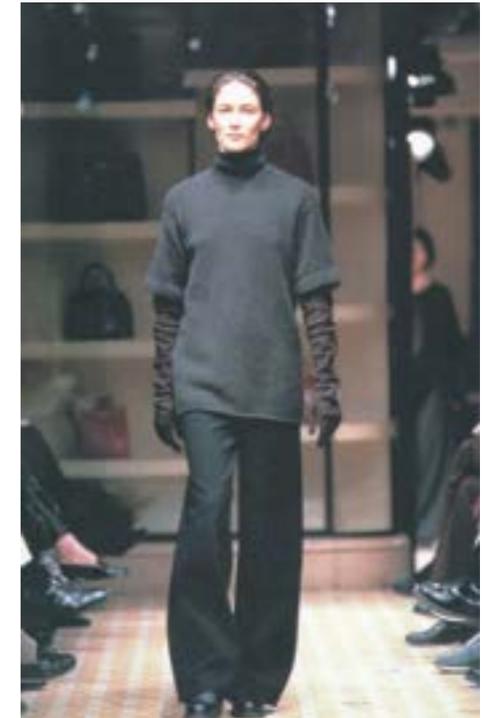
A sinistra:
SS 1997
(Photo: mmm-
maison
martinmargiela)

A destra:
SS 1998
(Photo: mmm-
maison
martinmargiela)



In questa pagina:
 Al 1995 - Le
 modelle della
 sfilata nel
 tendone da
 circo al Bois
 de Boulogne di
 Parigi avevano
 il volto coperto
 con un velo di
 mussola scuro,
 tolto all'uscita
 finale portando
 palloncini fucsia
 in mano. (Photo:
 Marina Faust,
 Ronald Stoops -
 mmm-maison
 martinmargiela)

P/E 1996 - Le
 fotografie di
 alcuni capi di
 abbigliamento
 sono state stam-
 pate su tessuti
 leggeri e fluenti
 successivamente
 usati per costru-
 ire abiti semplici
 e minimali con
 l'effetto trom-
 pe-focil. Tabi in
 versione sandalo,
 con la parte su-
 periore costitu-
 ita da scotch da
 pacchi traspa-
 rente passato
 ripetutamente
 attorno alla
 suola e al piede.
 (Photo: Guy Voct,
 Anders Edström -
 mmm-maison-
 martinmargiela,
 cotonblanc)



In tutta la pagina: A/W 1998 (Photo: Mark Borthwick mmm-maison martinmargiela)

In tutta la pagina: Gli anni passati da Martin Margiela a capo di Hermès: A/W 1998 - A/W 2002 - A/W 2003 - S/S 2003 (Photo: mmm-maison martinmargiela)



P/E 1999 –
Debutto della
collezione
maschile:
completo scuro
(Photo: Marina
Faust, Ronald
Stoops - mmm-
maisonma
rtinmargiela)



In tutta la
pagina: A1 1999
– Presentazione
video della
collezione
invernale con
letto usati come
cappotti foderati
di vecchie
lenzuola vintage,
che a loro volta
possono essere
indossate come
abiti.
(Photo: mmm-
maison
martin
margiela)



A sinistra: P/E 2000 'Size 74 Collection', Purple magazine - foto del fitting delle modelle: (Photo: Mark Borthwick - mmm-maison-martinmargiela)

A destra: P/E 2000 - Chloé Sevigny in un servizio fotografico per Purple Magazine indossa abiti maschili oversize (Photo: Mark Borthwick - mmm-maison-martinmargiela)

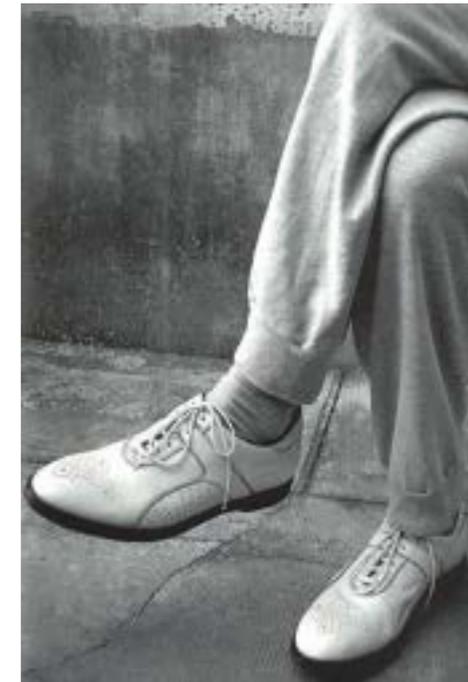
A sinistra: S/S 2001 - Photo: cotonblanc

A destra: P/E 2002 - Giacca bianca con applicazioni a contrasto (Photo: Guy Voet - mmm-maison-martinmargiela)



In alto: A1 2002
 - Per la linea uomo, dei jeans vintage sono stati trasformati in pantaloni classici. Da notare i dettagli delle tasche frontali e posteriori totalmente ricostruite. (Photo: Jacques Habbah - mmm-maisonmartinmargiela)

In basso: P/E 2003 - trucco simile ad una maschera, pellicola d'argento applicata su una vestaglia vintage (Photo: Ian R. Webb/Silver - View on Colour - mmm-maisonmartinmargiela)



In alto: A1 2003 - Le modelle erano illuminate da due ragazzi che indossavano pannelli luminosi (Photo: mmm-maisonmartinmargiela)

In basso: A1 2004 - collezione maschile (Photo: Jacques Habbah, Sybille Walter - Samuel Drira - mmm-maisonmartinmargiela)



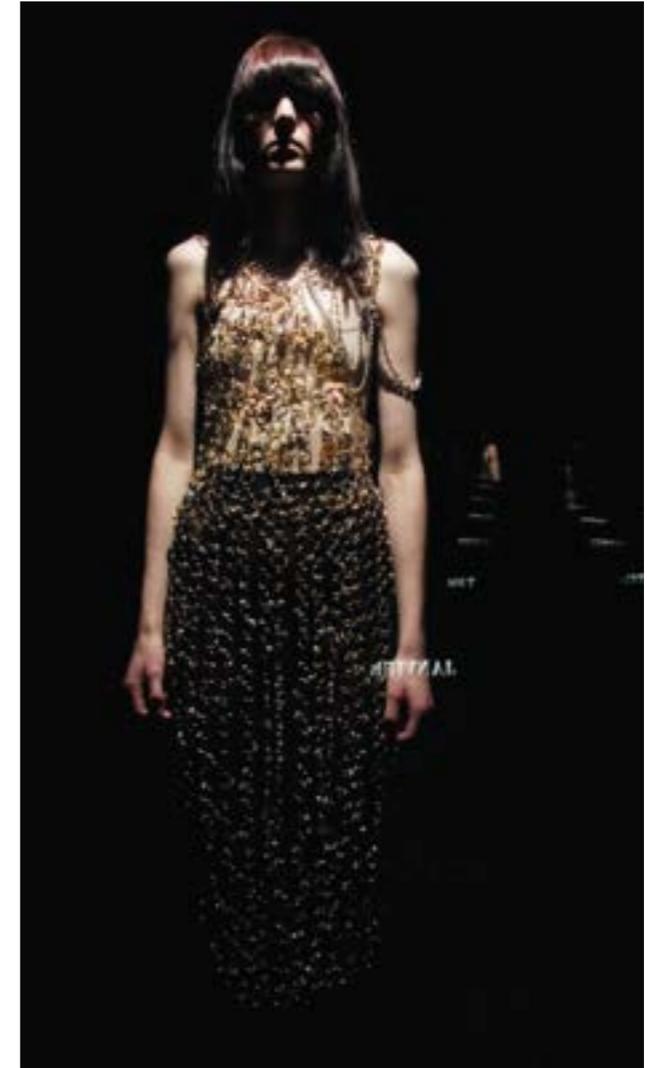
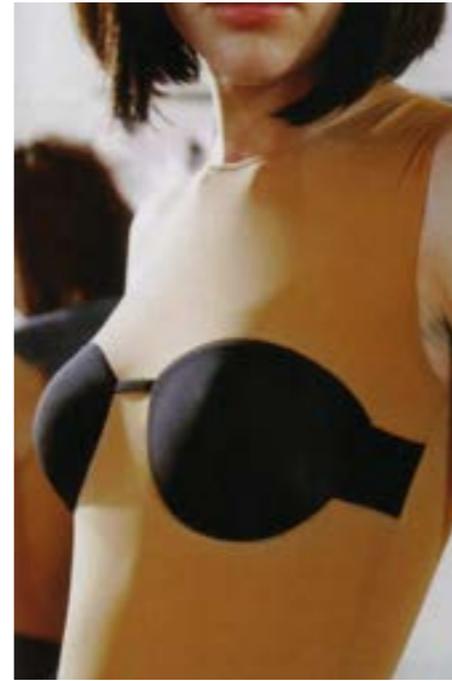
A sinistra:
P/E 2005 -
(Photo: Jacques
Habib -
mmm-maison
martinmargiela)

A destra:
P/E 2005 -
Dal 2003 ven-
gono introdotti
nelle collezioni
dei capi chiama-
ti Replica, ovvero
delle fedeli
riproduzioni
di capi vintage
provenienti da
qualsiasi epoca.
In questo caso
abbiamo un so-
prabito maschile
anni Venti. (Pho-
to: Marina Faust -
mmm-maison
martinmargiela)



A sinistra: P/E 2006
- Gilet realizzato
con carte da
gioco assemblate
su una base di
nappa esposto alla
Mostra Maison
Martin Margiela
"Artisanal" presso
la Galleria
Carla Sozzani-
Corso Como 10
di Milano (Photo:
Marina Faust -
mmm-maison
martinmargiela)

A destra: P/E 2006
- Ice cubes jewelry
(Photo: Jonathan
Hallam - mmm-
maison
martinmargiela)



In tutta la pagina:
 AI 2006 - MMM invitato come special guest a Pitti Uomo 69 con la presentazione della collezione nel Teatro Puccini di Firenze.
 (Photo: PittiImage archive - cotonblanc)

A sinistra:
 S/S 2007 -
 Photo: Johnny Gembitsky, Marina Faust - mmm-maison martinmargiela)
 A destra: P/E 2006 - Ice cubes jewelry - (Photo: Jonathan Hallam - mmm-maison martinmargiela)

A destra:
 Artisanal A/W 2007 - Jewels dress - mmm-maison martinmargiela



In tutta la
pagina:
S/S 2008 - men-
swear collection
- mmm-maison-
martinmargiela

In tutta la
pagina:
A/W 2008 -
mmm-maison
martinmargiela



SS 2009 -
Disco-mirror
tuxedo jacket
(Photo: La-
chlan Bailey
- mmm-maison-
martinmargiela)



In alto a sinistra:
A W 2009

In basso a sini-
stra: A W 2010

In basso a destra:
A W 2012

In alto a destra:
S S 2013

(Photo: www.
style.com)

La stampa, alla ricerca di una classificazione da attribuire alla moda di Martin Margiela, così ricca di provocazioni, mania per il processo creativo, e maestria sartoriale, ha classificato le creazioni delle sue collezioni come opere di metamoda.

Nonostante il termine decostruzione non gli sia gradito, poiché preferisce attribuire una valenza positiva e di rinnovamento delle sue opere, Martin Margiela è considerato il pioniere di questa tecnica sartoriale. Quest'ultima consiste nel tagliare e rimontare insieme parti di abiti vecchi, mostrare le fodere e le parti interne e riadattare i cartamodelli nella maniera più innovativa possibile.¹¹⁹

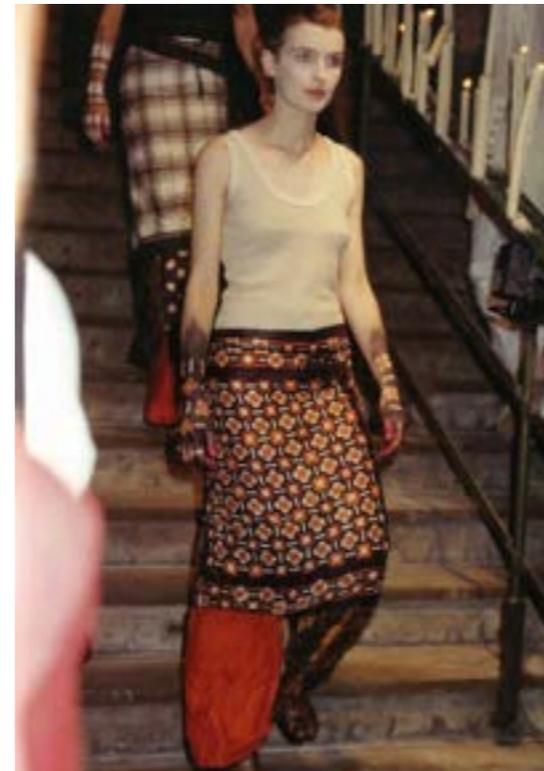
Questo approccio ha aperto le porte ad una nuova moda democratica, che condivideva le radici della libertà sartoriale degli anni Settanta, privilegiando l'uso di materiali di riciclo anziché l'idea di moda come lusso e ostentazione. Oggigiorno, probabilmente, definiremmo questa metodologia come upcycling.¹²⁰

Per quanto riguarda lo stile di Margiela,

molti lo definirebbero come una mescolanza di minimalismo e punk, in cui le silhouette essenziali si combinano con tecniche di bricolage come il patchwork e la decontestualizzazione di materiali e oggetti che assumono nuovi significati, diventando indumenti, accessori o gioielli inaspettati. I tappi di sughero diventano collane haute couture, le forchette d'argento diventano bracciali e i cocci di piatti di ceramica si strutturano con fili di ferro fino a diventare gilet creativi.

¹¹⁹ www.lofficialitalia.com

¹²⁰ www.thefashioncommentator.com



A sinistra:
A/I 1989 - gilet in
rete con fram-
menti di piatti
di porcellana -
(Photo:MoMu)

A destra:
P/E 1992 - Capi
realizzati con
vecchi foulard.
(Photo:
Barbara Katz
- mmm-maison-
martinmargiela)

In tutta la
pagina:
1990 S/S
(Photo:Vogue)



i-D, The Outlook Issue, April 1997 -
 Gonna creata a partire da un sacco di iuta -
 Photo: Mark Borthwick

SS1998 - Photo: Mark Borthwick



Collezione P/E 2001: gonne oversize sostenute solo dalle mani tese della modella e camicie realizzate con guanti usati o vecchie etichette di indumenti. Da notare la gonna "macchiata" del rosso delle calze.



21. Jope artionnati: tette de pjunenru jupes/ Bieok artionnati: shirt made out of used pleated shirt. Pimntron artionnati: fait de gants en cuir noirs/ artionnati: shirt-front made out of black leather gloves (TIZOAN OTIB).



Collezione P/E 2003: abiti indossati come gonne con il corpetto che pende sui fianchi. (un abito indossato con un braccio attraverso lo spacco di una cucitura laterale e l'orlo inferiore sollevato sopra la spalla), bustier con lacci delle scarpe e lingerie placcata con plastica argentata.

Collezione P/E 2004: enfasi sul davanti ignorando il dietro, con tabi e calze bicolore (colore dominante sul davanti) e abiti con la schiena completamente scoperta.



Collezione A12005: gonne attillate e abiti sono stati realizzati con garza medica, le parrucche sono state trasformate in giacche e colletti e bottoni ricoperti di nastro adesivo, scarpe per dare un effetto trompe l'oeil in pelle.

Collezione A12006: rivestimenti di poltrone e sedili di auto trasformati in capottine, con corde elastiche e cinture di sicurezza e telefoni indossati come cinture, grandi cartellini di vendita e cornici come accessori, strass e velluto.

e il suo ruolo nella valorizzazione

Fino a questo momento si è dunque stabilito cosa sia la valorizzazione del patrimonio e cosa l'effimero, facendo un'analisi di quali siano i principali metodi di valorizzazione e di come un progetto, destinato a durare e non, possa contribuire. Ciò che si auspica fare nelle pagine che seguono, invece, è tentare di capire se e come un'altra declinazione del progetto effimero, la sfilata di moda, possa fungere da promotore della cultura e, nello specifico, se possa costituire anch'essa un mezzo per la valorizzazione del patrimonio. Per rispondere a questa domanda è necessario innanzitutto interrogarsi su che cosa sia la sfilata, partendo dalla sua origine.

Oggi diamo per scontato che la modalità principale per promuovere la moda sia attraverso la sfilata di persone che indossano gli abiti della nuova collezione. Tuttavia, non è sempre stato così: nel XVII secolo, nelle corti reali ed in particolare presso quella del Re Sole¹²¹, vi era già l'abitudine di presentare agli aristocratici internazionali le ultime tendenze

di moda, utilizzando però le cosiddette *poupées de mode*, bambole che indossavano i nuovi abiti, in modo da permettere la loro osservazione.

La nascita della sfilata vera è propria è avvenuta secondo la maggior parte degli esperti a partire dal 1858, anno fondamentale in quanto il luminaire della moda Charles Frederick Worth, sarto alla corte di Napoleone III considerato il padre della haute couture, rovescia il flusso delle relazioni accogliendo le clienti nella sua sontuosa maison. Non solo non si limita a essere un semplice sarto, creando così la figura del couturier ed inventando importanti concetti come quelli di collezione ed etichetta, ma realizza un giro d'affari colossale, grazie anche all'ideazione di una nuova tipologia di attività di promozione: la moglie Marie avvia la pratica di mostrare gli abiti su di lei e su altre giovani ragazze, le quali, quando non sfilavano, si trasformavano in commesse e venditrici negli atelier e nelle strade parigine. Il vestito in relazione al corpo diventa così parte del processo progettuale ed

¹²¹ Luigi XIV di Borbone, detto il Re Sole o Luigi il Grande (1638-1715), è stato un membro della casata dei Borbone nonché il 64° re di Francia.

¹²² Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

¹²³ Morini, Enrica. Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore. 2017.

¹²⁴ L'Art Déco è stato un fenomeno del gusto che interessò sostanzialmente il periodo fra il 1919 e il 1930 in Europa, mentre in America, si prolungò fino al 1940: riguardò le arti decorative, le arti visive, l'architettura e la moda.

il movimento il miglior metodo per presentare e vendere le creazioni.¹²²

Nonostante avvenga una veloce evoluzione nella modalità di comunicazione dell'abito, è importante sottolineare che gli spazi circostanti non sono finora impiegati come elementi per enfatizzare la presentazione della collezione: gli spazi, infatti, non sono sottoposti ad alcun tipo di progettazione, anche minima.

La sfilata-spettacolo viene finalmente introdotta da Poiret, avveniristico stilista francese. Questa innovativa presentazione coinvolge totalmente gli invitati e la stampa, trasformando gli eventi non solo in occasioni commerciali ma anche in eventi di rilevanza sociale. La sua attenzione dettagliata per allestimenti, memorabili performance teatrali, feste in costume e tour internazionali ha contribuito a ridefinire il concetto di presentazione delle collezioni.¹²³

Un esempio emblematico è stata la Festa delle Mille et deuxième nuit, tenutasi nei suggestivi giardini dell'atelier ed ispirata alla

cultura della Persia antica. Poiret, per primo, crea un'atmosfera distintiva, un mondo ed una narrazione che fungessero da cornice ideale per le sue creazioni.

Paul Poiret realizza un evento straordinario nel contesto dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne del 1925 a Parigi, notoriamente conosciuta come l'era Art Déco¹²⁴, ancorando tre chiatte lungo la Senna. Ogni imbarcazione era meticolosamente allestita con un'orchestra, sale da ballo e spazi multifunzionali destinati sia all'intrattenimento che alla presentazione delle sue collezioni moda. Questa iniziativa rappresentava una rottura radicale con la tradizione, poiché trasferiva nel cuore della città e in un ambiente all'aperto ciò che solitamente avveniva all'interno delle esclusive maison de mode parigine.

L'approccio unico di Poiret, che integrava elementi teatrali e di intrattenimento nella presentazione delle sue creazioni, non si è limitato solo al settore della moda. Infatti, questo concetto innovativo è stato



A sinistra: la modella Ms Faber in posa con un abito di Charles Worth, circa 1900-1910. (Photo: Keystone-France / Gamma-Keystone via Getty Images)



A destra: Elsa Schiaparelli sistema un cappello alla modella, 1951. (Photo: Nina Leen / The LIFE Picture Collection via Getty Image)

successivamente imitato anche in altri settori, compreso quello dei grandi magazzini negli Stati Uniti. La sua capacità di coniugare la moda con un'esperienza sensoriale completa guardando al connubio tra arti visuali, musica ed architettura ha lasciato un'impronta indelebile sulla presentazione delle collezioni e ha contribuito a ridefinire gli standard dell'industria della moda nel periodo, facendole assumere sempre maggiore significato e rilevanza, anche a livello sociale. Le case di moda francesi cominciarono a concepire collezioni appositamente progettate per sfilate-spettacolo, distinguendole da quelle destinate alla vendita. Si manifestò inoltre un crescente interesse da parte di acquirenti stranieri nei confronti delle tendenze moda, tale che, già nel 1918, si iniziarono a programmare le sfilate in periodi specifici dell'anno, gettando così le fondamenta per ciò che oggi conosciamo come le settimane della moda. Essenzialmente il XX secolo si contraddistingue per rivoluzioni di ampia portata nel settore moda, in particolare nell'ambito delle sfilate.

Un importante apporto viene dato da Elsa Schiaparelli, la quale introduce anche le sfilate a tema, considerabili la versione ancestrale di quelle moderne, in quanto concepite come autentici spettacoli che fondono arte e musica per presentare le ultime tendenze.

La considerazione dello spazio della sfilata acquisisce sempre maggiore importanza, iniziando a essere progettata in base alle nuove esigenze. Dal tradizionale atelier si passa ai salon, ambienti concepiti per ogni fase della sfilata, dalla preparazione nel backstage alla presentazione sulla passerella. Emergono tutte le accortezze tipiche della progettazione scenica teatrale e cinematografica, come l'installazione di impianti luminosi e la disposizione strategica di specchi per accentuare determinati punti di vista.

La modernità si introduce negli atelier, diventando un nuovo campo di sperimentazione architettonica che coinvolge sia gli architetti che i couturier.¹²⁵

¹²⁵ Morini, Enrica, Storia della Moda XVIII-XXI secolo, Skira Editore, 2017.

¹²⁶ Morini, Enrica. *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*. Skira Editore, 2017.

¹²⁷ Giovanni Battista Giorgini, soprannominato Bista (1898-1971), è stato un imprenditore italiano.

Robert Mallet-Stevens, architetto e designer francese che collabora con diverse case di moda, definisce un nuovo linguaggio architettonico per gli spazi legati alla moda, pensando questi ambienti non solo per essere vissuti fisicamente, ma anche per essere spazi fotogenici, dove architettura e figura umana diventano co-protagoniste dell'emergente industria dell'immagine cinematografica e fotografica.

Mallet-Stevens introduce inoltre concetti scenografici, dove il palcoscenico, con proscenio e quinta teatrale, si fonde con la stanza circostante.

Emergono poi le sfilate itineranti, svolte su mezzi di trasporto simbolo della modernità: un esempio è quella del 1929, quando il pullman Parade della maison Arthur e Lewis diventa un palcoscenico in movimento, permettendo ai passeggeri di osservare gli abiti mentre il treno sfreccia; oppure quella tenutasi nel 1935, durante l'inaugurazione del transatlantico Normandie, che riscosse un'eco estremamente ampia.¹²⁶

La presentazione mediatica delle collezioni, specialmente attraverso la stampa specializzata, la fotografia e il cinema, diventa così prassi consolidata, anche grazie alla produzione di documentari e film narrativi utilizzati per diffondere non solo i capi di moda, ma anche l'atmosfera e lo spirito dell'industria fashion.

Anche i grandi magazzini, come quelli di Printemps nel 1937, si adattano alle nuove esigenze: costruiscono apposite sale dotate di passerelle e podi illuminati per poter organizzare le sfilate direttamente all'interno del proprio negozio. Anche Le Bon Marché configura la sua sala da tè per ospitare sfilate di moda. In Italia, le prime si tengono negli atelier, ma mancano ancora di una dimensione internazionale fino al 1951, quando si registra un significativo passo avanti con la prima sfilata organizzata da Giovanni Battista Giorgini¹²⁷ presso Villa Torrigiani a Firenze. In questa occasione, la sfilata non si discosta molto dai modelli classici europei, ma rappresenta una pietra miliare con la presenza di giornalisti e



A sinistra: sfilata di Alta Moda italiana diretta da Giorgini presso la sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze, prima metà anni Sessanta.



Performance ad un gala organizzato dalla Baronessa de Rothschild a favore dei lavori di restauro di Versailles, 1973. (Photo: Daniel SIMON / Gamma-Rapho via Getty Images)

acquirenti stranieri, oltre alla presentazione delle collezioni di ben tredici case di moda. Questo successo permette a Giorgini di diventare direttore delle sfilate di Alta Moda italiana presso la sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze fino al 1965.

A partire dagli anni Settanta, con l'avvento del prêt-à-porter, gli stilisti si trovano a dover raggiungere il consumo su larga scala, il quale necessita di location per le sfilate sempre più ampie per accogliere un pubblico il più vasto possibile. L'introduzione delle settimane della moda, prima a Parigi e poi a Milano, è una risposta a questa crescita dimensionale: così diventano più consistenti anche la partecipazione del pubblico e le risorse impiegate negli eventi. Di conseguenza, la durata delle sfilate diminuisce in favore di un effetto più spettacolare, intenso ed immediato. Negli anni Ottanta, Jean Paul Gaultier, tra l'altro mentore di Martin Margiela, introduce elementi teatrali, di danza e cinema, elevando la scenografia e la coreografia. Yves Saint Laurent e Thierry Mugler¹²⁸ contribuiscono

anch'essi a sconvolgere gli schemi delle sfilate rendendole meno elitarie: il primo organizza una sfilata allo stadio durante la finale della Coppa del Mondo del 1998 permettendo quindi la partecipazione di un più elevato numero di persone rispetto alla norma, mentre il secondo apre la sfilata al pubblico, consentendo l'accesso a chiunque acquisti un semplice biglietto d'ingresso.

Sempre nel 1998, Alexander McQueen¹²⁹ presenta la sua collezione primavera-estate in uno spazio industriale nel sud di Londra, trasformando la sfilata in una narrazione completa, allargando l'interesse, finora di nicchia, nell'ambientare le sfilate in spazi meno esclusivi, capaci di coinvolgere il pubblico in modi nuovi e diversificati.¹³⁰

¹²⁸ Manfred Thierry Mugler (1948-2022) è stato uno stilista e fotografo francese, creatore dell'omonima casa di moda.

¹²⁹ Lee Alexander McQueen (Lewisham, 17 marzo 1969 - Mayfair, 11 febbraio 2010) è stato uno stilista britannico

¹³⁰ Morini, Enrica. Storia della Moda XVIII-XXI secolo. Skira Editore, 2017.

LA MODA COME EVENTO: LA SFILATA

2.3

Gli ambienti della sfilata:

2.3.2

la passerella, la quinta scenica e lo spazio per il pubblico

Nel contesto della discussione riguardante l'evoluzione delle sfilate di moda all'interno dell'opera intitolata *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*, le autrici sostengono: "A partire dagli anni Sessanta la sfilata diventa sempre più un evento destinato a rimanere impresso nella memoria dove gli abiti non sono più i protagonisti indiscussi".¹³¹

Nel corso del tempo, infatti, l'ambiente in cui si svolge la sfilata ha guadagnato sempre più rilevanza. Quando ci riferiamo allo "spazio della sfilata", non dobbiamo tenere in considerazione solamente la location fisica, ma l'intero contesto spaziale, il quale comprende l'allestimento, la scenografia, l'aspetto tecnico, quello luminoso luminoso, la coreografia e tutti gli altri elementi correlati. È in questo periodo che la scelta del luogo assume una rilevanza paragonabile a quella dell'evento stesso.

È essenziale sottolineare che le stesse regole che valgono per un'esposizione tradizionale si applicano anche al luogo in cui si tiene una sfilata: aspetti come l'illuminazione,

il suono, il design grafico, i materiali, e così via, devono essere considerati con la stessa attenzione. Tuttavia, ci sono elementi specifici delle sfilate che si sommano a quelli presenti in un'esposizione tradizionale e che li modificano. Tra questi, i più rilevanti includono la passerella, la quinta scenica e lo spazio dedicato a pubblico e fotografi.

L'analisi degli elementi spaziali della sfilata non può che iniziare dalla passerella, che senza dubbio costituisce uno dei suoi elementi chiave. Quest'ultima viene anche detta *catwalk*, termine che non fa riferimento solamente alla camminata delle modelle che spesso richiama movimenti felini, ma anche alla sua inclinazione e struttura, le quali, in alcuni casi, contribuiscono ad enfatizzare e rendere scenografico il passaggio dei modelli.¹³² La passerella rappresenta lo spazio specifico in cui i modelli sfoggiano gli abiti, diventando il punto focale in cui la collezione si svela al pubblico. Per essere considerata una passerella adeguata, deve soddisfare

¹³¹ F. Ala, M. M. Margaria, V. Minucciani, *Lo Spazio Architettonico della sfilata di moda*, Gangemi Editore spa, Roma, 2019, pp. 23.

¹³² <https://www.macmillandictionaryblog.com/catwalk>

¹³³ Linfante, Vittorio. *Catwalks. Le sfilate di moda dalle Pandora al digitale*. Milano: Mondadori Bruno, 2022.

¹³⁴ F. Ala, M. M. Margaria, V. Minucciani. *Lo Spazio Architettonico della sfilata di moda*. Gangemi Editore, Roma, 2019, pp 48-53

requisiti funzionali che rendano la sfilata fluida e priva di intoppi: percorsi agevoli e flussi continui e regolari. In passato, la passerella assumeva forme più semplici, come quelle in lunghezza o talvolta a “T”, e non rivestiva un ruolo rilevante nella scenografia. Tuttavia, la sua semplicità permetteva interazioni oggi difficili da immaginare, come il contatto diretto dei visitatori con i materiali degli abiti durante il passaggio dei modelli. Negli anni successivi, sono emerse due alternative specifiche per la realizzazione della passerella. In un caso, si sceglie di identificarla per sottrazione rispetto allo spazio destinato al pubblico, ad esempio tramite un tappeto. Nell’altro caso, la passerella viene costruita in modo da essere elevata, consentendo una migliore visibilità dello spettacolo a più file di spettatori.¹³³ L’evolversi delle sfilate è andato di pari passo con l’evolversi del mondo della moda: sono state introdotte passerelle più moderne, di forme e dimensioni varie, allargando lo spazio dell’evento e consentendo molteplici punti di osservazione per il pubblico, anche grazie

allo sviluppo di percorsi più complessi ed allungati. Attualmente, l’arte ha assunto un ruolo integrante nelle sfilate, dando vita a vere e proprie performance.

Una sfilata degna di nota in quanto molto innovativa è quella che ha organizzato Riccardo Tisci per la maison Givenchy: lo stilista ha ribaltato il tradizionale paradigma presentando un format statico in cui erano i visitatori a camminare tra i modelli. Il metodo più comunemente utilizzato fino a oggi rimane però quello della passeggiata, più o meno articolata: in questa eventualità, la passerella viene concepita in modo che i modelli percorrano un tratto da un punto A, l’inizio, ad un punto B, la fine, effettuando una camminata unica. In alcuni casi, i punti A e B coincidono, in altri sono separati per creare una dinamica più articolata.¹³⁴

La “quinta scenica” è invece la parte della passerella posta tra il backstage ed il percorso della sfilata vera e propria. Di solito, viene collocata sullo sfondo e, comunemente,

presenta caratteristiche coerenti con il marchio o il concept dell’intera sfilata. Ciò accade poiché lo spazio dedicato ai fotografi si trova alla fine o di fronte alla passerella e di conseguenza la quinta scenica è l’elemento che appare in ogni foto e che ha un grande peso nella parte comunicativa del brand. Per questi motivi richiede una progettazione approfondita ed accurata. Tuttavia, grazie alle scenografie spettacolari sempre più presenti in quasi tutte le sfilate, la quinta scenica diventa un elemento flessibile, facilmente adattabile in termini di forme, colori, dimensioni o mediante l’uso di varie artificiosità.¹³⁵

Nel corso della storia delle sfilate, come abbiamo già visto, il ruolo del pubblico è sempre stato significativo, o addirittura quasi centrale. Inizialmente, i defilé e le sfilate erano esclusive, riservate solo a clienti selezionati e a pochi altri ospiti designati. Tuttavia, con l’evoluzione degli spazi dedicati alle sfilate, inclusa l’introduzione delle sale per i defilé nei negozi, si è assistito ad un ampliamento del

pubblico.

In passato, infatti, lo spazio destinato al pubblico era spesso poco elaborato e designava i visitatori ai lati della stanza per ammirare la sfilata. Al giorno d’oggi, l’evento della sfilata è certamente meno esclusivo e coinvolge numerosi invitati, tra cui spesso personalità della moda, della musica, dell’arte e del cinema. Il pubblico stesso è diventato strumento e soggetto dell’azione promozionale. Inoltre, il pubblico può presenziare non solo fisicamente, poiché le nuove tecnologie permettono la sperimentazione dello streaming.

Un’altra conseguenza dell’ingente aumento di pubblico è la considerazione di diverse tipologie di pubblico, talvolta sistemate in posizioni strategiche, nella progettazione degli ambienti per le sfilate. La passerella e lo spazio destinato al pubblico sono elementi fondamentali non solo per l’evento stesso, ma anche per la relazione tra le due parti dello spazio: una passerella poco visibile dallo spazio dedicato al pubblico compromette la

¹³⁵ F. Ala, M. M. Margaria, V. Minucciani. *Lo Spazio Architettonico della sfilata di moda*. Gangemi Editore, Roma, 2019, pp 61

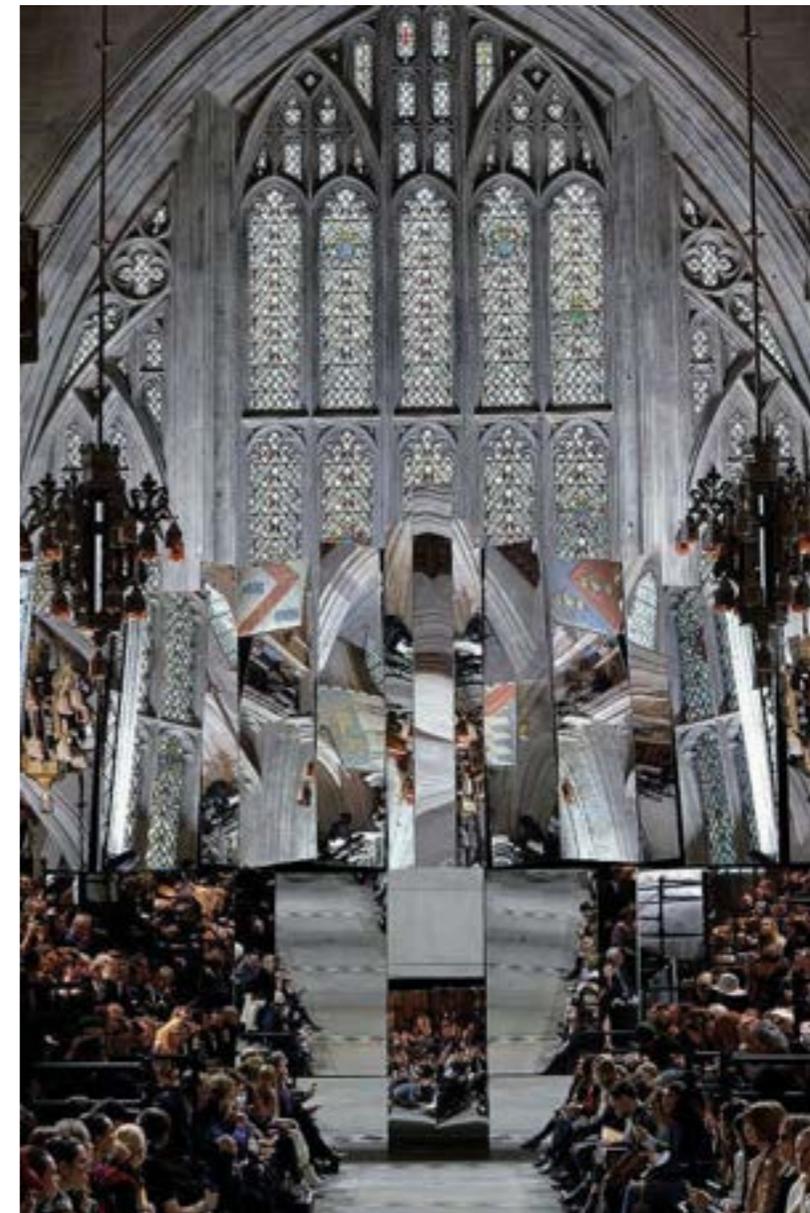
¹³² <https://www.macmillandictionaryblog.com/catwalk>

¹³⁶ F. Ala, M. M. Margaria, V. Minucciani, *Lo Spazio Architettonico della sfilata di moda*, Gangemi Editore, Roma, 2019, pp 58-62

¹³⁷ F. Ala, M. M. Margaria, V. Minucciani, *Lo Spazio Architettonico della sfilata di moda*, Gangemi Editore, Roma, 2019, pp 29-30

completa fruizione dell'evento.¹³⁶

Con le scenografie e gli spettacoli attuali, è evidente come questa relazione possa incontrare compromessi a livello strutturale e creativo. Pertanto, nel corso del tempo, la scelta della sede per le sfilate è diventata un elemento integrante dello spettacolo, portando il mondo della moda a coinvolgere sempre più spesso grandi architetti. Il ruolo di questi ultimi è diventato quindi determinante nel rendere lo spazio un vero protagonista, ma nella giusta misura, senza oscurare l'evento della sfilata in sé.¹³⁷



A sinistra:
Foto della quinta
scenica della
sfilata A/W 16
di Mulberry a
Londra.

3.1 La moda come mezzo di valorizzazione della cultura

3.2 Esempi di dialogo tra moda ed archeologia

3. FASHION AND HERITAGE



Una delle cose in assoluto più difficili per l'archeologo e per l'architetto museografo che dell'archeologo è al servizio, è la presentazione all'uso pubblico di un'area archeologica scoperta, scavata, catalogata e studiata. È estremamente arduo renderla comprensibile, fare in modo che il visitatore capisca da quelle pietre, da quelle colonne spezzate, da quei ruderi, la città perduta, i templi e i palazzi che non ci sono più, le stratificazioni della storia.

Antonio Petrucci, dalla prefazione di "Architettura per l'Archeologia" di L.B. Peressut e P.F. Caliarì

Nei capitoli precedenti, sono stati inizialmente esplorati i concetti di patrimonio e valorizzazione, approfondendo la loro nascita ed evoluzione; ci si è interrogati sulla variabilità della concezione di patrimonio nel tempo e si è cercato di definire le varie fasi che hanno portato all'istituzione di normative per regolamentare la valorizzazione, al fine di proteggere i beni culturali nel modo più efficace possibile.

Successivamente, è stata ripercorsa la storia della moda con un focus sul lusso ed il suo significato, introducendo poi la sfilata, di cui sono stati analizzati anche gli spazi caratterizzanti.

Nei prossimi paragrafi, ci proponiamo quindi di esaminare il mondo in cui questi due mondi possano convivere: tramite l'analisi di rilevanti esempi, cercheremo di capire come la sfilata possa fungere da promotrice della cultura e come possa contribuire alla valorizzazione del patrimonio architettonico.

La sinergia tra il mondo della moda e quello del patrimonio culturale ha origini profonde che risalgono alla seconda metà del XX secolo: le case di moda, avendo sempre avuto come scopo quello di esprimere un'eleganza ed una raffinatezza senza tempo, hanno utilizzato il patrimonio come mezzo per migliorare la loro comunicazione, poiché esso stesso incarna tali valori.

È infatti il messaggio da comunicare il punto chiave su cui si basa la scelta della location da parte del brand. Questa decisione può essere mossa da diversi intenti:

il legame intrinseco tra la maison ed il luogo, come avviene nel caso di Valentino a Roma; la volontà di appartenenza ad un contesto di prestigio per presentarsi come una selezione di eccellenza (come è avvenuto per la sfilata di Dior all'Acropoli di Atene);

il proposito di valorizzare l'eccellenza artigianale ed artistica del luogo (come Dolce&Gabbana ad Agrigento);

l'intenzione di creare un legame estetico-culturale tra il luogo e la collezione (come ac-

caduto nel caso della sfilata di Gucci presso la necropoli di Arles).

Oltre all'intento, è la modalità di stabilire un legame tra l'immagine desiderata dal brand ed i luoghi che può variare notevolmente.

Tale connessione può essere: immateriale, manifestandosi attraverso la semplice costruzione di un'associazione di idee;

permanente, come nel caso di Fendi che ha deciso di collocare la sua sede a Roma presso il Palazzo della Civiltà;

effimera, come nel caso dell'organizzazione di una sfilata, mostra o evento.

I primi esempi che saranno esaminati appartengono a situazioni considerabili più convenzionali, in quanto la maison effettua un pagamento al luogo ospitante al fine di promuovere attività come il restauro, la riqualificazione ed il rinnovo dei siti. In cambio di questo contributo economico, viene concessa la possibilità di utilizzare il luogo come location per una sfilata.

Tuttavia, anche se il metodo precedentemente menzionato è il più evidente e facilmente riconoscibile, non rappresenta l'unico approccio alla valorizzazione esistente. Soprattutto in un'epoca come quella attuale, in cui la comunicazione e la condivisione rivestono un ruolo cruciale in ogni settore, valorizzare significa anche semplicemente "dare visibilità". Ad esempio, organizzare un evento in una specifica location costituisce un'opportunità promozionale che, indubbiamente, beneficia gli organizzatori e l'evento stesso. Al contempo, però, questo impulso positivo si riflette anche a vantaggio del luogo ospitante. In questo modo, la location assume una rinnovata importanza, introducendo così un secondo tipo di valorizzazione, quello che sfrutta la visibilità reciproca come elemento chiave. Intendiamo ora analizzare alcune sfilate che adottano queste diverse prospettive di valorizzazione.



A sinistra:
Headquarters
Fendi presso il
Palazzo della
Civiltà, Roma.

Nel 2017, Gucci ha organizzato una presentazione *cruise*¹³⁸ a Palazzo Pitti per debuttare con la collezione del 2018. In quell'occasione, 115 modelli hanno sfilato attraverso i cinque ambienti delle Sale dei Pianeti all'interno della Galleria Palatina. Scegliendo Firenze, Gucci è sia tornato alle sue radici sia ha selezionato una location straordinaria: la Galleria Palatina di Palazzo Pitti non aveva infatti mai ospitato una sfilata, sebbene la Sala Bianca di Palazzo Pitti sia rimasta nella storia per essere stata consacrata da Giorgetti come la prima sala dedicata alle sfilate in Italia.¹³⁹ Oltre al costo dell'affitto delle sale, che si stima intorno a 200 mila euro, Gucci ha deciso di effettuare una generosa donazione al Giardino di Boboli, storico giardino cinquecentesco situato a Palazzo Pitti. La donazione di due milioni di euro è stata destinata al progetto culturale Primavera di Boboli, promosso dal ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo e patrocinato dal Comune di Firenze.¹⁴⁰ Questo progetto della durata di tre anni ha mirato al restauro e alla valoriz-

zazione del patrimonio botanico del giardino, con particolare attenzione alla riqualificazione del "viottolone"¹⁴¹ e delle aree dismesse, che ai tempi erano più di 10 ettari su 33 totali del giardino.

In relazione alla connessione tra moda e cultura, il Ministro Franceschini, responsabile dei Beni culturali e del turismo, durante la presentazione del progetto Primavera di Boboli, ha esposto concetti di notevole rilevanza per gli obiettivi di questa ricerca: «Anche la moda è parte del patrimonio culturale e della storia del nostro Paese dove il gusto, l'eleganza e l'educazione al bello fanno parte del nostro quotidiano. Il legame tra moda e arte è sempre stato molto stretto e ha spesso favorito occasioni di incontro suggestive e uniche. Come avviene oggi con un marchio prestigioso dello stile italiano che decide di investire in modo significativo su una grande istituzione culturale nel pieno rispetto della sua missione».¹⁴²

¹³⁸Di solito le precollezioni anticipano le linee principali e si tengono in località eccezionali. <https://www.iodonna.it/moda/news/2022/03/24/sfilate-cruise-2023-calendario-cosa-sono-resort/>

¹³⁹<https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/04/gucci-firenze-restauro-giardino-di-boboli/>

¹⁴⁰<https://www.quotidiano.net/moda/sfilate/foto-gucci-pitti-1.3160189>



A destra: sfilata Gucci presso Palazzo Pitti, Firenze, 2017.

Questo non rappresenta l'unico caso in cui Gucci ha scelto di impegnarsi nella promozione e soprattutto nel recupero di ambienti verdi culturali: nel 2019, hanno annunciato la loro partecipazione al progetto culturale, nato dalla collaborazione con la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, "Rupe Tarpea, tra leggenda e futuro" promosso da Roma Capitale, donando 1,6 milioni di euro nel corso di due anni.¹⁴³ Questo progetto prevede il restauro del Giardino Belvedere di Villa Tarpea e il miglioramento delle aree verdi lungo le coste del Colle Capolino. La casa di moda ha pianificato il finanziamento in modo flessibile per consentire una fruizione graduale delle aree e ha annunciato il progetto contemporaneamente alla presentazione della collezione Cruise 2020 presso i Musei Capitolini.

¹⁴¹ Viale dei cipressi impiantato a metà del XVII secolo e contornato da numerose sculture. 69 <https://firenze.repubblica.it/cronaca/2017/04/04/news/firenze-gucci-sfilera-alla-galleria-palatina-di-palazzo-pitti-162165935/>

¹⁴² <https://artemagazine.it/2017/04/04/gucci-finanzia-il-restauro-del-giardino-di-boboli-con-2milioni-di-euro/>

¹⁴³ <https://www.ilsolo24ore.com/art-gucci-dona-16-milioni-il-restauro-rupe-tarpea-ACtuGHO>

La casa di moda Fendi ha uno stretto e profondo legame con la città di Roma fin dalla sua fondazione, risalente al 1923, sia perché suo luogo di nascita sia perché auspica ad una costante associazione con l'identità classica e romana.¹⁴⁴

Nel 2019, Fendi ha organizzato la sfilata "The Down of Romanity" per la collezione couture Fall/Winter 2019 scegliendo come location il Colosseo e ha avviato un progetto di restauro del Tempio di Venere, importante edificio religioso antico dedicato non solo al culto della dea, ma anche a quello della Roma eterna. Proprio per queste motivazioni la direttrice creativa Silvia Venturini Fendi lo ha definito come "la culla spirituale della nostra città" e ha fatto sì che la maison contribuisse con 2,5 milioni di euro al restauro del tempio, che ha coinvolto numerosi professionisti per 15 mesi, concentrandosi sugli aspetti decorativi e strutturali. Tra le varie attività di restauro, è stato installato un sistema di illuminazione che ha restituito al tempio la sua immagine originale, evidenziando le sue antiche

murature e riproducendo i pavimenti originali con giochi di luci e ombre. Questo progetto ha permesso al tempio di essere aperto al pubblico per la prima volta, rendendolo un caso emblematico di come le sfilate di moda possano contribuire alla valorizzazione del patrimonio storico e culturale di una città. Inoltre, il tempio ha ricevuto ulteriore visibilità grazie a Fendi, che ha commemorato la riapertura del sito con la pubblicazione di un libro intitolato "Il Tempio di Venere e Roma". Ma le iniziative di mecenatismo culturale di Fendi a Roma risalgono a prima: nel 2015, la maison ha avviato il progetto "Fendi for Fountains", volto alla conservazione di quattro fontane romane, quali la Fontana del Gianicolo, del Mosè, del Ninfeo del Pincio e del Peschiera. Coloro che desiderano ascoltare direttamente la Creative Director potranno farlo sabato 21 ottobre in occasione di Forces of Fashion, un evento di Vogue che racconta il mondo della moda attraverso le voci dei protagonisti, e che per la prima volta approda in Italia, a Roma. Tutte le informazioni per

¹⁴⁴ <https://www.nssmag.com/it/fashion/28476/fendi-tempio-venere-roma>

¹⁴⁵ sfilata della collezione autunno inverno 2016/17.

iscriversi e partecipare sono disponibili; l'evento è gratuito ma su prenotazione. In aggiunta, il tempio ha ricevuto ulteriore visibilità grazie a Fendi, che ha commemorato la riapertura del sito con la pubblicazione di un libro intitolato "Il Tempio di Venere e Roma". Ma le iniziative di mecenatismo culturale di Fendi a Roma risalgono a prima: nel 2015, la maison ha avviato il progetto "Fendi for Fountains", mirato alla conservazione di quattro fontane romane: la Fontana del Gianicolo, del Mosè, del Ninfeo del Pincio e del Peschiera. Già in precedenza, nel 2013, Fendi aveva sostenuto finanziariamente il restauro della Fontana di Trevi, che era stata la scenografica location della sfilata¹⁴⁵ celebrativa del novantesimo anniversario della maison.



In alto:
Sfilata Fendi
2019 presso il
Colosseo.

Nel 2019, Dolce&Gabbana ha organizzato una delle più grandiose sfilate nell'intera storia del marchio, tenutasi nella suggestiva cornice della Valle dei Templi ad Agrigento, per presentare la collezione Autunno/Inverno 2019/20. La decisione di selezionare questo luogo non è stata casuale, considerando che sia Domenico Dolce che Stefano Gabbana hanno radici siciliane. Nonostante ciò, i due stilisti hanno impiegato due anni per ottenere l'autorizzazione dalle autorità siciliane. Date la grandezza dell'evento e l'importanza del sito, è stato essenziale adottare precauzioni e misure speciali per garantire il rispetto totale del sito. Ad esempio, la costruzione della passerella è stata realizzata con la supervisione di archeologi e restauratori, assicurandosi di non danneggiare il Tempio della Concordia, uno dei templi dorici meglio conservati al mondo, accanto al Partenone. Sono infatti stati prodotti e diffusi sui social media vari video al fine di documentare il processo di allestimento. Inoltre, la passerella non è stata rimossa dopo l'evento, ma è stata mantenuta

per permettere ai visitatori e ai futuri turisti di attraversare il tempio e commemorare i 2600 anni di Akragas, il nome dell'antica città greca situata nell'attuale territorio agrigentino. Le creazioni indossate durante la sfilata erano autentiche opere d'arte che richiamavano gli intramontabili miti classici: le modelle, come dee e muse, hanno attraversato il sito archeologico vestendo abiti leggeri, completati da pepli e calzari, e copricapi realizzati appositamente per ricordare micro-sculture ispirate all'arte classica greca. Vogue ha descritto la sfilata come un connubio perfetto tra moda e sito, sottolineando l'armonia e la maestosità con cui si sono integrate: «La creatività-moda ha solo completato, con armonia e maestà, il quadro dalla struggente bellezza. Un set perfetto per descrivere il significato più intimo dell'Alta Moda firmata Dolce & Gabbana, dove tradizione e gusto siciliano vengono sublimati grazie al maestoso savoir-faire».¹⁴⁶ In seguito alla sfilata, è rilevante notare che Dolce&Gabbana ha effettuato una significativa donazione di denaro, la cui cifra precisa

¹⁴⁶ <https://www.vogue.it/moda/article/dolce-and-gabbana-agrigento-sfilata-alta-moda-tempio-della-concordia>



non è stata resa pubblica. Quest'ultima è stata devoluta al restauro e al miglioramento di vari siti e monumenti del territorio siciliano. Ad esempio, una parte considerevole di questa somma è stata impiegata per il restauro del Palazzo Ducale Tomasi di Lampedusa, dove rimarranno in modo permanente alcune delle installazioni e dei decori realizzati per gli eventi. Inoltre, è stato sviluppato e offerto un progetto di design floreale per la riqualificazione dei giardini della Villa Comunale e del Corso di Via Turati.¹⁴⁷

¹⁴⁷ <https://www.diredonna.it/sfilata-dolce-gabbana-alta-moda-valle-dei-templi-3287209.html>

Nel 2022, la maison fiorentina Gucci ha selezionato il sito UNESCO di Castel del Monte, in Puglia, come location per la presentazione della collezione Gucci Resort 2022/2023. Il marchio, che è noto per le sue scelte stilistiche molto distinte, in questo caso fa emergere con evidenza la relazione tra i temi della collezione e quelli rappresentati dal luogo del patrimonio scelto per ospitare la sfilata. Il direttore creativo Alessandro Michele ha optato per una collezione di abiti caratterizzati da una fusione di stili completamente diversi, richiamando epoche storiche molto lontane e combinandoli in creazioni estremamente espressive e di forte personalità. Nonostante si possa pensare che queste scelte stilistiche e creative possano essere inusuali per la location, hanno invece suscitato grande interesse e curiosità. Il giornalista Alessio de' Navasques ha descritto questo particolare connubio in questo modo: "Una teoria di cavalieri su cui fioriscono costellazioni ricamate, borchie, tulle, mantelli e cotte in luccicanti maglie metalliche, si

alterna sotto le mura possenti e scarne del castello che ha fatto da sfondo allo show, nell'esaltazione di una creatività postmoderna e cangiante".¹⁴⁸

Un ulteriore aspetto distintivo di questo evento è il tema scelto, "cosmogonie", che si adatta sia alle caratteristiche del castello stesso, sia alla chiusura della sfilata, momento in cui scenografiche costellazioni vengono proiettate sulle mura del castello, quasi a ricreare l'atmosfera di un planetario. La sfilata è ricca di significati nascosti, riferimenti e citazioni, come ad esempio l'ispirazione, la suggestione e la simbologia derivanti dai peculiari otto lati del castello, che hanno influenzato il direttore creativo. Inoltre il concept dell'evento viene comunicato tramite una lettera-manifesto della sfilata, dove vi sono citazioni di Hanna Arendt e Walter Benjamin.¹⁴⁹ Una delle più interessanti citazioni di quest'ultimo recita: "Non è che il passato getti luce sul presente o il presente la sua luce sul passato ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una

¹⁴⁸ <https://www.tribune.com/progettazione/moda/2022/05/gucci-castel-del-monte-sfilate>

¹⁴⁹ <https://www.archiportale.com/news/2022/05/architettura/le-cosmogonie-di-gucci-a-castel-del-monte-88816-3.html>

¹⁵⁰ <https://www.pambianconews.com/2022/05/17/gucci-in-scena-tra-le-stelle-a-castel-del-monte-346734/>

¹⁵¹ <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2022/05/gucci-castel-del-monte-sfilate/>

costellazione”.¹⁵⁰

L'aspetto più interessante è stato senza dubbio la selezione della location: Castel del Monte, un'imponente struttura eretta da Federico II di Svevia nel XIII secolo ad Andria, in Puglia, ha sempre attirato l'interesse di studiosi e visitatori per le sue caratteristiche architettoniche che sono state fonti di miti e leggende nel corso dei secoli, soprattutto durante equinozi e solstizi, quando particolari giochi di luce e ombre hanno dato vita a letture di simbolismi e significati nascosti. Dal punto di vista architettonico, il castello incorpora elementi provenienti da culture nord europee, islamiche e classiche, diventando un simbolo della complessa storia mediterranea, caratterizzata da un'elevata confluenza culturale. Questi elementi hanno certamente ispirato il tema della sfilata e le scelte creative del direttore creativo Alessandro Michele. La passerella, costruita in legno, attraversava varie aree del castello, in particolare seguendo il perimetro ottagonale del cortile interno dove, lungo il

percorso, erano stati disseminati numerosi elementi visivi, luminosi, grafici e sonori, oltre a proiezioni di immagini a 360 gradi, creando un'esperienza multisensoriale unica. Dal 1996, Castel del Monte è stato incluso nella lista dei siti patrimonio dell'UNESCO e la maison Gucci, con la sfilata, si è impegnata in un progetto volto a valorizzarlo per migliorare l'esperienza dei visitatori sul sito.¹⁵¹ Questa non è la prima volta che Gucci sceglie location di grande valore culturale o artistico per presentare le sue collezioni in sfilate spettacolari: Palazzo Pitti a Firenze, i Musei Capitolini a Roma oppure i chioschi dell'Abbazia di Westminster a Londra sono altri ottimi esempi. Tuttavia, la sfilata a Castel del Monte, per la sua esclusività e per la commistione di simbolismi, stili e scenografie, ha ricevuto un riscontro mediatico notevole. Si potrebbe dire che oltre alla sponsorizzazione, il principale risultato di questa collaborazione siano state l'importanza e la visibilità che sia il brand sia la location hanno ottenuto.



A sinistra: sfilata Gucci del 2022 presso Castel del Monte, in Puglia, location per la presentazione della collezione Gucci Resort 2022/2023.

La maison francese Dior ha scelto di ricreare lo storico shooting fotografico del 1951 presso l'Acropoli di Atene per la Cruise 2022. Tuttavia, a differenza dei casi precedentemente analizzati, Dior non ha fornito ulteriori contributi finanziari per la valorizzazione del sito, ad eccezione del pagamento per l'utilizzo degli spazi dell'Acropoli. Inoltre, è bene sottolineare che la cultura greca è stata coinvolta in questa collaborazione non solo presso l'Acropoli con uno shooting fotografico, ma anche presso lo stadio Panathinaiko, dove si è tenuta la sfilata vera e propria. Interessante è notare che, mentre Dior ha ricreato lo shooting storico per Paris Match del 1951 e ha collaborato con artigiani locali per creare una collezione di abiti ispirata alle forme delle statue greche presenti nell'Acropoli, ha dato vita ad una nuova forma di valorizzazione culturale: la collezione, che è stata creata appositamente prendendo ispirazione dalle forme degli abiti delle statue greche presenti nell'Acropoli, celebra non solo la maestria degli artigiani locali, ma anche il ricco

patrimonio artistico e culturale della città. Per promuovere l'evento, è stato realizzato un cortometraggio intitolato "The Greek Bar Jacket" a cura di Marianna Economu, produttrice e documentarista greca, che segue la realizzazione dello shooting fotografico e la collaborazione con gli artisti e gli artigiani locali, evidenziando il ruolo dell'arte e dell'architettura antica in questo scambio interculturale. Insieme ad esso, sono stati prodotti altri tre video: due che documentano la campagna fotografica ed uno che mostra il dietro le quinte del lavoro. Questa valorizzazione è avvenuta principalmente attraverso la visibilità mediatica, evidenziando la maestria dei sarti coinvolti. La campagna fotografica ha infatti contribuito notevolmente alla promozione della maison Dior, rendendo facilmente associabile il marchio al sito greco e alle inconfondibili rovine dell'Acropoli. Il giornalista ellenico Dimitris Rigopoulos ha ottenuto l'esclusiva riguardante la sfilata di Dior e, focalizzandosi soprattutto sull'ampia copertura mediatica dedicata all'A-



In alto:
Foto del 2022
della ricreazione
dello shooting
del 1951 presso
l'acropoli di
Atene.

cropoli, ha redatto: «We were blessed [...] An inspired dreamy journey into universal ancient Greek roots that inundated social media accounts, influential websites and important publications across the world with images of Greece. A clarification just to comprehend the scale of this exposure: the exclusive content Dior posted on social media regarding the show at the Panathenaic Stadium had more than 85 million views in just five days. This astronomical number does not include views from the other “Greek” content except the live show, nor the 165 million likes. We do not have to be social media gurus to realize the impact of this free advertising for our country, especially coming from a well-respected international fashion house with enormous influence over some of the most dynamic audiences around the world».¹⁵²

È risaputo che le sfilate di moda, così come l'industria della moda in generale, abbiano inevitabilmente un impatto significativo, il quale assume diverse forme e da cui è diffici-

le svincolarsi completamente. Un esempio di impatto è quello ambientale, che, nonostante si possano attuare varie strategie volte alla sua riduzione, è solitamente molto elevato, ma è un tema che non approfondiremo in quanto non è l'obiettivo di questa tesi. Pertanto, è cruciale cercare di identificare le conseguenze veramente meritevoli, ed in questo contesto, la valorizzazione del patrimonio culturale, artistico e archeologico potrebbe rappresentare una soluzione. Da un lato, potrebbe portare a una reciproca promozione, conferendo ai siti coinvolti una maggiore importanza e permettendo di reinvestire almeno parte dei fondi delle case di moda in attività di restauro e rinnovamento che avrebbero sicuramente un impatto positivo sul piano sociale, ambientale e culturale. Dall'altro lato, tali eventi potrebbero costituire un'opportunità per promuovere una nuova consapevolezza legata alla cultura e all'ambiente, sottolineando l'importanza della conservazione e della trasmissione di quest'ultimo.

¹⁵² <https://www.greece-is.com/acropolis-dior-historic-photo-shoot-revival>

4. PROGETTO

- 4.1 Concept e obiettivi
- 4.2 Il progetto e l'evento
 - 4.2.1 Venere Cnidia
 - 4.2.2 Pecile
 - 4.2.3 Tre esedre
 - 4.2.4 Le Grandi Terme
 - 4.2.5 Piazza d'Oro
 - 4.2.6 Roccabruna
 - 4.2.7 Il Padiglione



“White means the strength of fragility and the fragility of the passage of time”

Martín Margiela

“La questione dell'architettura è in effetti il problema del luogo, del verificarsi nello spazio”

Jacques Derrida.

Dopo un'attenta analisi del valore intrinseco di Villa Adriana, della storia della moda e del lusso, nonché della reciproca valorizzazione tra quest'ultima ed il patrimonio, è stata avviata la fase di progettazione. Il nostro intervento si basa su uno studio dettagliato dei principi compositivi che caratterizzano Villa Adriana, nonché sulla comprensione delle caratteristiche tangibili ed intangibili necessarie in un intervento di valorizzazione. L'obiettivo primario è quello di esaltare il valore della villa attraverso un'operazione progettuale che comprende sia un evento di moda, che rappresenta quindi un'esperienza effimera, sia un lascito permanente, attuato tramite un intervento museale volto a creare un dialogo tra l'opera architettonica, il paesaggio circostante ed il patrimonio culturale. Abbiamo cercato di manifestare questi legami all'interno del progetto attraverso un continuo gioco di rimandi e citazioni tra le varie componenti, al fine di creare un'esperienza ricca e coinvolgente per i visitatori. Innanzitutto, vi è una evidente connessione

tra la figura dell'imperatore Adriano e quella di Martin Margiela: entrambi, celebri e di grande rilievo, hanno compiuto opere nel loro ambito ampiamente riconosciute. Tuttavia, della loro persona si conosce relativamente poco.

inoltre, per evocare in modo più profondo le radici fondamentali della filosofia del brand scelto per l'evento di moda, Maison Margiela, sono stati adottati i principi compositivi del decostruttivismo, gli stessi su cui esso stesso si basa, mantenendo un'attenzione particolare all'inserimento del progetto in un contesto di pregio archeologico.

I fondamenti del decostruttivismo sono stati delineati da Derrida e Vitale nel testo "Le arti dello spazio, scritti e interventi sull'architettura", dove viene innanzitutto fatta una distinzione tra decostruzionismo, che rappresenta la traduzione architettonica delle teorie filosofiche di Derrida, e decostruttivismo. Quest'ultimo è una corrente nata a partire da un'altra corrente del movimento moderno, il costruttivismo, ed è descritta come una

¹⁵³ Le arti dello spazio, scritti e interventi sull'architettura, Jacques Derrida, Francesco Vitale a cura di, Mimesis, Milano-Udine, 2018

de-viazione, una de-formazione.

L'architettura decostruttivista mette in crisi le presunte verità della tradizione architettonica. Il decostruzionismo afferma che non ci sono radici univoche dalle quali è sortita l'architettura, c'è invece la pluralità delle interpretazioni che nasce dall'abilità del costruttore nell'interrogare tutto.

La decostruzione interroga tutto questo patrimonio per sovvertire la tradizione architettonica, senza distruggerla, cercando di svelarne l'ignoto. Le forme vengono usate per creare composizioni geometriche impure, distorte, contorte, determinando una geometria instabile, inquieta. Il decostruttivismo postula, quindi, la molteplicità interpretativa. Si comprende perché le architetture possano combinare linguaggi diversi ed il senso della molteplicità di forme e l'aspetto non finito di molte architetture.

La connessione tra il brand Margiela e il sito archeologico della villa, si concentra sulla valorizzazione di elementi antichi, ma ormai dall'aspetto incompiuto in quanto rovine, che

trasmettono un senso di mancanza e decadenza, attraverso una nuova interpretazione fuori dagli schemi.

Questa connessione si fonda sull'accostamento innovativo di elementi provenienti da due insiemi spesso considerati in estrema contrapposizione nel pensiero comune: il vecchio e il nuovo. Attraverso questa fusione creativa, il progetto di valorizzazione di Villa Adriana da parte del brand Margiela trasforma la percezione tradizionale di queste categorie, dimostrando che il passato ed il presente possono coesistere in armonia e addirittura arricchirsi reciprocamente trovando una nuova forma di espressione.

Proprio al fine di rispettare appieno l'essenza della villa, per determinare il posizionamento dei diversi elementi del progetto, abbiamo deciso di seguire gli assi generativi della sua composizione, individuati dal Tractatus. Riguardo alla centralità osservata nella Piazza d'Oro, abbiamo selezionato gli assi che la collegano al Tempio di Venere Cnidia e al

Teatro Nord (R1), alle Tre Esedre (R3), alle Grandi Terme (R4), ed infine al Pecile e alla spianata di Roccabruna (R8 e l'asse ad esso perpendicolare). Per quanto concerne la centralità associata al Tempio di Venere Cnidia, gli assi correlati sono il già menzionato R1, che la connette alla Piazza d'Oro, e R21 e R22, che la collegano rispettivamente alle Tre Esedre e a Roccabruna. Relativamente alla centralità riconosciuta nelle Tre Esedre e nell'Antinoeion, gli assi individuati sono il già citato R3, il R53 che le connette alle Grandi Terme, e il R55 che disegna l'allineamento che lega le Tre Esedre all'Antinoeion. Infine, per quanto riguarda la centralità identificata nel Grande Vestibolo delle Grandi Terme, l'asse selezionato è denominato R61, ed è quello che lo allinea alle Tre Esedre e alla Vasca del Pecile.

I punti focali identificati per posizionare le varie parti del progetto sono, quindi, Venere Cnidia, Pecile, Tre Esedre, Grandi Terme, Piazza d'Oro, Roccabruna, e, infine, l'area

situata a sud ovest dell'asse che allinea le Tre Esedre all'Antinoeion.

Ora ci apprestiamo ad esaminare le folies progettate seguendo il percorso ideato per i visitatori, concependolo come un viaggio attraverso la storia sia della villa sia del marchio.



costruzione e storia della villa

periodo romano V-XVI secolo XVII-XIX secolo XX secolo

studi e rappresentazione della villa

<p>FASE 1</p>	<p>1461 INIZIO DEGLI SCAVI</p> <p>Flavio Biondo è commissionato da Papa Pio II Piccolomini di intraprendere degli studi sul complesso architettonico di Villa Adriana.</p> <p>A fine secolo Papa Alessandro VI Borgia commissiona la prima vera campagna di scavi nell'area sud della villa. Ciò genera un aumento di interesse nei confronti della ricerca archeologica e della sua rappresentazione.</p>	<p>1550-1568 PRIMO RILIEVO DEL SITO</p> <p>Pirro Ligorio effettua scavi e in seguito il primo rilievo in scala dell'intero sito. I suoi studi, "Descrizione della superba e magnificentissima villa Tiburtina Hadriana", furono pubblicati postumi nel 1723 ed esercitarono una forte influenza su quelli successivi della villa.</p>	<p>1668 PRIMA RAPPRESENTAZIONE COMPLETA DELLA VILLA</p> <p>Fu Francesco Contini a completare la prima pianta esariente del sito pubblicata nel 1668, facendo ricorso agli studi precedentemente svolti da Ligorio e ad un rilievo svolto da lui personalmente dal 1634.</p>	<p>1781 GRAND TOUR E GIAN BATTISTA PIRANESI</p> <p>L'inclusione della villa nella lista del Grand Tour e la fondazione del Privé de Rome in Francia provocano un ulteriore aumento di interesse per la villa. Gian Battista Piranesi mostra tramite le sue incisioni le relazioni organiche che legano il disegno del sito. La pianta della villa, commissionata da Poniatowski, viene conclusa dal figlio Francesco.</p>	<p>fine '800 PRINDE ROME E PENSIONNAIRES</p> <p>I vincitori del Grand Privé de Rome, detti Pensionnaires francesi, fino al 1963 svolgono un ruolo cruciale nell'evoluzione dell'archeologia moderna in Italia e, in particolare, nell'indagine della composizione architettonica della villa.</p>	<p>1826-1856 ULTERIORI PUBBLICAZIONI</p> <p>Il periodo è caratterizzato dall'attenzione per una ricerca ed una rappresentazione più tecniche e scientifiche della villa. Tra i ricercatori ricordiamo Luigi Rossini, Antonio Nibby, Agostino Penna e Luigi Canina, i quali approfondirono le ricerche iniziate da Piranesi.</p>	<p>1905 VILLA RAPPRESENTATA DALLA SCUOLA DEGLI INGEGNERI DI ROMA</p> <p>La Scuola degli Ingegneri di Roma produce un'ulteriore rappresentazione della planimetria della villa, pubblicata ne "La Villa Adriana. Guida e descrizione" di Lanciani.</p>	<p>1911 EREDITÀ DELLA VILLA NELL'ERA MODERNA</p> <p>Tra i grandi architetti affascinati dai principi compositivi della villa troviamo Louis Kahn e Le Corbusier, il quale la visitò per comprendere al meglio la sua complessità.</p>
----------------------	---	--	--	--	--	--	--	--

STORIA DI VILLA ADRIANA

Inizialmente il modello di queste ville di lusso non aveva grandi ambizioni architettoniche, ma è proprio in questo periodo che la tipologia, già presente nella cultura patrizia, si articola. Vengono edificati i nuclei originari della villa.

Vengono realizzati i fabbricati residenziali e tutti gli impianti di approvvigionamento di acqua, fognie, vie di accesso. Al termine di questa fase risultano completati anche il Teatro Marittimo, le Terme di Eliocamino, la Sala dei Filosofi e il portico del Pecile.

Sono completati gran parte degli edifici: la Piazza d'Oro, il Palazzo d'Inverno, i Giardini superiori, le Piccole Terme, le Grandi Terme, il Ninfeo Stadio e il Pretorio.

Vengono realizzati i fabbricati residenziali e tutti gli impianti di approvvigionamento di acqua, fognie, vie di accesso. Al termine di questa fase risultano completati anche il Teatro Marittimo, le Terme di Eliocamino, la Sala dei Filosofi e il portico del Pecile.

Nel 1730 il Conte Fede acquistò l'area compresa tra le Biblioteche, il Palazzo Imperiale, la Valle di Tenpe, il Pecile e i Piccoli Giardini. A Nord, invece, la proprietà passò al Cavalier Lalli. In questo periodo furono intrapresi notevoli scavi che portarono alla luce un gran numero di statue.

Villa Adriana non sfuggì alla prafica comune dell'epoca di esproprio degli edifici. Essendo stata erroneamente identificata come l'isola Vecchia, divenne una cava di materiali decorativi ed edilizi, utilizzati per nuove costruzioni. Le spianate artificiali di Roccabruna e dell'Altra subirono un'intensa coltivazione di ulivi e viti a causa dello sfruttamento agricolo da parte dei Gesuiti che vi si stabilirono.

La maggior parte del territorio, eccetto Roccabruna che viene acquistata dalla famiglia Bulgarini, va alla famiglia Braschi-Onesti.

Con l'Unità d'Italia la villa viene acquistata dallo Stato italiano permettendo ai visitatori di avere uno sguardo della villa non più frazionato.

Lo Stato esegue varie operazioni volte a rendere la villa accessibile ai visitatori, tra cui la rilevante costruzione dell'Antiquarium.

La Società Picelli promuove alcuni interventi di restauro e finanzia il ripristino degli originali bacini idrici. La campagna di scavi dell'epoca porta alla luce ulteriori reperti di valore e vengono scoperte gallerie sotterranee che collegano tutte le parti della villa.

ORIGINE DELLA VILLA
ETÀ REPUBBLICANA

PRIMA FASE
118-121

SECONDA FASE
121-125

TERZA FASE
125-138

ACQUISIZIONI DELLA VILLA
476-1450

SFRUTTAMENTO ED ESPROPRIO DELLA VILLA
1730

ULTERIORE ACQUISIZIONI DELLA VILLA
1800

ACQUISIZIONE DA PARTE DELLO STATO ITALIANO
1861

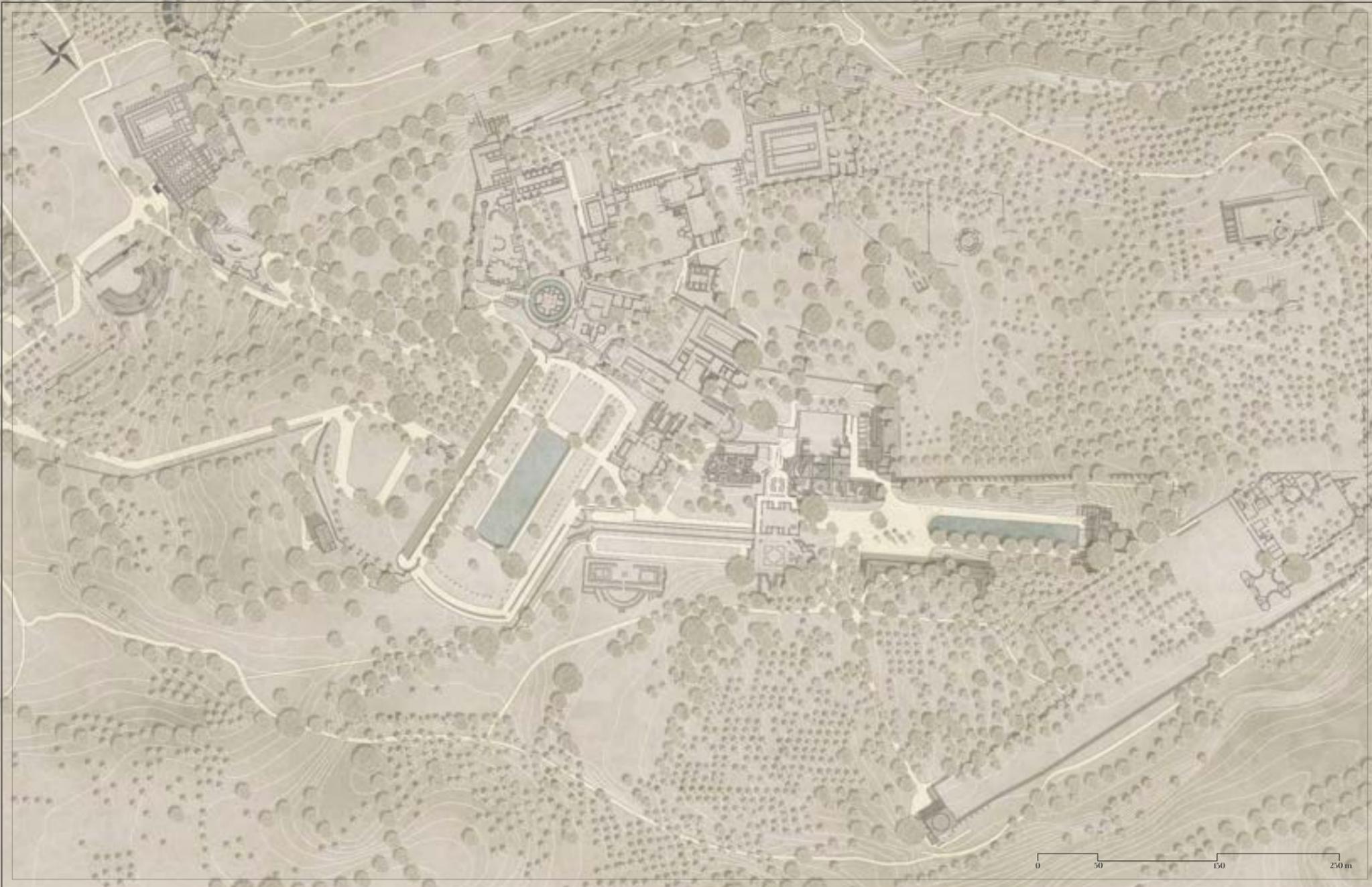
ACCESSIBILITÀ PER I VISITATORI
inizio '900

RESTAURO DELLA VILLA
1950

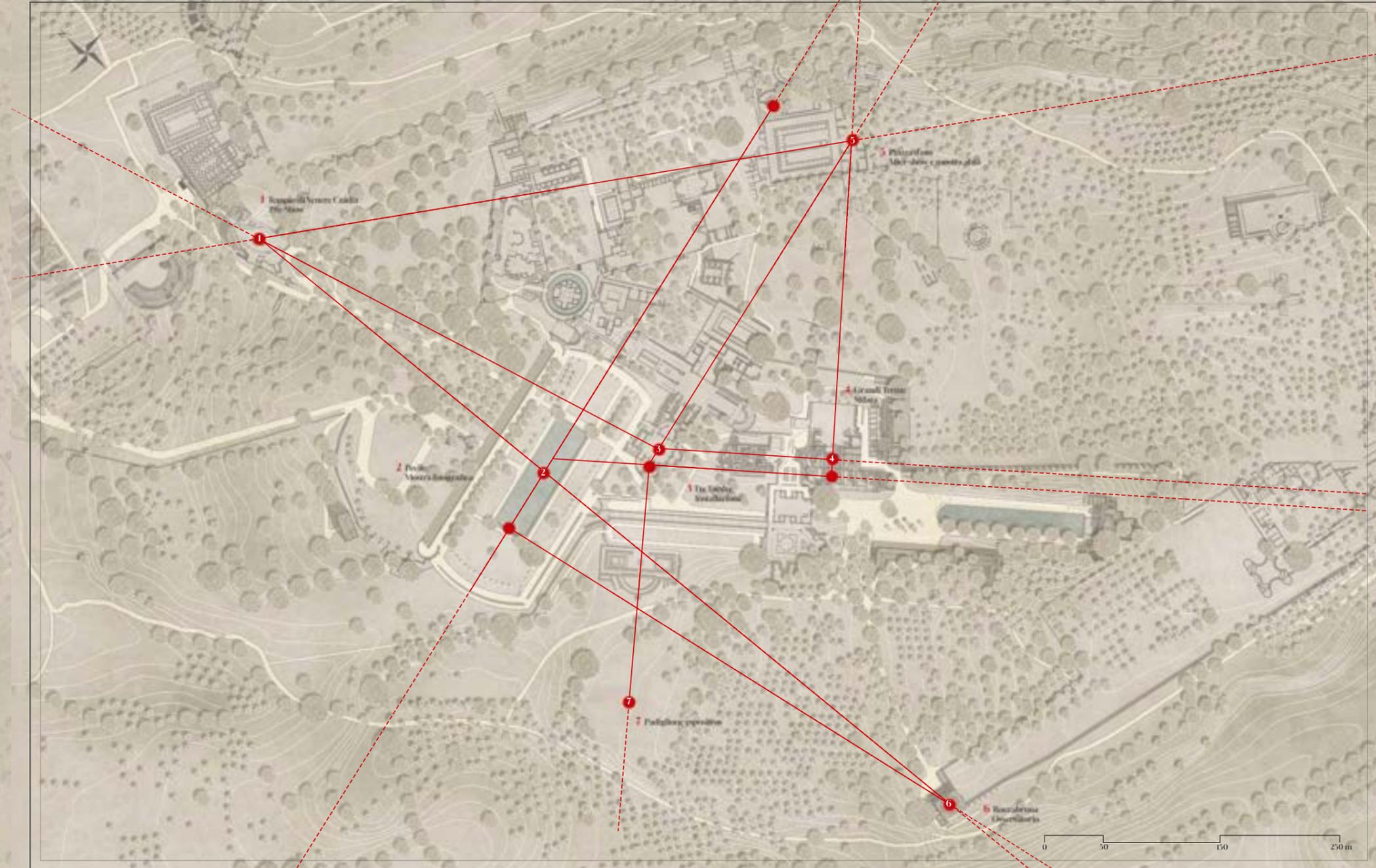


Ipotesi di biglietto di invito per gli ospiti da parte della Maison Martin Margiela: con il suo stile enigmatico indica posizione e orari degli spettacoli che fanno parte dell'evento.

18:30 Venere Cnidia.
20:00 Pecile.
20:30 Tre Esedre.
21:00 Grandi Terme.
21:30 Piazza d'Oro.
23:30 Roccabruna. Padiglione espositivo.



PLANIMETRIA DELLO STATO DI FATTO



STUDIO DEGLI ASSI



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 10 11 12 13 14 15 16
 17 18 19 20 21 22 23

Lavora come stilista
 freelance ed assistente
 di Jean Paul Gaultier
 1985-1987

Usa per la confezione di
 un gilet della collezione
 V il telo macchiato
 dalle impronte di
 vernice rossa già
 utilizzato per la
 passerella dell'anno
 prima, consacrando
 definitivamente come
 stilista concettuale e
 decostruttivista,
 al di sopra degli schemi
 della moda conformista
 degli anni Ottanta.
 1989-1990

Lancia una linea
 maschile con la
 collezione
 Primavera-Estate 1999
 1998

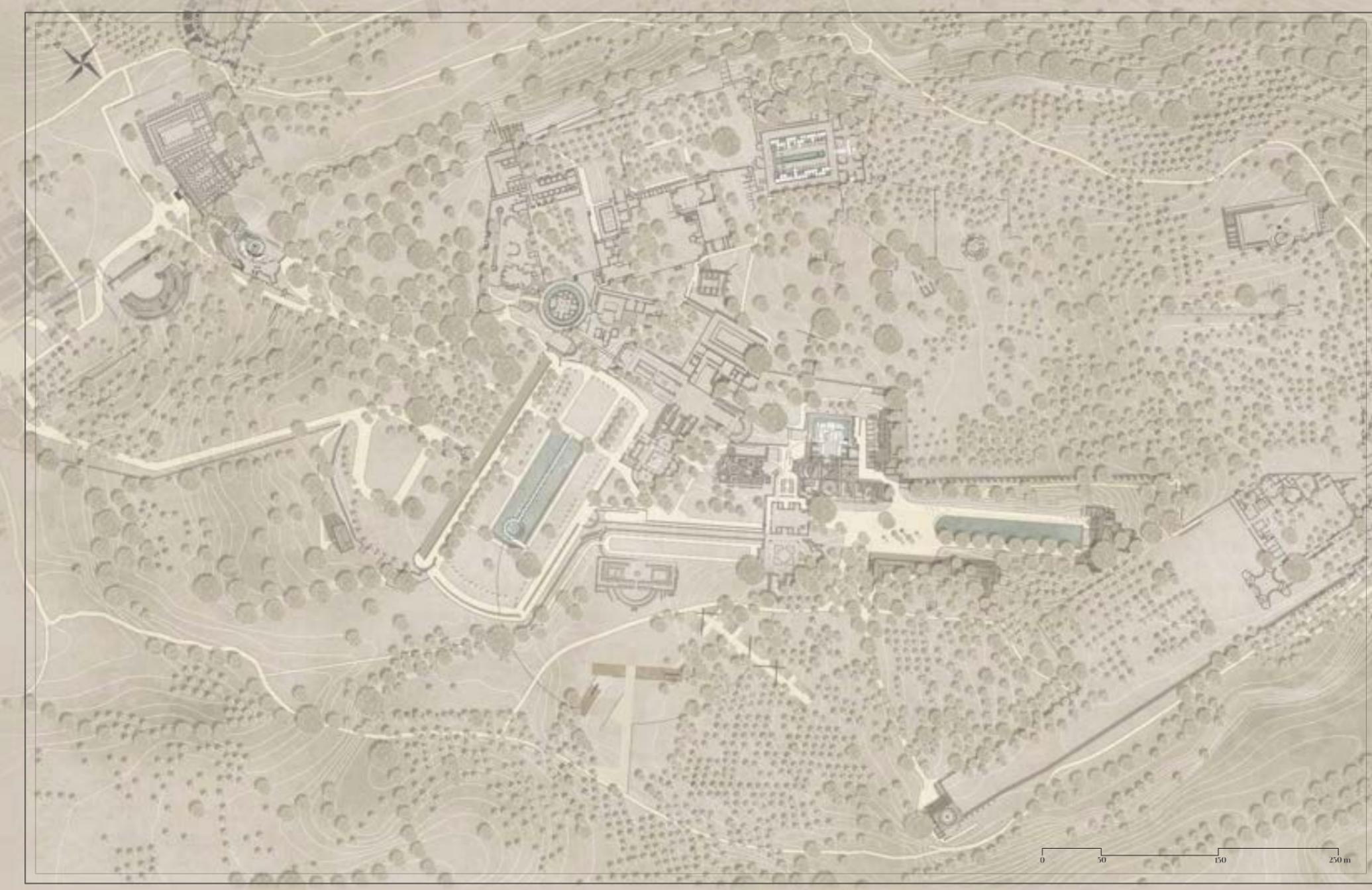
Margiela delega la
 progettazione delle
 linee dopo che nel 2002
 Renzo Rosso,
 proprietario di Diesel,
 ha acquisito MVM.
 2007

1977-1980
 Formazione presso
 l'Accademia Reale di
 Belle Arti di Anversa,
 dove si avvicina alla
 poetica degli "Antwerp
 Six" e di Rei Kawakubo
 di Comme des Garçons.

1988
 Debuta al Café de la
 Gare di Parigi con la
 sua prima collezione di
 abbigliamento per
 donna, Maison Martin
 Margiela Primavera
 Estate 1988 più che una
 sfilata è una vera e
 propria performance
 artistica.

anni '90
 Trasforma l'assenza in
 una potente strategia di
 comunicazione:
 elimina ogni traccia di
 sé, presenta i modelli
 con il volto coperto,
 rende anonimo il
 packaging, toglie le
 insegne dalle boutique
 e le colora
 completamente di
 bianco.

1998-2003
 Margiela assume la
 direzione creativa della
 maison Hermès,
 seguendo la tendenza di
 molte altre case di
 moda europee che
 puntano a giovani
 direttori creativi per
 rinnovare la propria
 immagine.



"Bene! Ora che il mondo dell'architettura ha fatto finalmente pace con quello dell'archeologia, vi propongo una magnifica passeggiata per la Villa seguita da un frugale pranzo al Tempio di Venere Cnidia, presso il quale ho la fortuna di abitare, imbandito con gran ricchezza dei prodotti della natura autoctona!" Un coro di consensi diede il via alla passeggiata declinata in ordine sparso e in direzione, non propriamente lineare, del Canopo."¹⁵⁴

Il percorso che permette di fare esperienza dell'evento inizia proprio dal Tempio di Venere Cnidia, luogo che richiama l'atto fondativo della composizione dell'intera villa, come evidenziato nel passaggio del libro, attraverso l'allegoria di acqua e cibo. L'elemento dell'acqua inoltre richiama al ruolo originario che si pensava avesse il Tempio: la sua struttura infatti ha portato per lungo tempo a credere che fosse un Ninfeo, per poi riconoscere la vera funzione templare. Sono stati intenzionalmente enfatizzati questi due simboli associandoli alla funzione di questa parte

dell'evento: qui, infatti, è previsto il cosiddetto pre-show, un aperitivo disposto attorno ad un limpido specchio d'acqua, evidenziando la polarità dell'impianto e la sua centralità verso la preesistente replica della statua di Afrodite Cnidia di Prassitele.

Il progetto è stato sviluppato mantenendo come centro compositivo il punto individuato dal Tractatus, al quale abbiamo attribuito il cruciale compito di rappresentare, mediante un ulteriore simbolo puramente metafisico, il concetto di origine, così come avviene nel film "2001: Odissea nello spazio" di Kubrick, dove il monolite costituisce il catalizzatore per il primo atto creativo dell'umanità. Prima, l'uomo sopravviveva semplicemente; ora, attraverso la sua coscienza, la sua forza e la sua energia, è in grado di apportare trasformazioni all'ambiente circostante e persino di progettare architetture.

A partire dal centro, dove è appunto situato il monolite riflettente in modo da creare un gioco di riverberi con l'acqua, sono stati fatti degli offset esterni creando una composizio-

¹⁵⁴ Caliarì, Pier Federico. *L'enigma di Boussois (I misteri di Villa Adriana)*. Torino: Edizioni Robin, 2022.

ne radiale concentrica che ha dato forma, in ordine, ad un tavolo volto ad ospitare il buffet, una pedana per potervi accedere e un'altra pedana con sedute annesse.

Partendo dal centro, dove è posizionato il monolite riflettente per creare un suggestivo gioco di riverberi sull'acqua, sono stati realizzati degli offset esterni creando una composizione radiale concentrica che ha dato forma, in sequenza, ad un tavolo destinato ad ospitare il buffet, una pedana per facilitarne l'accesso e ad un'altra pedana con sedute integrate.

In alzato, invece, la folie si presenta come una griglia metallica bianca che, sebbene realizzata in un materiale radicalmente diverso rispetto a quello del tempio-ninfeo, del quale rimangono soltanto le rovine, richiama il suo ritmo e la sua forma.



VENERE CNIDIA



Vista della folie
di Venere Cnidia
durante il pre-
show.

Venere Cnidia non è l'unica folie progettata sulla base della figura circolare; anche quella del Pecile e del padiglione lo sono. Oltre a presentare una forma circolare, sono collegate da un ulteriore cerchio, con centro nell'Antinoeion e raggio fino al centro più basso della vasca del Pecile, creando così un disegno a terra che connette le varie parti. Quest'ultimo funge da seduta, permettendo di ammirare l'ambiente circostante, salvo quando attraversa le aree dove sono situate le rovine, momento in cui viene comunque segnalato dalla presenza di alcune luci a terra. Pur non essendo fisicamente coinvolto nella progettazione, l'Antinoeion viene comunque considerato nel disegno attraverso il tocco degli assi, contribuendo così alla coerenza dell'insieme.

Il percorso prosegue poi verso la vasca del Pecile, dove si trova una passerella sopraelevata sull'acqua. Anche questa passerella è composta da una struttura modulare wireframe in metallo bianco, chiusa da tendaggi svolazzanti e semitrasparenti. Tuttavia, nel

punto finale, la struttura diventa prima circolare per poi aprirsi, offrendo una vista panoramica sul padiglione e su Roccabruna. Per enfatizzare l'assialità e la prospettiva verso di essi, in questo punto, la tenda è assente.

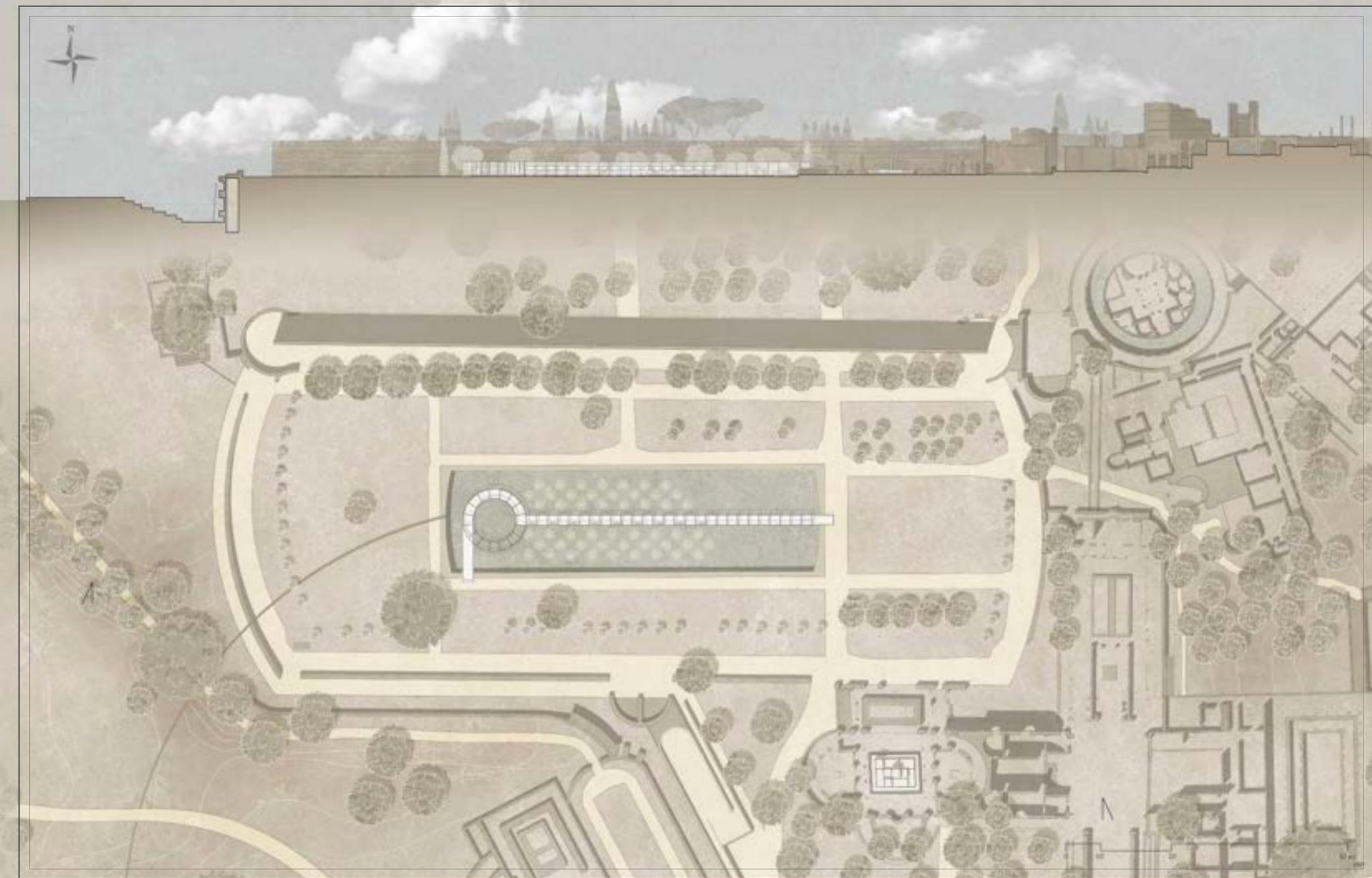
Il materiale delle tende è pensato per richiamare la collezione Haute Couture dell'autunno 2011 di Margiela, dove viene ampiamente utilizzato il tulle trasparente ma consistente di colore bianco, simbolo del brand che sarà utilizzato come filo conduttore in tutte le folies. Per accentuare ulteriormente l'inclinazione di tutti gli assi che convergono nel Pecile, sono disposte nelle due fasce laterali di acqua rispetto alla passerella una moltitudine di luci che seguono, alternandosi, le due diverse assialità sopra menzionate che convergono nel Pecile.

La funzione della passerella è quella di ospitare una mostra fotografica che ripercorre tutta la storia della casa di moda. Questa è la prima fase di un evento progettato per ripercorrere gli anni in cui Martin Margiela è stato direttore creativo del brand da lui fonda-

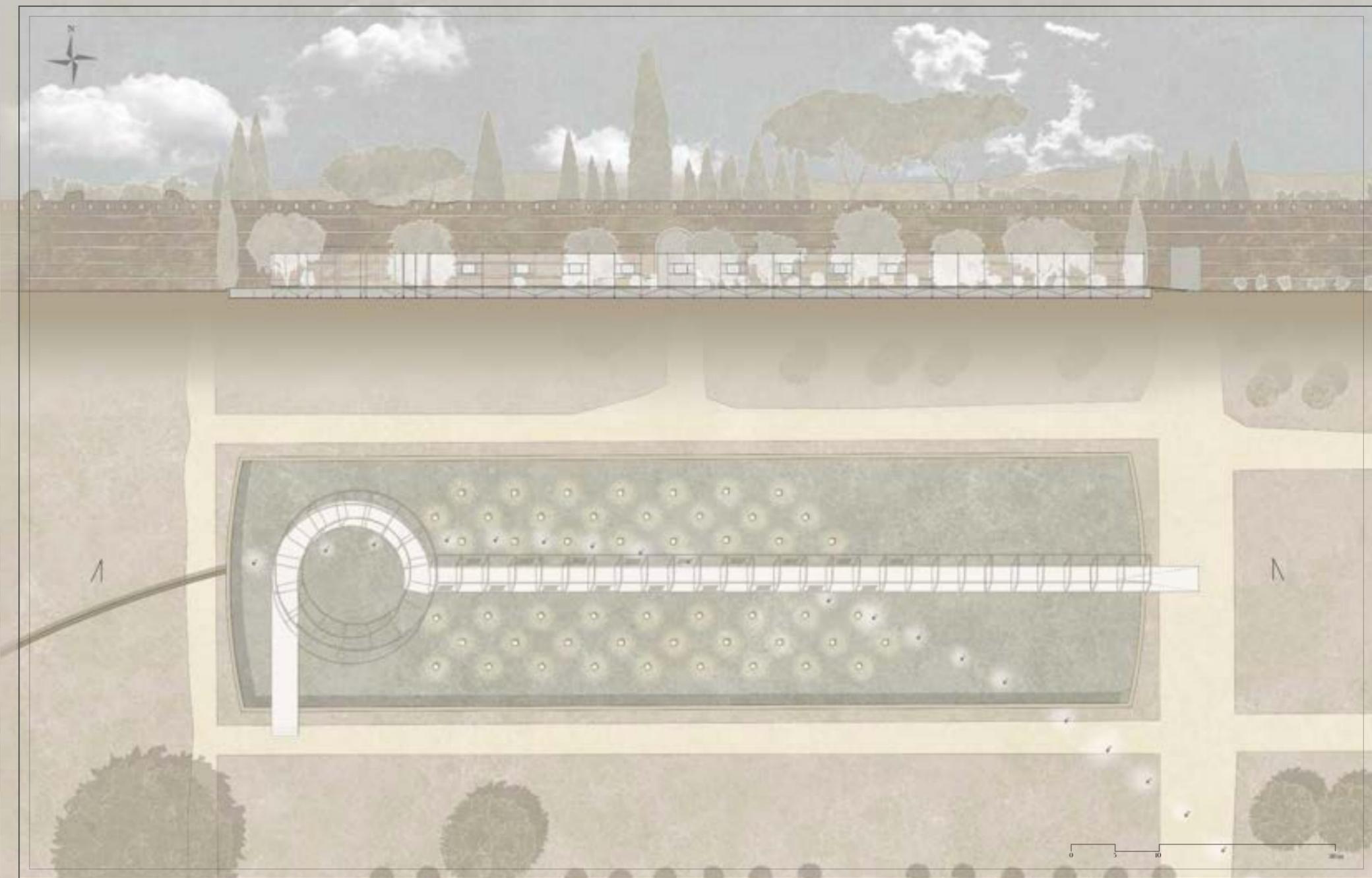
to, omaggiando le sue più iconiche collezioni presentate soprattutto tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni 2000, prima che si ritirasse lasciando la direzione creativa a John Galiano. Le 17 foto vengono collocate a partire dal fulcro più centrale dell'intera vasca del Pecile fino al suo fondo, una da un lato e una dall'altro, in una cornice rettangolare orizzontale smontabile, sempre composta da tubolari bianchi metallici, ma più sottili. Questo consente, se necessario, di riutilizzare la struttura per un'altra mostra in futuro, prolungandone così la durata e l'utilità.



A sinistra:
Dettaglio
dell'abito in tulle
di Maison
Martin Margiela
Fall 2007
Couture.



PECILE



PECILE



Viste della folie
del Pecile
durante la
mostra
fotografica.





Dopo un'immersione nel passato con la mostra sulla storia del brand di Martin Margiela, il percorso prosegue verso l'area delle Tre Esedre. Questa folie funge semplicemente da zona di connessione: vi è situata una struttura composta da tubolari metallici a sezione quadrata, rivestita con lastre di travertino. Si forma così una piattaforma materica composta da blocchi che si elevano a diverse altezze, su cui è possibile accedere. Al suo centro è presente un monolite, lo stesso monolite riflettente che si trova anche nella folie situata presso il tempio di Venere Cnidia. L'obiettivo è richiamare e sottolineare la stretta e profonda connessione tra passato e presente che non solo caratterizza il brand protagonista dell'evento ma anche il campo della valorizzazione del patrimonio in generale. Il presente, all'interno dell'evento, sarà rappresentato dalle prossime folie, la parte viva ed animata dell'evento, ovvero la sfilata e l'after-show, che si terranno rispettivamente presso le Grandi Terme e la Piazza d'Oro.



Vista della folie
delle Tre Sedre.

Le Grandi Terme sono il luogo dove si tiene il fulcro dell'intero evento, ovvero la sfilata.

Qui ritroviamo la stessa struttura materica vista alle Tre Esedre ma ad una scala superiore: gli imponenti blocchi squadrati rivestiti in travertino che sembrano fuoriuscire dall'acqua fungono da dinamica passerella per le modelle della sfilata che vi si terrà.

Queste ultime, che indosseranno gli abiti selezionati, seguiranno tale percorso: partiranno dal backstage per poi uscire dall'apertura presente nel lato sinistro della facciata delle Grandi Terme, saliranno sulla passerella e, dopo aver ognuna seguito un differente percorso sui volumi del progetto, torneranno al backstage passando per l'altra apertura presente sulla facciata del complesso.

Lo spettacolo sarà reso ancora più scenico, oltre che dalla raffinata selezione di abiti, anche da una proiezione olografica sotto alla cupola in rovina e dall'illuminazione. Quest'ultima verrà posizionata sia sui volumi marmorei, sia sulle rovine di fronte alle Grandi Terme, sia appesa agli alberi lungo la

passerella, in modo che le modelle vengano illuminate nel miglior modo possibile.

Mirato soprattutto a creare una scenografia suggestiva, è il rivestimento riflettente del backstage, situato sullo sfondo. Il retroscena presenta una struttura con sezione trapezoidale, che si eleva gradualmente. Questo design consente alla struttura di essere visibile a tutte le persone presenti nel pubblico, indipendentemente da dove esse si trovino e di poter ammirare la cupola che sovrasta le Grandi Terme da un'inusuale e nuova prospettiva.

La struttura è sempre realizzata in tubolari metallici, ma in questo caso è rivestita da pannelli leggeri ricoperti da una pellicola riflettente. Questa scelta enfatizza la prospettiva sulle rovine ed amplifica la percezione del cielo stellato. All'interno di questa struttura trovano spazio l'area per il trucco e l'abbigliamento delle modelle, due uffici, uno sfondo per le fotografie e spazi di stoccaggio per il materiale tecnico.

Contribuirà ulteriormente alla creazione di

un'atmosfera suggestiva la presenza di un'orchestra posizionata sulle pedane dietro la passerella, sopraelevate rispetto ad essa.

Dato l'importanza dell'allestimento e la complessità del lavoro richiesto, l'idea è quella di prolungare la sua permanenza sul sito per un periodo più esteso rispetto a quello originariamente previsto per la semplice sfilata. Si è pensato quindi ad una ipotetica esposizione di statue per prolungare la vita utile dell'intervento.



GRANDI TERME



Vista della folie
delle Grandi
Terme durante
la sfilata.

Vista della folie
delle Grandi
Terme durante
la sfilata.





Vista della folia
delle Grandi
Terme dopo la
sfilata.



Selezione degli abiti di Maison Martin Margiela scelti per la sfilata presso le Grandi Terme

Un'altra struttura reticolare e modulare si innesta, seguendo sempre gli assi che toccano l'area di progetto, tra le rovine della vasta Piazza d'Oro, sulle due fasce laterali, in modo sia da incorniciare prospetticamente l'asse centrale da ambo i lati sia da mantenere la sensazione di ampiezza della piazza. L'obiettivo è, infatti, quello di non opprimere la percezione spaziale del visitatore, tramite la creazione di strutture leggere e semi-trasparenti.

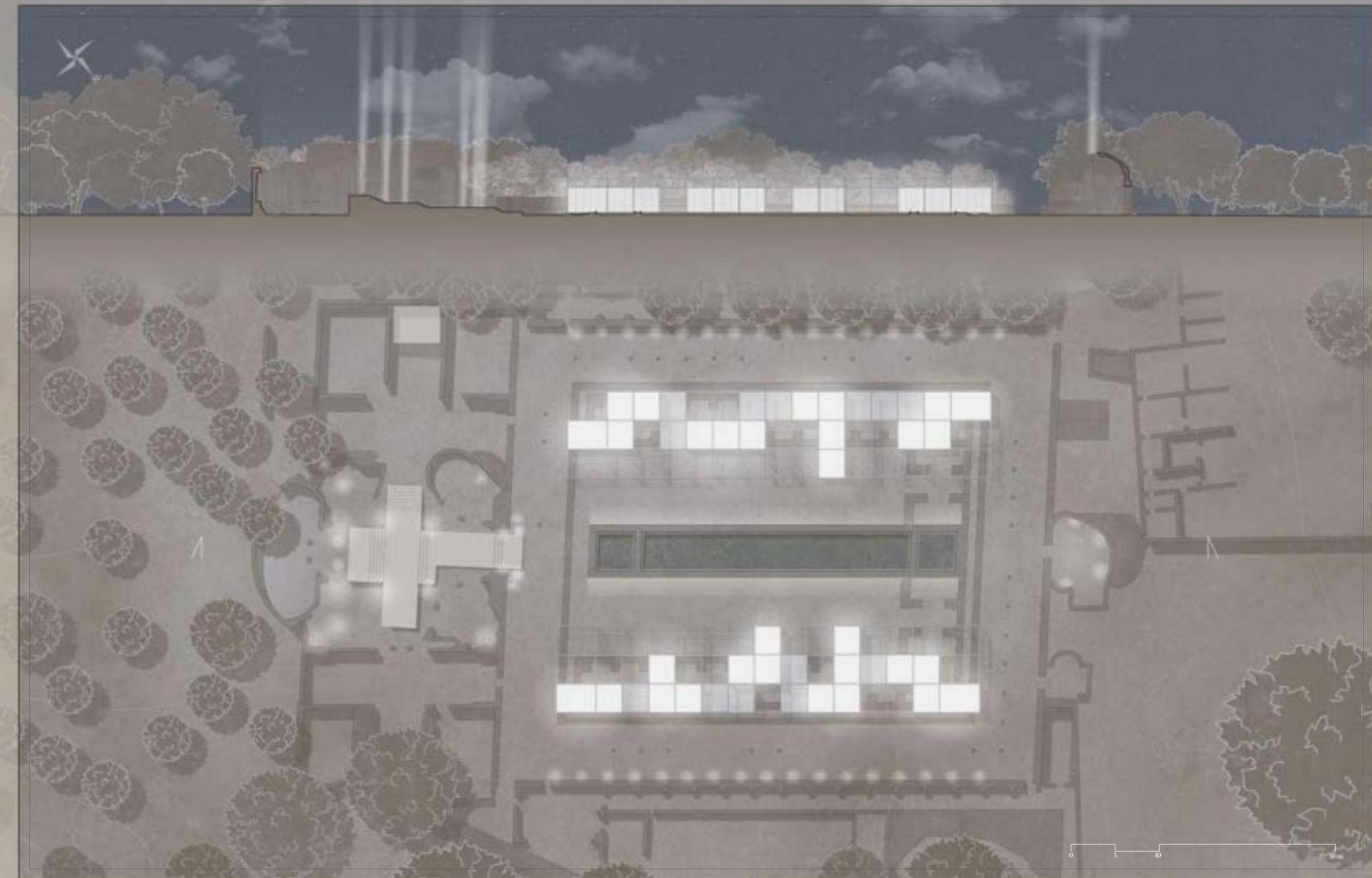
Questo intervento ospita al suo interno un percorso espositivo che mostra alcuni tra i più pregiati capi Margiela, all'interno di cubotti in policarbonato. Anche in questo caso il materiale è stato scelto al fine di ricordare quello utilizzato per la collezione Maison Martin Margiela couture autunno-inverno 2007, che in questo caso è plastico. Questi spazi, durante la sera, in occasione dell'after-show, fungono anche da ulteriore e scenografica fonte luminosa.

Le altre luci che illuminano l'ampio spazio provengono dai due filari paralleli attorno alle

rovine centrali della piazza, dalle luci interne alla vasca d'acqua inserita sempre tra le rovine centrali, ma soprattutto dai fasci di luce provenienti dal palco situato nella sala quadrilobata. Qui, per intrattenere il prestigioso pubblico, salirà sul palco una celebre star della musica.



A destra:
Dettaglio
dell'abito in tulle
di Maison
Martin Margiela
Fall 2007
Couture.



PIAZZAD'ORO



PIAZZAD'ORO

Vista della folie
di Piazza d'Oro
durante
l'after-show.





Vista della folie
di Piazza d'Oro.

Infine, a notte fonda o anche durante la serata, per chi desidera godere di un luogo tranquillo, sarà possibile visitare la folie di Roccabruna.

La funzione originaria dell'edificio che vi si trovava, di cui ora rimane solo la rovina, era probabilmente quella di un osservatorio: infatti, in passato, il sito era stato progettato per creare giochi di luce durante il solstizio d'estate, proprio il momento dell'anno in cui è ambientata la sfilata. C'è anche l'ipotesi che fosse utilizzato come voliera, motivo per cui la struttura a griglia e la forma a cupola richiamano formalmente questo utilizzo. Un'altra caratteristica che richiama il passato del sito è la scansione della pianta circolare: essa è divisa in 16 spicchi, corrispondenti alle 16 colonne che un tempo costituivano l'edificio.

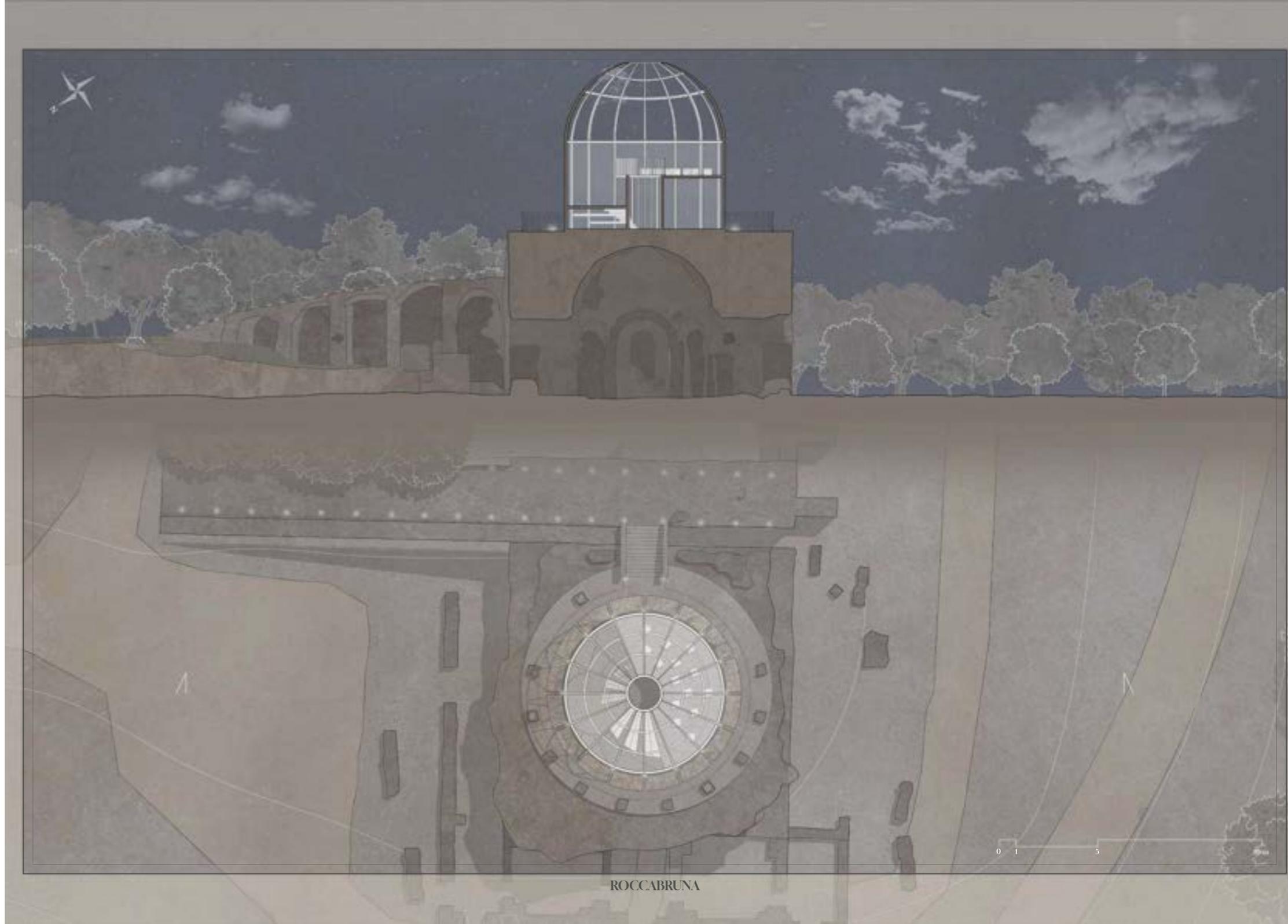
Salendo sulla spianata, si accede all'interno della struttura progettata: a destra si trova una scala a spirale che, a metà percorso, si apre su un gradone particolarmente ampio rispetto agli altri, invitando i visitatori ad

ammirare la vista panoramica rivolta verso il Padiglione ed il Pecile. Questo è un altro esempio di come l'uso accurato degli assi nella progettazione sia stato enfatizzato. Continuando verso l'alto, il visitatore raggiungerà il piano superiore della struttura, dove sono disposte diverse sedute cubiche seguendo la disposizione radiale dello spazio. Questo ambiente è destinato alla contemplazione del cielo notturno stellato.

La struttura è, come al solito, costituita da travi reticolari metalliche di colore bianco, creando un'impressione di leggerezza e modernità che la rende immediatamente distinguibile dalla rovina con cui si rapporta. Ciò consente, inoltre, una visione aperta e ariosa dell'ambiente circostante.

La base della folie è rivestita con lo stesso materiale leggero utilizzato per il Pecile, ma questa volta non è lasciato libero di muoversi poiché viene disteso. Per quanto riguarda la cupola, invece, si è scelto di lasciare la struttura nuda per consentire ai visitatori di ammirare il cielo.

Essendo questa folie priva di oggetti relativi al brand Margiela, potrebbe essere una struttura permanente anziché temporanea, tuttavia mantiene un significato emblematico all'interno del racconto dell'evento: se tutto parte laddove vi è rappresentata l'origine e la creazione sia metaforica che della villa, il finale innalza figurativamente l'ospite, il visitatore a una dimensione più aulica verso le stelle.





Vista della folie
di Roccafranca.

Vista della folie
di Roccabruna.



L'ultimo degli interventi si posiziona ad ovest della Villa, su un terreno in collina caratterizzato dalla presenza di un banco di tufo. Il padiglione si genera a partire da alcune delle assialità analizzate durante lo studio del Tractatus quali l'asse R3 che collega la centralità di Piazza d'oro alle Tre esedre, l'asse R55 che dalle Tre Esedre si prolunga fino all'Antinoeion dividendolo simmetricamente, l'asse R62 che dal Serapeo del Canopo si prolunga fino al Pecile, l'asse di simmetria di quest'ultimo e l'asse R22 che collega la centralità del Tempio di Venere Cnidia a Roccabruna. Lungo quest'ultimo asse si innesta l'intervento paesaggistico che collega visivamente tre dei punti dove si interviene con l'inserimento delle folies

quali Venere Cnidia Roccabruna e il Pecile. Questo avviene attraverso il progetto di un giardino che seguendo le quote del terreno lo modella e disegna realizzando un percorso lineare che guida la vista verso la torre di Roccabruna.

Il padiglione si inserisce all'interno della collina scavandola solo in parte al fine di lasciare scoperta la matericità del tufo, seguendo l'orientamento dettato dagli assi precedentemente analizzati.

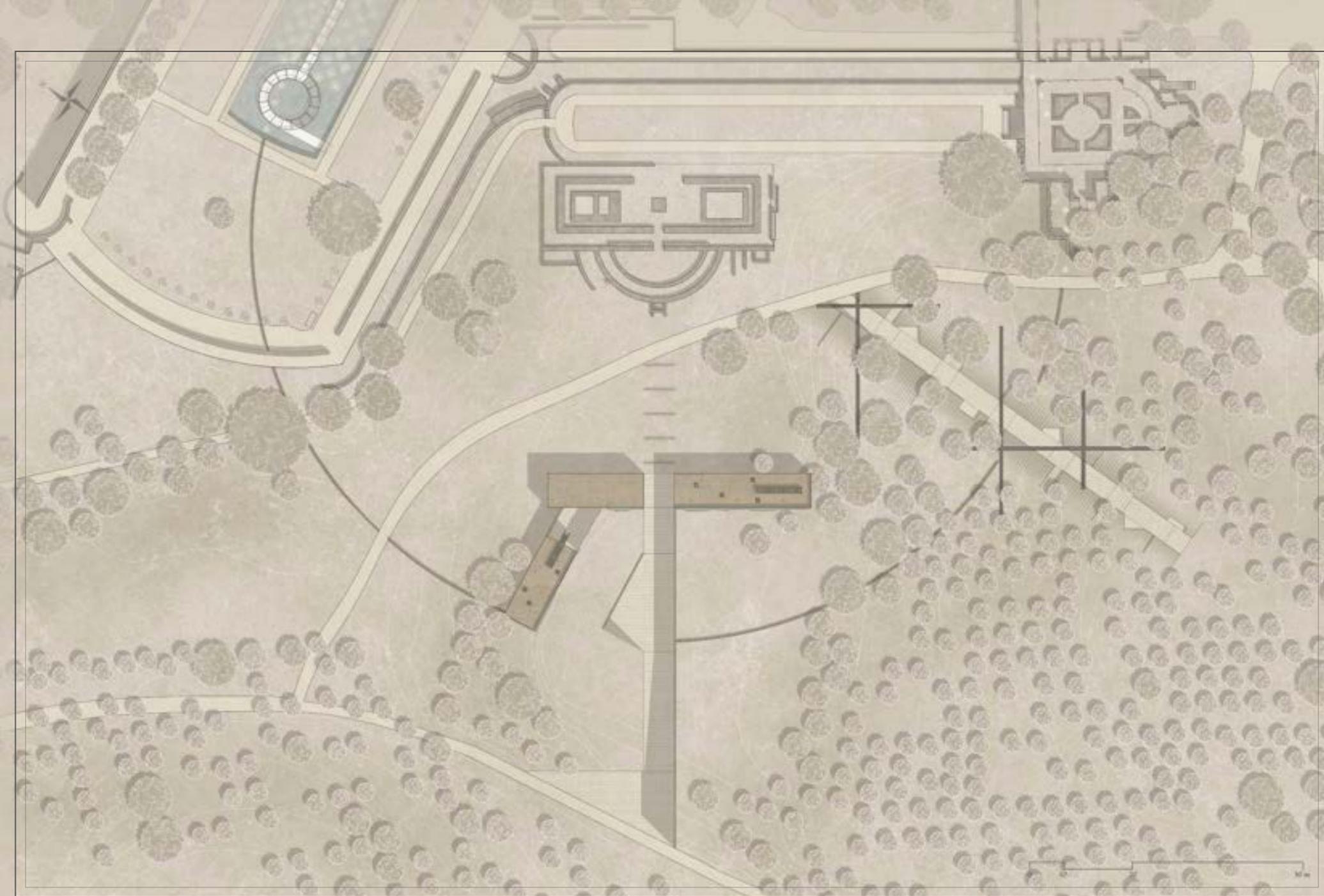
All'interno l'allestimento del Padiglione museale è regolato da una griglia ortogonale di 1.5mx1.5m ripresa dal disegno e dall'utilizzo di colorazioni differenti della pavimentazione. Questa regola il posizionamento degli espositori disegnando un percorso

per i visitatori.

L'utilizzo e la scelta dei materiali tende a sottolineare la presenza dei contrasti di luce e ombra che si creano. Infatti, presentandosi completamente cieco sui prospetti che affacciano verso la villa, il padiglione viene illuminato naturalmente attraverso lo scavo dei volumi. La principale fonte di luce è caratterizzata dalla presenza di una superficie in vetro lungo tutto il perimetro interno. Questa si innesta sul muro di tufo illuminandolo e facendone risaltare la matericità. Le altre fonti di luce derivano dalle bucatore sul soffitto e dalle scale di accesso al mirador in copertura. All'interno i contrasti tra luce e ombra vengono quindi accentuati dall'utilizzo dei materiali: le pareti vengono realizzate in

pannellature di quarzite scura e così anche la pavimentazione. Mentre le colonne, il soffitto e gli elementi allestitivi vengono realizzati in pannelli di pietra chiara. La vista interna mostra come all'interno della sala lo spazio e il percorso vengono disegnati dalla presenza degli elementi allestitivi e dalle colonne presenti. Queste non rivestono un ruolo strutturale ma prettamente funzionale ed estetica in quanto tendono a suddividere lo spazio interno, a slanciare lo spazio interno. Alcune di queste inoltre bucano la copertura permettendo l'ingresso di luce naturale in punti strategici per l'esposizione delle opere, altre attraversano il soffitto diventando poi in copertura delle sedute dalle quali è possibile ammirare il paesaggio della

villa nella sua totalità. L'accesso al mirador avviene attraverso due dei tre volumi del Padiglione da due differenti rampe, la prima a sud spacca il volume permettendo l'accesso dall'interno della sala espositiva mentre la seconda a nord permette l'accesso dall'esterno.



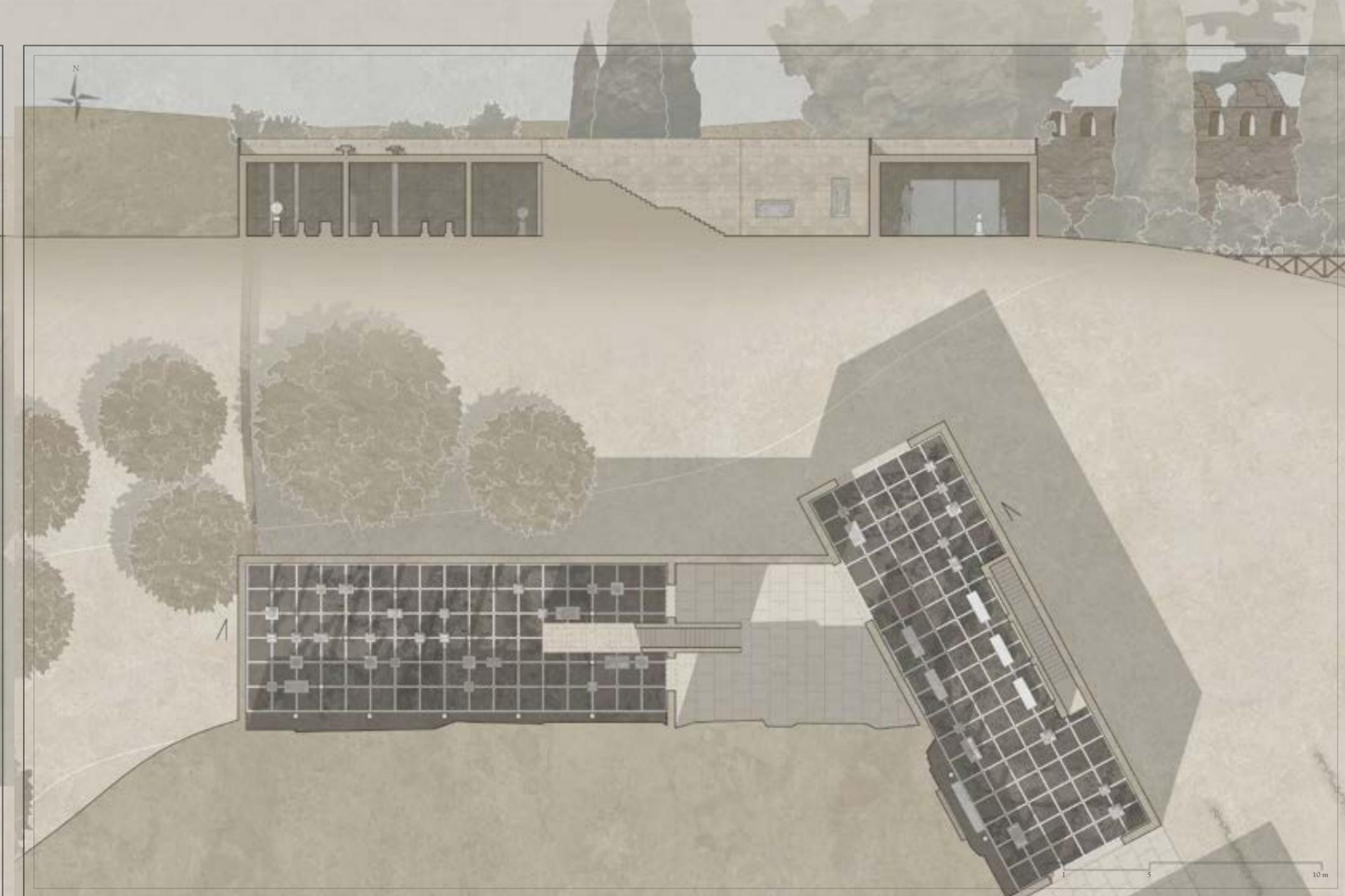
PADIGLIONE ESPOSITIVO



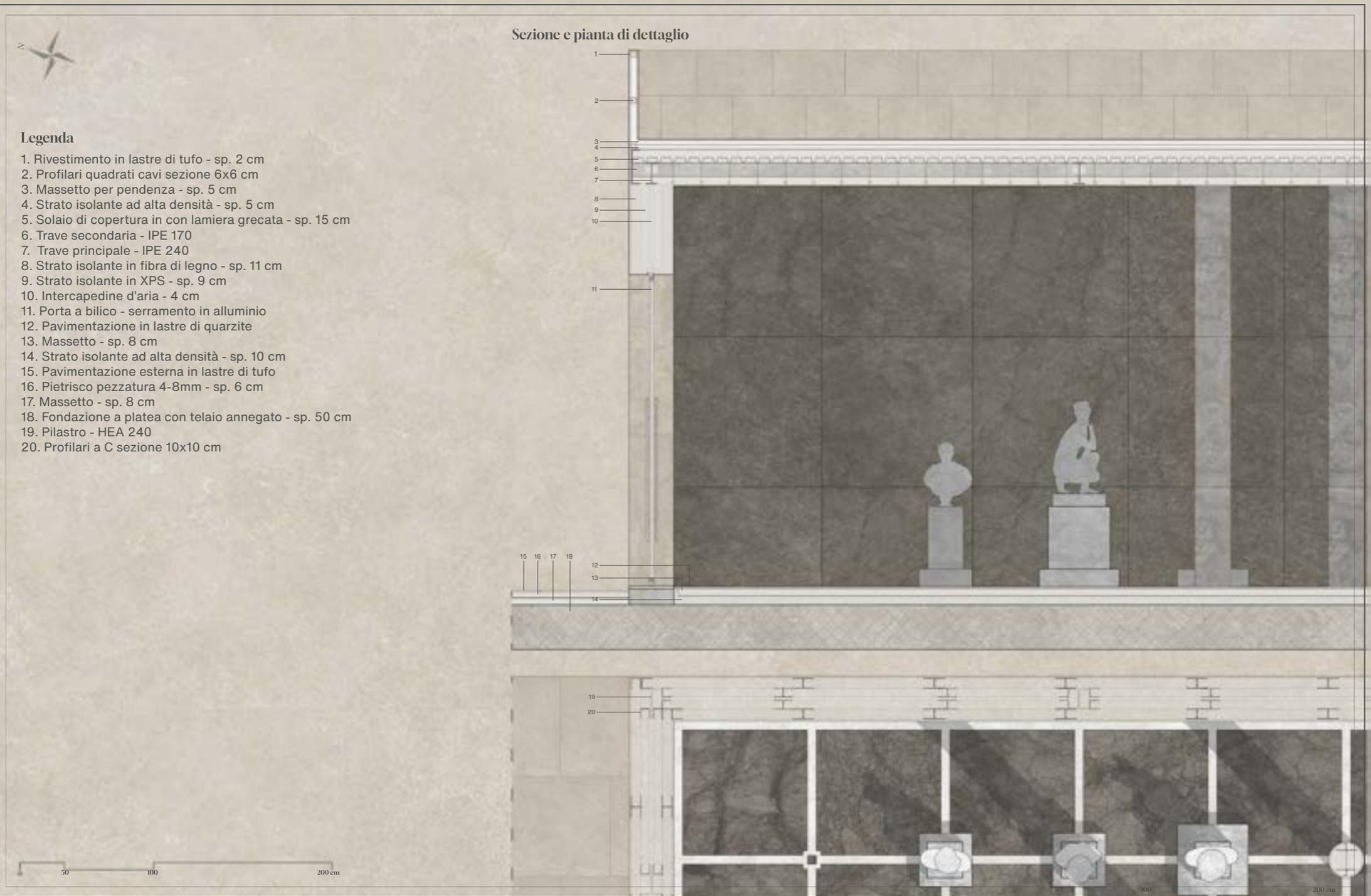
PADIGLIONE ESPOSITIVO



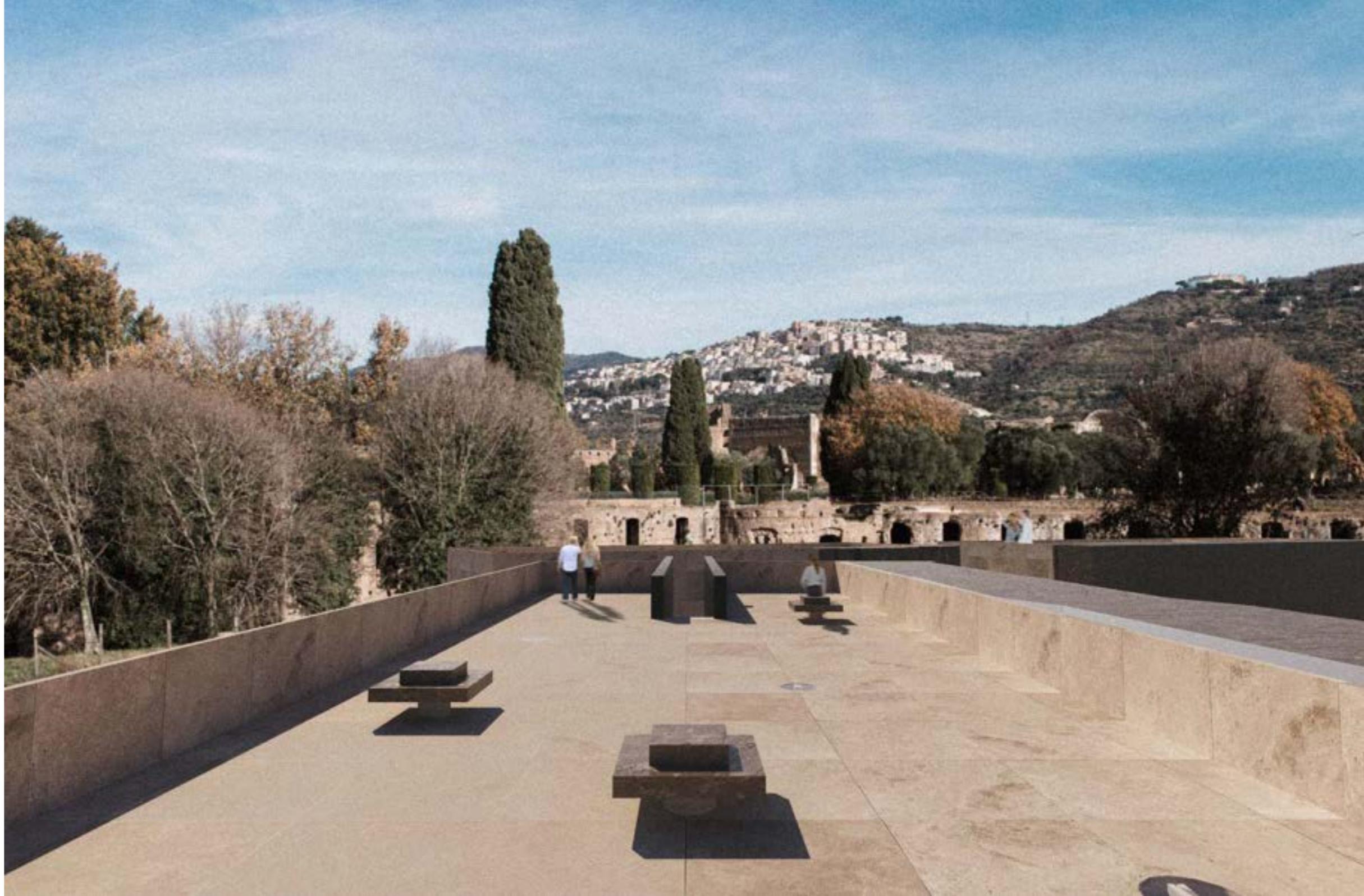
PADIGLIONE ESPOSITIVO



PADIGLIONE ESPOSITIVO



Vista sulle Cento
Camerelle dal
Mirador del
Padiglione
espositivo.





Vista degli spazi
interni del
Padiglione
espositivo.

CONCLUSIONI

In conclusione, l'obiettivo del nostro progetto è stato quello di valorizzare e aumentare l'attrattiva di Villa Adriana, sito archeologico di grande valore storico, culturale ed estetico.

I risultati ottenuti sono il frutto di un'attenta fase di studio preliminare, sia storico che architettonico dell'archeologia su cui siamo poi andate a progettare, ma anche dei temi legati alla moda e al lusso. Per comprendere come far risaltare la grandiosa architettura esistente nel suo insieme è stato fondamentale analizzarne i centri e le assialità, che ci hanno orientate verso sette interventi puntuali che vanno a delineare un museo diffuso che accompagna il visitatore nel suo pellegrinaggio all'interno della Villa. L'evento di moda non è altro che un pretesto che traccia una stretta collaborazione tra la casa di moda di Maison Margiela e il sito di Villa Adriana, ricevendo da ambo le parti una sponsorizzazione. Il rapporto tra brand e sito è volutamente effimero e immateriale, ma non per questo inesistente: sebbene la scelta del marchio sarebbe potuta orientarsi verso connessioni più strettamente legate a temi storici e di appartenenza, abbiamo visto in Maison Margiela una relazione metaforica, ma anche empirica, nei temi di rivitalizzazione

e valorizzazione attuata nei materiali scelti per la creazione degli abiti stessi.

Le folie pensate nei diversi punti della Villa non sono tuttavia pensate per il solo evento della sfilata: ognuna di esse è progettata per permanere temporaneamente ad uso espositivo sia di reperti della Villa, che per creare l'occasione di eventi museali alternativi, avendo sempre cura di non danneggiare la rovina, ottenendo un impatto minimo. Anche l'estetica e i materiali scelti rispecchiano la volontà di mantenere la relazione tra Margiela e il bianco, ma anche di ideare architetture leggere che non vadano a interferire con la rovina e il contesto che si vuole valorizzare. L'unico intervento permanente è quello del padiglione espositivo, situato in una posizione decentrata rispetto alla villa, ma con grande potenziale paesaggistico dovuto alla vicinanza con le Cento Camerelle.

In conclusione, il progetto da noi presentato si propone di rinnovare Villa Adriana in un luogo di incontro tra passato e presente, arte e moda, storia e innovazione, offrendo al pubblico un'esperienza stimolante che valorizza e preserva il ricco patrimonio culturale del sito.

BIBLIOGRAFIA

- Ala, Francesca, Margaria, Maria Maddalena, Minucciani, Valeria. *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*. Roma: Gangemi Editore. 2019
- Basso Peressut, Luca, Pier Federico Caliarì. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni. 2014.
- Basso Peressut, Luca, Pier Federico Caliarì (a cura di), Piranesi Prix de Rome. *Progetti per la Grande Villa Adriana*. Accademia Adrianea. Roma. 2019.
- Caliari, Pier Federico. *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*. Milano: Edizioni Lybra Immagine. 2000.
- Caliari, Pier Federico. *L'enigma di Boussois (I misteri di Villa Adriana)*. Torino: Edizioni Robin. 2022.
- Caliari, Pier Federico. *Tractatus logico sintattico, la forma trasparente di Villa Adriana*. Roma: Edizioni Quasar. 2002.
- Caliari, Pier Federico. "Rovina e Modernità. Dialettica dell'Illuminismo." In *La modernità delle rovine*, edited by Bigiotti, Stefano, Corvino, Enrica 64-69. Roma: Prospettive Edizioni. 2015.
- Caliari, Pier Federico. "Gli architetti di Adriano." *Ananke*, no. 84 Speciale (Agosto 2018): 9-28.
- Caliari, Pier Federico. "La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnografo post-alesandrino." *Ananke*, no. 84 Speciale (Agosto 2018): 67-79.
- Caliari, Pier Federico e, Leoni, Francesco (a cura di). *Peter Eisenman*, Accademia Adrianea edizioni. 2018.
- Caliari, Pier Federico. *La forma della bellezza*. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2019.
- Cinque, Giuseppina Enrica, Marconi, Nicoletta (a cura di). *Villa Adriana, Passeggiate iconografiche*. Foligno. Il Formichiere. 2018.
- Derrida, Jacques, Vitale, Francesco (a cura di). *Le arti dello spazio, scritti e interventi sull'architettura*, Milano-Udine. Mimesis. 2018.
- Derrida, Jacques, Vitale, Francesco (a cura di). *Adesso l'architettura*. Milano. Libri Scheiwiller. 2011.
- Falsitta, Massimiliano. *Villa Adriana; una questione di composizione architettonica*. Ginevra-Milano. Skira. 2000.
- MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Hadrian's Villa and Its Legacy*. Yale: Yale University Press. 1998.
- MacDonald, William L., and John A. Pinto. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano: Mondadori Electa. 2006.
- Linfante, Vittorio. *Catwalks. Le sfilate di moda dalle Pandora al digitale*. Milano: Mondadori Bruno. 2022.
- Maison Martin Margiela. *Maison Martin Margiela Street*. Parigi. 1999.
- Maison Martin Margiela, Gaultier, Jean-Paul, Frankel, Susannah, Putman, Andree, Beecroft, Vanessa. *Maison Martin Margiela*. New York. Rizzoli. 2009.
- Mancini, Aldo. *Luce su Villa Adriana: identità e forma*. Ariccia. Aracne. 2016.
- Marchetti, Laura, Segre Reinach, Simona. *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*. Milano: Mondadori Bruno, 2017.
- Mari, Zaccaria. *Villa Adriana. Da rovina a patrimonio UNESCO*. Milano. Lanx. 2011.
- Mayne, Thom, Robins, Tony, Vidler, Anthony. *Morphosis: buildings and projects 1993-1997*. New York. Rizzoli. 1999.
- Mayne, Thom, Warke, Val. *Morphosis*, London, Phaidon, 2006.
- Morini, Enrica, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*. Skira Editore. 2017.
- Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana in Pietro Ligorio e Francesco Contini*. Roma. Accademia nazionale dei Lincei. 1973.
- Ricotti Prina Salza, Enrica. *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2001.
- Roseti, Claudio, Terranova, Antonino. *La decostruzione e il decostruttivismo: pensiero e forma*

dell'architettura. Roma. Gangemi. 1997.
Sparziano Elio. *Historia Augusta*.
Tedeschi Gentili, Eugenio, Denti, Giovanni, Mauri, Annalisa (a cura di). *Le Corbusier a Villa Adriana*.
Un atlante. Firenze. Alinea. 1999.
Weinstein, Richard, Cook, Peter. *Morphosis: buildings and projects 1989-1992*, New York. Rizzoli.
1994.
Yourcenar, Marguerite. *Memorie di Adriano*. Torino. Einaudi. 2002.
Zambelli, Matteo. *Tecniche di invenzione di architettura. Gli anni del decostruttivismo*. Venezia. Marsilio Editori. 2007.

<https://www.vogue.com>
<https://moda.mam-e.it/maison-margiela/>
<https://www.maisonmargiela.com/it-it/>
<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8269/maison-margiela-artisanal-a-potted-history>
<https://www.archivepdf.net/maison-margiela-20-the-exhibition-2008>
<https://officemagazine.net/mastery-martin-margiela>
<https://www.thefashioncommentator.com/it/2012/11/martin-margiela-one-and-only.html>
<https://www.lofficielitalia.com/moda/storia-masion-martin-margiela-biografia-stilista>
<https://archived.co/martin-margiela>
<https://www.vogue.it/moda/article/maison-margiela-collezione-coed-john-galliano-primavera-2021>
www.theharperbazaar.com
www.unesco.it
www.villa-adriana.net
www.lazio.beniculturali.it
<https://www.patrimoniomondiale.it/?p=38>
www.treccani.it
www.labiennale.org
www.domusweb.it
www.archdaily.com
www.divisare.com

Chernick, Alison. *The Artist is Absent*. 2015.
Meijer, Menna Laura. *We Margiela*. 2017.
Holzemer, Reiner. *Martin Margiela: In His Own Words*. 2019.