

*Il Tempo delle
Muse*

Architetture dell'effimero e strategie di valorizzazione
tra moda e patrimonio a Villa Adriana



**Politecnico
di Torino**

Il tempo delle muse

Architetture dell'effimero e strategie di
valorizzazione tra moda e patrimonio
a Villa Adriana.

Politecnico di Torino | DAD - dipartimento
di Architettura e Design | A.A. 2024 - 2025
CdLM in Architettura Costruzione e Città

Relatore: **Prof. Pier Federico Mauro Caliari**
Correlatore: **Arch. Luca Amath Diatta**

Tesi di Laurea Magistrale in: Fashion
and Heritage. Allestire la moda nei
siti UNESCO Patrimonio dell'Umanità.

Candidate:

**Chiara Ianniciello
Eleonora Locci**

Vogliamo esprimere un sincero ringraziamento al nostro relatore, il prof. Chicco Caliri, il quale ci ha accompagnato per questo lungo viaggio e ci ha fatto appassionare al mondo della grande bellezza.

Un grande ringraziamento va al nostro correlatore Amath, in particolare per la sua enorme pazienza, disponibilità e i suoi preziosi consigli.

abstract

Villa Adriana costituisce un unicum nel panorama archeologico per la sua rilevanza storica, architettonica e paesaggistica. Realizzata per volontà dell'imperatore Adriano, la villa si configura come una sintesi culturale di grande complessità, esito di una raffinata unione tra la tradizione architettonica ellenistica e romana, reinterpretate attraverso la personale visione estetica dell'imperatore stesso. Nonostante i secoli di abbandono e spoliatura, Villa Adriana conserva un potente valore evocativo, alimentato dal suggestivo rapporto tra la rovina e il paesaggio circostante, segnato da una vegetazione spontanea e dalla presenza ordinata di ulivi secolari.

L'elaborato propone una strategia progettuale per la valorizzazione e la gestione dell'area occidentale della Villa, precisamente nella zona compresa tra il Pecile e le Cento Camerelle. L'intervento si configura come un'azione di mecenatismo culturale promossa dalla Maison Dior, con l'obiettivo di rafforzare il dialogo tra Haute Couture e patrimonio culturale.

In questa porzione del sito, attualmente priva di emergenze architettoniche, viene inserito un padiglione termale - espositivo, pensato come elemento chiave per la fruizione contemporanea dello spazio. Il nuovo edificio, collocato frontalmente alle sostruzioni del Pecile, ospita mostre permanenti e temporanee che mettono in dialogo la collezione della Maison con opere d'arte e contenuti storici, proponendo un

allestimento capace di valorizzare entrambi i linguaggi.

Parallelamente, l'intervento prevede opere di sistemazione paesaggistica dell'area attraverso la creazione di terrazze panoramiche modellate lungo le curve di livello esistenti, in grado di offrire nuove prospettive visive. Il progetto include anche la definizione di un nuovo asse di collegamento tra l'ingresso attuale della Villa e il nuovo padiglione: un percorso rettilineo, affiancato da specchi d'acqua, che guida lo sguardo del visitatore verso il Pecile e le Cento Camerelle, fungendo da dispositivo visivo e orientativo.

La proposta progettuale si conclude con l'organizzazione di un fashion show firmato Dior che si inserisce all'apice di questo processo di valorizzazione culturale. Tale evento assume un duplice significato: da un lato, promuove la moda attraverso il patrimonio culturale; dall'altro, offre al patrimonio un'occasione di rilettura attraverso un linguaggio contemporaneo.

Questa tesi intende dimostrare come l'integrazione tra progettazione architettonica, sistemazione paesaggistica e iniziativa culturale privata possa rappresentare una strategia efficace per la valorizzazione del patrimonio, in grado di restituire a Villa Adriana una centralità progettuale e culturale nel dibattito contemporaneo sull'identità dei luoghi storici.

indice

01 heritage

Cos'è il Patrimonio Culturale	16
L'evoluzione del quadro normativo	20
Il Patrimonio Culturale come rovina	26
Valorizzazione, accessibilità, fruizione	36

02 fashion

L'evoluzione dell'abito nel tempo	48
Le fondazioni di moda	58
L'architettura della sfilata	68

03 fashion & heritage

Il connubio moda - patrimonio	78
Mecenatismo e sponsorizzazione	84
Il contributo delle Maison	94

04 la villa

L'Imperatore Adriano	128
Ripercorrendo Villa Adriana	140
Una villa immersa nel verde	150
Architetture d'acqua	156
Il Tractatus Logico Sintattico	162

05 dior

Christian Dior: l'architetto del sogno	196
Maria Grazia Chiuri: la rivoluzione femminista nella Maison Dior	208
Gli eventi significativi	216

06 obiettivi

Il bando di concorso	238
Gli obiettivi del progetto	244
Schemi geometrici e proporzioni	248

07 il progetto

Il padiglione termale - espositivo	264
La sistemazione paesaggistica	288
L'evento fashion - Dior x Villa Adriana	294

08 conclusioni e bibliografia

Conclusioni	302
Bibliografia	304

introduzione

Il presente elaborato si pone come obiettivo l'approfondimento del dialogo esistente tra moda e patrimonio, due mondi che, seppur apparentemente distanti, formano un connubio innovativo ed efficace nella gestione e valorizzazione del patrimonio culturale.

In questo contesto, il progetto di tesi propone un'intervento all'interno del sito archeologico di Villa Adriana, dichiarata dall'UNESCO patrimonio dell'umanità nel 1999.

La Villa, situata nei pressi di Tivoli (RM), si sviluppa in un'area caratterizzata da ninfei, padiglioni, terme e giardini immersi nel verde circostante. Il suo carattere peculiare è la grande predominanza di vegetazione spontanea, integrata con cura nelle coltivazioni di ulivi secolari.

Nel 2024 le candidate hanno avuto la possibilità di approfondire la conoscenza del sito grazie alla partecipazione al Piranesi Prix de Rome, un

workshop durante il quale sono state sviluppate le prime idee di progetto.

Il progetto è composto da tre interventi: la sistemazione paesaggistica, la progettazione di un padiglione termale - espositivo e l'allestimento di un fashion show.

La tesi è suddivisa in 7 capitoli, organizzati in due parti principali. La prima parte, di analisi, esplora il mondo del patrimonio culturale, della moda e delle loro interrelazioni.

Particolare attenzione è stata dedicata al brand selezionato per la sponsorizzazione del fashion show: la Maison Dior. È stato ripercorso lo sviluppo storico della Casa di Moda, dalle sue origini sino ai giorni nostri, con un focus specifico sulle attività di sponsorizzazione e mecenatismo intraprese negli ultimi decenni.

La seconda parte, relativa al progetto architettonico, descrive sia le strategie progettuali ed i ragionamenti formali, sia i disegni di progetti e rappresentazioni grafiche.



HERITAGE

Che cos'è il Patrimonio Culturale?

Il concetto di “*Patrimonio Culturale*” è stato a lungo oggetto di discussione da parte di studiosi e professionisti. Negli anni si sono succedute una serie di normative e decreti che, con il passare del tempo, hanno accentuato maggiormente l'attenzione sulla valorizzazione del Patrimonio Culturale di una Nazione.

Ad oggi, definiamo Patrimonio Culturale tutto ciò che delinea l'identità e la memoria di un Paese, sia esso tangibile o intangibile.

Il Patrimonio è normato dal D.Lgs. 42/2004 che, rispettivamente all'art. 2, afferma:

“Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.”¹

¹ Art. 10, D.Lgs. 42/2004.



Fig. 1.1 (a dx) - Roma, Colosseo. Particolare dello sperone occidentale. Consolidamento di Giuseppe Valadier, 1823-1825

E', dunque, chiaro quanto sia importante tutelare il patrimonio culturale, essendo il mezzo per mantenere viva la memoria di un popolo e per trasmettere alle generazioni future valori e conoscenze.

Quando si parla di tutela, non ci si riferisce alla semplice conservazione dei beni materiali e immateriali, ma implica un impegno più ampio e articolato volto a promuovere la consapevolezza collettiva del loro valore. Questo approccio integrato si concretizza attraverso una serie di azioni sinergiche, riconosciute fondamentali nel contesto delle politiche di conservazione e valorizzazione.

In primo luogo, il restauro e la conservazione costituiscono le tecniche essenziali per garantire la sopravvivenza nel tempo dei beni culturali. Questi interventi, condotti secondo criteri scientifici e metodologie condivise a livello internazionale, sono finalizzati sia alla manutenzione e ripristino dei materiali e delle strutture, sia al recupero dell'aspetto originario dell'opera, laddove possibile, sempre nel rispetto del principio di reversibilità e del minimo

intervento.

Parallelamente, risulta imprescindibile l'attività di educazione e sensibilizzazione della collettività, attraverso la progettazione di percorsi formativi, iniziative divulgative e programmi didattici. Questi strumenti rivestono un ruolo cruciale nel costruire un senso di responsabilità diffusa nei confronti del Patrimonio, rendendo i cittadini parte attiva nei processi di tutela.

Infine, la progettazione urbanistica e architettonica è chiamata a confrontarsi con il tema della sostenibilità culturale. In questo senso, è fondamentale che architetti e pianificatori adottino un approccio responsabile, capace di integrare le esigenze della conservazione dei siti storici con le dinamiche dello sviluppo urbano, promuovendo soluzioni compatibili con il contesto storico e paesaggistico.

Villa Adriana, sito di progetto di questa tesi, fa parte del Patrimonio Culturale italiano e del patrimonio UNESCO, quindi riconosciuta a livello mondiale. È importante, dunque, porre attenzione su come tutelare e valorizzare il mondo del Patrimonio Culturale.

Fig. 1.2 (a dx) - Tivoli (RM), Villa Adriana. Vista a volo d'uccello di Charles Louis Boussois, pensionnaires di Villa Adriana, 1909-1913



L'evoluzione del quadro normativo

All'inizio del XX secolo, in Italia, il dibattito sul "patrimonio culturale" in ambito legislativo è agli albori. Le prime disposizioni di legge furono concepite principalmente per garantire la conservazione dei beni culturali, senza porre l'accento sulla loro fruizione e valorizzazione. La sensibilizzazione del legislatore su questi temi aumenta con il passare degli anni e culmina con l'emanazione del Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42, noto come "*Codice dei beni culturali e del paesaggio*", o "*Codice Urbani*"², contenente tutta la disciplina sul patrimonio e tutt'oggi in vigore.

Il primo intervento normativo nazionale risale al 1902 con l'entrata in vigore della legge n. 185/1902, nota come *Legge Nasi*, che istituiva un catalogo unico dei monumenti e delle opere di interesse storico, artistico e archeologico appartenenti allo Stato³.

Tale provvedimento fu riformato dalla legge n. 364/1909, nota come *Legge Rosadi-Rava*, la quale introdusse alcuni principi tuttora fondamentali per la disciplina vigente. In particolare, essa sancì l'inalienabilità e il divieto di manomissione dei beni culturali, prevedendo altresì la possibilità per la pubblica

² Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004.

³ Legge 12 giugno 1902, n. 185, *Provvedimenti per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte*, GU n.149 del 27 giugno 1902.

Le leggi Bottai: la dimensione paesaggistica

amministrazione di espropriare beni di proprietà privata per fini pubblici⁴.

Nel contesto del regime fascista, l'interesse del legislatore si estende alla tutela del paesaggio naturale. È in questo quadro che si collocano le c.d. *Leggi Bottai* del 1939: la legge n. 1089/1939, *Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*⁵, e la legge n. 1497/1939, *Protezione delle bellezze naturali*⁶.

La legge 1089/1939 stabilì una classificazione dei beni culturali, escludendo dalla tutela le opere di autori viventi o realizzate da meno di cinquant'anni. Tale classificazione è il fondamento dell'attuale Codice dei Beni Culturali.

L'art. 1 della legge 1497/1939, invece, introduce per la prima volta la nozione di paesaggio, distinguendo tra "*bellezze naturali individuali*" e "*bellezze d'insieme*". L'approccio del legislatore, però, rimane prevalentemente estetico-contemplativo. L'orientamento sul piano della tutela e valorizzazione del paesaggio avviene soltanto negli anni duemila, a seguito della Convenzione Europea sul Paesaggio, tenutasi a Firenze.

⁴ Legge 20 giugno 1909, n. 364, *Per l'inalienabilità delle antichità e delle opere d'arte*, GU n.150 del 28-06-1909.

⁵ Legge 1° giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*, GU n.184 del 08-08-1939.

⁶ Legge 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle bellezze naturali*, GU n.241 del 14-10-1939.

Il riconoscimento Costituzionale della tutela

Con l'entrata in vigore della Costituzione della Repubblica Italiana nel 1948, la tutela del patrimonio culturale acquista rango costituzionale. L'art. 9 afferma che:

“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.

Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.”

L'articolo fu modificato nel 2022 a seguito della Riforma Costituzionale, aggiungendo un comma, il comma 3, il quale contempla la tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi, e riconosce gli animali come oggetto di protezione giuridica. Questa modifica ha sancito in modo esplicito il valore costituzionale del paesaggio e dell'ambiente, ampliando l'orizzonte originario dell'articolo e ponendo importanza alla tutela.

Nonostante il principio costituzionale, nei decenni successivi al secondo conflitto mondiale resta elevata la disattenzione politica verso la tutela del patrimonio culturale, spesso sacrificata a favore dell'espansione edilizia e dello sviluppo urbano ed industriale.

Un primo tentativo di revisione si ebbe con l'istituzione della Commissione Franceschini nel 1964, grazie alla legge 26 aprile 1964, n. 310, che avviò un'indagine conoscitiva sulla condizione dei beni culturali. Il documento conclusivo, intitolato *“Per la salvezza dei beni culturali in Italia”*, introduceva per la prima volta il concetto di bene culturale come *“testimonianza materiale avente valore di civiltà”*⁷. Tale definizione ha

⁷ Commissione Franceschini, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia, Relazione finale*, Roma: casa editrice Colombo, 1967.

La riforma del titolo V della Costituzione

finalmente attribuito al monumento un valore storico-antropologico, connesso al contesto sociale di appartenenza.

La riforma del Titolo V della Parte II della Costituzione italiana, introdotta con la Legge Costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3⁸, fu il punto di partenza nel processo di decentramento delle funzioni amministrative dello Stato e nella ripartizione delle competenze tra Stato e Regioni.

La riforma ha inciso significativamente anche sulla tutela e valorizzazione del Patrimonio Culturale. In particolare, l'art. 117 della Costituzione, introduce un nuovo criterio di ripartizione delle competenze legislative: materia esclusiva statale, materia concorrente Stato – Regioni e materia residuale regionale⁹.

Al comma 2, lett. s), viene stabilito che lo Stato ha competenza legislativa esclusiva in materia di *“tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali”*. Ciò è di fondamentale importanza: viene finalmente riconosciuto un ruolo centrale dello Stato, a livello Costituzionale, in merito alla salvaguardia del patrimonio culturale e ambientale in quanto garante dell'interesse generale a scala nazionale delle politiche di tutela.

Vi è, però, una netta distinzione tra le attività di tutela, riservate allo Stato, e quelle di

⁸ Legge Costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*, GU n.248 del 24-10-2001.

⁹ Costituzione della Repubblica Italiana, art. 117, GU n.298 del 27-12-1947, riformulato dalla Legge Costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, GU n.248 del 24-10-2001.

Le criticità del secondo dopoguerra e la commissione Franceschini

valorizzazione, che rientrano invece nella competenza concorrente tra Stato e Regioni¹⁰: **la tutela** comprende le attività dirette a riconoscere, proteggere e conservare i beni culturali e paesaggistici; **la valorizzazione** include ogni intervento volto a promuovere la conoscenza e la fruizione pubblica del patrimonio culturale.¹¹ Questa distinzione, sebbene teoricamente chiara, ha dato luogo a controversie interpretative e a conflitti di attribuzione di poteri tra Stato e regioni, soprattutto laddove i confini tra tutela e valorizzazione risultano difficilmente distinguibili nella prassi amministrativa.

La conclusione di questo processo di maturazione legislativa si concretizza nel D.Lgs. 42/2004 "*Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*", il c.d. *Codice Urbani*, che rappresenta il testo unico di riferimento in materia di tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici. Il Codice disciplina l'intero ciclo di vita del bene culturale, dalla tutela alla valorizzazione, con l'obiettivo di coniugare la conservazione con la pubblica fruizione, nel rispetto dell'identità culturale della fabbrica.

10 G. Scialoja, *Beni culturali e Titolo V della Costituzione*, in "Aedon – Rivista di arti e diritto on line", n. 2/2002.

11 M. Cammelli, *La difficile attuazione della riforma del Titolo V: beni culturali tra tutela e valorizzazione*, in "Le Regioni", n. 3/2005.

Oggi: il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

Fig. 1.3 (a dx) - Tivoli (RM), Villa d'Este. Dal 2001 il sito è riconosciuto Patrimonio UNESCO



Il Patrimonio Culturale come rovina

La pratica del restauro architettonico e la sua riflessione teorica rappresentano un nodo cruciale nella conservazione del patrimonio culturale, poiché coinvolgono questioni di identità storica, memoria collettiva e valore estetico. Nel corso dei secoli, l'approccio al restauro ha oscillato tra due poli: da un lato, la volontà di preservare l'opera nella sua integrità originaria; dall'altro, l'esigenza di adattare e riqualificare l'edificio per rispondere alle mutate funzioni sociali e culturali. Il dibattito è particolarmente rilevante quando parliamo della nozione di "rovina", che si configura non solo come uno stato fisico di degrado, ma come un segno portatore di valori simbolici, storici ed estetici.

La nozione di "rovina"

La nozione di rovina ha origini antiche radicate nella cultura classica, ma assume una nuova accezione durante il periodo romantico, quando la rovina diviene un motivo di riflessione filosofica ed estetica.

Durante il Settecento e l'Ottocento, la rovina viene rivalutata come testimonianza autentica del passato e come oggetto di una contemplazione malinconica che evoca la fragilità e la transitorietà della civiltà. Questo nuovo atteggiamento si contrapponeva all'ideale neoclassico di perfezione e completezza, diffondendo un'idea di bellezza fondata sulla presenza delle tracce del tempo e sugli effetti del degrado naturale.

L'importanza del concetto di rovina si intreccia con le trasformazioni culturali e sociali della modernità. Walter Benjamin, nel suo celebre saggio sul "Passagen-Werk", descrive come la modernità abbia inaugurato una nuova sensibilità verso l'incompiuto e il frammentario, riconoscendo nel frammento non una mera mancanza, ma un elemento di valore estetico



Fig. 1.4 (a dx) - Eros Bendato Scropolato, opera di Igor Mitoraj, 1999, Valle dei Templi, Agrigento



Il dibattito del XIX secolo tra Morris e Viollet - Le - Duc

Fig. 1.5 (a sx) - Parigi (Francia), Cattedrale di Notre - Dame. Veduta nord-occidentale dopo il restauro di Viollet-Le-Duc, fotografia di Augustin Hippolyte Collard, 1867-78 circa.

e storico autonomo¹². Questo capovolgimento di prospettiva ha aperto la strada a un ripensamento radicale delle pratiche di restauro, che non potevano più limitarsi alla ricostruzione idealizzata ma dovevano confrontarsi con la complessità stratificata della storia materiale degli edifici.

L'idea di preservare la "patina del tempo", ovvero le tracce dell'usura, del degrado e dell'intervento umano, si è così affermata come principio guida nelle teorie contemporanee del restauro. Essa esprime una "antipatia" verso gli interventi troppo invasivi, i quali, pur animati dalla volontà di riportare l'opera a uno stato di "purezza" originaria, rischiano invece di cancellare la storia concreta dell'edificio e di impoverire il suo valore documentario e simbolico.

Il dibattito teorico del XIX secolo ha visto contrapporsi due figure emblematiche: William Morris e Eugène Viollet-le-Duc. William Morris, attivista e teorico inglese, sostenne una posizione conservatrice e rispettosa della materia originale, opponendosi a qualunque ricostruzione che non fosse fondata su una documentazione rigorosa e che alterasse l'autenticità dell'opera. Morris vedeva il restauro come un'operazione che dovrebbe limitarsi a impedire il degrado, piuttosto che modificare o completare l'edificio¹³. Dall'altra parte, Viollet-le-Duc proponeva un restauro

12 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, a cura di R. Tiedemann, *Gesammelte Schriften*, Band V, 1 e 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1982.

13 W. Morris, *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, 1877.

attivo, volto a riportare l'edificio al "completo stato di funzionalità e forma originaria", anche attraverso integrazioni non documentate ma coerenti con lo spirito architettonico originale. La sua teoria si fondava su una visione idealistica dell'architettura come organismo vivente, suscettibile di essere "perfettamente" ricostruito attraverso un'interpretazione storica¹⁴.

Questa dialettica ha lasciato un segno profondo nelle successive formulazioni teoriche, influenzando anche la legislazione e le pratiche operative del restauro. Nel Novecento, il contributo di Cesare Brandi ha rappresentato un punto di svolta significativo. Brandi, con la sua Teoria del Restauro del 1963, ha definito il restauro come un atto tecnico e filosofico che deve salvaguardare il "valore estetico" e il "valore storico" dell'opera, ponendo al centro la "ricostruzione dell'unità dell'opera d'arte" senza alterarne l'autenticità. La sua riflessione distingue chiaramente il restauro dalla ricostruzione, la quale può essere giustificata solo in casi eccezionali, e insiste sull'importanza di preservare le testimonianze della trasformazione nel tempo¹⁵.

Il metodo dell'anastilosi, che consiste nel ricomporre un monumento con i suoi materiali originali, è stato applicato in numerosi contesti archeologici. Un esempio noto è l'intervento sul

14 E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854-1868.

15 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963.

Cesare Brandi e la teoria del restauro

Nikolaos Balanos ed il restauro del Partenone

Fig. 1.6 (a dx) - Atene (Grecia), Partenone. Vista del Partenone a seguito dei restauri di N. Balanos, 1975.





I casi di Pergamo e Sabratha

La rovina come soggetto pittoresco

Fig. 1.7 (a sx) - Sabratha (Libia), teatro romano della città di Sabratha. Vista del teatro dopo il restauro, 2011.

Partenone di Atene ad opera di Nikolaos Balanos all'inizio del XX secolo. Nonostante le buone intenzioni, il metodo si è rivelato problematico per l'uso di materiali non compatibili e per scelte conservative discutibili, che hanno in parte compromesso la stabilità e l'autenticità del monumento. Questo caso ha evidenziato la necessità di un approccio scientifico e interdisciplinare, che tenga conto non solo dell'aspetto estetico ma anche della durabilità e compatibilità dei materiali impiegati.

Le esperienze di restauro nei siti archeologici di Pergamo e Sabratha testimoniano invece un'attenzione crescente verso la conservazione integrata, che coinvolge non solo l'edificio singolo ma anche il contesto ambientale e paesaggistico. Wolfgang Radt ha sottolineato come il rispetto della stratificazione storica e la conservazione della "leggibilità" dell'opera siano imprescindibili per mantenere viva la relazione tra passato e presente¹⁶. Allo stesso modo, nel teatro romano di Sabratha sono state adottate tecniche che favoriscono la fruizione pubblica senza compromettere l'integrità storica e la percezione del sito archeologico nel suo complesso.

Parallelamente, la riflessione estetica sulla rovina ha trovato espressione nelle teorie del pittoresco e del sublime, che hanno influenzato la cultura europea a partire dal XVIII secolo. La rovina, da semplice segno di decadimento, è

¹⁶ W. Radt, *Pergamon: Geschichte und Bauten*, Deutscher Kunstverlag, 1976.

stata trasformata in soggetto artistico, capace di evocare emozioni contrastanti di meraviglia, malinconia e nostalgia. Questa nuova sensibilità ha contribuito a formare una coscienza storica e una cultura del patrimonio che valorizza la testimonianza del tempo oltre la mera funzione originaria¹⁷.

Johann Joachim Winckelmann, uno dei padri della storia dell'arte moderna, ha rappresentato un punto di riferimento in questo percorso. Pur celebrando l'arte classica come modello di perfezione, Winckelmann riconobbe anche il valore delle rovine come "*insegnanti di umiltà*", capaci di insegnare la fugacità delle cose terrene e di stimolare una riflessione sulla continuità storica¹⁸.

Attualmente, il dibattito è aperto verso una concezione più complessa della ricostruzione, intesa non solo come recupero materiale ma anche come costruzione narrativa della storia e dell'identità culturale. Ogni intervento di restauro dev'essere considerato anche un atto simbolico e politico, che contribuisce a definire la memoria collettiva e a configurare il senso di appartenenza di una comunità.

17 J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849; W. Gilpin, *Remarks on Forest Scenery*, 1791.

18 J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, 1764.

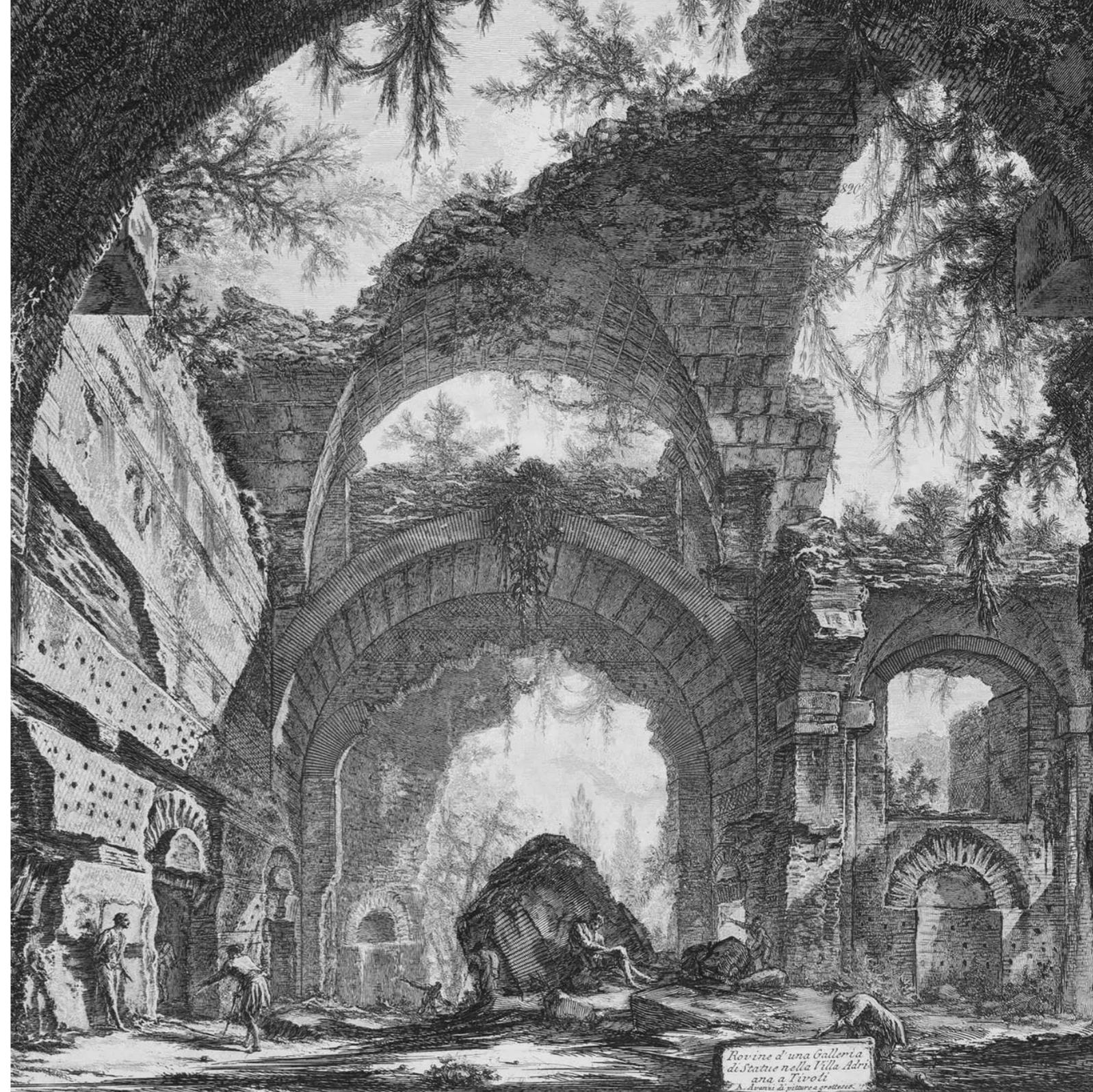


Fig. 1.8 (a dx) - Giovanni Battista Piranesi, Rovina d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli (acquaforte su rame con interventi a bulino); Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Valorizzazione, accessibilità e fruizione

Nel dibattito sulla fruizione del patrimonio culturale, i musei rappresentano il luogo di riferimento per l'accessibilità alla cultura. Essi sono concepiti come spazi demandati alla conservazione, all'interpretazione e alla trasmissione dei beni culturali e identitari di una comunità. La loro configurazione attuale, tuttavia, è il frutto di un'evoluzione complessa, radicata in una lunga tradizione storica e simbolica.

I precursori del museo moderno

Una delle prime istituzioni a poter essere considerata tra gli archetipi museali è il Muséion di Alessandria d'Egitto, integrato all'interno del complesso della celebre Biblioteca. Questo luogo, sorto nel III secolo a.C. sotto il regno dei Tolomei, custodiva testi e manoscritti legati alle scienze, alla filosofia e alla letteratura. Solo successivamente, in epoca romana, si assistette all'inserimento sistematico di collezioni artistiche, che introdussero il concetto di esposizione permanente di opere d'arte. Altri esempi di luoghi precursori del museo moderno sono i Musei Vaticani, celebri non solo per la qualità delle collezioni ma anche per la struttura tipologica degli ambienti espositivi, e la Galleria degli Uffizi a Firenze, dove già dalla seconda metà del XVI secolo si afferma un interesse specifico per l'allestimento curatoriale¹⁹. Tali spazi si caratterizzavano per una precisa organizzazione architettonica e per

¹⁹ A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano: Mondadori, 2002.

Il museo nel contesto moderno

una raccolta selezionata di opere d'arte e oggetti simbolici, spesso ispirata a criteri estetici. In questi contesti, però, l'apertura democratica al pubblico non era ancora sviluppata. L'accesso a tali collezioni restava limitato a élite colte.

Le ragioni della mancata fruizione pubblica delle collezioni artistiche nei primi spazi museali sono da ricercarsi in una molteplicità di fattori, tra cui la lentezza del processo di alfabetizzazione della popolazione. Solo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo i musei iniziano a configurarsi come istituzioni pubbliche accessibili, assumendo un ruolo educativo e sociale, in linea con i principi illuministi e con le trasformazioni politiche in atto,

In questo scenario si inserisce la Rivoluzione Francese, che contribuì in modo decisivo alla ridefinizione del ruolo del museo. L'ideologia rivoluzionaria promosse una nuova visione del patrimonio culturale come bene collettivo, e ne fece uno strumento politico per la costruzione dell'identità nazionale. È in questo clima che nascono i primi grandi musei statali europei, come il Musée du Louvre, inaugurato nel 1793 all'interno dell'ex Palazzo Reale, simbolo di un potere ormai superato ma riconvertito in funzione pubblica.

Contemporaneamente con l'avvento della rivoluzione industriale si generarono profondi cambiamenti anche sul piano culturale e infrastrutturale, sollecitando una nuova domanda di fruizione e di conoscenza da parte di una società in costante trasformazione.

Fig. 1.9 (pag. successiva) - Parigi (Francia), prospettiva del Musée du Louvre, 1857.



La Gliptoteca di Monaco

Un esempio paradigmatico dell'epoca è costituito dalla Gliptoteca di Monaco di Baviera, progettata da Leo von Klenze tra il 1816 e il 1830 su commissione di Ludovico I di Baviera. Il nome stesso dell'istituzione che unisce i termini greci *glyptein* (scolpire) e *theca* (contenitore) indica una nuova modalità di concepire il museo come luogo tematico e scientifico. Klenze, fortemente influenzato dai principi neoclassici e dal razionalismo dell'epoca, sviluppò una tipologia museografica innovativa, caratterizzata da un percorso narrativo a struttura evolutiva, volto a illustrare cronologicamente lo sviluppo della scultura antica. Egli introdusse, inoltre, una rigorosa differenziazione cromatica e materica degli ambienti espositivi, pensata per articolare gerarchicamente le opere in funzione del loro valore artistico e storico. Tali accorgimenti rappresentano una svolta nell'allestimento museale: questo *modus operandi* viene attuato ancora oggi negli allestimenti.

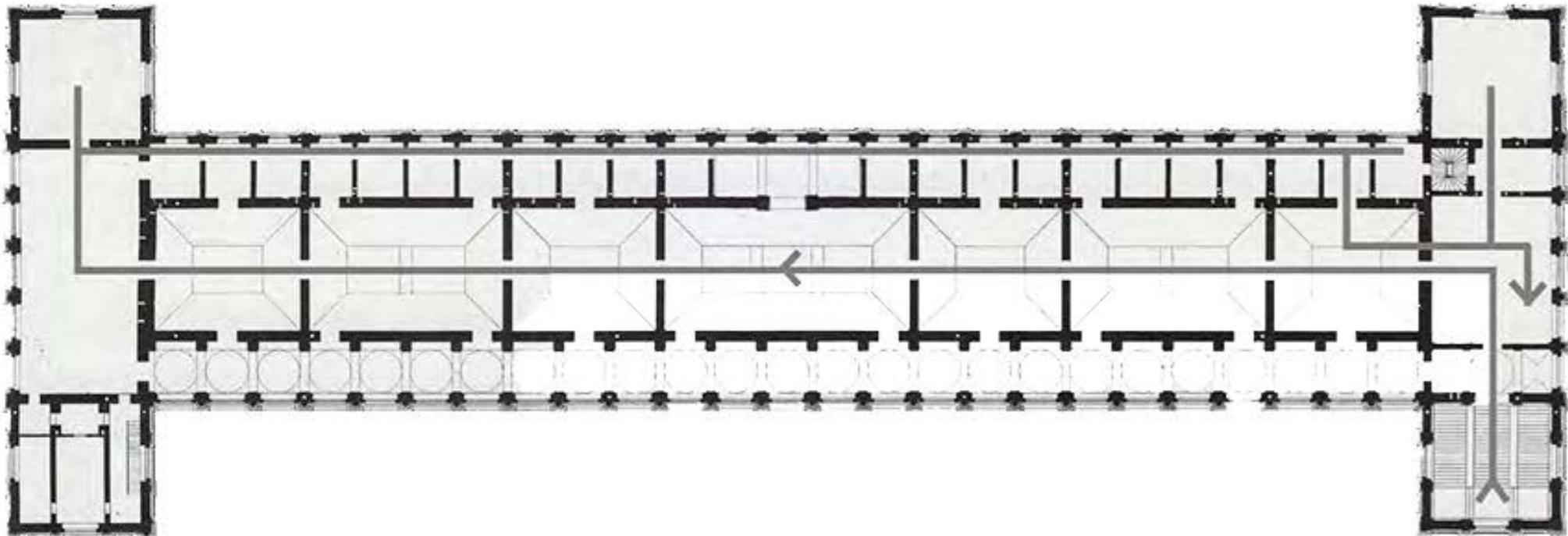
39

Il museo come luogo dell'identità culturale

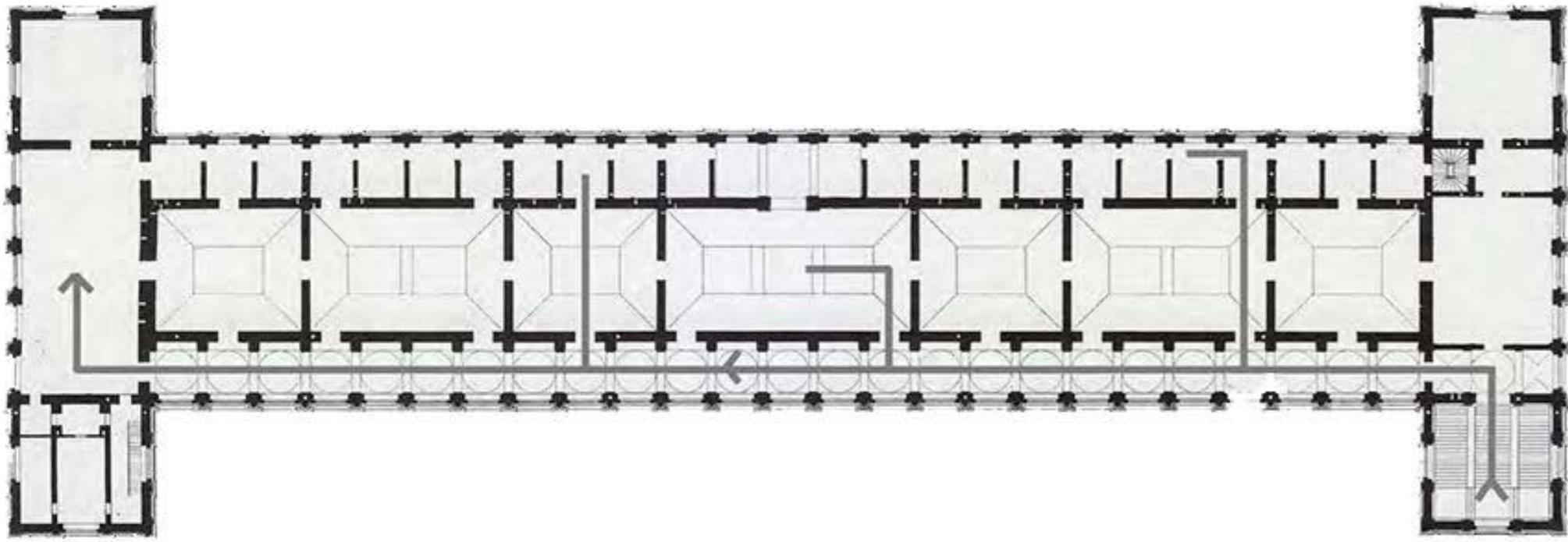
A partire dall'Ottocento, i musei diventano anche luoghi deputati alla costruzione e alla rappresentazione dell'identità nazionale. Ne sono esempi emblematici il già citato Musée du Louvre, ma anche il British Museum, fondato nel 1759 che, pur trovandosi inizialmente in una sede diversa da quella attuale, offriva una fruizione limitata e selettiva delle opere al pubblico.

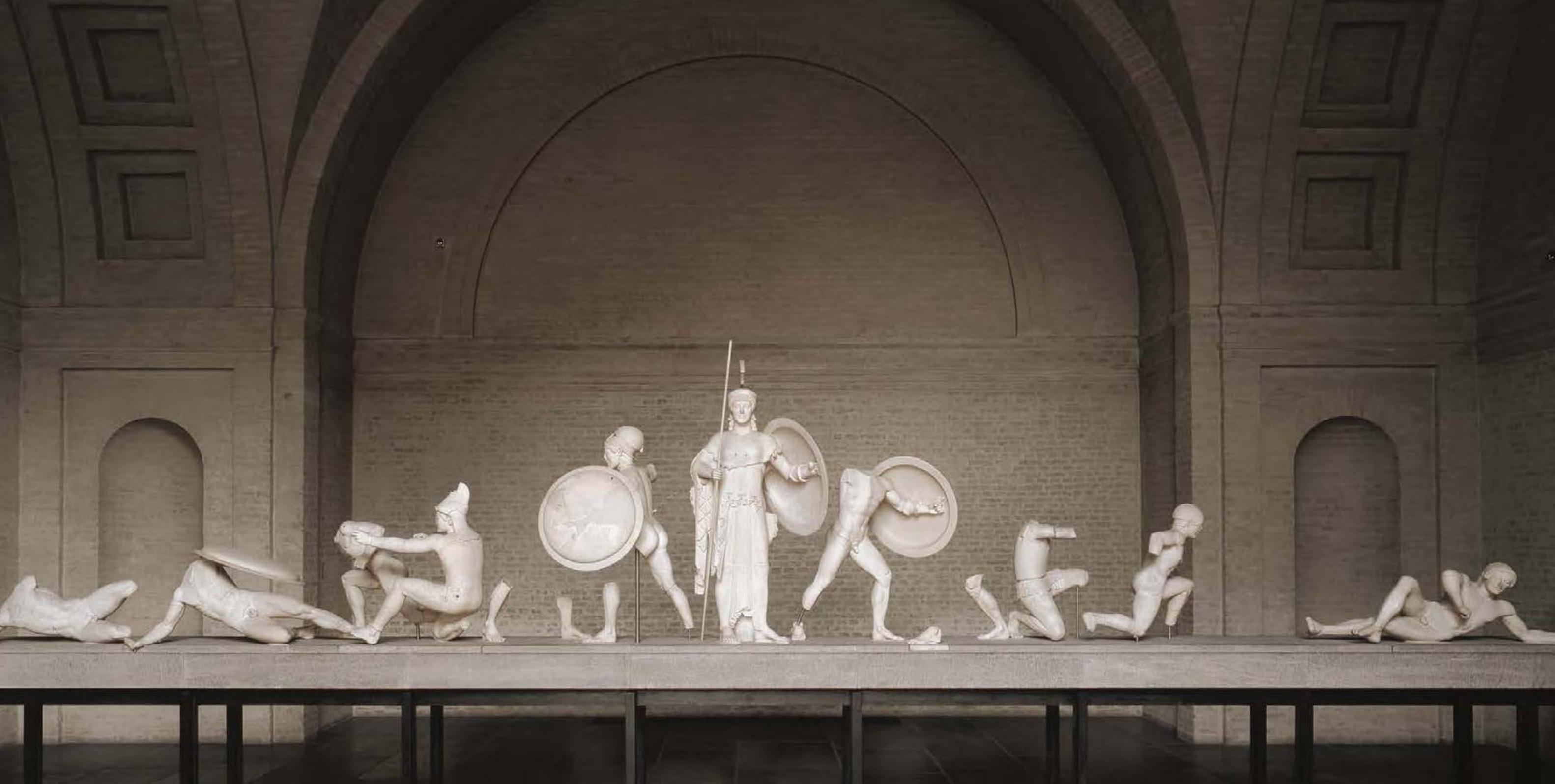
Questo processo fu favorito grazie alle dinamiche geopolitiche e geografiche dell'epoca. Il concetto di determinismo geografico, ovvero l'idea che l'ambiente naturale condizioni lo sviluppo culturale e territoriale di una comunità, influenzò profondamente il modo in cui le istituzioni culturali vennero pensate e

Fig 1.10 (pag. successiva)
- Leo von Klenze, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera, 1826-36; a sinistra: pianta del primo piano con i sistemi dei percorsi; a destra: veduta della sala centrale (Rubenssaal) nel 1926.



40





localizzate. L'identità dei popoli veniva infatti sempre più associata a un patrimonio materiale e immateriale da tutelare e trasmettere e la necessità di approfondire le proprie radici storiche e culturali ha reso il museo il luogo ideale per tale operazione.

Fig 1.11 (pagina precedente)
- Le sculture del frontone ovest del Tempio di Egina, Glyptothek, Monaco di Baviera

Fig 1.12 (a dx) - Londra (Regno Unito), British Museum.

Foto storica scattata da Roger Fenton, 1857





FASHION

L'evoluzione dell'abito nel tempo

La valorizzazione del patrimonio culturale, intesa come l'insieme degli interventi finalizzati a preservare, promuovere e comunicare valori identitari e simbolici della memoria di una comunità, si realizza mediante strumenti diversificati, tra cui gli eventi effimeri. In questo campo, la sfilata di moda si configura capace di coniugare aspetti performativi, culturali e spaziali, rappresentando un mezzo efficace per la promozione e la valorizzazione culturale.

Per comprendere pienamente il significato attuale del termine "sfilata di moda", è necessario indagarne le origini, i contesti storici e il processo evolutivo che l'ha portata dalle prime esibizioni informali nelle vie parigine fino alla definizione codificata dell'evento spettacolare contemporaneo.

La sfilata non si configura semplicemente come momento di presentazione delle collezioni, bensì come strumento strategico mediante il quale i brand costruiscono la propria identità e instaurano un dialogo visivo con il pubblico.

Prima di addentrarsi nella genealogia della sfilata, è opportuno soffermarsi sulla definizione di "moda". Secondo l'Enciclopedia Treccani, il termine indica:

"Fenomeno sociale che consiste nell'affermarsi, in un determinato momento storico e in una data area geografica e culturale, di modelli estetici e comportamentali [...], e nel loro diffondersi via via che a essi si conformano gruppi più o meno vasti, per i quali tali modelli costituiscono al tempo stesso elemento di coesione interna

Le origini della sfilata di moda

*e di riconoscibilità rispetto ad altri gruppi. In questo senso la moda rientra nei meccanismi di acculturazione che garantiscono la persistenza nel tempo di usi e vigenze collettive e si differenzia dalla semplice tendenza a ripetere occasionalmente alcuni moduli di comportamento sociale [...]."*²⁰

Non possiamo considerare la moda, dunque, esclusivamente un ambito creativo o commerciale, bensì deve essere interpretata come una forma di comunicazione culturale e sociale, in cui i processi di creazione, esposizione e ricezione delle collezioni si inscrivono nel più ampio contesto delle pratiche sociali e simboliche di un'epoca.

Le origini della sfilata di moda risalgono al XVII secolo nelle corti europee, in particolare in quella francese del Re Sole, dove si presentavano le ultime tendenze attraverso le *poupées de mode*, bambole vestite secondo i modelli più attuali. Tuttavia, la sfilata come oggi la conosciamo nasce nel 1858 grazie a Charles Frederick Worth²¹, fondatore dell'haute couture, che rivoluzionò la pratica sartoriale aprendo la maison alle clienti e trasformando l'abito in un progetto articolato in relazione al corpo e al movimento. Worth introdusse inoltre il concetto di collezione e la strategia di presentazione

²⁰ Enciclopedia Treccani, voce "Moda", disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/moda_\(Dizionario-di-cultura_italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/moda_(Dizionario-di-cultura_italiana)/) (consultato il 20/06/2025).

²¹ Charles Frederick Worth (13 ottobre 1825 – 10 marzo 1895) è stato uno stilista inglese che ha fondato la House of Worth, una delle più importanti case di moda del XIX e dell'inizio del XX secolo.

Fig. 2.1 (pag. successiva)
- Parigi (Francia), Poupées Royales della Corte di Luigi XVI

I precursori del museo moderno



I Tableaux Vivants e la teatralizzazione della moda

Paul Poiret e la spettacolarizzazione della sfilata

attraverso modelle che sfilavano, anticipando così la passerella contemporanea.

Nei laboratori parigini dei *couturier*, il rituale della presentazione degli abiti si strutturava progressivamente secondo codici sempre più rigidi: le stanze venivano allestite con palchi, tendaggi e illuminazioni strategiche; le modelle, immobili e silenziose, posavano dinanzi a un pubblico selezionato di alta società. Si originano i *tableaux vivants*²²: la moda diviene uno spettacolo, a metà tra arte figurativa e performance.

L'espansione della produzione industriale e la diffusione dei grandi magazzini portarono, all'inizio del Novecento, a una prima cesura tra l'alta moda e la nascente industria del *prêt-à-porter*, particolarmente sviluppata negli Stati Uniti.

In questo nuovo contesto, le sfilate venivano organizzate come veri e propri eventi promozionali, accompagnati da musica, rinfreschi e inviti selezionati, assumendo una funzione sempre più orientata al marketing e strutturandosi secondo esigenze commerciali specifiche.

Il passo successivo verso la spettacolarizzazione totale della sfilata fu compiuto da Paul Poiret²³, che trasformò l'evento in uno spettacolo totale, con allestimenti scenografici, performance e tournée internazionali.

La "Fête de Mille et Deuxième Nuit" rappresenta un esempio emblematico di evento immersivo,

²² Un *tableau vivant* è una scena statica contenente uno o più attori o modelli.

²³ Paul Poiret (Parigi, 20 aprile 1879 – Parigi, 30 aprile 1944) è stato uno stilista francese. È considerato il primo creatore di moda in senso moderno.

in cui moda, scenografia e narrazione si fondono in un'esperienza emotiva e culturale. Nel 1925, Poiret trasferì la scena in spazi urbani, organizzando sfilate su chiatte lungo la Senna e ampliando così il rapporto tra moda e città. Dal primo dopoguerra, le grandi maison francesi iniziarono a distinguere tra collezioni da sfilata e collezioni destinate alla vendita, anticipando l'introduzione delle fashion week. Dal 1918, le sfilate vennero programmate in specifici periodi dell'anno, ponendo le basi per un calendario strutturato.

Robert Mallet-Stevens²⁴, architetto e designer francese, collaborò con diverse maison, immaginando ambienti funzionali e al contempo fotogenici, ideali per il nuovo linguaggio visivo dell'industria fotografica e cinematografica. Mallet-Stevens introdusse elementi scenografici mutuati dal teatro, quali palcoscenici con proscenio e quinte, integrandoli armoniosamente con lo spazio architettonico circostante.

Elsa Schiaparelli²⁵ nel primo dopoguerra, in Italia, introdusse le sfilate a tema, autentiche anticipazioni delle moderne fashion performance. La progettazione degli spazi dedicati alle sfilate si raffinò, coinvolgendo competenze sceniche e cinematografiche. Dal semplice atelier si passò ai salon, ambienti

24 Robert Mallet-Stevens (Parigi, 24 marzo 1886 – Parigi, 8 febbraio 1945) è stato un architetto e designer francese.

25 Elsa Luisa Giovanna Maria Schiaparelli (Roma, 10 settembre 1890 – Parigi, 13 novembre 1973) è stata una stilista, costumista e sarta italiana naturalizzata francese

Robert Mallet - Stevens: moda e architettura

Elsa Schiaparelli e l'Italia

Fig. 2.2 (a dx) - Paul Poiret con una modella, Parigi, 1920.





La sfilata contemporanea

Fig. 2.3 (a sx) - Firenze (FI), Villa Torrigiani. La prima sfilata di Haute Couture organizzata da G. B. Giorgini, 1951.

Fig. 2.4 (pag. successiva) - Parigi, stade de France, 1998. Sfilata di Yves Saint Laurent in occasione della finale dei mondiali di calcio.

complessi che ospitavano sia il backstage sia la passerella, dotati di impianti di illuminazione e specchi strategici per esaltare il punto di vista dello spettatore. La moda entrò così nel mondo della progettazione architettonica e scenografica.

Il salto di qualità avvenne nel 1951, con l'evento organizzato da Giovanni Battista Giorgini²⁶ a Villa Torrigiani a Firenze, considerato l'atto di nascita dell'alta moda italiana. Pur mantenendo codici tradizionali, la sfilata coinvolse per la prima volta acquirenti e giornalisti internazionali, aprendo così la proiezione estera del made in Italy.

Con l'avvento del prêt-à-porter negli anni Settanta, la scala e la spettacolarizzazione degli eventi aumentarono. Le fashion week si affermarono come strumenti fondamentali di comunicazione e gli spazi furono adattati a pubblici sempre più numerosi. La durata delle sfilate si ridusse, privilegiando un impatto visivo immediato e intenso.

55

Negli anni Ottanta, stilisti quali Jean Paul Gaultier, Yves Saint Laurent e Thierry Mugler innalzarono il livello scenico delle sfilate, integrandole con elementi di danza, teatro e cinema. Celebre fu la sfilata allo Stade de France organizzata da Saint Laurent in occasione della finale dei Mondiali del 1998, durata solo quindici minuti.

²⁶ Giovanni Battista Giorgini (Forte dei Marmi, 25 agosto 1898 – Firenze, 2 gennaio 1971), è stato un imprenditore italiano, esponente della famiglia Giorgini.



Le fondazioni di moda

Le case di moda contemporanee si configurano sempre più come attori attivi nella promozione, non solo della propria cultura aziendale, ma anche di un più ampio sistema valoriale identitario. L'impegno progettuale delineato si esplica in particolare attraverso iniziative orientate alla valorizzazione del patrimonio culturale del territorio. Le strategie operative individuate si concretizzano in modalità innovative e istituzionalizzate. Tra queste, un fenomeno in costante crescita è rappresentato dalle Fondazioni di Moda.

Il quadro normativo nazionale

Le fondazioni, disciplinate dall'art. 14 e seguenti del Codice Civile, si configurano come enti senza scopo di lucro che perseguono finalità di pubblica utilità, attraverso l'impiego del proprio patrimonio. Tali finalità possono riguardare la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, la promozione della ricerca scientifica, la formazione e le attività creative.

Le fondazioni culturali sono ulteriormente regolamentate da normative specifiche. La prima cornice giuridica in materia è stata fornita dal D. Lgs. 368/1998²⁷. Dopo la sua abrogazione, la normativa di riferimento è oggi rappresentata dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, in particolare dagli artt. 112 e 115. Il codice permette anche la costituzione di fondazioni miste pubblico-private per la gestione del patrimonio culturale, un'opzione che permette

²⁷ D. Lgs. 20 ottobre 1998, n. 368, *Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali*, GU n.250 del 26-10-1998.

Fondation Cartier e Collection Pinault

di mobilitare risorse private per finalità collettive. Un caso paradigmatico di fondazione culturale in ambito europeo è rappresentato dalla Fondation Cartier pour l'art contemporain, fondata nel 1984 a Jouy-en-Josas e successivamente trasferita nel 2004 a Parigi in un edificio progettato da Jean Nouvel. La missione principale della fondazione è la promozione dell'arte contemporanea mediante l'organizzazione di mostre tematiche e la produzione di nuove opere.

Nel contesto francese, va inoltre menzionata la Collection Pinault, inaugurata nel 2021 all'interno della storica Bourse de Commerce a Parigi, riconvertita su progetto dell'architetto Tadao Ando. L'intervento si caratterizza per la capacità di instaurare un dialogo tra architettura storica e progettualità contemporanea.

Fondazione Benetton studi ricerche

Uno dei primi esempi in Italia è rappresentato dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche, fondata nel 1987 da Luciano Benetton con l'obiettivo di promuovere la ricerca sui temi del paesaggio e del territorio. Inizialmente situata in piazza Crispi a Treviso, nel 2003 si trasferisce nei palazzi Bomben e Caotorta, rispettivamente dedicati ad attività espositive e di ricerca. Le attività della fondazione sono articolate in tre ambiti: paesaggio, civiltà del gioco e beni culturali.

Nel 2020 la Fondazione Benetton Studi Ricerche dispone di un nuovo spazio espositivo: Ca' Scarpa. La sede è destinata ad attività culturali, e rappresenta una nuova tessera del mosaico dei luoghi per la cultura nel centro storico di Treviso.

Fig. 2.5 (pag. successiva, a sx) - Parigi (Francia), Fondazione Cartier. Nuova sede inaugurata nel 2004.

Fig. 2.6 (pag. successiva, a dx) - Treviso (TV), Ca' Scarpa. Facciata della nuova sede della Fondazione Benetton, 2020.





A Milano, la Fondazione Prada costituisce un altro esempio emblematico. Nata nel 1993 da un'idea di Miuccia Prada, la sede permanente è stata inaugurata nel 2015, su progetto dello studio OMA sotto la direzione di Rem Koolhaas. L'intervento ha trasformato una ex distilleria in una cittadella culturale articolata in tre nuovi volumi architettonici: la Torre, la Haunted House e il Podium. Come dichiarato dallo stesso Koolhaas:

«[...] Vecchio e nuovo, orizzontale e verticale, ampio e stretto [...] questi contrasti stabiliscono la varietà di opposizioni che descrive la natura della nuova Fondazione»²⁸.

Fig. 2.7 (a sx) - Milano (MI), Fondazione Prada. Immagine del rooftop.

²⁸ Rem Koolhaas, dichiarazione ufficiale in occasione dell'inaugurazione della Fondazione, 2015.

Fondazione Furla

In ambito italiano, la Fondazione Furla rappresenta un'ulteriore declinazione. Fondata da Giovanna Furlanetto nel 2008 nei pressi di Bologna, ha come obiettivo il supporto alla creatività contemporanea, in particolare quella giovanile. Il complesso settecentesco che la ospita accoglie anche una collezione delle borse iconiche della Maison, poste in dialogo con opere d'arte contemporanea.

64



Fig. 2.8 (a dx) - San Lazzaro di Savena (BO), Fondazione Furla. Facciata su cortile interno della sede.



Un ultimo esempio di particolare rilievo è la Fondation Louis Vuitton, inaugurata nel 2014 a Parigi su progetto di Frank Gehry. L'edificio si inserisce nel Bois de Boulogne con una struttura che richiama la metafora della vela e del movimento². In un'intervista rilasciata alla rivista Archdaily, Gehry sostiene:

«[...] volevamo progettare un edificio che evolvesse in funzione dell'orario e della luce, per trasmettere una sensazione di effimero e di cambiamento perpetuo»²⁹.

La fondazione si dedica alla promozione dell'arte moderna e contemporanea, nonché all'accessibilità culturale, attraverso un ampio programma di mostre, attività educative e concerti nell'auditorium interno.

Fig. 2.9 (a sx) - Parigi (Francia), Fondazione Louis Vuitton. Immagine della facciata esterna

²⁹ F. Gehry, in *Archdaily*, ottobre 2014.

L'architettura della sfilata

Le case di moda hanno progressivamente ricercato luoghi sempre più affascinanti e ricchi di significato simbolico, capaci, non solo di rappresentare l'identità estetica della Maison, ma anche di suggestionare il pubblico al fine di rendere l'esperienza dell'evento memorabile e unica. L'ambientazione di una sfilata è diventata così uno degli elementi centrali dell'evento, assumendo una rilevanza paragonabile a quella della collezione stessa.

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.³⁰ Si comprende, dunque, come la scelta dello spazio per un evento di moda non sia un dettaglio secondario, bensì una componente progettuale strategica. Ma cosa si intende esattamente per "spazio architettonico della sfilata"? Si considerano i molteplici elementi che ne compongono la struttura: la passerella, la scenografia, l'illuminazione, il suono, lo spazio per il pubblico e per i fotografi, il backstage e, infine, la location.

La passerella

La passerella rappresenta, nell'immaginario comune, l'elemento simbolico della sfilata. Essa costituisce lo spazio fisico e performativo attraverso cui i modelli e le modelle sfilano per presentare al pubblico i capi della collezione. Questo percorso è generalmente concepito per essere fluido, regolare e continuo, in modo da

Fig. 2.10 (pag. successiva, a sx) - Parigi (Francia), Ville Lumière. Sfilata Yves Saint Laurent FW 2019. Particolare della passerella.

30 F. Cappa, M. Gallo, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*, Milano: FrancoAngeli, 2018.

valorizzare l'abito nella sua tridimensionalità e nella sua relazione con il corpo in movimento. Le strutture utilizzate sono solitamente in legno o metallo, con dimensioni standard, ma la loro realizzazione può variare sensibilmente in base al contesto. Le passerelle possono essere a livello del pubblico, talvolta semplicemente delimitate da un tappeto, oppure rialzate, per garantire una visibilità ottimale.

Anche la finitura della superficie può rappresentare una scelta stilistica significativa. Se il bianco è il colore convenzionalmente associato alla neutralità visiva della passerella, vi sono numerosi esempi in cui si è optato per materiali riflettenti, trasparenti o cromaticamente carichi. Uno degli effetti più scenografici è quello della passerella a specchio, che tuttavia presenta delle criticità per i fotografi a causa dei riflessi di luce incontrollabili.

In termini compositivi, la passerella può avere conformazioni differenti. Il modello più diffuso è quello rettilineo, ma la progettazione scenica contemporanea sperimenta frequentemente con forme circolari, ramificate o immersive, in modo da integrare l'architettura dello spazio con la narrazione visiva dell'evento.

La scenografia

La scenografia occupa una posizione fondamentale nella costruzione della sfilata. Essa si colloca generalmente sul fondale o ai lati della passerella e viene ideata per rafforzare il messaggio comunicativo della collezione e per riflettere lo stile distintivo della maison.

Il processo progettuale della scenografia coinvolge numerosi strumenti visivi e tecnici: schizzi, modelli tridimensionali, planimetrie, rendering e moodboard. In epoca contemporanea, l'interazione tra creatività e

Fig. 2.11 (pag. successiva, a dx) - Parigi (Francia). Sfilata Louis Vuitton SS 2012. Particolare della scenografia.



tecnologia ha reso possibile la realizzazione di installazioni sceniche sempre più complesse e immersive, capaci di creare vere e proprie esperienze sensoriali.

L'illuminazione e l'accompagnamento sonoro svolgono un ruolo fondamentale nella definizione dell'atmosfera dell'evento. L'impianto luci viene studiato con attenzione per valorizzare le silhouette, i dettagli dei tessuti e i colori, e per garantire scatti fotografici ottimali. Di norma, i punti luce vengono fissati su strutture metalliche in posizione strategica, evitando ombre indesiderate che comprometterebbero la visibilità degli abiti.

L'illuminazione può essere diretta frontalmente o lateralmente rispetto alla passerella, sempre tenendo conto della scenografia. Parallelamente, la componente sonora guida le emozioni e scandisce il ritmo dell'evento: che si tratti di musica dal vivo, colonne sonore originali o remix, il sound design rappresenta un elemento narrativo che contribuisce a costruire l'identità emotiva dello show.

Se nei primi defilé ottocenteschi l'accesso al pubblico era riservato esclusivamente ad acquirenti selezionati e personaggi autoritari, a partire dagli anni Sessanta il fashion show si è trasformato in un evento spettacolare aperto a un pubblico molto più ampio e diversificato.

Oggi, la platea è composta da rappresentanti del mondo della moda, celebrità, giornalisti, influencer e professionisti dei media. Di conseguenza, la progettazione dello spazio spettatori è diventata una fase cruciale. Le sedute possono essere tradizionali (sedie o

Luci e suoni

Il pubblico

Fig. 2.12 (a dx) - Alyscamps (Francia). Sfilata Cruise Gucci 2019. Particolare dell'illuminazione.





panchine), ma anche concettualmente integrate nella scenografia, secondo disposizioni creative che favoriscano l'interazione visuale e mediatica.

Il backstage

Il backstage costituisce la zona funzionale situata dietro la scena, spesso delimitata da strutture leggere o tendaggi, e serve da centro nevralgico per tutte le operazioni di preparazione. In esso devono trovare posto i camerini per le modelle, le aree per il cambio abiti, le postazioni per trucco e acconciature, nonché spazi per i team tecnici e organizzativi¹. In eventi su larga scala, il backstage può essere realizzato attraverso strutture modulari temporanee, facilmente smontabili, e adattabili al contesto architettonico della location.

La location

Infine, la scelta della location rappresenta uno degli aspetti più strategici dell'intero evento. Grazie all'innovazione tecnologica, oggi è possibile progettare sfilate in tantissimi contesti, dagli spazi industriali dismessi ai monumenti storici, dalle spiagge alle passerelle galleggianti. Le location si suddividono principalmente in due categorie: al chiuso e all'aperto. Le prime offrono maggiore controllo e libertà scenografica, mentre le seconde permettono di sfruttare l'ambiente naturale o urbano come scenografia stessa. Tuttavia, queste ultime richiedono una maggiore attenzione alla gestione della luce naturale e alle condizioni meteorologiche.

Fig. 2.13 (a sx) - Valensole (Francia). Sfilata S/S 2020 di Jacquemus. Particolare della location.



FASHION & HERITAGE

Il connubio moda patrimonio

Nel corso degli ultimi due decenni, si è assistito a un progressivo incremento di pratiche performative e comunicative che intrecciano il mondo della moda con l'immagine del patrimonio culturale. Le grandi Maison ricercano sempre più frequentemente un legame estetico e simbolico con contesti di elevato valore storico e culturale, integrandoli nella propria immagine e comunicazione: dalle campagne pubblicitarie agli shooting fotografici, sino ai fashion show. Questi ultimi si configurano come eventi di ampio impatto mediatico, generando ricadute significative non solo in termini di visibilità per i brand, ma anche in relazione alla valorizzazione del patrimonio culturale stesso.

Tali operazioni complesse superano la mera finalità commerciale. Esse instaurano logiche di scambio simbolico e di valori, fondandosi sul riconoscimento condiviso dell'eccezionalità sia degli oggetti di moda che dei luoghi ospitanti. A questo scambio si affiancano dinamiche di natura economica e istituzionale, coinvolgendo il progetto effimero e allestitivo come medium operativo e strategico. Tre sono dunque i macroambiti principali entro cui si muove questa relazione: il piano estetico e semiotico, quello economico-istituzionale, e infine quello propriamente progettuale. Pur con le inevitabili tensioni e contraddizioni, ciascuno di essi contribuisce alla costruzione di un sistema comunicativo virtuoso, fondato sulla mutua valorizzazione del brand e del patrimonio culturale.

Fig. 3.1 (a dx) - Shooting fotografico Dior presso l'Acropoli di Atene, 1951





Il fashion show in un contesto storico

I fashion show rappresentano il momento apicale di un lungo e articolato processo creativo legato alla progettazione e realizzazione di una collezione di moda. Essi non si configurano unicamente come eventi spettacolari di presentazione degli abiti, ma si costituiscono sempre più come dispositivi narrativi transdisciplinari, capaci di mettere in relazione moda, storia, architettura, design e innovazione tecnologica. Tali eventi possono svolgersi in spazi progettati ad hoc o, con crescente frequenza, in siti del patrimonio storico-architettonico.

Nel caso in cui il fashion show si innesti all'interno di un contesto storico, è necessaria un'attenta mediazione tra le esigenze espressive del brand e la tutela del bene. Tale mediazione si esplicita nella progettazione di allestimenti effimeri capaci di rispettare la morfologia del luogo, esaltandone le peculiarità architettoniche e al contempo valorizzando le creazioni sartoriali.

81

La sviluppo del rapporto tra fashion and heritage

Il rapporto tra moda e patrimonio può svilupparsi, da un lato, attraverso un legame identitario e territoriale, come nel caso Fendi-Roma; dall'altro, attraverso una valorizzazione diffusa del patrimonio culturale italiano, come accade con il progetto "Alta Moda" di Dolce & Gabbana. Il cosiddetto Grand Tour contemporaneo promosso dal duo stilistico tra il 2012 e il 2022 ha percorso luoghi simbolici della "Grande Bellezza" italiana, rievocando idealmente i viaggi di formazione degli intellettuali dell'Ottocento. In questo caso, il dispositivo narrativo è itinerante, e costruisce un immaginario mobile, che accosta le eccellenze artigianali locali al paesaggio culturale italiano.

Fig. 3.2 (a sx) - Grand Tour Dolce&Gabbana, Mostra a Palazzo Reale di Milano, 2024



In altri casi ancora, la scelta della location non risponde a criteri di radicamento geografico, ma a una coerenza tematica con la collezione. La maison Dior, sotto la direzione artistica di Maria Grazia Chiuri, ha adottato un approccio fortemente site-specific: ogni collezione Cruise viene concepita come esplorazione delle peculiarità culturali locali, che trovano espressione nella collaborazione con saperi artigianali e nelle performance site-specific. Da Marrakech ad Atene, da Siviglia a Lecce, gli eventi coinvolgono non solo il patrimonio architettonico, ma anche le arti performative, dalla musica alla danza, dalla pittura al teatro contemporaneo.

Fig 3.3 (a sx) - Sfilata Cruise Dior, Lecce, 2021

Mecenatismo e sponsorizzazione

Il legame tra il mondo della moda e il patrimonio culturale assume connotazioni decisamente più concrete quando si esaminano i meccanismi istituzionali e giuridici che regolano la realizzazione di eventi nei luoghi della cultura. Dietro le spettacolari sfilate e gli allestimenti scenografici si cela un'articolata infrastruttura economico-legislativa, che consente non solo la messa in scena del connubio tra fashion e heritage, ma anche la costruzione di un sistema di reciproco sostegno fra enti pubblici e soggetti privati.

Le operazioni di valorizzazione culturale attuate dai brand si articolano principalmente attraverso due strumenti normativi: il mecenatismo culturale e la sponsorizzazione dei beni culturali.

Il primo consiste in un'erogazione liberale da parte del soggetto privato, finalizzata alla salvaguardia di un bene, senza che ciò comporti obblighi di controprestazione da parte dell'ente pubblico beneficiario. In questo quadro si inserisce l'iniziativa Art Bonus³¹, che riconosce al donatore un credito d'imposta pari al 65% dell'importo erogato, incentivando la partecipazione dei privati alla tutela del patrimonio nazionale¹.

Diversamente, la sponsorizzazione culturale presuppone una più esplicita logica di scambio: il contributo economico del soggetto

31 1. Ministero della Cultura, Art Bonus – Credito d'imposta per erogazioni liberali in denaro a sostegno della cultura, www.artbonus.gov.it (consultato il 10 giugno 2025).

Il gruppo Tod's

Maison Fendi

Fig. 3.4 (pag. successiva)
- F/W Haute Couture Fendi,
presso Fontana di Trevi,
Roma, 2016

sponsor ha come finalità l'associazione della propria immagine a un'iniziativa culturale o al bene stesso, con ritorni misurabili in termini di visibilità, prestigio e consolidamento dell'identità del brand. In entrambi i casi, la valorizzazione del bene si accompagna a una strategia di comunicazione e marketing, che integra il sito storico all'interno dell'universo narrativo del marchio.

Un caso paradigmatico di tale sinergia è rappresentato dal contributo del Gruppo Tod's al restauro del Colosseo, avviato nel 2011 su impulso del Commissario Straordinario per le Aree Archeologiche di Roma e Ostia Antica, e attuato in collaborazione con la competente Soprintendenza. L'iniziativa ha comportato un investimento privato a sostegno di un monumento simbolo dell'identità italiana, rafforzando al contempo la brand image di Tod's a livello globale.

Analogamente, la maison Fendi si è distinta per il programma Fendi for Fountains, con cui ha finanziato – per un importo complessivo superiore a due milioni di euro – il restauro di alcune tra le più celebri fontane romane, tra cui la Fontana di Trevi. A coronamento del progetto, nel 2016 si è tenuta la sfilata Legends and Fairy Tales, allestita su una passerella trasparente sull'acqua della fontana stessa: un gesto dal forte impatto simbolico, che ha rinsaldato il legame tra il brand e la città di Roma, il cui nome è stato nel frattempo integrato nel logo dell'azienda.





Fig 3.5 (a sx) - Tempio di Venere e Roma dopo il restauro sponsorizzato da Fendi, Roma, 2020

Nel 2019, Fendi, organizza una sfilata celebrativa in omaggio a Karl Lagerfeld, l'ex direttore creativo, in cima al colle Palatino. La sfilata intitolata "*The Dawn of Romanity*", ha assunto una dimensione museografica: l'allestimento, di estrema sobrietà, si limitava a una pedana in marmo immersa in un giardino ispirato al modello all'italiana, lasciando spazio alla monumentalità del sito.

In questa sede la Maison annuncia il suo nuovo impegno per la città di Roma attraverso il finanziamento del restauro delle rovine del Tempio di Venere e Roma, sul colle Palatino, per un importo di 2,5 milioni di euro.

I lavori di restauro, durati circa quindici mesi, hanno coinvolto numerosi professionisti e si sono concentrati sia sugli aspetti strutturali che su quelli decorativi.

Il restauro si è concentrato molto su interventi volti a migliorare la fruizione del bene: è stato installato un sistema di illuminazione volto a restituire una lettura estetica coerente con la configurazione originaria del monumento. Attraverso giochi di luce e ombra, è stato possibile valorizzare le murature superstiti e simulare i pavimenti antichi, restituendo così un'immagine evocativa della spazialità del tempio. Grazie a questo intervento, il sito è stato aperto al pubblico per la prima volta nella sua storia recente, dimostrando come una sfilata di moda possa fungere da catalizzatore per la riattivazione e valorizzazione del patrimonio archeologico urbano.



Fig 3.6 (a sx) - The Dawn of Romanity, Fendi F/W 2019, Roma.

L'evento in contesti storici: le difficoltà

La realizzazione di fashion show in luoghi della cultura implica necessariamente il rispetto delle condizioni poste dalle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio. La negoziazione tra le esigenze espressive del brand e i vincoli normativi a tutela dei beni coinvolti rappresenta, infatti, un passaggio cruciale.

Un esempio significativo si registra in Grecia, dove la legge 3028/2002 "*On the Protection of Antiquities and Cultural Heritage in general*" stabilisce, all'art. 46, che l'utilizzo di siti archeologici per manifestazioni pubbliche è subordinato al parere favorevole di una Commissione nazionale e al rispetto di specifici vincoli, oltre al pagamento di una quota d'uso.

In questo contesto, nel 2017, alla maison Gucci è stata negata l'autorizzazione a sfilare sull'Acropoli di Atene: il Consiglio Centrale Archeologico ha ritenuto l'evento incompatibile con la dignità e il significato del sito. Di contro, nel 2019, la designer greca Mary Katrantzou ha ottenuto l'autorizzazione a organizzare una sfilata presso il Tempio di Poseidone a Capo Sounio. L'evento, organizzato in collaborazione con ELPIDA – associazione benefica per bambini affetti da tumore – ha assunto la forma di una raccolta fondi, evidenziando come l'allineamento tra obiettivi culturali, sociali ed estetici sia determinante per il successo dell'operazione.

La fattibilità di tali operazioni risiede, dunque, nella capacità di individuare un punto d'incontro tra la logica del progetto temporaneo e l'orizzonte istituzionale della tutela. In questo equilibrio si adagia il connubio tra moda e patrimonio, in una prospettiva che non esclude, ma anzi richiede, la presenza attiva del progetto architettonico, sia in termini allestitivi che in funzione di mediazione culturale e comunicativa.



Fig 3.7 (a dx) - sfilata presso il Tempio di Poseidone a Capo Sounio, Grecia, a cura di Mary Katrantzou, 2019

Il contributo delle maison

Chanel

Tra le case di moda che hanno instaurato un dialogo intenso con il patrimonio, Chanel rappresenta un caso esemplare, avendo consolidato nel corso degli ultimi decenni un rapporto di reciproco arricchimento con il mondo dell'arte, dell'architettura e della storia. Le sue iniziative dimostrano una strategia di branding orientata alla costruzione di un immaginario collettivo che fa della moda non solo un atto estetico, ma anche un veicolo culturale.

Un esempio è rappresentato dalla sfilata Cruise Primavera-Estate 2013, allestita nei giardini della Reggia di Versailles. In tale occasione, Karl Lagerfeld, all'epoca direttore creativo della Maison, sceglie come ambientazione una cornice suggestiva, espressione del classicismo francese settecentesco, per presentare una collezione ispirata a una fusione ardita tra passato e contemporaneità.

La figura di Maria Antonietta, icona del gusto rococò e dell'eccesso aristocratico, viene reinterpretata attraverso abiti ornati da corsetti, parrucche, pizzi e ricami, dando forma a una visione stilistica che lo stesso Lagerfeld definì come *"Coco rock, not rococo"*³².

La scenografia naturale di Versailles, con i suoi giochi d'acqua, labirinti vegetali e prospettive geometriche, oltre a fungere da sfondo, diviene a sua volta elemento narrativo, rafforzando il legame tra l'identità visiva della collezione e la memoria storica del luogo.

³² Karl Lagerfeld, dichiarazione in occasione della sfilata Cruise 2013 nei giardini di Versailles.





Il rapporto con il Grand Palais

Il secondo caso analizzato è quello del Grand Palais di Parigi, che a partire dal 2005 è diventato sede privilegiata per le sfilate pret-à-porter e haute couture della Maison. Edificato in occasione dell'Esposizione Universale del 1900, il Grand Palais rappresenta un'icona dell'architettura francese in ferro e vetro. La scelta ricorrente di questo luogo non è casuale, ma strategica: da un lato offre uno spazio ampio e tecnicamente predisposto alla realizzazione di scenografie spettacolari; dall'altro consente a Chanel di riaffermare simbolicamente il proprio legame con Parigi e con i suoi emblemi culturali e architettonici.

Numerosi sono gli allestimenti memorabili realizzati sotto la direzione artistica di Karl Lagerfeld. Si ricorda la sfilata haute couture Primavera-Estate 2013, ambientata in una scenografia che evocava un teatro classico in rovina, immerso in una foresta post-apocalittica: una visione potentemente evocativa del tempo che corrompe e trasforma, ma che al contempo rigenera la memoria.

Ancora, la sfilata Cruise 2018 vide la ricostruzione di un tempio greco in rovina, circondato da ulivi, in omaggio alla cultura classica: un palcoscenico ideale per una collezione ispirata alle divinità dell'Olimpo, reinterpretate in chiave contemporanea attraverso caftani, drappaggi e accessori dorati.

Infine si menziona la sfilata Cruise 2019, la cui viene ricordata per la particolare scenografia, in cui l'intera navata del Grand Palais venne trasformata in una spiaggia, completa di sabbia, acqua e onde artificiali.



Fig 3.10 (a dx) - S/S Haute Couture di Chanel, presso il Grand Palais, Parigi, 2013



Fig 3.11 (a dx) - Cruise di Chanel, il Grand Palais, Parigi, 2018



Fig. 3.12 (a dx) - Cruise di Chanel, presso il Grand Palais, Parigi, 2019



Fig 3.13 (a sx) - Grand Palais dopo il restauro sponsorizzato da Chanel, Parigi, 2024

La relazione tra Chanel e il Grand Palais non si limita, tuttavia, a un uso funzionale dello spazio espositivo. Essa si estende ad un impegno concreto nella salvaguardia del monumento.

Nel 2018, infatti, Chanel è diventata sponsor unico del progetto di restauro e ristrutturazione del Grand Palais, con un contributo economico pari a 25 milioni di euro. Tale intervento, progettato dallo studio di architettura LAN (Local Architecture Network), è iniziato nel dicembre 2020 e si è concluso nel 2024, con un costo totale stimato in circa 466 milioni di euro. L'investimento della Maison non è solo un gesto filantropico, ma rappresenta l'espressione di una strategia culturale lungimirante, in cui la valorizzazione del patrimonio architettonico si intreccia con l'affermazione del brand come promotore di cultura. Nelle parole di Bruno Pavlovsky, presidente delle attività moda di Chanel: «Chanel e il Grand Palais hanno sviluppato uno stretto legame, avviato da Karl Lagerfeld nel 2005. Per Chanel, il Grand Palais, e in particolare la sua eccezionale navata dove si svolgono le nostre sfilate, è molto più di un semplice monumento nel cuore di Parigi. La sua straordinaria architettura la rende una vera fonte di ispirazione e creazione per Karl Lagerfeld»³³.

105

Chanel mostra come una strategia architettonico-narrativa possa elevare l'evento moda a pratica culturale complessa, capace di rafforzare l'identità ed il legame con il luogo.

³³ Dichiarazione ufficiale riportata da Chanel in occasione dell'annuncio del contributo per il restauro del Grand Palais, 2018.

Bulgari e il rapporto con l'Italia

Bulgari, Maison romana, nel corso degli anni ha saputo sviluppare un rapporto strutturato e profondo con la città di Roma. Questa relazione non si limita esclusivamente all'ambito della moda, ma si estende al sostegno attivo di progetti di tutela e restauro del patrimonio artistico e archeologico, configurando Bulgari come un moderno mecenate.

La scalinata di piazza di Spagna

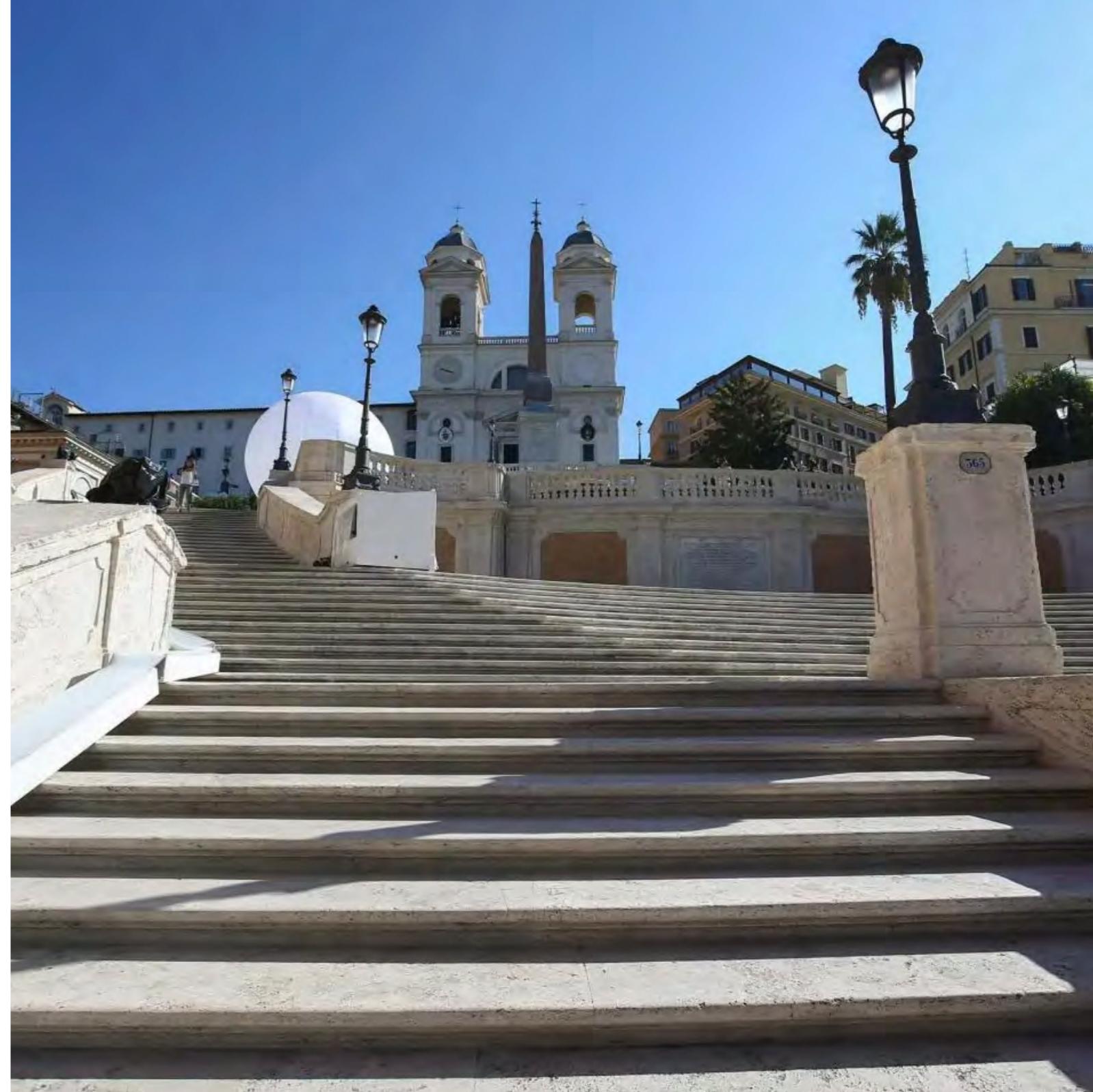
Tra i progetti più significativi promossi da Bulgari vi è il restauro della scalinata monumentale di Piazza di Spagna, nel 2014, uno dei simboli più rappresentativi di Roma. L'intervento, finanziato in occasione del 130° anniversario della Maison con un contributo di 1,5 milioni di euro, ha permesso il recupero di uno spazio urbano dal forte valore simbolico, riportandolo al suo originario splendore dopo due anni di lavori.

Il restauro del mosaico presso le terme di Caracalla

Altro progetto rilevante riguarda il mosaico policromo della palestra occidentale delle Terme di Caracalla. Il restauro, sostenuto tramite l'Art Bonus e concluso dopo un anno di interventi, ha reso nuovamente accessibile al pubblico una porzione significativa del complesso termale, lasciata visibile per l'ultima volta oltre quarant'anni fa. Particolarmente interessante è il legame culturale che questo intervento rappresenta: il mosaico aveva ispirato infatti la collezione di gioielli "Divas' Dream" di Bulgari, che riprende nei suoi motivi e nelle linee ornamentali l'eleganza dei disegni musivi delle Terme.

L'amministratore delegato Jean-Christophe Babin ha commentato: «*Le Terme di Caracalla sono un gioiello archeologico nel cuore della Città Eterna, un luogo nel quale si respira*

Fig 3.14 (a dx) - Scalinata di Trinità dei Monti, Piazza di Spagna, dopo il restauro sponsorizzato da Bulgari, Roma, 2014





L'area sacra di largo Argentina

Fig 3.15 (a dx) - mosaico policromo della palestra occidentale delle Terme di Caracalla dopo il restauro sponsorizzato da Bulgari, Roma, 2016

Fig 3.16 (pag. successiva) - area sacra di Largo Argentina dopo il restauro sponsorizzato da Bulgari, Roma, 2022

tutta la grandezza della storia di Roma. Per un gioielliere come Bulgari, che pone la ricerca della Bellezza al centro della propria passione creativa, contribuire a valorizzare lo splendore racchiuso in un luogo così suggestivo è un motivo di grande orgoglio». Questa dichiarazione sottolinea come la collaborazione tra Maison e la città di Roma non sia riducibile a mero marketing, ma si fondi su un autentico rapporto culturale.

Nel 2019 Bulgari ha stipulato una nuova convenzione con Roma Capitale per il restauro dell'Area Sacra di Largo Argentina, storico complesso archeologico situato nel centro della città. Il progetto, sostenuto con un finanziamento di 500 mila euro, prevede tre interventi principali: la realizzazione di una biglietteria e di un nuovo spazio espositivo presso la Torre del Papito; la realizzazione di percorsi accessibili che eliminino le barriere architettoniche; e l'allestimento di un'area coperta per la valorizzazione espositiva dei resti archeologici nel portico orientale.

Babin ha definito questo intervento «*un nuovo, importantissimo momento nella nostra sempre positiva collaborazione con Roma Capitale e la Soprintendenza per valorizzare i tesori storici e artistici della Città Eterna*» e ha sottolineato come «*l'Area Sacra verrà finalmente riportata al centro della vita culturale di Roma, come era secoli fa in epoca repubblicana*».



Dolce&Gabbana e le piccole realtà territoriali

Dolce & Gabbana, nel corso degli anni, ha dimostrato un interesse costante non solo per la promozione del patrimonio culturale italiano, ma soprattutto per la valorizzazione delle piccole realtà territoriali che costituiscono la ricchezza del Paese.

Attraverso una serie di iniziative e sfilate, la Maison ha saputo instaurare un dialogo diretto con i luoghi che ospitano le proprie creazioni, offrendo non solo visibilità internazionale ma anche un contributo concreto al tessuto economico e culturale locale.

Un evento emblematico di questo approccio è rappresentato dalla sfilata tenutasi nel 2019 presso il Tempio della Concordia nella Valle dei Templi di Agrigento, in occasione della presentazione della collezione Autunno/Inverno 2020. La scelta della location non è stata casuale: gli stilisti Domenico Dolce e Stefano Gabbana hanno voluto rendere omaggio alle proprie origini siciliane, inserendo così l'evento nel solco di una riflessione più ampia sull'identità e la storia regionale. L'iter per ottenere l'approvazione delle istituzioni locali si è protratto per circa due anni, a sottolineare la delicatezza di operare all'interno di un contesto archeologico di tale rilievo, che ha richiesto la collaborazione con archeologi e restauratori per garantire il rispetto e la tutela del monumento durante la realizzazione della passerella.

Fig 3.17 (a dx) - Sfilata Haute couture F/W Dolce&Gabbana, Agrigento, 2020

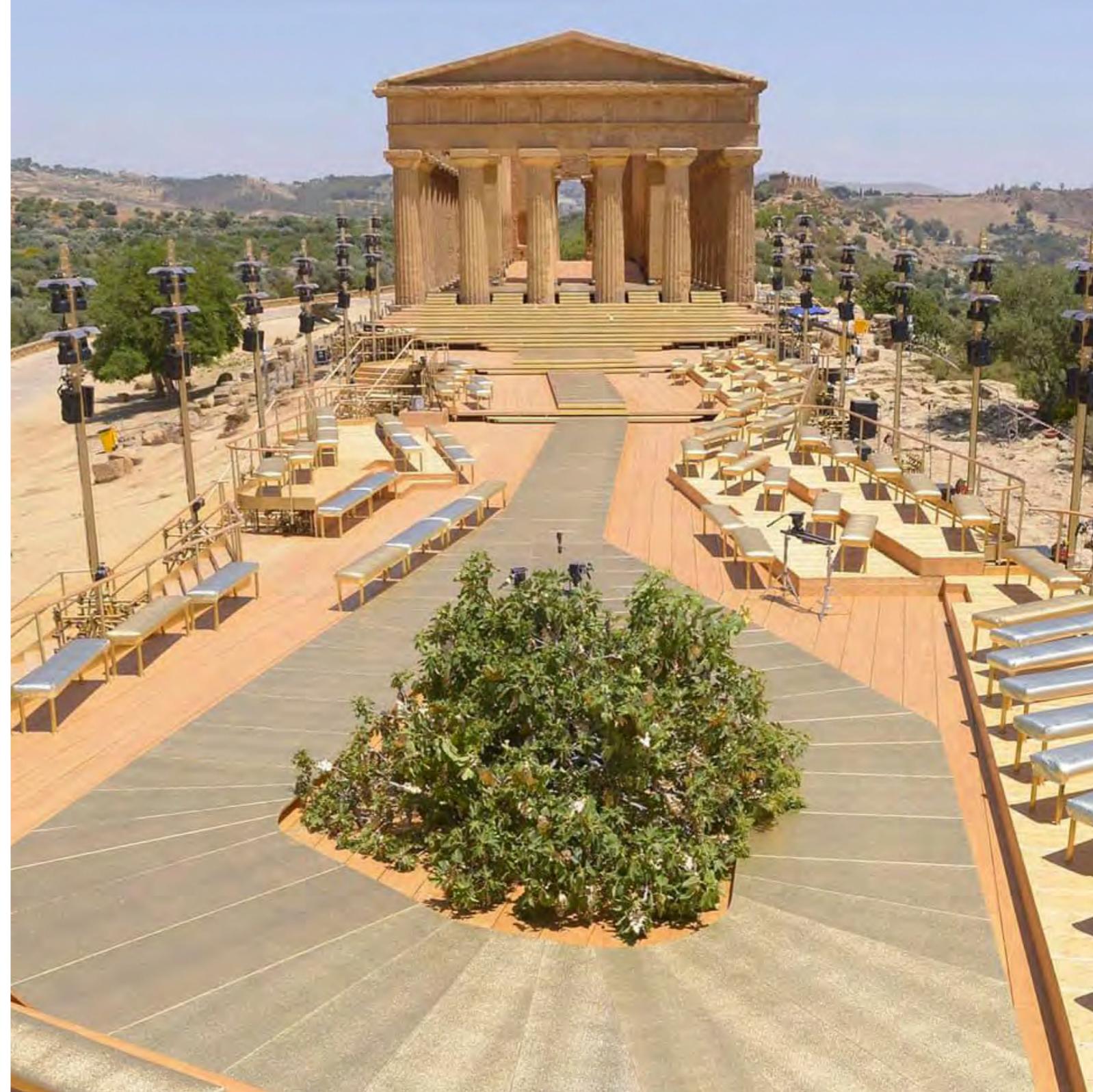


Tra gli aspetti più rilevanti di questa iniziativa vi è la decisione di non smantellare la passerella al termine dell'evento, ma di mantenerla quale infrastruttura permanente accessibile ai visitatori del sito archeologico.

Sul piano estetico e concettuale, gli abiti presentati sono stati concepiti come vere e proprie opere d'arte, ispirate ai miti classici dell'antica Grecia, con le modelle che si sono trasformate in muse viventi, indossando pepi e copricapi che rimandavano alle sculture classiche.

Come riportato dalla critica, *«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»*.

L'impegno della Maison non si limita alla dimensione estetica e performativa, ma si traduce anche in interventi tangibili di valorizzazione: oltre all'installazione del nuovo sistema di accesso al Tempio della Concordia, Dolce & Gabbana ha donato una somma significativa per il restauro di Palazzo Ducale Tomasi di Lampedusa, all'interno del quale sono stati installati permanentemente allestimenti e decorazioni realizzati per eventi legati al marchio. Inoltre, è stato sviluppato e donato un progetto di floral design finalizzato alla riqualificazione dei giardini della Villa Comunale e del Corso di Via Turati ad Agrigento.





Tra Milano&Venezia

Altro ambito di intervento culturale di rilievo è il rapporto con il Teatro alla Scala di Milano, di cui la Maison è diventata nel 2016 fondatrice sostenitrice con un contributo di 600.000 euro. Questo sodalizio si è tradotto anche nella realizzazione di una sfilata di alta moda ambientata proprio sul palco scaligero, con abiti ispirati al repertorio operistico, confermando il forte legame tra moda, arte performativa e identità culturale italiana.

La città di Venezia ha costituito un ulteriore scenario di rilievo per Dolce & Gabbana, che nel 2021 ha presentato le collezioni di Alta Moda e Alta Sartoria rispettivamente in Piazza San Marco e all'Arsenale. Anche in questo caso, la valorizzazione del patrimonio culturale si è intrecciata con il processo creativo, attraverso l'uso di motivi architettonici, riferimenti storici e artigianali tipici della Serenissima, come murrine, caftani plissettati e stampe di scorci urbani.

Fig 3.19 (a sx) - Sfilata Collezione alta Moda, Dolce&Gabbana presso il Teatro alla Scala, Milano, 2019

Fig 3.20 (pag. successiva, a sx) - Sfilata Collezione alta Sartoria, Dolce&Gabbana presso l'Arsenale, Venezia, 2021

Fig 3.21 (pag. successiva, a dx) - Sfilata Collezione alta Moda, Dolce&Gabbana presso Piazza San Marco, Venezia, 2021





Un'esperienza analoga è stata realizzata a Firenze, città in cui la Maison ha organizzato due defilé di rilievo: uno per l'Alta Sartoria presso Palazzo Vecchio, con scenografie ispirate al giglio rosso sotto gli affreschi di Vasari, e l'altro per l'Alta Moda nei giardini di Villa Bardini, con una sfilata tra rose, iris e glicine e l'esposizione successiva di gioielli di grande valore presso l'Officina di Santa Maria Novella¹.

Infine, nel 2023 Dolce & Gabbana ha siglato un accordo con il Fondo per l'Ambiente Italiano (FAI) per un partenariato triennale volto a promuovere la tutela del patrimonio artistico, culturale e ambientale del Paese. Tale sinergia si fonda sui valori di italianità, cultura, tradizione, educazione e bellezza, rappresentando un ulteriore passo del fashion system verso un impegno concreto nella responsabilità sociale e nella valorizzazione sostenibile del territorio.

Fig 3.22 (a sx) - Sfilata Alta Sartoria Dolce&Gabbana, presso Palazzo Vecchio, Firenze, 2020

Maison Gucci

Castel del Monte, Puglia

Nel 2022 la maison fiorentina Gucci ha scelto il sito UNESCO di Castel del Monte, situato in Puglia, come location per la presentazione della collezione Gucci Resort 2022/2023.

Alessandro Michele, direttore creativo del brand, ha proposto una collezione caratterizzata da una fusione stilistica che richiama epoche storiche molto distanti tra loro, combinandole in creazioni estremamente espressive e dalla forte personalità.

Sebbene tali scelte possano apparire inusuali rispetto al rigore storico della location, hanno suscitato un forte interesse critico e mediatico, sottolineando una dimensione postmoderna della creatività che si intreccia con il contesto storico-architettonico. Come osservato dal giornalista Alessio de' Navasques, la sfilata si è svolta «sotto le mura possenti e scarne del castello, nell'esaltazione di una creatività postmoderna e cangiante», dove cavalieri immaginari, impreziositi da costellazioni ricamate, borchie, tulle e mantelli, si sono alternati alle suggestioni di un luogo emblematico.

L'evento fu dedicato al tema delle "cosmogonie", un riferimento che si lega in modo esplicito alle caratteristiche simboliche del castello e alla sua forma ottagonale, che richiama numerose interpretazioni e letture simboliche legate al cielo e all'universo. La chiusura della sfilata è stata accompagnata da una proiezione di costellazioni sulle mura esterne del castello, creando una scenografia che rimandava all'esperienza di un planetario immersivo

Fig 3.23 (a dx) - Sfilata collezione Gucci Resort 2022 - 2023, Gucci, Presso Castel del Monte, Andria, 2022





Dal punto di vista architettonico, Castel del Monte risale al XIII secolo, voluto dall'imperatore Federico II di Svevia ad Andria, in Puglia. Il castello è caratterizzato da una pianta ottagonale e da elementi architettonici che riflettono un sincretismo culturale, attingendo a tradizioni nord europee, islamiche e classiche. Questa complessità storica e culturale, insieme ai giochi di luce e ombra, ha alimentato miti e interpretazioni simboliche che hanno indubbiamente ispirato il concept della collezione e la direzione creativa.

La passerella, realizzata in legno, si snoda lungo il perimetro ottagonale del cortile interno del castello e viene integrata con un percorso ricco di installazioni visive, luci, suoni e proiezioni a 360 gradi, offrendo ai partecipanti un'esperienza multisensoriale immersiva.

Castel del Monte, inserito nella lista dei siti patrimonio dell'UNESCO dal 1996, ha beneficiato, grazie a questa iniziativa, di un progetto di valorizzazione mirato a migliorare l'esperienza di visita, con particolare attenzione alla fruizione contemporanea.

L'evento ha così assunto una duplice valenza: da un lato ha consolidato la notorietà e l'identità creativa del brand Gucci; dall'altro ha contribuito a rafforzare la visibilità e l'importanza culturale di Castel del Monte nel panorama internazionale, evidenziando come la moda possa agire come veicolo di promozione e tutela del patrimonio architettonico e storico.

Fig 3.24 (a dx) - Sfilata collezione Gucci Resort 2022 - 2023, Gucci, Presso Castel del Monte, Andria, 2022



LA VILLA

L'imperatore Adriano

Publius Aelius Hadrianus, futuro *Imperator Caesar Traianus Hadrianus Augustus*, nacque il 24 gennaio del 76 d.C. e, mentre la data è certa, il luogo di nascita è stato per lungo tempo al centro di un grosso dibattito portato avanti soprattutto da storici di età moderna. Numerose fonti, infatti, hanno insistito – e tutt'ora lo fanno – nel privilegiare Roma, probabilmente a causa del lungo soggiorno nella capitale, dove Adriano trascorse la sua gioventù, o ancora per il credito dato a testi precedenti, scritti per enfatizzare e rafforzare in epoca imperiale la sua legittimità come sovrano universale.³⁴ Oggi non vi sono dubbi alcuni sulla nascita ad *Italica Hispania*, come affermato anche nella *Historia Augusta* e in numerose fonti storiche antiche; si tratta di una colonia romana fondata da Scipione l'Africano nel 206 a.C. durante le guerre puniche e luogo di origine della famiglia paterna di Adriano³⁵. Orfano di padre, il pretore Publius Aelius Hadrianus Afer, dall'età di dieci anni, Adriano ebbe tra i suoi tutori il cugino di secondo grado Marcus Ulpius Traianus, futuro imperatore Caesar Nerva Traianus, che lo fece richiamare a Roma. Nella capitale, venne spronato negli studi letterari, artistici e scientifici dalla moglie di Traiano, Plotina, che incoraggiò in particolar modo l'interesse del giovane per la cultura greca³⁶.

34 (Tropea, 1903), che discute in maniera approfondita della nascita di Adriano.

35 (Tropea, 1903), (Eutropio, IV secolo), (Vittore, IV secolo) e (Dione, III secolo).

36 (Mark, 2021)

Fig. 4.1 (a dx) - Publio Elio Traiano Adriano - marmo - II sec d.C. - anonimo - Musei Vaticani, Museo Chiaramonti



Formazione e prime cariche pubbliche

Nel 93 o nel 94 d.C. divenne *decemvir stlitibus iudicandis*, ovvero il presidente del tribunale dei centumviri incaricati di questioni d'eredità e il magistrato incaricato di amministrare la giustizia e di giudicare le cause civili.³⁷

Dal 95 al 98 Adriano intraprese la carriera militare e, sotto l'imperatore Nerva (che prese il potere dopo l'assassinio di Domiziano nel 96 d.C. e lo mantenne per soli due anni, fino al 98 d.C.)³⁸, ebbe la sua prima carica di tribuno laticlavio delle legioni *II Adiutrix Pia Fidelis*, *V Macedonica* sul Danubio e *XXII Primigenia Pia Fidelis* a Magonza. Adriano fu scelto prima per trasmettere a Traiano le congratulazioni dell'esercito a Colonia³⁹ e, essendo il tutore adottato dall'imperatore nel 97 d.C., ad egli spettò anche l'incarico di riportare la notizia che sarebbe stato il successore di Nerva⁴⁰.

Traiano divenne imperatore il 28 gennaio 98 d.C., il primo imperatore nato fuori dall'Italia (*Hispania Baetica*), a causa della crisi politica in atto durante il regno del predecessore che soffriva della mancanza del sostegno da parte dell'esercito. L'adozione da parte di Nerva ebbe come effetto quello di consolidare l'appoggio militare e garantire una transizione pacifica, tant'è che Traiano gli succedette senza opposizione.⁴¹

37 (Anon., IV secolo), (Chevallier & Poignault, 2000) e (Dione, III secolo)

38 (Mark, 2021)

39 (Chevallier & Poignault, 2000), (Caballos Rufino & Rodriguez Hidalgo, 2000)

40 (Mark, 2021)

41 (Giovane, 100 d.C.), nei capitoli 1-3, (Dione, III secolo) e (Anon., IV secolo)

Il cursus honorum e il consolato

Nel 100 d.C. Adriano sposa Vibia Sabinia, pronipote di Traiano, grazie all'influenza di Plotina e di Salonia Matidia – nipote di Traiano e madre della sposa; entrambe le donne erano molto affezionate al giovane Adriano, tant'è che si presuppone possano aver contribuito a renderlo imperatore. Plotina, in particolar modo, ha avuto un ruolo influente durante tutto il suo regno: oltre ad aver incoraggiato i suoi studi, sostenne la sua successione dopo la morte del marito, nonostante quest'ultimo non lo avesse mai adottato.⁴²

Durante l'impero di Traiano, nel 101 d.C. Adriano iniziò a seguire il suo *cursus honorum* in maniera tradizionale, ma con alcuni vantaggi legati al suo contesto familiare e alle opportunità politiche. L'incisione sulla base di una statua onorifica dedicata ad Adriano sul suolo di Atene (CIL, III, 550 = IG, II2, 3286 = ILS, 308), cinque anni prima della sua ascesa al potere, riporta come riferito da Ginette Vita-Evrard in *La famiglia dell'Imperatore*: per delle nuove "Memorie di Adriano"⁴³:

"L'intera carriera del più greco tra gli imperatori romani, con tutte le tappe del suo cursus senatoriale fino all'indomani del consolato, fino a questa carica di arconte del popolo ateniese, riguardo alla quale il fatto stesso che gli sia stata proposta, o che egli vi abbia aspirato, è estremamente significativo."

42 (Anon., IV secolo), (Dione, III secolo), (Mark, 2021), (Chevallier & Poignault, 2000)

43 Adriano: Architettura e Progetto, Milano, Electa, 2000

130 Ascesa politica e rapporti con Traiano

Diventò *quaestor principis*: rispetto al ruolo di *quaestor*, che solitamente veniva ricoperto e che consisteva nella gestione delle finanze pubbliche, il ruolo di Adriano era significativo, perché egli operava direttamente sotto l'imperatore Traiano, gestendo le finanze della corte imperiale⁴⁴. Nello stesso anno, accompagnò Traiano nella prima Campagna contro la Dacia, dopo la quale – a seguito della vittoria dell'Impero Romano – ottenne per due volte una decorazione militare dalle mani dell'imperatore.⁴⁵

In merito al suo incarico di *aedilis* non vi sono documenti espliciti, ma è lecito pensare e presupporre che Adriano abbia ricoperto questa carica tradizionale che comportava la gestione delle infrastrutture urbane e l'organizzazione degli eventi pubblici, tra cui i giochi e le festività. Nonostante alcune fonti⁴⁶ affermino che Adriano assunse anche il ruolo di *tribunus plebis* nel 105 d.C., non esistono menzioni esplicite nelle fonti antiche. Questo può essere dovuto anche alla perdita dell'autonomia del ruolo del tribuno della plebe, che si trasformò in una funzione subordinata a quella dell'autorità dell'imperatore durante l'istituzione del principato di Augusto, tant'è che Adriano – dopo essere divenuto imperatore nel 117 d.C. – ricevette la *tribunicia potestas*. Non vi sono informazioni nemmeno sulla sua carica come praetor, ma si può pensare che ricoprì quel ruolo tradizionale intorno al 106/107 d.C. per l'avanzamento regolare verso il consolato dell'anno successivo.

44 (Chevallier & Poignault, 2000), (Anon., IV secolo)

45 (Caballos Rufino & Rodriguez Hidalgo, 2000)

46 (Chevallier & Poignault, 2000)

Governatore della Siria e morte di Traiano

Nel 108 d.C., come testimoniato anche dalla *Historia Augusta*, Adriano ottenne la carica di *consul*. Fu console ordinario, ossia uno dei due consoli principali eletti all'inizio dell'anno e una delle cariche più prestigiose della carriera senatoria, che segna l'inizio della fase cruciale della sua carriera politica e militare che lo porterà all'*imperium*, grazie al consolidamento della propria posizione nella corte imperiale dovuto alla protezione di Plotina e del prefetto del pretorio Lucio Licinio Sura.

Dal 113 d.C. l'imperatore Traiano intraprende la campagna contro i Parti e per questo motivo Adriano viene richiamato in Oriente e nominato *legatus Augusti pro praetore Syriae*, quindi governatore della Siria, una delle provincie più strategiche e militarizzate. In questo contesto, e fino al 116 d.C., come viene testimoniato da Dione (III secolo), organizza le legioni e cura le linee di rifornimento verso il fronte mesopotamico.

L'8 agosto 117 d.C. Traiano muore e l'esercito siriano proclama *Adriano imperator*. L'adozione formale da parte del precedente imperatore gli viene comunicata il 9 agosto 117 e, sebbene venga contestata come "postuma" anche a seguito di qualche esitazione dovuta allo stesso Adriano, viene avallata sia da Plotina, come riportato nella *Historia Augusta* (Vita Hadriani, cap. 4), sia dai pretoriani.⁴⁷

Il 9 luglio del 118 d.C. Adriano fa il suo ingresso nella capitale dopo aver attraversato le provincie danubiane e in seguito alla decapitazione di

47 (Dione, III secolo), (Chevallier & Poignault, 2000)



Adriano Imperator

Peregrinatio imperii

Fig. 4.2 (a sx) - Publio Elio Traiano Adriano - marmo - II sec d.C. - anonimo - Musei Vaticani, Museo Chiaramonti

alcuni alti senatori accusati di congiura.⁴⁸

Uno dei primi atti di Adriano come imperatore è quello di abbandonare le regioni appena conquistate in Mesopotamia, in modo da consolidare i confini lungo l'Eufrate, ridurre i costi di approvvigionamento delle guarnigioni lontane e iniziare a condurre una politica globalmente pacifica⁴⁹. Mentre Traiano aveva mire espansionistiche, egli operò in chiave difensiva, attuando un controllo diretto dei confini. Cassio Dione, nel suo *Historia Romana*, disse che Adriano visitò una provincia dopo l'altra e ispezionò tutte le guarnigioni e i forti. Proprio quest'ottica pacifica e difensiva, insieme ad una nuova concezione dell'Impero come unità culturale greco-romana, lo spinge a passare metà del suo regno quasi ventennale in viaggio. Restare lontano da Roma per lui significava attenuare la tensione creatasi con il Senato dopo le esecuzioni del 118 d.C., ma anche soddisfare la sua *curiositas personale*; proprio in questo senso la *Historia Augusta* lo definisce così desideroso di viaggiare da voler apprendere di persona tutto ciò che aveva letto sul mondo, mentre Tertulliano nel 197 d.C. lo chiama *omnium curiositatum explorator* (esploratore di ogni curiosità).

La sua *peregrinatio imperii*, in un'epoca in cui gli imperatori erano solitamente stanziati a Roma, si rivela dunque una strategia politica e culturale coerente: come viene riportato da

48 (Chevallier & Poignault, 2000), (Anon., IV secolo)

49 (Dione, III secolo), (Chevallier & Poignault, 2000)

Dione (III secolo) e dalla *Historia Augusta*, Adriano si presentava nelle provincie come garante della giustizia e la presenza imperiale come autorità legittimante era garantita anche attraverso la costruzione di infrastrutture e la concessione di privilegi all'élites locale e, allo stesso tempo, utilizzava la cultura come strumento imperiale, cercando di diffondere modelli ellenistici attraverso la fondazione di città, il finanziamento di edifici e l'istituzione di luoghi di culto⁵⁰. Proprio nella *Historia Augusta*, sempre in *Vita Hadriani* (20, 1), si dice che sotto l'Impero di Adriano Atene rifiorì come un centro culturale e religioso e ricevette grandi onori.

I primi viaggi di Adriano, escludendo quello che dalla Siria lo portò a Roma una volta proclamato imperatore, iniziarono nella primavera/estate del 121 a Lione, per poi arrivare in Germania, Britannia, Spagna e Africa. Nel 123 d.C. ritorna in Siria per rafforzare i confini a causa della minaccia dei Parti, per poi passare in Asia all'inizio dell'estate del 124, per arrivare in Grecia nel settembre dello stesso anno e visitare Atene, Delfi, Eleusi, Sparta e Corinto⁵¹. Questo primo viaggio in Grecia, durato fino all'estate del 125, rappresenta uno dei momenti più emblematici della sua politica culturale e ideologica e un primo passo verso una riformulazione dell'identità imperiale, che, come

50 (Dione, III secolo), (Anon., IV secolo), (B., 1990) e numerose iscrizioni provinciali documentando i decreti imperiali di favore della fondazione di città come Aelia Capitolina o la ricostruzione del Panhellenion ad Atene, con un'unione simbolica delle città greche sotto la guida romana.

51 (Anon., IV secolo), (Dione, III secolo), (Chevallier & Poignault, 2000)

formula Birley (1997), mirava ad assumere i valori dell'ellenismo classico e l'ideologia di una "romanizzazione ellenica".

Nel 125 d.C. torna a Roma passando per la Sicilia, per poi ripartire nell'agosto del 127 per visitare l'Italia del Nord. Sempre in estate, ma nell'anno successivo, arriva in Africa per il suo secondo grande viaggio imperiale che lo porterà di nuovo in Grecia, ma anche in Asia Minore, Egitto e Giudea.

Mentre la prima tappa in Africa è da considerare per ragioni militari, il secondo soggiorno in Grecia tra il 128 e il 129 è una delle tappe fondamentali della sua visione culturale e politica. Egli partecipò nuovamente ai Misteri Eleusini, come fece anche durante il primo viaggio, iniziando il proprio ruolo di protettore del mondo greco con una funzione quasi sacerdotale della tradizione arcaica. Inoltre, il suo principale risultato politico fu la fondazione del Panhellenion, un consiglio comune e anche religioso delle città greche di stirpe ellenica, con sede ad Atene e approvato dall'imperatore; il Panhellenion mirava a rinsaldare il legame simbolico tra Roma e la Grecia e, con questa iniziativa, promosse l'ellenismo come valore imperiale, rendendo Atene il cuore spirituale dell'Impero⁵². Durante questo soggiorno completò e avviò anche altre numerose opere monumentali, come l'Olympieion (il tempio di Zeus Olimpo), che era rimasto incompiuto per oltre seicento anni, e la costruzione dell'Arco di Adriano.

Nella primavera del 129 si reca in Asia Minore, in città come Smirne, Efeso, Sardi, Apamea,

52 (Dione, III secolo), (Birley, 1997), così come l'epigrafe IG II2 1075 del giuramento al Panhellenion



Antiochia, Palmira e Pergamo, dove promosse opere pubbliche, restaurò templi e biblioteche; egli intervenne come benefattore imperiale, finanziando anche agorà, ginnasi e acquedotti. Nel 130 partì poi per l'Egitto con il suo favorito Antinoo che, durante una navigazione sul Nilo, annegò misteriosamente: in suo onore venne fondata Antinopoli. L'ultima tappa fu la Giudea, dove andò per reprimere la rivolta giudaica – durata fino al 135 d.C. Egli rinominò la Giudea con il nome di Syria Palaestina, rifondò Gerusalemme come *Aelia Capitolina*, con templi dedicati a Giove, e represses anche alcuni costumi religiosi giudaici, per rientrare infine a Roma alla fine del 133 o all'inizio del 134, ancora prima della fine della guerra⁵³.

Una volta tornato a Roma, consapevole dell'avvicinarsi della fine, incominciò ad affrontare il problema della sua successione. Per questo motivo nel 136 d.C. adottò Lucio Elio Cesare, un uomo colto ma dalla salute cagionevole, che infatti morì prematuramente nel 138. Per assicurare però un lascito che fosse stabile anche oltre la sua morte, decise allora di adottare Tito Aurelio Antonino, futuro Antonino Pio, ma solo a condizione che egli adottasse a sua volta Marcus Annius Verus, futuro Marco Aurelio, e Lucio Vero⁵⁴.

Negli ultimi anni della sua vita soffrì di una grave malattia cronica che lo spinse a tentare più volte il suicidio e morì il 10 luglio del 138 d.C. a Baia, in Campania, all'età di 62 anni.⁵⁵

53 (Dione, III secolo), (Anon., IV secolo), (Chevallier & Poignault, 2000), (Birley, 1997)

54 Ibidem

55 Ibidem

Ripercorrendo Villa Adriana

La costruzione della Villa e il progetto unitario

Villa Adriana, la residenza imperiale voluta dall'imperatore Adriano nella città di Tivoli, fu costruita tra il 118 e il 138 d.C., subito dopo la sua ascesa al trono imperiale.

La Villa si sviluppa a partire da un nucleo residenziale che costituì la base sulla quale l'imperatore innestò la sua preziosa residenza imperiale, integrandola in un complesso molto più articolato. Questo primo insediamento è riconducibile a Giulio Cesare e, successivamente, a Vibia Sabina che, come si è visto in precedenza, era pronipote di Traiano e discendente di un'antica e prestigiosa *gens italica*⁵⁶, ed è ancora considerata un unicum archeologico straordinario nella sua bellezza e unico nella sua monumentalità, oltre che per il suo assetto compositivo.

Attraverso lo studio e l'analisi dei sistemi fognari, si è potuto risalire sia alla fase iniziale della sua progettazione che ai tre principali momenti costruttivi, che restituiscono l'immagine di un piano unitario e coerente che evidenzia non solo una continuità intenzionale nel disegno complessivo, ma anche una riflessione progressiva portata avanti sulla forma e sul significato della residenza imperiale: tra il 118 e il 121, dal 125 al 128 e infine dal 134 al 138 d.C.

56 (Anon., IV secolo), (Dione, III secolo), (Mark, 2021), (Chevallier & Poignault, 2000)

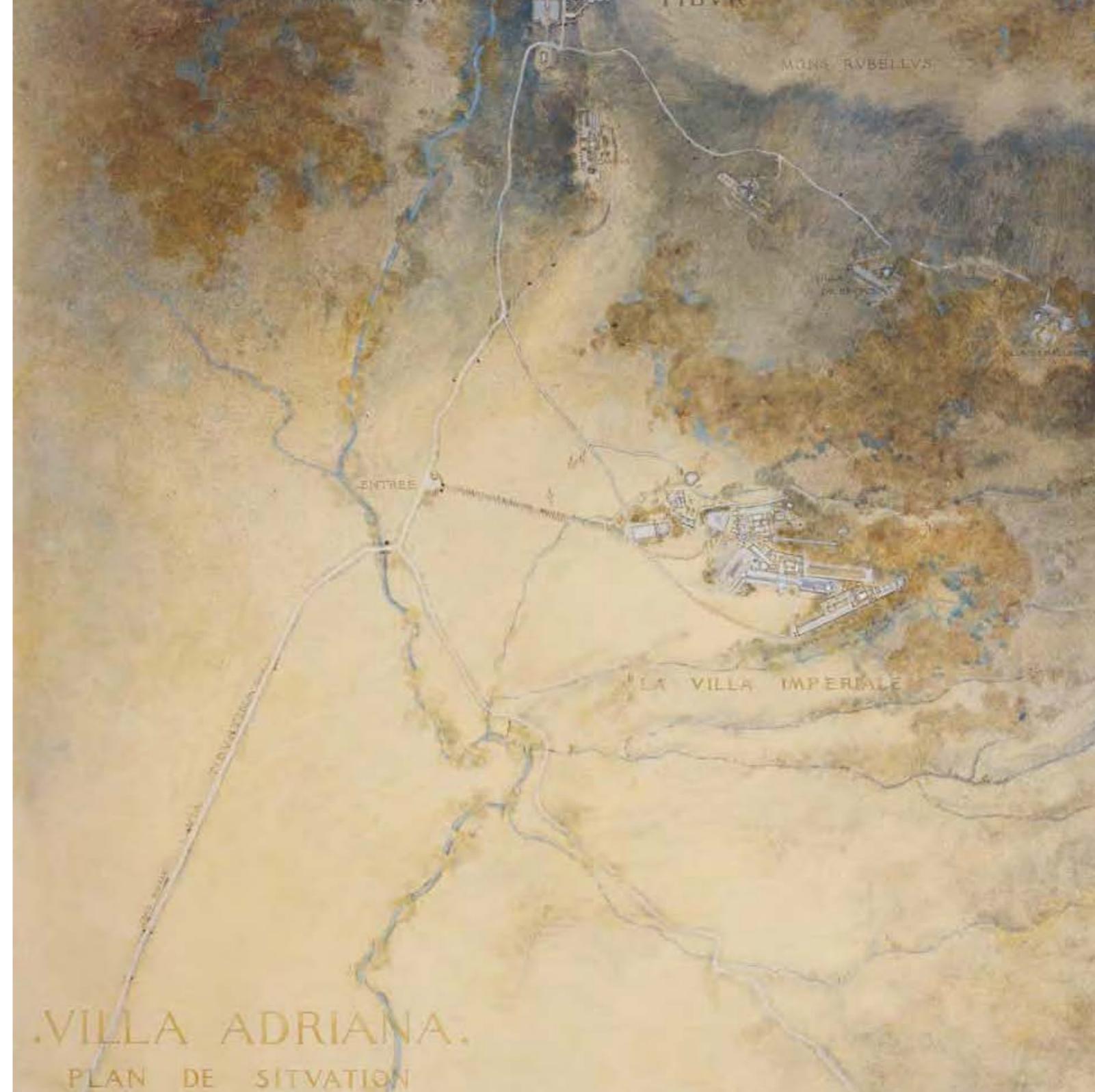
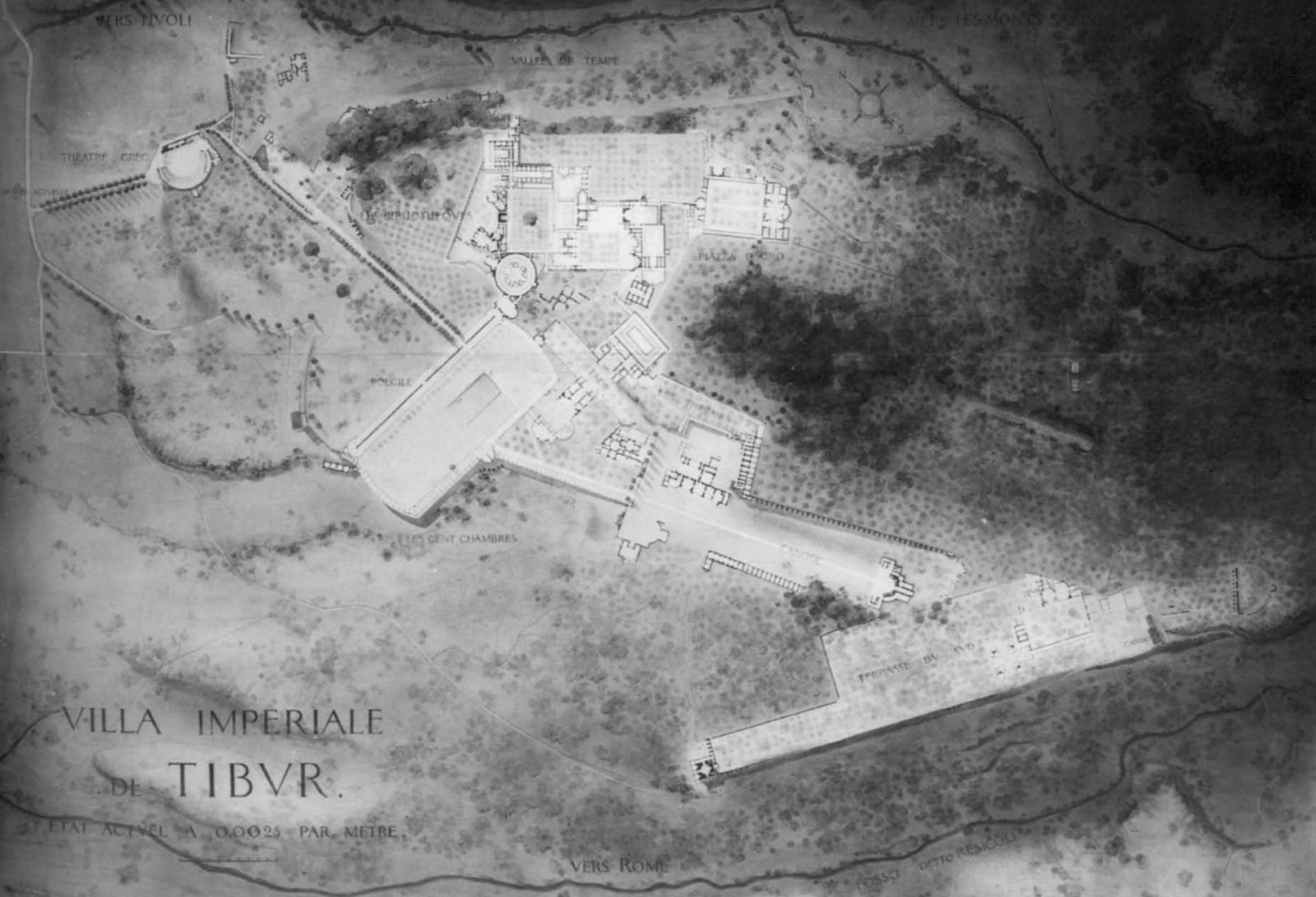


Fig. 4.4 (a dx) - Charles Boussois (1884-1918), Villa Adriana. Plan de situation. Travaux d'élèves, concours, diplômes, Envoi de Rome de 4^{ème} année, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv.17-622305 NU)



Dialettica tra natura e progetto

Oltre all'articolazione temporale del progetto, è fondamentale considerare il contesto paesaggistico di natura agreste in cui esso si inserisce. Il contesto è segnato da una dialettica tra la dimensione vegetazionale selvaggia e spontanea e l'ambiente naturalistico controllato e addomesticato, rappresentato dai filari di ulivi secolari. Questa tensione tra ordine e disordine naturale contribuisce a rendere il paesaggio particolarmente suggestivo e carico di valore percettivo.

Fig. 4.5 (a sx) - Charles Boussois (1884-1918), Villa Adriana. Plan restauré. Travaux d'élèves, concours, diplômes, Envoi de Rome de 4^{ème} année, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv.17-622307 NU)

L'impianto architettonico

che ha nell'impianto una delle sue più rilevanti caratteristiche, articolato attorno ai principali complessi edificabili che ne costituiscono dei nuclei centrali, tra loro interconnessi attraverso un sistema di assi visivi che contribuiscono a sviluppare l'organizzazione spaziale, guidando allo stesso tempo la percezione.

Gli elementi architettonici che compongono la villa, e che si inscrivono nella tradizione ellenistico-romana per via delle preferenze artistiche e culturali dell'imperatore, danno vita ad una trama compositiva complessa e stratificata, che ancora oggi si presta a molteplici livelli di lettura e interpretazione. La complessità architettonica della villa riflette la natura sfaccettata dell'imperatore, le cui esigenze non si limitavano alla dimensione abitativa, ma si estendevano a funzioni rappresentative, rituali e contemplative, il tutto in dialogo con la morfologia irregolare del terreno tiburtino, che sicuramente imponeva scelte progettuali ingegnose e flessibili.

La tradizione vuole che Adriano intendesse rievocare all'interno della Villa, come si legge anche dal testo di Spartianus, i luoghi più affascinanti che aveva avuto il privilegio di scoprire durante i suoi viaggi nelle province dell'Impero. Tuttavia, più che di fedeli riproduzioni, si tratta di raffinate evocazioni architettoniche cariche di suggestione, che reinterpretano elementi della natura greca (ma anche egizia) all'interno di un linguaggio romano estremamente innovativo.

“Condit etiam prope Tibur villam mirificae magnitudinis et varietatis, in qua etiam loca celeberrima orbis imitatus est, ut Lycium, Academiam, Prytaneum, Canopum, Poecilen,

Estensione della Villa e fase di abbandono

Elysios campos, plurima et alia addens.⁵⁷”
“Costruì anche nei pressi di Tivoli una villa di straordinaria grandezza e varietà, nella quale riprodusse i luoghi più celebri del mondo, come il Liceo, l'Accademia, il Prytaneo, il Canopo, la Stoà Poikile, i Campi Elisi, e molti altri.”

Questa varietà di riferimenti e le diverse necessità di Adriano si traducono in una straordinaria estensione fisica del complesso, che assume i caratteri e si configura come una vera e propria città, occupando un'area di circa 300 ettari, al cui interno si distinguono almeno quattro nuclei principali. Tuttavia, la grandezza dell'architettura non la preservò dal declino, che iniziò dopo la scomparsa dell'imperatore. Inizialmente, la Villa continuò a essere frequentata, come dimostrano numerosi interventi di restauro databili al III secolo d.C.⁵⁸, ma, con il passare del tempo, il sito conobbe un lento declino: nel corso del Medioevo fu gradualmente abbandonato, divenendo terreno agricolo e cava di materiali da costruzione.

Solo in epoca umanistica ci fu una nuova riscoperta delle rovine, che divennero fonte d'ispirazione per alcuni dei più grandi protagonisti dell'arte e dell'architettura del Rinascimento, tra cui Leonardo da Vinci, Bramante, Palladio, Sangallo Raffaello e Michelangelo, affascinati dalla potenza formale e concettuale del suo

Riscoperta

Fig. 4.6 (pag. successiva)
- G. B. Piranesi, Pianta
Iconografica della Villa
Adriana, 1777.

57 (Spartianus, 1923)

58 (Bloch, 1968)

CARTA ICHNOGRAFICA

DELLA
VILLA ADRIANA



impianto⁵⁹.

Questo stesso incanto architettonico continuò a pervadere anche artisti e architetti successivi: nel 1911 anche un giovane Le Corbusier, durante il suo celebre Voyage d'Orient, sostò tra le rovine della villa per sei giorni, tracciando schizzi e appunti che avrebbero profondamente influenzato la sua visione dello spazio e dell'architettura moderna⁶⁰.

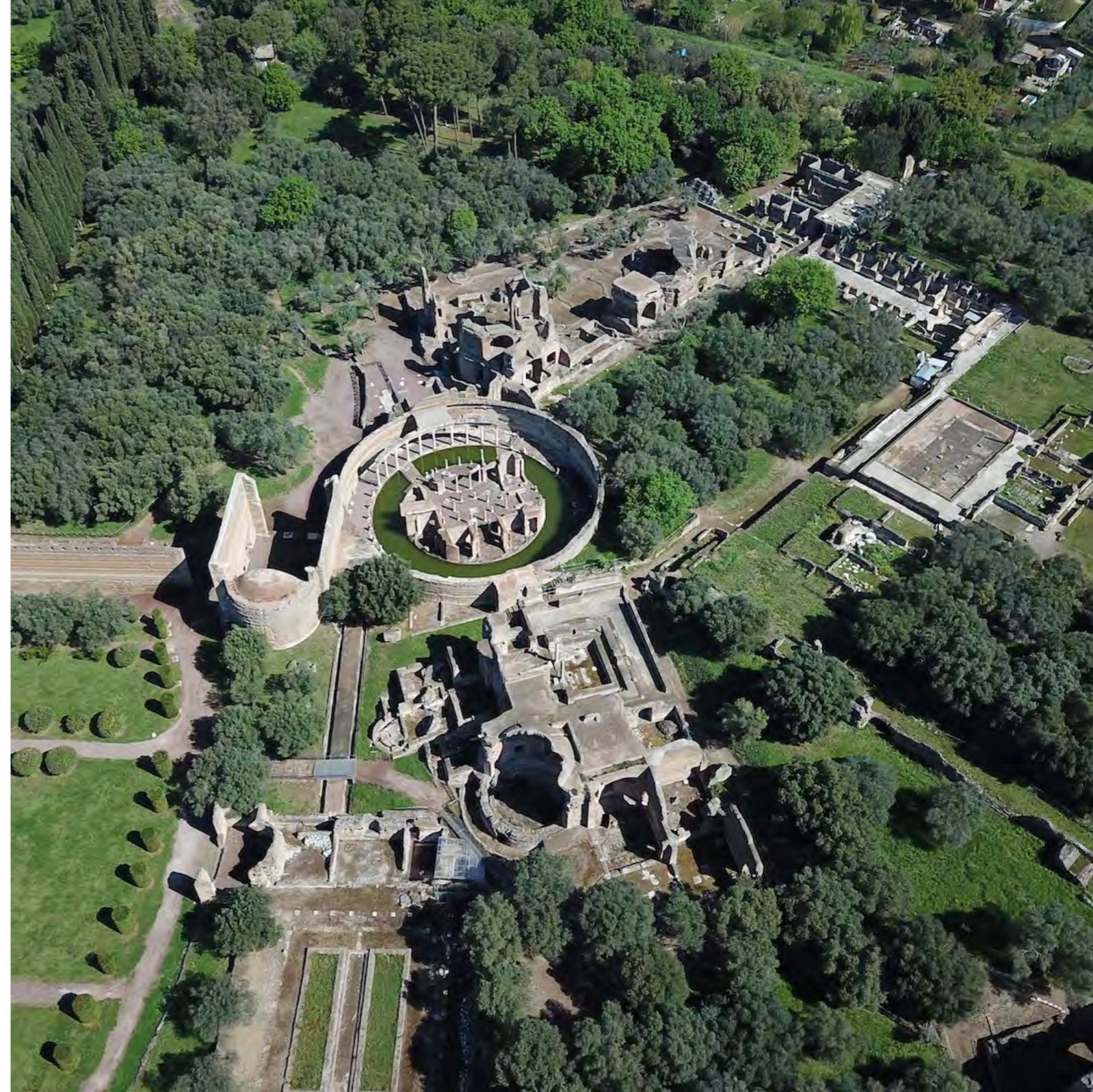
Nel 1870, lo Stato italiano acquisì il complesso dai Braschi, allora principali proprietari dei terreni su cui sorgeva la Villa. Ebbe così inizio una stagione di scavi sistematici e di restauri, che cominciarono a riportare alla luce non solo strutture murarie e articolazioni architettoniche, ma anche pregevoli apparati decorativi, tra cui stucchi e mosaici, capaci di restituire uno scorcio della perduta magnificenza del luogo. Nonostante i numerosi interventi di scavo e restauro, la porzione attualmente accessibile – quella finora indagata archeologicamente – si sviluppa su circa 20 ettari e rappresenta solo una minima parte dell'antico complesso, pari a un quindicesimo dell'area originaria. Essa restituisce solo un frammento della maestosità originaria del complesso, che oggi si presenta in rovina.

59 (Caliari, 2021), (Ackerman, 1961), (Pane, 1964), (Palladio, 1570)

60 (Ytterberg, 2013), (Corbusier, 1966), (Corbusier, 1987), (Boesiger & Stonorov, 1967)

Restauri e stato attuale

Fig. 4.7 (a dx) - Villa Adriana, fotografia dello stato attuale, 2024.



Una villa immersa nel verde

Villa Adriana costituisce ancora un eccezionale esempio di armonia tra architettura e ambiente naturale, testimoniando un dialogo continuo con il paesaggio circostante. Il complesso monumentale è situato in un contesto verde rigoglioso, che è stato conservato e stabilisce una relazione stretta e intenzionale con gli elementi naturali, quali giardini, corsi d'acqua e fontane. La vegetazione riveste una duplice funzione: estetica e pratica; essa promuove una simbiosi equilibrata tra costruito e natura, caratteristica distintiva delle ville di epoca romana.

incentivare un rapporto più diretto e armonioso tra i visitatori e l'ambiente, andando a rafforzare il legame tra natura e patrimonio.

Il contesto paesaggistico viene riconosciuto come parte integrante del valore del sito, poiché le architetture della villa si fondono con il verde e sono state concepite in origine per essere in stretta correlazione con esso. In questo senso, gli interventi di tutela e valorizzazione che sono stati fatti non si limitano al restauro dei manufatti ma comprendono anche azioni di riqualificazione ecologica dell'area.

La buffer zone UNESCO

La cosiddetta Buffer Zone, ovvero l'area di protezione istituita dall'UNESCO⁶¹ attorno al sito archeologico, riveste un ruolo cruciale nella tutela e conservazione di Villa Adriana. Tale fascia agisce come una barriera protettiva che separa il sito archeologico dalle pressioni esercitate dallo sviluppo urbano, dal turismo intensivo e dalle infrastrutture contemporanee, preservando così l'integrità sia del monumento che del paesaggio circostante.

Oltre alla funzione protettiva, ricerche recenti sottolineano però come questa fascia debba essere anche un'occasione di valorizzazione del territorio e, in quest'ottica, sono stati avviati interventi per la realizzazione di percorsi pedonali integrati nel paesaggio, pensati per

⁶¹ Regione: Lazio; Coordinate: N41 56 39 E12 46 19.1; Data di iscrizione: 1999; Estensione: 80 ettari; Buffer Zone: 500 ettari; Ref: 907; Criteri: (i) (ii) (iii)



Fig. 4.8.a (in alto) - Boussois Charles (1884-1918), Villa Adriana. Coupe sur le Canope, état actuel et Façade nord, restauration. Travaux d'élèves, concours, diplômes, Envoi de Rome de 4ème année, Architecture, Env104-07, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. 17-622311/12 NU)



Fig. 4.8.b (in alto) - Boussois Charles (1884-1918), Villa Adriana. Façade nord, état actuel et restauration, Envoi de Rome de 4ème année, Env 104 06-07, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. 17-622310/09 NU)

Architetture d'acqua

Villa Adriana si caratterizza per un articolato sistema idraulico, tanto esteso e sofisticato da farle meritare il paragone con una *Versailles antica*.⁶²

L'acqua, elemento costituito della struttura e della scenografia architettonica del complesso, assolveva a funzioni sia pratiche che ornamentali. La presenza di almeno quattro aree termali, numerose latrine, fontane, vasche, ninfei e sistemi di irrigazione per i giardini, dimostra quanto l'intero organismo dipendesse a un approvvigionamento idrico costante e abbondante.⁶³

Il fabbisogno quotidiano della villa doveva essere notevole e non poteva essere soddisfatto da sistemi locali semplici o raccolta piovana. Per questa ragione, le ipotesi relative all'origine dell'acqua si sono concentrate su due direttrici principali: le sorgenti naturali presenti in loco e i grandi acquedotti pubblici.

Tra le fonti locali, quella dell'Acqua Ferrata – situata nella parte meridionale della collina, nei pressi del Liceo – ha destato particolare interesse, nonostante né la portata originaria né le modalità d'uso antiche siano documentate⁶⁴. Alcuni studiosi ipotizzano che potesse alimentare il settore occidentale della villa, confluendo in un sistema più ampio insieme

62 (Ricotti, 1975)

63 (Fahlbusch, 1982)

64 Ibidem

Gli acquedotti locali

Derivazioni lungo la strada di Pomata

Fig. 4.9 (pag. successiva)
- Acquedotti locali - G. Cardinale, M. Slavich - Villa Adriana. Architetture d'acqua - Tesi di laurea Politecnico di Milano 2014-15

ad altre canalizzazioni provenienti da est⁶⁵. Nonostante questo, l'ipotesi più condivisa esclude un'autonomia idrica basata su sorgenti o pozzi locali.⁶⁶

L'imponente richiesta d'acqua di Villa Adriana rende più plausibile un collegamento diretto con uno o più dei grandi acquedotti che correavano ad est del sito, a circa 1,2 km di distanza e a quota superiore: l'Anio Vetus, l'Aqua Marcia, l'Aqua Claudia e l'Anio Novus⁶⁷. Addirittura, si potrebbe pensare che la scelta stessa del sito potrebbe essere stata influenzata dalla prossimità a queste infrastrutture, tant'è che non era raro che le ville suburbane di cittadini eminenti venissero rifornite tramite diramazioni autorizzate da acquedotti pubblici.⁶⁸

Riguardo alla fonte esatta, le opinioni sono divergenti: MacDonald e Pinto suggeriscono una deviazione dell'Anio Novus, la cui sorgente fu migliorata poco prima dell'avvio dei lavori della villa, garantendo acqua di qualità più elevata⁶⁹; Fahlbusch propone invece l'Aqua Marcia, in base al ritrovamento di una cisterna nei pressi del Ponte degli Arcinelli lungo la Strada di Pomata.⁷⁰

Sulle pendici meridionali dei monti Tiburtini, a sud di Tivoli, sono ancora visibili importanti

65 (Ricotti, 1975), (Piranesi, 1781), (Penna, 1954)

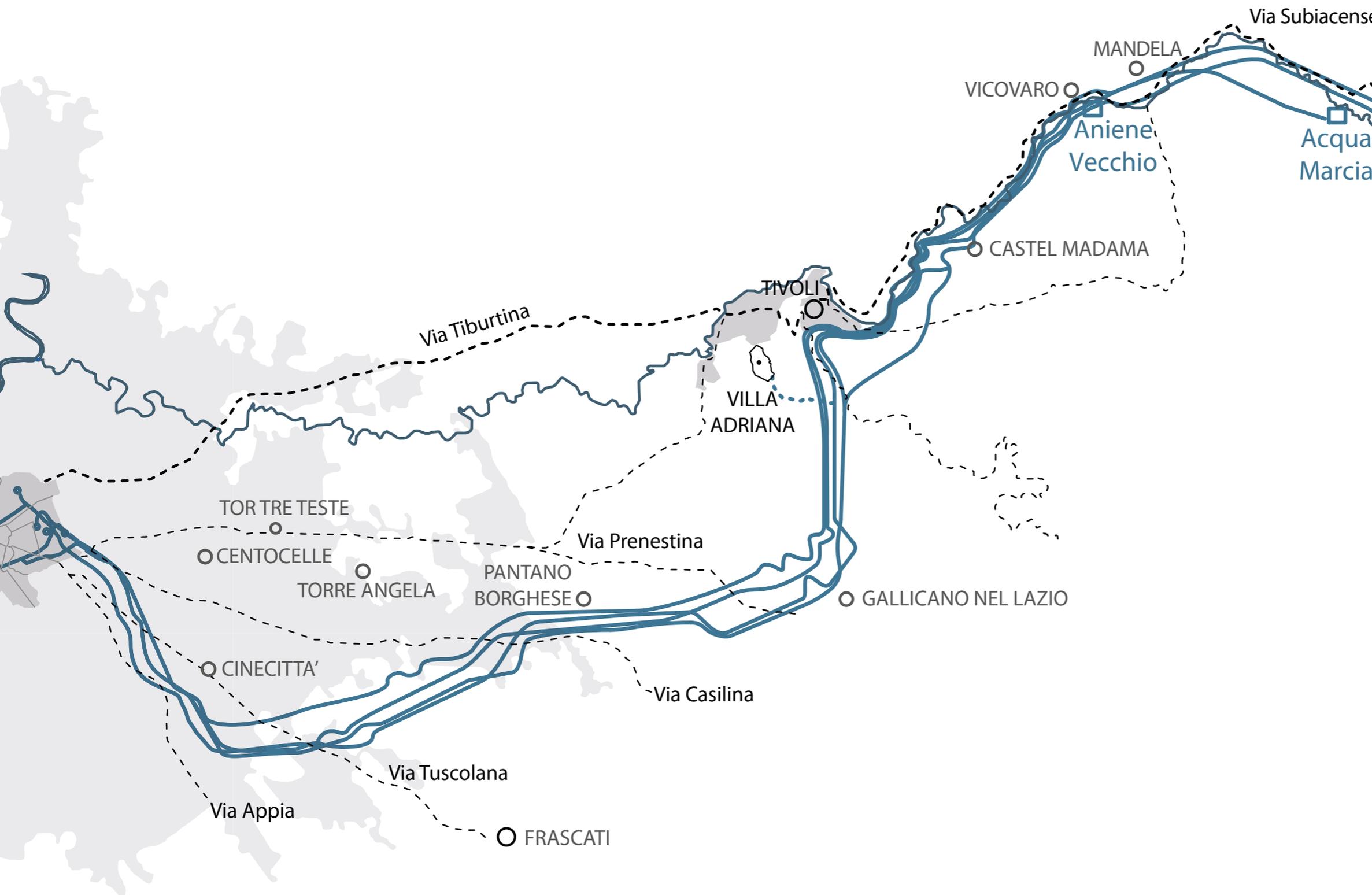
66 (Fahlbusch, 1982)

67 (D'Ossat, 1940)

68 (Cardinale & Slavich, 2014/2015), (Frontinus, 2004)

69 (MacDonald & Pinto, 1995)

70 (Fahlbusch, 1982)



testimonianze dei quattro acquedotti sopra citati, i cui tracciati correvano paralleli lungo l'attuale Strada di Pomata, che probabilmente era stata costruita come percorso di servizio agli acquedotti stessi.⁷¹ Essi seguivano un tracciato comune: dopo aver attinto acqua dalle sorgenti nell'alta valle dell'Aniene, discendevano verso Tivoli, curvando poi bruscamente verso sud e costeggiando i Monti Simbruini per poi dirigersi a Roma.⁷²

71 (D'Ossat, 1940)
72 (Hodge, 1992)

Collegamento con Villa Adriana

Nei pressi del tracciato dell'Aqua Marcia, nelle vicinanze del Ponte degli Arcinelli, è stata rinvenuta una struttura rettangolare di circa 3x6 metri con murature spesse di 90 cm in cocciopesto impermeabile, identificabile come possibile serbatoio di una linea di pressione⁷³. La presenza di una condotta di circa 7 cm di diametro suggerisce la realizzazione di un sifone invertito (solitamente utilizzato per far superare all'acqua un dislivello negativo, come una valle) che si presuppone fosse destinato a rifornire Villa Adriana.⁷⁴

Una possibile piscina di derivazione (*castellum divisorium*) si trovava in questo punto; l'apertura originaria era infatti rettangolare (30x45 cm) e, secondo alcune stime, avrebbe potuto deviare fino a 100 litri al secondo, ipoteticamente sufficienti per alimentare almeno una parte degli impianti idraulici di Villa Adriana, se integrati da altri flussi.⁷⁵

Sebbene non vi siano prove sul collegamento tra questa struttura e la Villa, l'elevata quantità di acqua dell'acquedotto e l'assenza di altri utenti nelle vicinanze, rafforzano l'ipotesi che tale derivazione fosse destinata proprio alla villa.⁷⁶

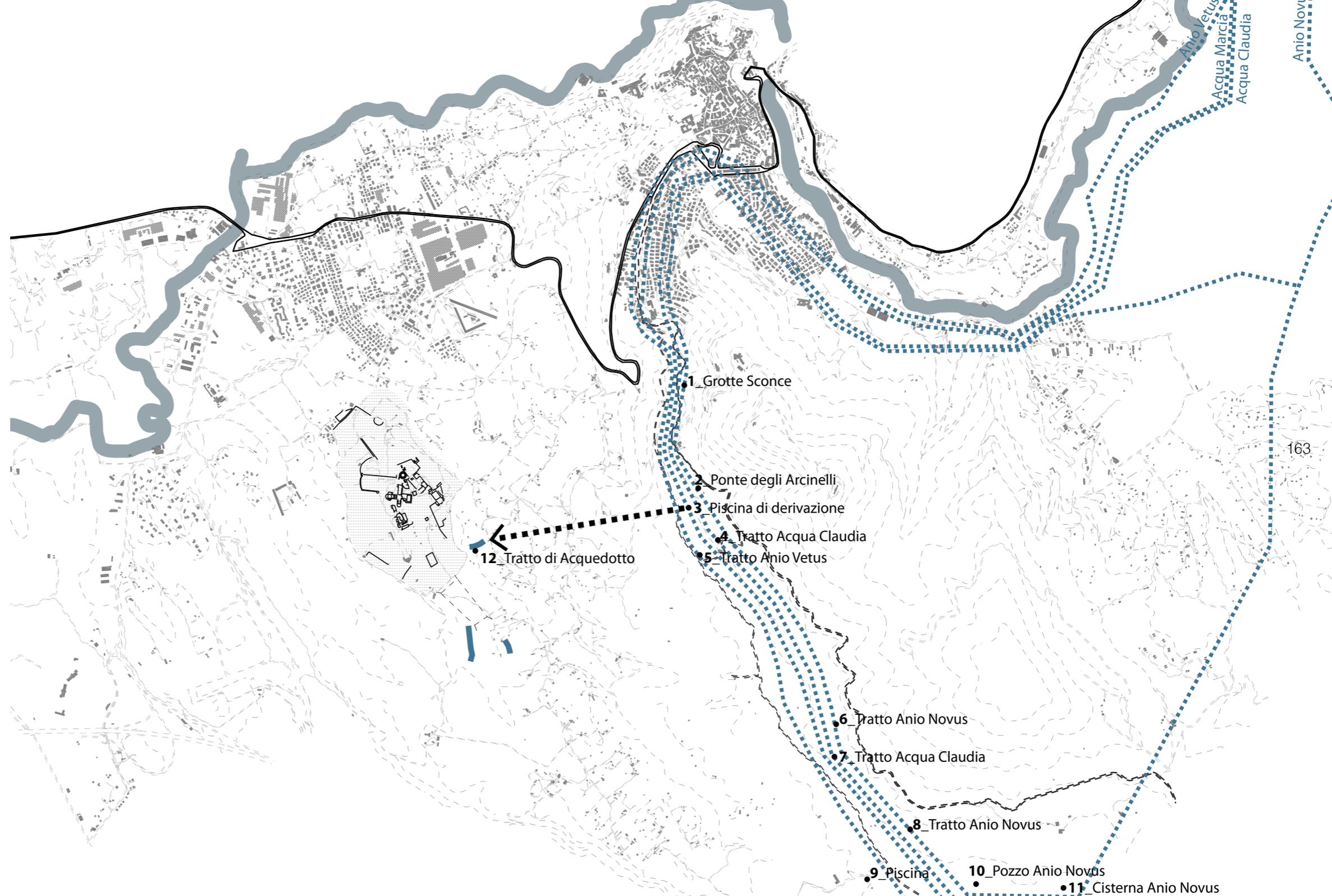
Fig. 4.10 (a dx) Piscina di derivazione - Aqua Marcia - G. Cardinale, M. Slavich - Villa Adriana. Architetture d'acqua - Tesi di laurea Politecnico di Milano 2014-15

73 (MacDonald & Pinto, 1995)

74 (Cardinale & Slavich, 2014/2015)

75 (Frontinus, 2004)

76 (Cardinale & Slavich, 2014/2015), (Frontinus, 2004)



Il tractatus logico sintattico

Morfologia del sito

Villa Adriana si adagia per la maggior parte su un vasto falsopiano che a partire dalla Piana del Pecile, posta ad una quota di 88 metri sul livello del mare, si innalza progressivamente fino a raggiungere l'Altura, un pianoro coltivato che si sviluppa tra i 115 e i 120 metri di altitudine. Il dislivello complessivo tra questi due punti si attesta intorno ai 30 metri, distribuiti con continuità lungo un tracciato di circa 900 metri in linea d'aria.

Nonostante ciò, l'impianto originario della villa, la c.d. *basis villae*, trova collocazione più in basso, presso l'area del Pantanello, un bacino naturale formato dalla confluenza dei fossi di Roccabruna e dell'Acqua Ferrata, che segnano il limite tettonico inferiore del falsopiano descritto. In questa zona, posta a circa 62 m.s.l.m., si concentrano alcuni tra gli edifici più rilevanti del complesso, tra cui il Teatro Nord, le Palestre e le sostruzioni del Tempio di Venere Cnidia. Il salto di quota che separa questa fascia inferiore dalla Piana del Pecile è pari a 25 metri e si manifesta con maggiore evidenza, concentrandosi in un tratto di soli 300 metri in linea retta.

Nel suo insieme, la porzione più significativa della Villa si sviluppa tra il Pantanello e l'Altura, lungo un asse di circa 1180 metri, che congiunge idealmente il centro dell'orchestra del Teatro Nord con quello del Teatro Sud. Il dislivello complessivo su questo asse si aggira tra i 55 e i 60 metri.

Sotto il profilo topografico, dunque, il complesso adrianeo si configura come un organismo architettonico che si confronta con la natura mutevole del suolo, un terreno plasmabile

Struttura insediativa

e stratificato, frutto sia delle condizioni morfologiche originarie del paesaggio tiburtino, sia dalle trasformazioni profonde operate durante la costruzione della Villa stessa. Tali modificazioni, tuttavia, non erano ancora intervenute al momento della concezione del progetto generale, che appare così fondato su una lettura sensibile e strategica delle vocazioni naturali del sito, in dialogo sapiente tra paesaggio e architettura.⁷⁷

Lo studio dello sviluppo planimetrico di Villa Adriana permette di riconoscere una struttura insediativa articolata, ma allo stesso tempo leggibile secondo criteri di suddivisione funzionale e orientamento spaziale. Come viene esplicitato chiaramente nel capitolo dell'impianto generale di Villa Adriana, l'intero complesso può essere interpretato come il risultato della giustapposizione di quattro grandi quartieri, ciascuno dotato di una propria coerenza interna e orientamento autonomo, ai quali si affiancano numerose strutture periferiche o interstiziali, talvolta di notevole rilevanza.

Pur mantenendo autonomia, i quartieri principali risultano collegati tra loro da alcuni punti di contatto che, però, non implicano percorsi di transito o attraversamento tra le singole aree, suggerendo una frammentazione dell'impianto. La rete viaria interna, quale elemento ordinatore, non risulta essere presente in superficie; i collegamenti sono ipogei o marginali e il sistema circolatorio interno si conforma secondo una logica labirintica.

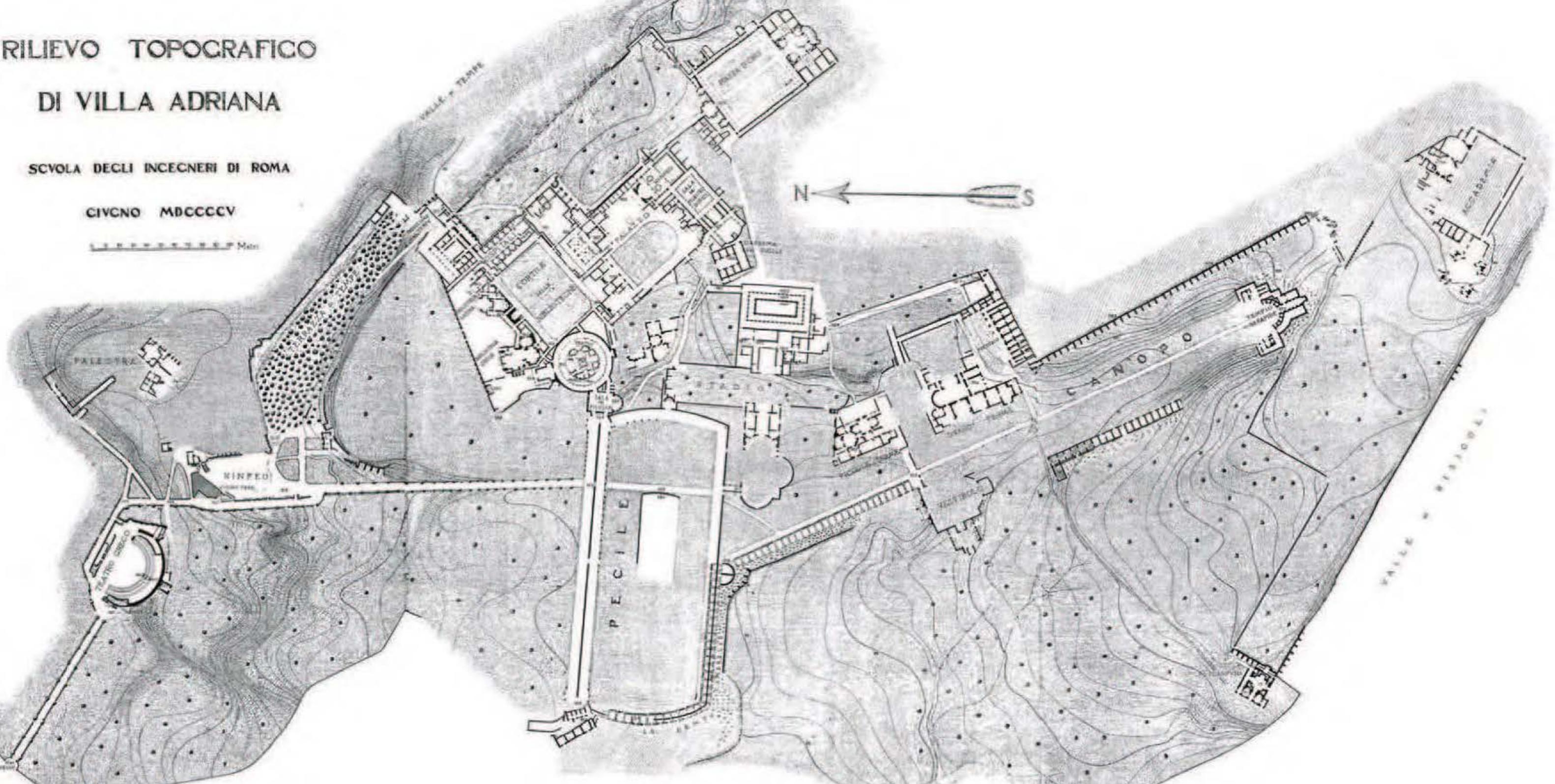
⁷⁷ P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 18

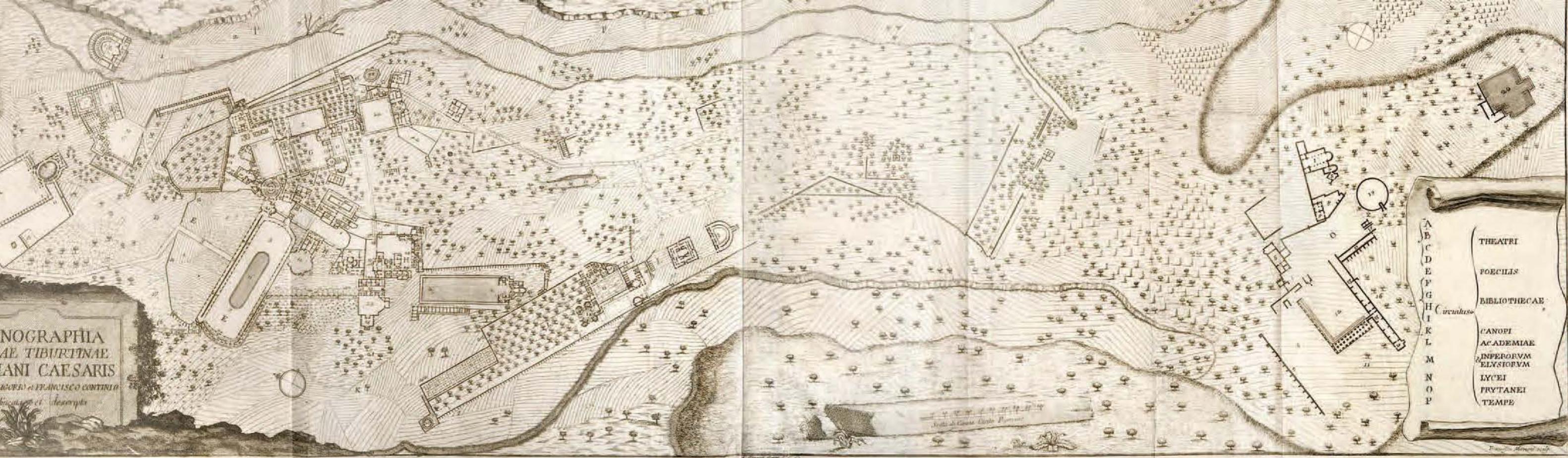
RILIEVO TOPOGRAFICO DI VILLA ADRIANA

SCUOLA DEGLI INGEGNERI DI ROMA

CIVICO MDCCCCV

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Metri





Il primo quartiere, situato nella porzione nord-orientale della villa, comprende spazi a destinazione residenziale: la Domus, il Cortile delle Biblioteche, gli Hospitalia, il Triclinio Imperiale e Piazza d'Oro.

Il secondo quartiere, centrale rispetto all'intero complesso, comprende il Palatium, il Ninfeo e l'Edificio con Tre Esedre, orientati secondo l'asse che coinvolge anche il Pecile e la Sala dei Filosofi; in una posizione intermedia tra quest'area e il quartiere precedente si collocano, secondo una logica di transizione spaziale, il Teatro Marittimo e le Terme.

Il terzo quartiere è impostato su un'area pianeggiante che è compresa tra il Pecile e l'altura retrostante: essa è caratterizzata da una maglia ortogonale regolare, che ospita le Grandi e le Piccole Terme, il Grande Vestibolo, il Canopo e l'Antinoeion.

Il quarto quartiere, noto come "Accademia", si estende lungo il margine occidentale della villa, tra la Torre di Roccabruna e il Teatro Sud.

Fig. 4.12 (in alto) - F. Contini, Pianta di Villa Adriana, 1634-1668

**Dal modello
frammentario alla
composizione
gerarchica**

La composizione architettonica di Villa Adriana è raramente oggetto di indagine; piuttosto che un'indagine formale, gli studiosi preferiscono una lettura costruttiva e cronologica delle sue parti, probabilmente dovuta al carattere frazionato e progressivo del cantiere adrianeo, articolato in questo modo per garantire la continuità delle attività del principe durante la fase edilizia.

Gli studi portati avanti nel corso dei secoli e la loro interpretazione tradizionale, tendono a descrivere la Villa come un insieme eterogeneo di edifici giustapposti, che non seguono un disegno unitario, ma che sono il frutto di successive stratificazioni.

La forma architettonica di Villa Adriana rimane quindi avvolta da un velo di invisibilità e celata agli occhi di chi la osserva senza gli strumenti adeguati.

Attraverso l'uso del *Tractatus Logico Sintattico*⁷⁸ si svela, con un'attenta analisi rigorosa delle relazioni geometriche e sintattiche che ne regolano la composizione, la struttura invisibile e il sistema ordinatore nascosto che sta alla base della composizione di questa straordinaria opera architettonica.

Pier Federico Calvi si pone come contrapposizione a tutto ciò che è stato detto e scritto precedentemente, ribaltando la visione del disegno unitario in favore di un sistema gerarchico radiale ipotattico. Secondo questa nuova visione, la disposizione degli elementi architettonici non è affatto casuale, ma risponde a precise logiche geometriche che regolano i rapporti tra gli spazi e il tutto.

78 P.F. Calvi, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012

**Analisi critica degli
studi precedenti**

L'autore rinuncia agli aspetti interdisciplinari di analisi dell'archeologia e della storia, andando a focalizzarsi esclusivamente su quella che è la struttura geometrica e la sintassi compositiva; in questo modo, la Villa non ha più le connotazioni di un mosaico di edifici indipendenti, ma risulta essere un organismo unitario in cui ogni elemento occupa una posizione determinata da relazioni geometriche rigorose, che si basa "sulla disposizione di alcune polarità generative da cui dipendono in un rapporto gerarchico, il posizionamento, l'orientamento e, talvolta, anche la composizione spaziale delle parti architettoniche"⁷⁹.

L'analisi delle geometrie della Villa si articola in diverse fasi, la cui prima prevede lo studio delle fonti e della letteratura esistente, per individuare i precedenti tentativi di definizione della forma dell'architettura in esame e le loro imitazioni.⁸⁰ Negli ultimi secoli, numerosi studiosi si sono cimentati nell'analisi di Villa Adriana per comprenderne la logica compositiva; uno dei primi tentativi è stato portato avanti da Giovan Battista Piranesi nel XVII secolo, che produsse una pianta dettagliata delle fabbriche esistenti, contribuendo ad una maggiore conoscenza della struttura architettonica. In seguito, anche l'architetto Italo Gismondi elaborò un modello della Villa, conservato al Museo della Civiltà Romana, che divenne il principale riferimento

79 P.F. Calvi, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 9

80 P.F. Calvi, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 21

per gli studi successivi.

Un contributo fondamentale è stato sicuramente dato da MacDonald e Pinto⁸¹, che approfondiscono il rapporto tra strutture architettoniche e paesaggio, con un'analisi dettagliata della sintassi compositiva del sito. Il lavoro di M. Sapelli Ragni⁸² ha poi offerto ulteriori prospettive interpretative sulle fasi costruttive e sull'evoluzione del complesso.

Il *Tractatus* si inserisce proprio in questo quadro, proponendo un nuovo paradigma di lettura basato su un'analisi geometrica e sintattica che supera l'interpretazione tradizionale della Villa come un insieme eterogeneo di edifici giustapposti e dimostrando una logica compositiva radiale policentrica ipotattica. L'autore, oltre a proporre un nuovo approccio metodologico, incentrato sulla lettura scientifica delle geometrie e delle connessioni tra gli edifici, confuta tutti questi studi precedenti, poiché ritiene che abbiano mancato proprio di individuare quel principio ordinatore che sta alla base della composizione architettonica della villa stessa.⁸³

In particolare, viene criticato il lavoro di MacDonald e Pinto che, pur avendo analizzato i rapporti tra architettura e paesaggio, si ritiene si siano fermati ad una visione pittoresca della composizione, senza cogliere la presenza di un principio unitario geometrico. Questi studiosi "sono andati ad un passo dalla comprensione del principio ordinatore di Villa Adriana, ma

81 (MacDonald & Pinto, 1997)

82 (Ragni, 2010)

83 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 9

non hanno voluto vederlo"⁸⁴, preferendo un'interpretazione più legata alla morfologia del sito e ai contrasti visivi tra gli edifici e il paesaggio.

La maggior parte degli studi fatti hanno concorso a considerare la Villa come un aggregato di edifici indipendenti, una composizione pluriassiale paratattica⁸⁵, sprovvista di una gerarchia interna definita, mentre è chiaro che il modello sia policentrico radiale ipotattico, poiché la disposizione degli edifici segue un preciso schema ordinatore, con centri multipli e relazioni geometriche rigorose, di cui si parlerà in maniera più approfondita nel corso di questa trattazione.

Un'altra critica è mossa anche nei confronti della teoria della forma quadrata proposta da Giancarlo Cataldi⁸⁶: egli ipotizzava l'uso di una maglia geodetica regolata da riferimenti astronomici e centuriazione.; questa visione viene completamente rigettata a favore di un preciso disegno compositivo originario, basato su relazioni geometriche interne, che non sono semplicemente il risultato dell'adattamento al territorio.

Altri studi significativi sono quello di E. Salza Prina Ricotti⁸⁷ e di Sergio di Tondo⁸⁸. Il primo analizza il significato simbolico della residenza

84 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 21

85 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 18

86 (Cataldi, 1977)

87 (Ricotti, 2001)

88 (Tondo, 2007)

imperiale e le sue connessioni con le grandi regge ellenistiche, mentre il secondo basa la propria lettura sulla centuriazione e sul rapporto con la geologia del territorio. Anche in questo caso, viene trascurata l'essenza della composizione architettonica.

Per comprendere appieno la vera struttura di Villa Adriana, l'autore propone di adottare una metodologia basata sull'uso di strumenti digitali avanzati come AutoCAD, che è necessaria per individuare, verificare e tracciare la disposizione degli edifici sulla base di rilievi archeologici. Questo metodo si propone di dimostrare che non si tratta di una composizione irregolare e spontanea, ma che è invece un sistema altamente organizzato che può essere decifrato attraverso la sintassi compositiva.⁸⁹

A questa prima fase di studio, segue l'analisi della composizione della Villa, che presenta – come si è già ribadito più volte – una configurazione policentrica radiale ipotattica, che vede in alcuni edifici, o in specifiche parti di essi, caratterizzati da pianta centrale o da elementi chiusi, la funzione di punti cardine entro una chiara gerarchia dell'intero impianto. In particolare, emerge come principale fulcro compositivo la sala quadrilobata della Piazza d'Oro, attorno alla quale ruota l'intero impianto

89 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 16

planimetrico della Villa.⁹⁰

Il termine "policentrismo" indica il modo in cui si articola la villa, attraverso molteplici poli di attrazione, ognuno dei quali possiede una propria identità e una propria funzione, senza presentarsi mai come elemento isolato; bensì, al contrario, essi risultano collegati attraverso un sistema di assi visivi, percorsi e simmetrie che vanno a ricreare un dialogo continuo tra tutte le parti che compongono la Villa, rendendola un complesso organico in cui ogni elemento contribuisce all'armonia generale.

Attualmente, come emerge chiaramente nella parte seconda della trattazione presa in analisi e nelle tavole che verranno riportate di seguito, i principali nuclei compositivi e sintattici di Villa adriana possono essere identificati nei seguenti punti:

- a. Centralità della Piazza d'Oro (tre centri)
- b. Centralità del Tempio di Venere Cnidia (un centro) - Teatro Nord (cinque centri)
- c. Centralità del Teatro Marittimo (un centro)
- d. Centralità del Teatro Sud (un centro)
- e. Centralità delle Tre Esedre (quattro centri)
- f. Centralità del Grande Vestibolo (quattro centri)
- g. Centralità del Padiglione dell'Accademia (nove centri)

Essi convivono senza alcuna rigidità formale, ognuno di essi è dotato di un ruolo specifico che viene integrato in un sistema più ampio che richiama l'intenzione dell'imperatore di andare a ricreare un luogo che fosse la convivenza

90 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 31

Metodo geometrico e strumenti digitali

Sistema radiale ipotattico

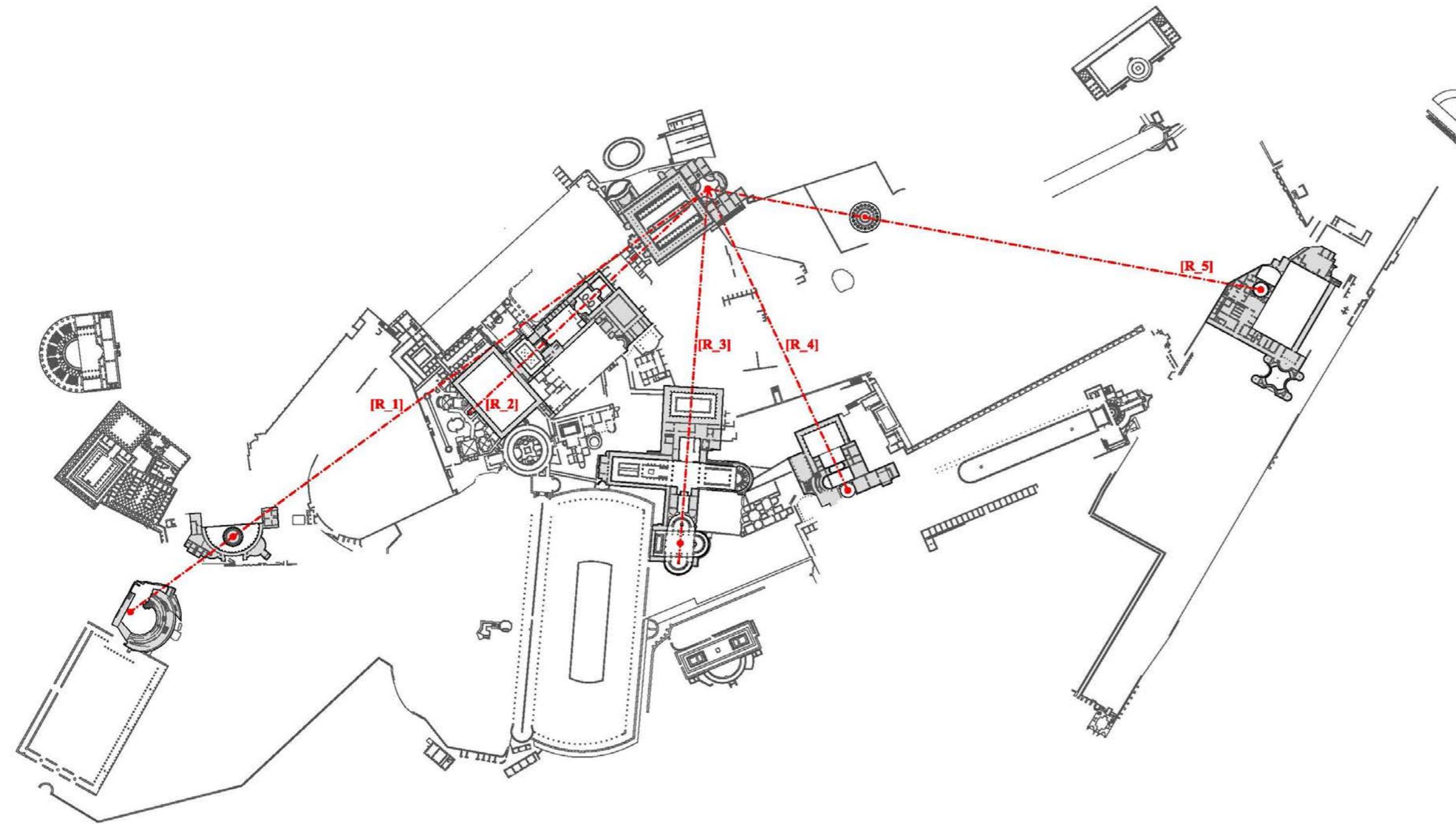
delle culture e degli stili che aveva tanto amato durante i suoi viaggi. Queste centralità danno luogo alla sintassi radiali, cioè il modo in cui questi centri si dispongono rispetto agli assi principali della villa, creando una rete articolata di relazioni spaziali che si irradia in più direzioni.

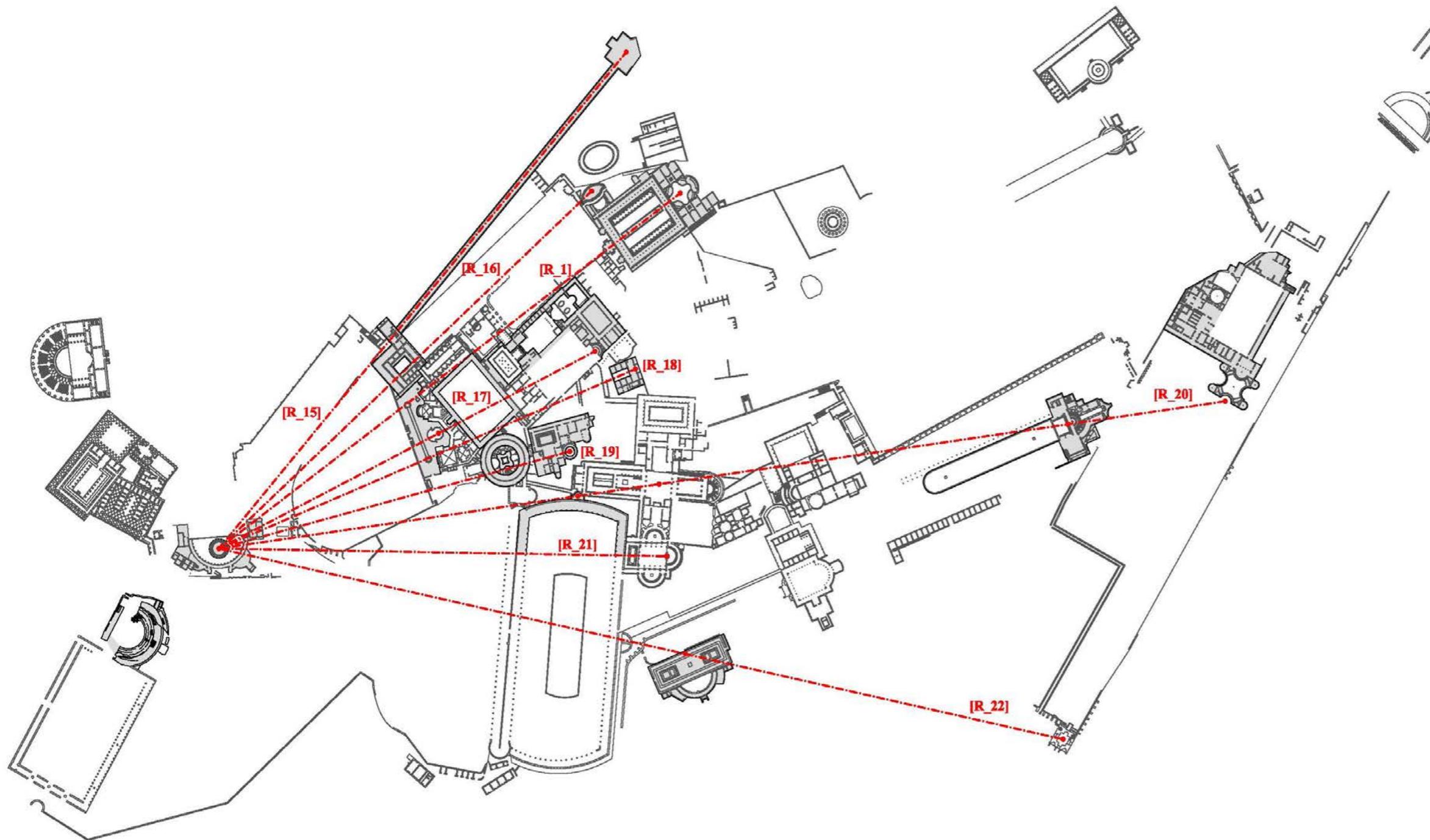
Centralità

La centralità di Piazza d'Oro ne fa uno dei punti di maggior rilievo della Villa; dal centro della Sala Quadrilobata partono sei segmenti: tre danno origine al complesso della Domus Imperiale, quello del Palatium, il Ninfèo Stadio, l'Edificio con tre Esedre e il complesso delle Grandi Terme, mentre lungo altri due assi si innestano relazioni tra punti linearmente molto distanti tra loro (il Tempio di Apollo sull'Accademia, il Teatro Nord e il Tempio di Venere Cnidia al Pantanello); l'ultimo segmento la unisce invece con il Grande Vestibolo e gli ipogei delle Grandi Terme.⁹¹

Fig. 4.13 (a sx) - Centralità Piazza d'Oro - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

⁹¹ P.F. Caliarì, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 32. *Centralità della Piazza d'Oro* (Tav. II.I, Tav. II.II, Tav. III.I e Tav. III.II)



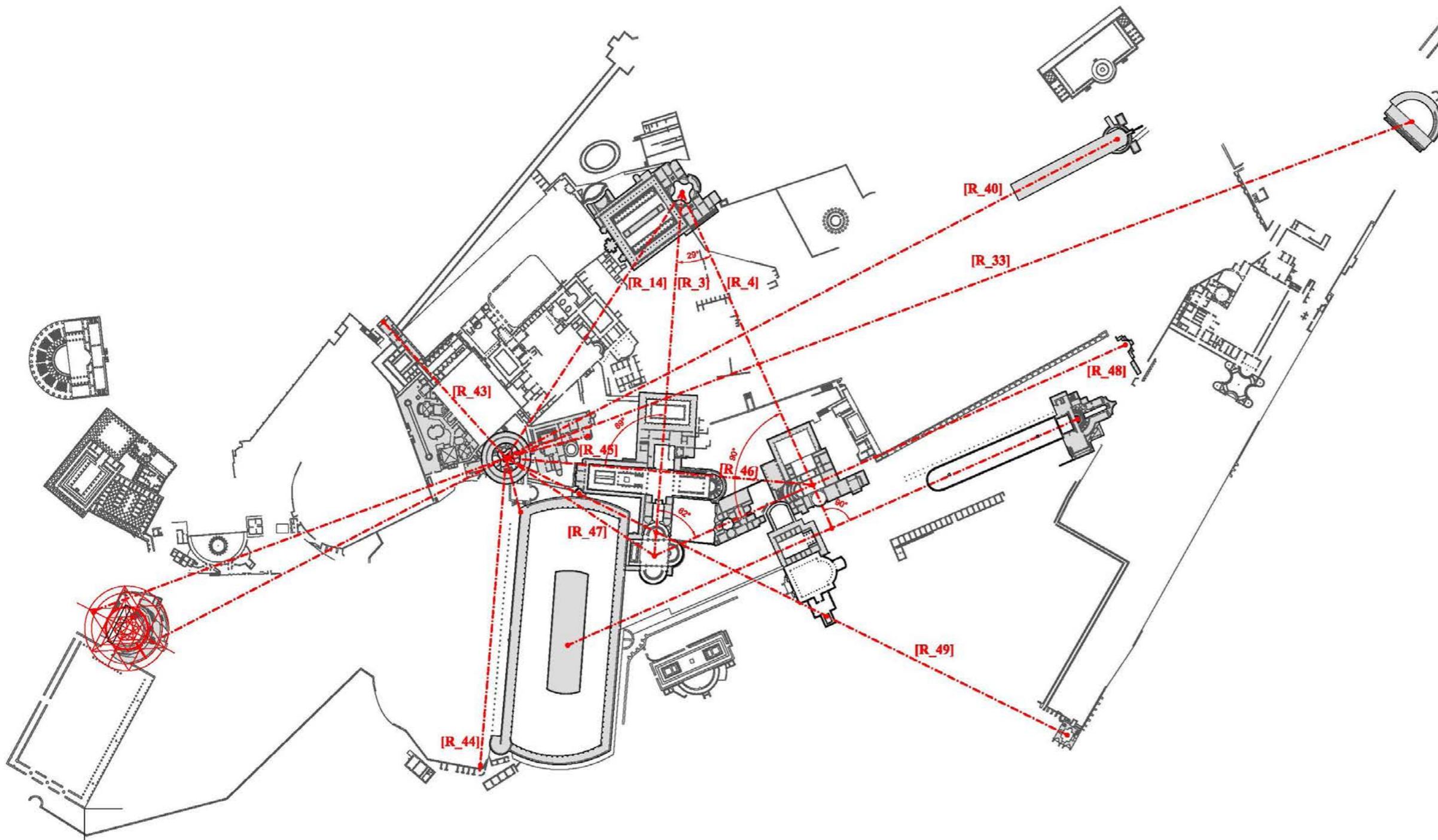


Dall'asse che connette la Piazza d'Oro con il Tempio di Venere Cnidia e del Teatro Nord si sviluppano nuovi assi che, arrivando fino a sud, interessano e collegano tutti e quattro i quartieri della Villa.⁹²

179

Fig. 4.14 (a sx) - Centralità Tempio di Venere Cnidia - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

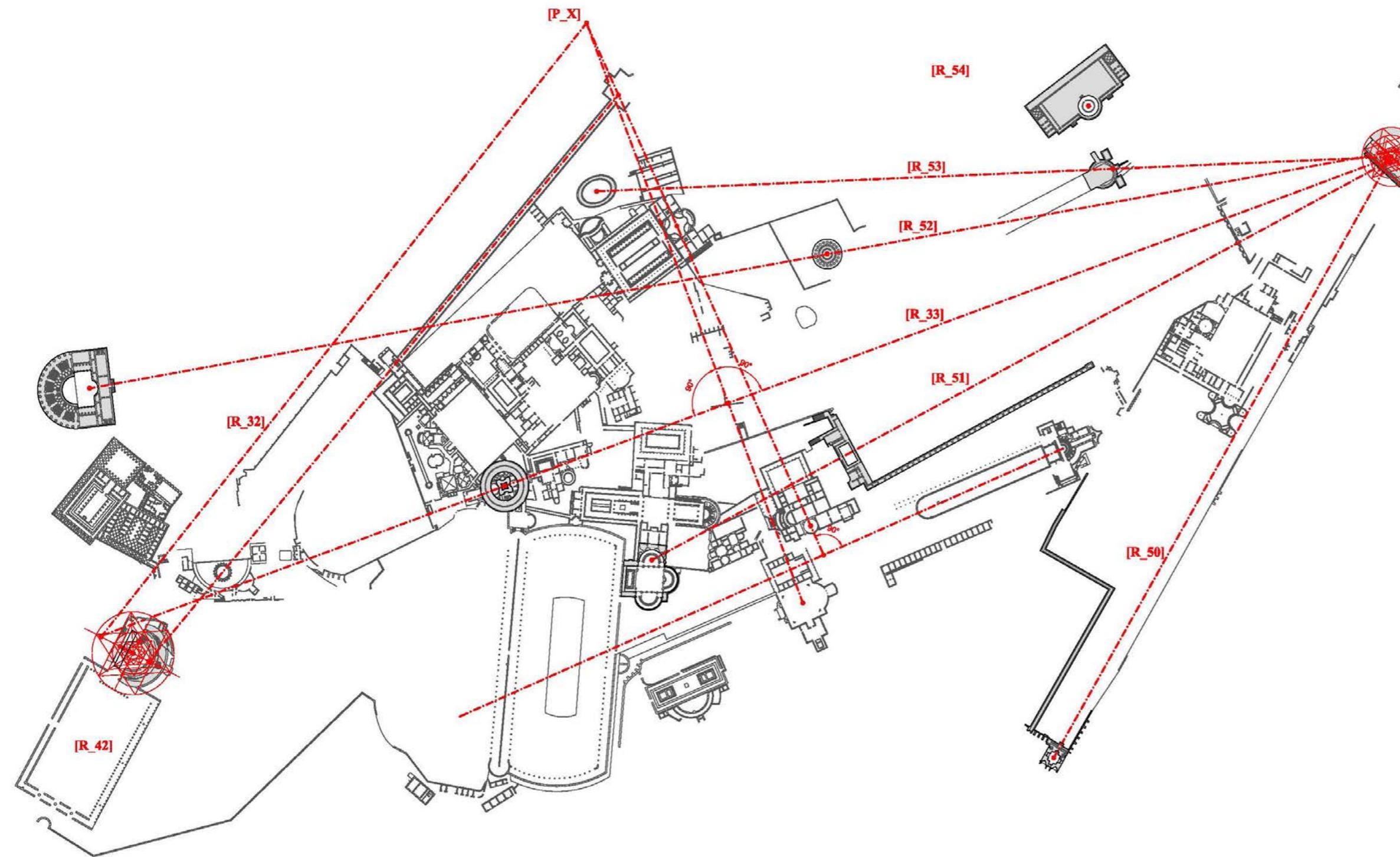
⁹² P.F. Caliarì, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 36. *Centralità del Tempio di Venere Cnidia - Teatro Nord* (Tav. IV.I, Tav. IV.II e Tav. IV.III)



Il Teatro Marittimo, per conformazione e rilevanza, risulta una delle centralità di maggior valore, potendosi porre come punto di distribuzione di una grande molteplicità di raggi che passano per il suo centro o che si dipanano direttamente da esso, identificando l'orientamento e la composizione di alcune parti della villa.⁹³

Fig. 4.15 (a sx) - Centralità Teatro Marittimo - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

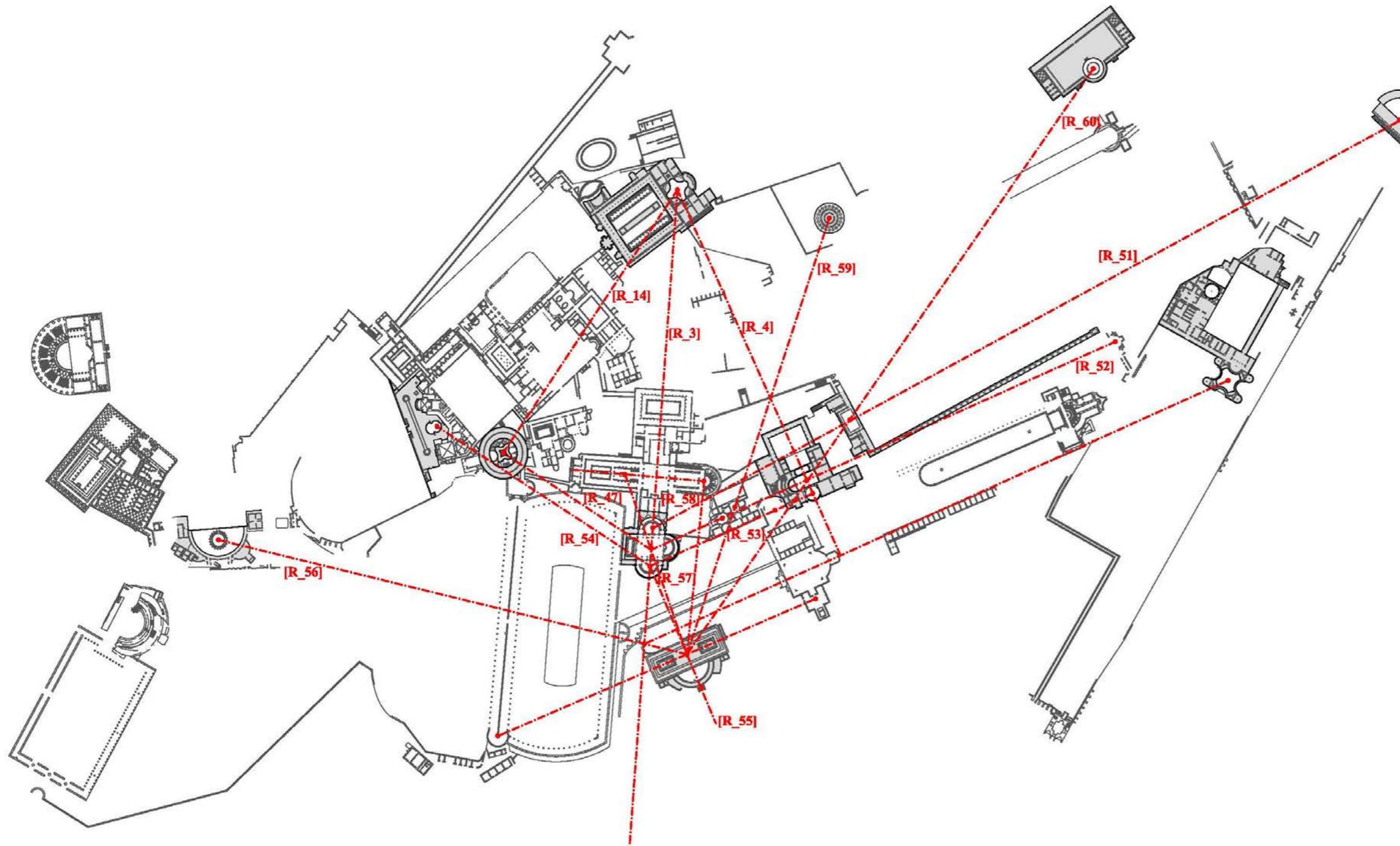
⁹³ P.F. Caliarì, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 41. *Centralità del Teatro Marittimo (Tav. V)*



Nonostante la collocazione nella parte più meridionale della Villa, dal Teatro Sud vengono generati sei assi (di cui uno è il medesimo che parte dal Teatro Nord e attraverso il Teatro Marittimo); altri due assi danno la chiave su cui si imposta l'orientamento dell'Altura dell'Accademia, mentre un quarto collega il Teatro Sud con il Terzo Teatro. Altri due raggi si collegano a porzioni situate a grande distanza, sottolineando come i rapporti tra le parti siano frutto di un progetto unitario preciso.⁹⁴

Fig. 4.16 (a sx) - Centralità Teatro Sud - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

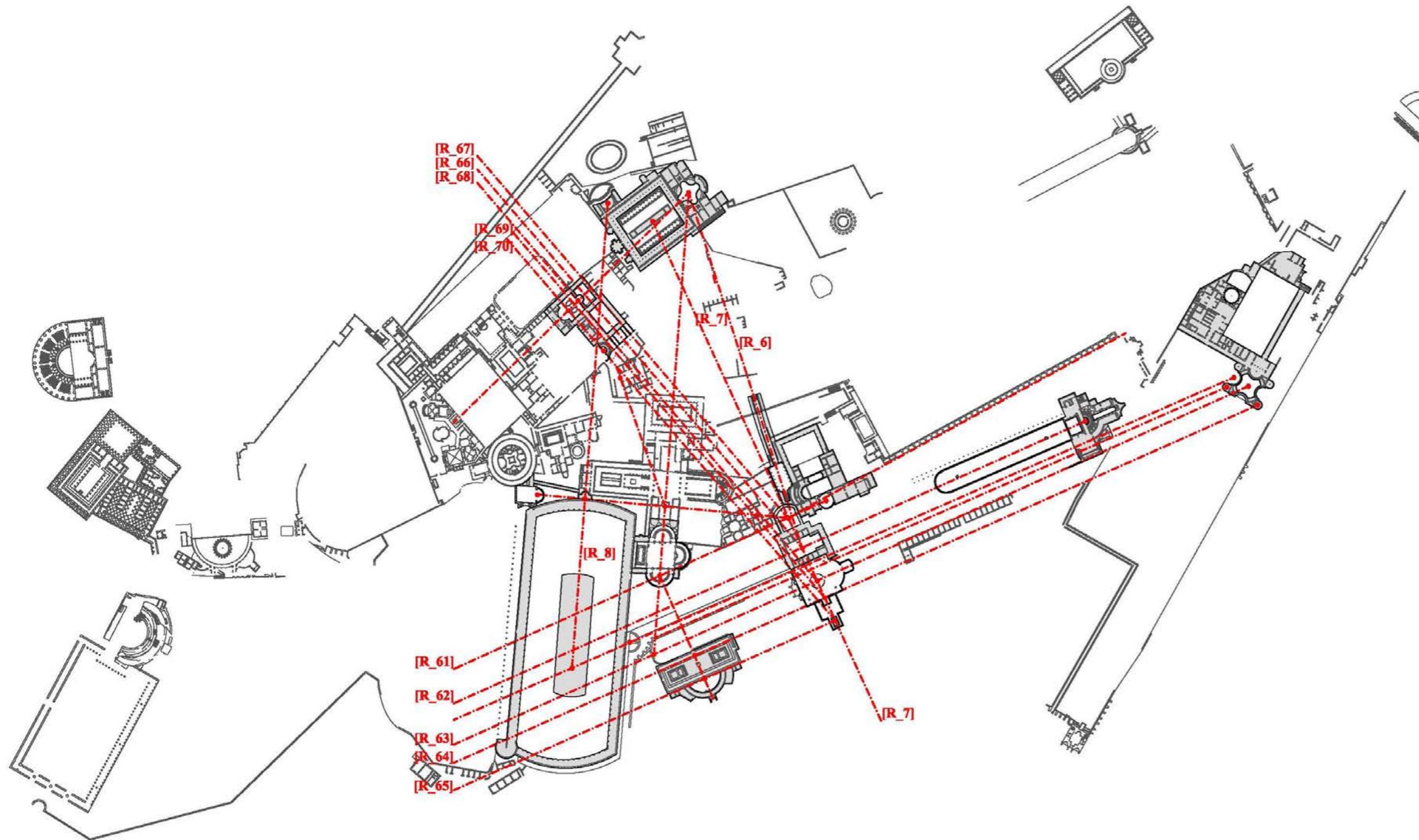
⁹⁴ P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 43. *Centralità del Teatro Sud (Tav. VI)*



L'Edificio con Tre Esedre, anch'esso generato simmetricamente da un asse che è prodotto a partire da Piazza d'Oro, si relaziona invece con l'Antinoeion; entrambi gli edifici generano segmenti che si intrecciano in diversi punti di Villa Adriana. In questo caso non solo vengono riordinati diversi punti della villa, ma il segmento funge come asse di specularità, il cui compito è quello di intensificare il numero di relazioni formali tra alcuni edifici.⁹⁵

Fig. 4.17 (a sx) - Centralità Centralità Tre Esedre - Antinoeion - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

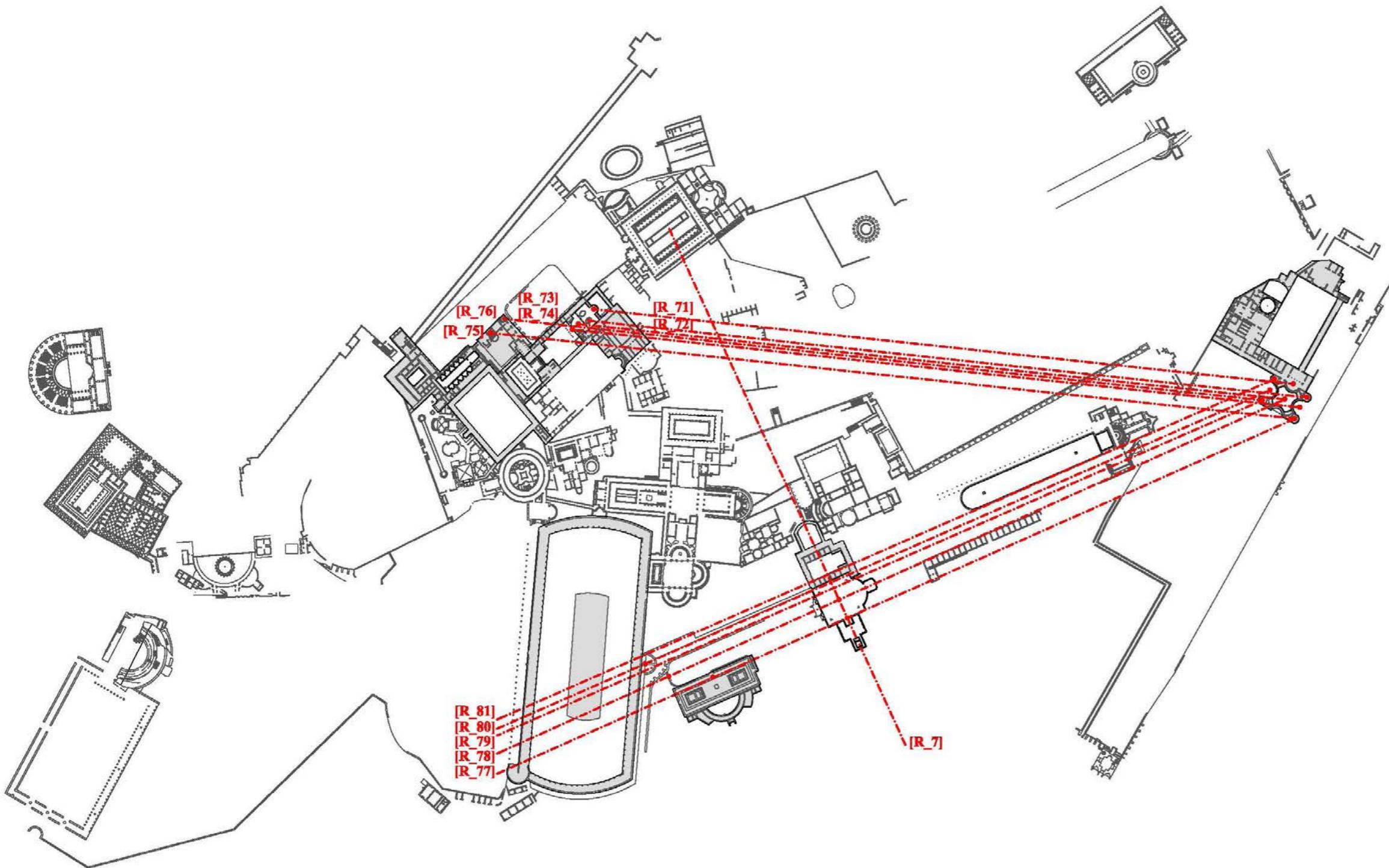
⁹⁵ P.F. Caliarì, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 45. *Centralità delle tre Esedre e Antinoeion (Tav. VII)*



L'edificio del Grande Vestibolo era l'ingresso principale alla Villa e, a questa funzione particolarmente rilevante, è associata una serie di assi che rivestono una grande importanza.⁹⁶

Fig. 4.18 (a sx) - Centralità Grande Vestibolo - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

⁹⁶ P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 47. *Centralità del Grande Vestibolo (Tav. VIII)*



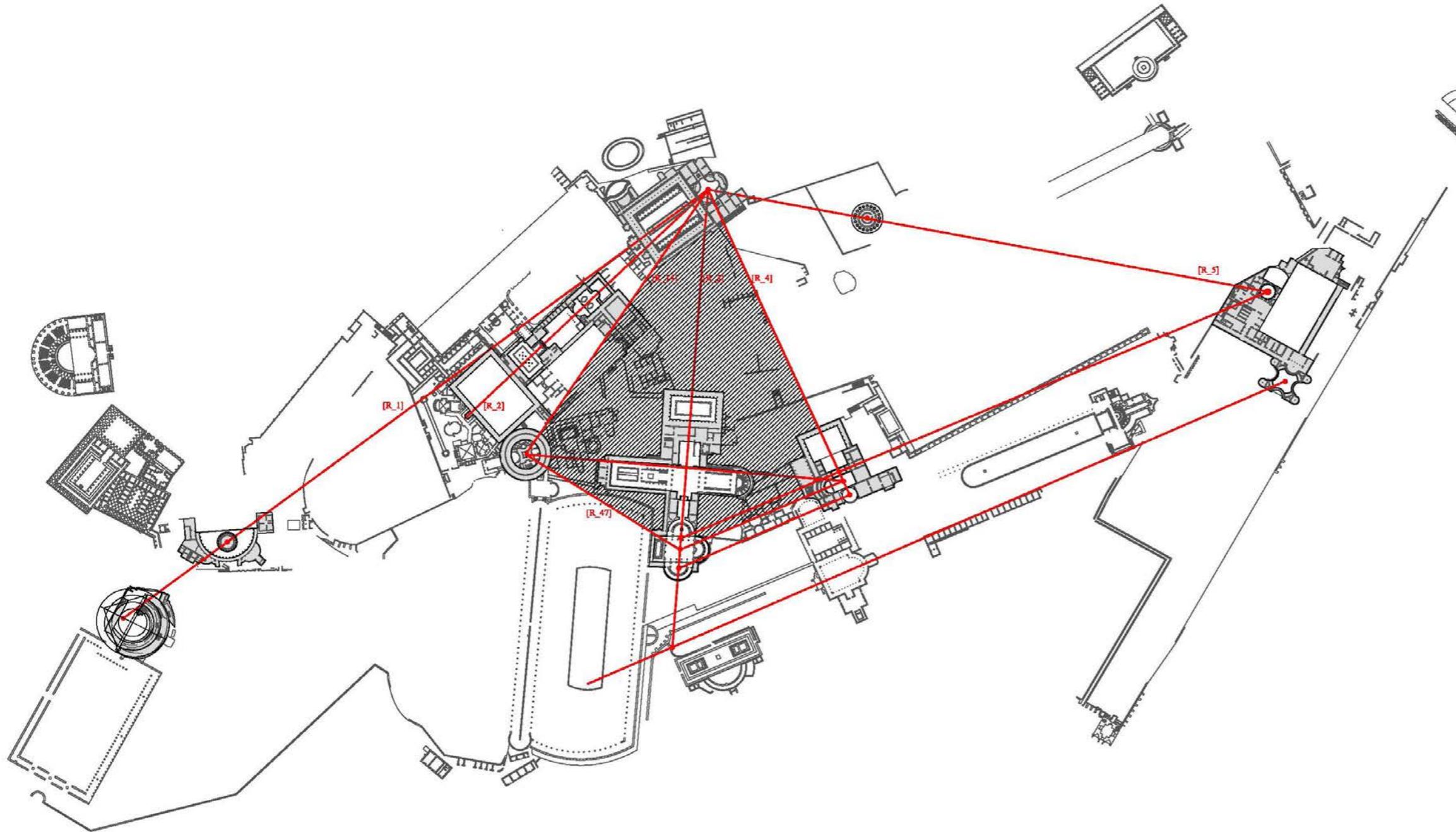
L'ultima centralità è quella del complesso dell'Accademia, in cui sono individuabili nove centri da cui partono fasci paralleli di segmenti in due direzioni precise: la Domus e il Pecile; essi definiscono rapporti e organizzano le sequenze murarie di alcuni edifici dell'intero complesso.⁹⁷

L'analisi geometrica condotta secondo l'impostazione metodologica del Tractatus dimostra quindi in maniera chiara ed efficiente che la forma di Villa adriana è riconducibile ad un sistema compositivo ordinato e gerarchico, basato su operazioni di tracciatura precise che permettono di individuarne la struttura invisibile e rigorosa sottesa alla disposizione planimetrica della Villa.

189

Fig. 4.19 (a sx) - Centralità Padiglione dell'Accademia - Tractatus logico sintattico, P.F. Caliarì

⁹⁷ P.F. Caliarì, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 48. *Centralità del Padiglione dell'Accademia (Tav. IX)*



Le triangolazioni che vengono fatte, tracciando gli assi generatori tra tre punti notevoli, i cui vertici sono centri compositivi rilevanti, hanno la funzione di generare reti di relazioni geometriche che rivelano allineamenti, simmetrie, radialità e polarità direzionali non percepibili nella materia archeologica. La stessa triangolazione viene effettuata nel corso del progetto di questa tesi per definire una nuova centralità, in continuità con il ragionamento che è stato portato avanti nella concezione originale della Villa. L'impiego di questo metodo è fondamentale per identificare il principio ordinatore non arbitrario che era stato utilizzato e che è inscritto nella logica del disegno originario, ossia in quella fase astratta in cui Villa Adriana esisteva solo come un'idea.

191

Gli assi tracciati si sviluppano sempre a partire da un centro geometrico privilegiato, riconosciuto come fulcro primario della composizione, dal quale si irradiano segmenti direzionali che organizzano lo spazio secondo la logica radiale ipotattica di cui si è parlato. Questo centro non è mai identificabile con un edificio in particolare, ma piuttosto risulta essere un punto geometrico di origine, una sorgente della sintassi formale che regge e condiziona la disposizione dell'intero sistema.

Fig. 4.20 (a sx) -
Triangolazione Piazza d'Oro
- Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

Assi compositivi

La coerenza formale che si viene a creare è propriamente generata da tre diversi tipi di assi che si distinguono in:

- a. Linee assertive, che fungono da principali assi di simmetria, penetrazione o radiazione, attivando relazioni direzionali forti tra i centri;
- b. Linee d'appoggio, che seguono o derivano da elementi costruiti – quali muri o colonnati – e ne rafforzano la coerenza geometrica;
- c. Linee di costruzione, astratte e non necessariamente corrispondenti a elementi fisici, ma fondamentali nella definizione delle proporzioni e nella regolazione dell'intero sistema.

Questa rete di segmenti e le conseguenti triangolazioni permettono quindi di risalire all'atto fondativo dell'architettura, per permettere alla vera forma di Villa Adriana di manifestarsi nella logica del progetto, tracciabile attraverso l'analisi delle relazioni geometriche tra le sue parti.



Fig. 4.21 (a dx) - dettaglio della collezione statuaria sul Canopo, Villa Adriana.



DIOR

Christian Dior: l'architetto del sogno

Christian Dior non è stato soltanto uno stilista, ma un vero e proprio architetto della bellezza, capace di ridisegnare la figura femminile del dopoguerra con un'eleganza senza tempo, guidato dalla volontà di incidere sulla femminilità moderna.⁹⁸

*"Il mio sogno? Rendere le donne non solo più belle, ma anche più felici"*⁹⁹

La sua influenza ha attraversato i confini della moda, lasciando un'impronta indelebile nel mondo del design, dell'arte e, per affinità di linguaggio e intenzione, anche dell'architettura. La sua capacità di modellare i corpi come volumi, di scolpire le stoffe con equilibrio tra struttura e leggerezza, lo rende una figura paradigmatica nel dialogo tra spazio, forma e identità.

Nato a Granville, sulla costa normanna, il 21 gennaio del 1905, Dior è il secondo di cinque figli di una famiglia benestante. Fin dall'infanzia, dimostra un profondo interesse per la botanica e il disegno, trascorrendo ore nei giardini della villa familiare. Questo amore per la natura si rifletterà sempre nelle collezioni della Maison attraverso l'uso ricorrente di motivi floreali e composizioni ornamentali nei saloni espositivi.¹⁰⁰

Negli anni della giovinezza si avvicina all'arte e alle avanguardie e apre nel 1928 una

98 (Giamberardino, 2025), (Reboli, 2025)

99 (Dior, 2007)

100 (Roccella, 2017)



Fig. 5.1 (a dx) - Christian Dior mentre fa il bozzetto di un abito, 1953

Le origini e la formazione estetica



La guerra e la rinascita creativa

Fig. 5.2.a (a sx, foto 01)
- Dettaglio Abito Vilmorin,
collezione Haute Couture
Primavera-Estate 1952, linea
Sinueuse. Collezione del
Musée des Arts décoratifs di
Parigi.

Fig. 5.2.b (a sx, foto 02) -
Abito Vilmorin, collezione
Haute Couture Primavera-
Estate 1952, linea Sinueuse.
Collezione del Musée des
Arts décoratifs di Parigi

'VILMORIN'
CHRISTIAN DIOR - 1952

galleria d'arte a Parigi insieme all'amico Jacques Bonjean, dove espone opere di Picasso, Matisse e Dalì. Questo background culturale, intriso di pittura, surrealismo, cinema d'avanguardia e architettura, costituisce la matrice profonda della sua visione stilistica, un approccio che concepisce l'abito come opera d'arte e spazio abitabile.¹⁰¹

Abbandonando l'iniziale iscrizione a Scienze Politiche, fortemente voluta dai genitori, Dior incomincerà ad orientarsi verso la musica e poi verso la moda e l'illustrazione. Tra il 1935 e il 1938 lavora come disegnatore per *Le Figaro* e collabora con vari stilisti, fino ad ottenere un incarico stabile presso la casa di moda di Robert Piguet, figura fondamentale per la sua formazione professionale.¹⁰²

Con l'inizio della Seconda guerra mondiale, Christian Dior venne chiamato alle armi nel 1939 e riuscì a tornare in patria nel 1940. Si rifugiò nel sud della Francia e aiutò il padre e la sorella nella coltivazione di ortaggi.

La guerra segna una cesura profonda, biografica e culturale, e la figura della donna viene depotenziata e privata della propria sensualità; questo contesto di repressione e uniformità spingerà l'artista a creare, anni dopo, un ideale di donna rinnovato, armonioso e seducente.

Nel 1941 viene assunto da Lucien Lelong, importante couturier parigino, che si oppone al tentativo dei nazisti di trasferire le case di moda francesi a Berlino, permettendo a Dior di continuare a lavorare nella capitale francese. Lelong diventerà un vero e proprio mentore per Dior, offrendogli la libertà necessaria per

¹⁰¹ *ibidem*

¹⁰² (Dumas, 2020)

esplorare il suo stile personale e trovare la propria strada come stilista.¹⁰³

Nel frattempo, la sorella Catherine viene arrestata per attività di resistenza e deportata in un campo di concentramento. Al suo ritorno in Francia, dopo la liberazione da parte dell'Armata Rossa, continuerà a vivere nell'ombra e a coltivare fiori, che diventeranno l'essenza di molte fragranze della Maison, come il celebre Diorissimo.¹⁰⁴

Nel 1946, grazie al finanziamento dell'imprenditore tessile Marcell Boussac, soprannominato il "re del cotone", Dior inaugura la sua Maison al numero 30 di Avenue Montaigne a Parigi. È qui che, il 12 febbraio 1947, presenta la sua prima collezione rivoluzionaria conosciuta come New Look.¹⁰⁵ La silhouette si trasforma: giacche bar dalla vita stretta, gonne ampie e fiorite, tessuti ricercati, cappelli a tesa larga e un nuovo ideale di sensibilità femminile che celebra la bellezza in contrasto con l'austerità. Il successo è immediato e internazionale: nello stesso anno Dior riceve il Fashion Oscar a Dallas e apre una boutique a New York. Le sue creazioni si diffondono rapidamente in America e in Gran Bretagna, diventando simbolo di eleganza e lusso su scala globale.

Negli anni successivi l'universo Dior si espande, includendo anche accessori, borse e scarpe, ma soprattutto profumi, tra cui Miss Dior, un tributo alla sorella Catherine a cui era profondamente legato.¹⁰⁶

103 (Granata, 2016)

104 (Bacqué, 2008)

105 (Roccella, 2017)

106 (Dumas, 2020), (Dior, s.d.)

La nascita della Maison Dior e il new look

Fig. 5.3 (a dx) - Christian Dior (a destra) presso Robert Piguet, intorno al 1939. Fotografia di Willy Maywald.





Eredità e visione

Fig. 5.4 (a sx) - Christian Dior davanti al suo negozio a Parigi, 1947.

“Volevo che le mie donne assomigliassero a fiori”¹⁰⁷

Alla teatralità delle sue prime collezioni segue, nel 1951, una nuova linea Natural, dove le forme si fanno più morbide, le giacche scivolano lungo i fianchi e gli abiti si adattano al corpo senza costringerlo. Seguono le collezioni Long, Tulipe e Marguet, che continuano ad esaltare il corpo femminile con sobrietà e grazia. In ogni sfilata Dior non rinuncia mai ad un abito rosso e ad un ramo di mughetto cucito nei vestiti, simboli personali che diventano rituali estetici della Maison.¹⁰⁸

Christian Dior muore improvvisamente nel 1957, eppure è riuscito a costruire un impero e una filosofia della moda in soli dieci anni. Ancora oggi il suo pensiero influenza il panorama contemporaneo.

Yves Saint Laurent, suo giovane assistente e poi successore alla direzione creativa, eredita l'onore di proseguire la sua visione, continuando a mantenere la collezione londinese autonoma fino al 1976 grazie al contributo di stilisti di talento.¹⁰⁹

La forza dell'eredità di Dior risiede nella sua capacità di combinare rigore formale e immaginazione poetica. I suoi abiti sono strutture, le sue collezioni sono architetture del corpo: ogni capo è concepito come un'opera d'arte indossabile, costruita su un delicato equilibrio tra proporzione, ornamento e funzione. In questo senso, il lavoro di Dior si intreccia

107 (Roccella, 2017)

108 (Bacqué, 2008)

109 (Granata, 2016)

profondamente con i principi architettonici da noi perseguiti, offrendo uno straordinario esempio di come la moda possa diventare linguaggio spaziale, gesto simbolico e progetto culturale.



Fig. 5.5 (a dx) - Collezione haute couture primavera estate 1947 - modello *bar*.

Fig. 5.6 (pag. successiva) - Modella in abito New Look con Christian Dior, anni 50



**Maria Grazia
Chiuri: la
rivoluzione
femminista nella
Maison Dior**

Dopo la morte di Christian Dior nel 1957, la direzione artistica della Maison viene affidata ad una serie di stilisti che contribuiscono a conservarne l'eredità: il già nominato Yves Saint Laurent, che introduce un tocco più giovanile e ribelle, Marc Bohan, Gianfranco Ferrè, John Galiano e Raf Simons, che imprime un'estetica minimalista e architettonica con forti richiami all'arte moderna.

Nel luglio del 2016, per la prima volta nella storia di Dior, la direzione creativa viene affidata ad una donna: Maria Grazia Chiuri, stilista italiana con una consolidata carriera alle spalle da Fendi e da Valentino, dove aveva condiviso la direzione con Pierpaolo Piccioli.¹¹⁰

Questa nomina rappresenta sì un momento storico, ma soprattutto un segnale di cambiamento: la Maison fondata da un uomo e per lungo tempo interpretata al maschile, ora parla con voce femminile, autentica e politica.

Nata a Roma nel 1964, Maria Grazia Chiuri nasce in un ambiente interamente femminile, circondata da cinque sorelle, una madre e una nonna sarte che le trasmettono la passione per l'abbigliamento come strumento di espressione personale. Il suo approccio è infatti, sin dall'inizio, orientato ad una visione inclusiva, sensibile alle pluralità delle identità femminili e fondata su una profonda conoscenza della tradizione sartoriale italiana.

110 (Picchi, 2016)



**Una nuova voce
femminile**

Fig. 5.7 (a dx) - Maria Grazia Chiuri.



L'estetica Chiuri

L'addio a Dior e la collezione Cruise 2026

Fig. 5.8 (a sx) - collezione S/S 2017, Parigi.

Fig. 5.9 (pag. successiva) Cruise 2026, Villa Albani Torlonia a Roma

Fig. 5.10 (pag. successiva) Cruise 2026, Villa Albani Torlonia a Roma, M. G. Chiuri e le modelle

Il suo debutto da Dior avviene nel settembre 2016, con la collezione primavera-estate 2017 che dichiara il nuovo corso della Maison. Tra gli abiti romantici, ispirati all'immaginario equino e fiabesco, spicca una t-shirt bianca con la scritta "We Should All Be Feminist", ispirata al celebre saggio dell'attivista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.¹¹¹ Si tratta di una presa di posizione netta, che utilizza la moda come strumento di consapevolezza e di lotta culturale e non la guarda più solo dal punto di vista estetico.

Dior, grazie a Chiuri, diventa femminista. Non si tratta di uno slogan commerciale, ma di una riflessione continua sul ruolo della donna nella società, nella storia dell'arte, nel lavoro, nella ritualità del vestire.

L'approccio di Maria Grazia Chiuri si fonda su una dialettica costante tra antico e moderno. Le sue collezioni sono segnate da un'estetica leggera ed eterea, dove il romanticismo della Maison si fonde con influenze contemporanee. Nei suoi abiti ritornano i simboli floreali chiari all'fondatore, ma rivisitati in chiave concettuale e spesso realizzati a mano.¹¹² Il tema del corpo femminile è centrale: i vestiti non impongono più le forme, ma le accompagnano con una nuova attenzione alla vestibilità, al comfort e alla libertà di movimento.

Nel maggio 2025, dopo nove anni alla direzione creativa di Dior, Maria Grazia Chiuri ha annunciato la conclusione del suo incarico. Nella comunicazione ufficiale, la stilista ha

111 (Adichie, 2014)

112 (Sozzani, 2017)

ringraziato pubblicamente le molte donne con cui ha condiviso il percorso creativo e che hanno contribuito alla creazione di un'idea di moda partecipativa, inclusiva e profondamente dialogica.

*“Credo nella moda come atto di collaborazione, nessuna rivoluzione è mai solitaria”.*¹¹³

Il congedo definitivo è avvenuto con la presentazione della collezione Cruise 2026, che ha sfilato il 27 maggio 2025 presso Villa Albani Torlonia a Roma. La scelta del luogo non è stata casuale: l'ambientazione romana, di grande pregio storico-artistico, probabilmente ha rappresentato un ritorno simbolico alle origini italiane della stilista e al legame personale con la sua città natale. In questa cornice neoclassica e intima, Chiuri ha costruito una sfilata che si è configurata come un testamento estetico e politico, fedele ai suoi principi ispiratori.

La collezione si è distinta per l'uso di tessuti naturali e preziosi, come il lino, il cotone ricamato, le sete leggere e i pizzi tradizionali lavorati a mano, arricchiti da dettagli ispirati all'arte classica e all'iconografia religiosa mediterranea. Non sono mancati riferimenti diretti al vocabolario visivo di Christian Dior, come la reinterpretazione della giacca Bar o l'impiego di motivi floreali da sempre presenti nelle collezioni della Maison. La sua uscita non ha segnato una rottura, ma la naturale conclusione di un ciclo durante il quale ha trasformato Dior in un laboratorio culturale con al centro il femminismo, l'arte e l'artigianato, pur mantenendo intatto il legame con il patrimonio della Maison.

¹¹³ Maria Grazia Chiuri, dichiarazione rilasciata nel novembre 2025 in *Vogue Italia*





Gli eventi significativi

Londra: Cruise 2017

In occasione della Cruise 2017, la Maison Dior torna in Inghilterra dopo oltre sessant'anni. Le sue ultime apparizioni nel Regno Risalgono al 1954 e al 1958, In occasione di una sfilata benefica a favore della Croce Rossa che vide come testimonial la principessa Margaret.

Per questo ritorno, la Maison ha scelto come cornice il prestigioso Bleheim Palace, residenza nobiliare nella campagna londinese appartenente al duca di Marlborough, nonché luogo di nascita di Winston Churchill.

La sfilata ricopre anche un riveste anche un luogo simbolico, cadendo in occasione dei 70 anni dalla fondazione della Maison Dior, tant'è che sembrerebbe che lo stilista fosse realmente presente durante l'evento e si ritiene abbia avuto una partecipazione attiva nell'ideare i capi e gli accessori presentati, che rispecchiano completamente il suo stile e la tradizione della casa di moda.

Nuove muse calcano la passerella in suo onore: dalla leggendaria Bianca Jagger, simbolo di un'epoca passata, alla modella Bella Hadid, nuovo volto del make-up Dior.

Questa cruise collection si configura come un dialogo tra passato e presente e, allo stesso tempo, tra la moda inglese e francese: viene rievocata la campagna inglese con bouquets, jacquard e fiori di campo e si utilizzano lane e tweed scozzesi, ma tutto si fonde con velluti e sete provenienti dall'Asia e con stampe africane. La collezione risulta essere un incontro tra grandi culture e allo stesso tempo anche tra l'universo maschile e quello femminile.



Fig. 5.11 (a dx) - Sfilata Cruise Dior, 2017, Bleheim Palace, Londra.



**Marrakech: Cruise
2020**

Nel 2020, Dior inaugura la stagione delle sfilate Cruise con un evento suggestivo a Marrakech, in Marocco, collocato in un tempo intermedio tra le collezioni prêt-à-porter autunno/inverno e primavera/estate.

La sfilata si svolge nell'imponente palazzo El Badi, antica dimora reale immersa in giardini e specchi d'acqua. Le modelle sfilano lungo il bordo di una piscina monumentale lunga 90 metri, illuminata da torce e falò disposti lungo il perimetro, creando un'atmosfera quasi rituale. L'evento si presenta come un vero e proprio manifesto culturale, dove il savoir-faire artigianale si intreccia con la creatività artistica. Per le grandi maison come Dior, queste sfilate spettacolari rappresentano un'opportunità strategica per consolidare la propria immagine attraverso scenografie di forte impatto visivo ed emotivo.

Maria Grazia Chiuri, direttrice creativa, sceglie di collaborare per l'occasione con artisti e artigiani afrodiscendenti, rendendo omaggio a tradizioni e competenze locali. Tra le ispirazioni principali vi sono le celebri stampe Wax, nate in Europa reinterpretando tessuti tradizionali dell'Indonesia, poi diffusi in Africa occidentale.

Chiuri si avvale anche della collaborazione dell'antropologa Anne Grosfilley, specialista nel campo dei tessuti africani. Questa sinergia dimostra come, per la realizzazione di una collezione e del relativo Fashion Show, Dior instauri un dialogo profondo e costante con le culture locali, valorizzando il sapere artigianale in una prospettiva tanto estetica quanto intellettuale.

Fig. 5.12 (a sx) - Sfilata Cruise Dior, 2020, palazzo El Badi, Marrakech.

**Parigi: Haute Couture
S/S 2020**

In occasione della sfilata Dior Haute Couture Primavera/Estate 2020, la direttrice creativa Maria Grazia Chiuri sceglie come cornice il suggestivo giardino del Musée Rodin a Parigi, trasformandolo in un luogo carico di simbolismo e significati profondi.

Per dare forma alla sua visione, Chiuri collabora con Judy Chicago, artista iconica e figura centrale del femminismo statunitense a partire dagli anni Settanta. Insieme, danno vita a uno spazio che si presenta come un santuario dedicato al femminile: una sorta di tempio simbolico che richiama il corpo materno come luogo accogliente e generativo, al cui interno è collocata un'installazione monumentale evocante la forza primigenia della donna.

Accanto alla passerella, dieci grandi stendardi realizzati da giovani artigiane indiane espongono messaggi di riflessione ecologica e sociale, culminando nella domanda provocatoria: e se fossero state le donne a dominare il mondo?

Attraverso questa mise-en-scène potente e profondamente evocativa, Chiuri ribadisce la sua convinzione che la moda, e in particolare l'abito, possa essere uno strumento di espressione e affermazione del potere femminile nel mondo contemporaneo.

Fig. 5.13 (a dx) - Sfilata Haute Couture S-S, 2020, Giardino del Musée Rodin, Parigi





Lecce: Cruise 2021

Nel 2021, Maria Grazia Chiuri sceglie di realizzare una sfilata a Lecce, in Puglia, nonostante le difficoltà organizzative legate al periodo pandemico. Questa decisione ha un personale significato profondo: è un ritorno alle origini, un omaggio alle sue radici familiare e alla cultura del territorio salentino.

L'evento prende vita come una vera e propria celebrazione delle tradizioni locali. Le architetture luminose, tipiche delle feste di paese, unite al ritmo travolgente della pizzica – danza popolare simbolo di resistenza e liberazione – creano un'atmosfera suggestiva e autentica.

La sfilata assume i toni di una festa comunitaria: tra luminarie, banda e danze tradizionali, si respira un forte senso di appartenenza. L'ispirazione per la collezione nasce dalla figura delle tabacchine, le donne che un tempo lavoravano nelle manifatture del tabacco durante il giorno e che, la sera, si dedicavano alla tessitura, recuperando fili sottratti dai mazzi di foglie.

Per la realizzazione dei capi, Maria Grazia Chiuri coinvolge la fondazione Le Costantine, attiva nella preservazione della tessitura artigianale salentina, insieme a numerosi artigiani locali. Nascono così abiti realizzati interamente a mano, caratterizzati da materiali naturali, merletti, pizzi e ricami, con gilet preziosi che richiamano sia le tradizioni del Sud Italia che quelle dell'artigianato afghano.

I capi sfilano leggeri e ariosi, in una palette cromatica delicata e calda. Le modelle indossano gioielli e cinture che evocano lo stile dell'antica Grecia e ricordano gli ornamenti conservati presso il Museo archeologico di Taranto, fondendo così radici mediterranee e influenze storiche in un unico racconto visivo.

Fig. 5.14 (a sx) - Sfilata Cruise Dior, 2021, Piazza del Duomo, Lecce.



**Toscana: Haute
Couture S/S 2021**

Per la collezione Haute Couture Estate 2021, Maria Grazia Chiuri trae ispirazione dal mondo affascinante e simbolico dei tarocchi, un tema strettamente legato alla passione per l'esoterismo che fu cara anche al fondatore della maison, Christian Dior. La collezione diventa così un crocevia tra moda, arte, cinema e cultura, dove l'immaginazione e il mistero si fondono in un racconto visivo denso di suggestioni.

Il lancio della collezione avviene attraverso un cortometraggio ispirato al romanzo *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino. Ambientato nell'incantevole Castello di Sammezzano, in Toscana, il film valorizza una delle dimore storiche più evocative d'Italia, caratterizzata da un'architettura eclettica e da atmosfere orientalescanti. Inserito nel circuito FAI – Fondo Ambiente Italiano – il castello diventa parte integrante del messaggio culturale e simbolico della sfilata.

Nel cortometraggio, gli abiti appaiono come visioni incantate: realizzati in tulle e seta, sono impreziositi da ricami in fili d'oro che decorano gonne, mantelli, giacche e abiti con motivi ispirati agli arcani. Le illustrazioni che decorano i capi sono opera dell'artista Pietro Ruffo, che ha reinterpretato le carte dei tarocchi in chiave grafica, prima su carta e poi trasferite, con straordinaria maestria, sulle stoffe.

225

Fig. 5.15 (a sx) - Sfilata Haute couture S-S, 2021, Castello di Sammezzano, Toscana

Nel 2022, la Maison Dior prosegue il percorso tra moda e cultura scegliendo come cornice della sfilata Cruise 2022 la Grecia, terra ricca di simbolismi e storia millenaria.

Questo evento segna un ritorno carico di memoria: già nel 1951, infatti, Dior aveva portato la sua eleganza tra le rovine dell'Acropoli, immortalando le sue creazioni accanto alle iconiche Cariatidi, in uno degli scatti più emblematici della Maison.

Per questa collezione, Chiuri immagina una vera e propria Odissea visiva: un viaggio fotografico digitale che attraversa alcuni dei siti archeologici più suggestivi della Grecia. Tra le tappe, le rovine di Akrotiri a Santorini, il Tempio di Apollo a Delfi e lo Stadi Panathinaiko di Atene, luogo scelto per ospitare il défilé finale.

Conosciuto come Kallimarmaron, lo stadio fu costruito interamente in marmo nel 560 a.C. in onore di Atena e destinato ai Giochi Panatenaici, festività che coinvolgevano l'intera cittadinanza, donne comprese. Restaurato per i primi Giochi Olimpici moderni nel 1896 e nuovamente per quelli del 2004, questo luogo rappresenta non solo un simbolo della classicità, ma anche di apertura e inclusione.

Maria Grazia Chiuri, fedele alla sua visione di una moda che dialoga con l'identità femminile, attinge all'immaginario dell'Antica Grecia e in particolare all'archetipo della Dea Madre. Le modelle sfilano avvolte in pepli moderni, reinterpretazioni couture degli abiti delle dee, con tessuti leggeri che evocano forza e grazia al tempo stesso.

Attraverso questo Fashion Show, Dior celebra la bellezza della cultura classica e la potenza del femminile, fondendo arte, storia e alta moda in un racconto contemporaneo e senza tempo.

Durante la sfilata notturna, le modelle attraversano la pista centrale dello Stadio, affiancate da



Fig. 5.16 (a dx) - Servizio fotografico Dior, 2022, Tempio di Poseidone, Sounio, Grecia



Fig. 5.17 (a sx) - Sfilata
Cruise Dior, 2022, Stadio
Panathinaiko, Atene.

fiaccole olimpiche che ne delineano il percorso e accompagnate da un'orchestra sinfonica che esegue brani solenni e classici. Il contesto è altamente scenografico: le statue marmoree dello stadio sono illuminate da una luce calda e maestosa, mentre lungo il perimetro sventolano 72 bandiere, creando un'atmosfera celebrativa e solenne.

Oltre i pepli bianchi, le protagoniste della passerella indossano le sneakers, in una fusione tra antico e contemporaneo. I tessuti leggeri e i dettagli decorativi richiamano elementi dell'estetica classica, con motivi ispirati all'iconografia greca e all'artigianato tradizionale.

Per la realizzazione dell'intera collezione e dei relativi shooting fotografici, Dior ha lavorato in collaborazione con le autorità statali greche responsabili della tutela dei beni archeologici. Particolarmente significativo è stato il richiamo allo storico servizio fotografico del 1951 sull'Acropoli, rivisitato per l'occasione. L'evento ha avuto ricadute positive per lo Stato greco, non solo in termini di visibilità e promozione turistica, ma anche dal punto di vista economico: la Maison Dior ha versato 700.000 euro per ottenere le autorizzazioni necessarie a girare nei luoghi archeologici.

Siviglia: Cruise 2023

Con la scelta di Siviglia per la presentazione della collezione Cruise 2023, la direttrice creativa intende rendere un omaggio autentico e rispettoso alla cultura e all'artigianato andaluso, valorizzando il patrimonio immateriale e la maestria locale.

La sfilata si svolge nella spettacolare cornice di Piazza di Spagna, celebre per la sua architettura eclettica che fonde elementi barocchi, rinascimentali e moreschi. Ogni edificio del complesso è affiancato da nicchie decorate con piastrelle colorate, ognuna dedicata a una delle province spagnole. A rendere l'evento ancora più immersivo, un'orchestra di 30 elementi e 60 ballerini accompagna la sfilata con uno spettacolo che celebra l'identità spagnola in tutte le sue sfumature.

Per questa collezione, Maria Grazia Chiuri gioca con l'ambiguità tra maschile e femminile: le modelle calcano la passerella indossando completi sartoriali con pantaloni a vita alta, bretelle, gilet foderati in seta, bolero decorati e giacche corte dal sapore tradizionale. Anche l'iconica giacca Bar, cavallo di battaglia della maison, viene reinterpretata in una raffinata versione in velluto rasato, impreziosita da ricami d'oro.



Fig. 5.18 (a sx) - Sfilata Cruise Dior, 2023, Plaza de Espana, Siviglia.



**Parigi: Haute Couture
F/W 2024 - 2025**

La collezione presentata a Parigi si configura come una riflessione sul corpo femminile in relazione al movimento, alla libertà e alla memoria storica, proponendo un dialogo visivo tra sport, classicità greca e artigianalità sartoriale. Il corpo della donna è al centro della narrazione estetica, non più un oggetto statico, ma un soggetto attivo, portatore di forza, grazia e disciplina. Ciò viene tradotto in capi dalla struttura solida ma leggera, pensati per accompagnare il movimento e realizzati con tecniche raffinatissime, in perfetto equilibrio tra passato e presente. I volumi richiamano antichi pepi greci, suggerendo un'estetica che si unisce alla fluidità della danza.

Il set in questo caso è concepito come un'arena sacra, dove il corpo femminile trova spazio per esprimere la propria potenza attraverso il gesto. La passerella si trasforma in un palcoscenico teatrale in cui il confine tra couture e performance si dissolve, grazie anche ad una illuminazione minimale che è focalizzata sui dettagli delle stoffe e sui movimenti delle modelle.

Dal punto di vista critico, la collezione è stata accolta come una delle più mature del percorso di Maria Grazia Chiuri alla guida di Dior, per la sua capacità di unire l'eredità culturale dell'antichità classica ad una visione profondamente contemporanea della moda come spazio di affermazione politica ed estetica del corpo femminile.

233

Fig. 5.19 (a sx) e **Fig. 5.20**
(pag. successiva) - Sfilata
Haute Couture F/W 2024





OBIETTIVI

Il bando di concorso

Il progetto elaborato in questa tesi è nato dalla rivisitazione di quanto realizzato durante la partecipazione alla XXII Edizione del Workshop Internazionale di Architettura e Museografia per l'Archeologia di Villa Adriana, noto anche come *Piranesi Prix de Rome*, di cui sono stati tenuti in considerazione i principi alla base per sviluppare un discorso filologico coerente. Questo concorso, organizzato dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, in collaborazione con diversi enti, si è svolto presso Villa Adriana dal 24 agosto al 6 settembre del 2024, il cui obiettivo concerneva la valorizzazione e la tutela dei contesti archeologici. In questo senso, Villa Adriana e la Buffer Zone UNESCO, rappresentano un luogo privilegiato per la sperimentazione progettuale, offrendo un ambiente unico per la definizione di strategie sostenibili per la valorizzazione di aree archeologiche particolarmente sensibili e vulnerabili.

Il tema centrale del bando di concorso del 2024 riguardava le architetture d'acqua e il paesaggio archeologico. La sperimentazione progettuale è intesa a sviluppare il rapporto tra i due elementi principali costituenti l'immagine di Villa Adriana – architettura e acqua – visti nella loro relazione di complementarità. Il rapporto progettuale tra architettura e acqua, che già era stato elemento fondativo dell'impianto originario, diventa l'atto contemporaneo e l'oggetto di riflessione con cui ci si deve confrontare. L'acqua è già presenza storicizzata nei luoghi mnemonici della Villa e il paesaggio

Il bando 2024 del Piranesi Prix de Rome

Fig. 6.1 (a dx) - il gruppo del Piranesi Prix de Rome 2024, foto delle autrici



naturalistico e archeologico può e deve offrire nuovi episodi di un'architettura che è pensata totalmente nella sua relazione con l'acqua.

In questo contesto, l'acqua non è solo elemento decorativo, ma presenza essenziale e fondante, da reinterpretare attraverso nuove progettazioni guardando alle ville storiche di Tivoli, come Villa Gregoriana, Villa d'Este e la stessa Villa Adriana, che costituiscono un riferimento culturale e architettonico imprescindibile. Questi luoghi hanno definito un modello insuperato di integrazione tra architettura e scenografia paesaggistica, sia naturale che antropizzata, caratterizzato da grande bellezza.

240

Nel guardare l'acqua, l'architettura e l'intero paesaggio, l'intervento di progetto delle Architetture d'Acqua si pone specifici obiettivi che si vanno ad articolare su tre diverse scale progettuali.

Il primo obiettivo è il ridisegno del paesaggio nel sito scelto, in vista di una sua riqualificazione all'interno del perimetro della Villa, che vede l'utilizzo dell'acqua come elemento dinamico e vitale capace di valorizzare le strutture architettoniche presenti nell'intorno.

Fig. 6.2 (a dx) - render del progetto sviluppato al Piranesi Prix de Rome dalle autrici, vista del padiglione all'interno del contesto della Villa.



La creazione di un padiglione termale espositivo è il secondo punto del bando, che guarda alla tradizione dell'architettura termale romana, in cui acqua ed esposizione artistica erano unite imprescindibilmente.

Il terzo e ultimo obiettivo, non meno importante, riguarda l'organizzazione e la progettazione di un Fashion Show, un evento con una dilatazione temporale limitata, ma che – visto il binomio tra Fashion and Heritage di cui si è discusso in precedenza – risulta essere una soluzione efficace e di estrema potenza in termini di tutela e valorizzazione, continuando una pratica consolidata già a partire dalla seconda metà del XX secolo.

Fig. 6.3 (a dx) - render del progetto sviluppato al Piranesi Prix de Rome dalle autrici, vista interna del padiglione

Fig. 6.4 (pag. successiva) - render del progetto sviluppato al Piranesi Prix de Rome dalle autrici, vista del fashion show.





Gli obiettivi di progetto

L'idea progettuale approfondita nel corso di questa tesi analizza la storia e la composizione di Villa Adriana con l'obiettivo di sviluppare un discorso e una proposta progettuale coerente e integrata. Tale progetto si affianca alla visione stilistica di Dior e di Maria Grazia Chiuri, la cui creatività riporta l'attenzione all'epoca romana ed ellenica tanto amata dall'Imperatore Adriano, confermando una pratica consolidata già a partire dalla seconda metà del XX secolo. L'intervento è concepito come un'azione di promozione da parte della maison Dior nei confronti di un monumento archeologico simbolo della grandezza imperiale e patrimonio dell'UNESCO.

Tutto ciò si concretizza in un intervento attuato nella porzione occidentale del complesso della Villa, in prossimità delle Cento Camerelle, da cui trae forza e suggestione grazie alla loro imponenza e al loro valore storico-architettonico. Quest'area è stata selezionata con l'obiettivo di portare rinnovato valore e visibilità ad una parte attualmente esclusa dai percorsi di visita, non accessibile al pubblico e di conseguenza non pienamente fruibile, ma che possiede un notevole potenziale inespresso, tra cui la capacità di offrire al visitatore scorci prospettici di rara bellezza. Il secondo elemento di grande importanza che ha portato alla scelta di questa porzione è la presenza nell'area di un antico ingresso oggi in disuso, il cui ripristino permetterebbe di riattivare un accesso strategico all'interno della Villa, attraversando il Grande Vestibolo fino a raggiungere le Grandi Terme.



Fig. 6.5 (a dx) - Villa Adriana, teatro marittimo. Foto delle autrici, 2024.



L'azione progettuale ruota intorno a due momenti temporali distinti promossi dalla maison: una dilatazione molto breve e quasi puntuale, rappresentata dal Fashion Show di Dior, che porta le sue muse a sfilare davanti all'ambiente suggestivo delle Cento Camerelle e che favorisce la promozione sia del sito archeologico che del mecenate stesso, e uno più duraturo, frutto del primo, che risulta essere un efficace strumento strategico per la valorizzazione e la promozione nel lungo periodo del patrimonio archeologico.

249

Fig. 6.6 (a sx) - Masterplan fuori scala dello stato di fatto, con indicazione dell'area di progetto.

Schemi geometrici e proporzioni

Nel quadro di una più ampia valorizzazione e fruizione di Villa Adriana, la proposta progettuale si propone di rendere accessibili aree attualmente interdette al pubblico, instaurando un rinnovato dialogo tra le rovine archeologiche e il paesaggio naturale circostante, configurandosi come un'estensione coerente del contesto e orientandosi verso una continuità con il tessuto esistente.

Come precedentemente indicato, la scelta dell'area è dovuta alla compresenza di due elementi di primaria importanza: da un lato, la presenza di un antico ingresso in disuso che si vuole recuperare e, dall'altro, la possibilità di agire in prossimità delle Cento Camerelle, con l'occasione di portare nuovo valore alle stesse.

Il processo progettuale prende avvio da un'attenta rilettura delle triangolazioni e delle direttrici originari che strutturano la composizione di Villa Adriana, riconoscendo in esse i principi fondativi del suo impianto e dell'idea della sua forma. Tale rilettura diviene strumento imprescindibile di progetto: non si ambisce ad introdurre temi completamente nuovi, quanto piuttosto a reinterpretare e manipolare quelli esistenti, al fine di ampliare la struttura della Villa con coerenza e sensibilità storica.

L'obiettivo diventa quello di generare una nuova centralità, connessioni visive e funzionali, proporzioni e prospettive, in un'ottica di integrazione e armonizzazione. L'approccio progettuale si fonda esclusivamente sullo sguardo dell'esistente: è dall'eredità costruita che si originano forme nuove, capaci di creare

Il muro del Pecile

un ponte tra il patrimonio storico e l'immaginario contemporaneo.

Attraverso un uso consapevole delle centralità esistenti e degli assi visivi e distributivi, il progetto non si limita a riorganizzare le relazioni tra gli elementi architettonici preesistenti, ma introduce nuove narrazioni spaziali che attraversano trasversalmente tutte le componenti dell'intervento: il padiglione termale con funzione espositiva, il ridisegno del paesaggio e l'organizzazione del fashion Show. In tal modo, ogni parte del progetto si fa portatrice di un linguaggio unitario che trae la propria forza dalla memoria del luogo e dalla sua proiezione nel presente.

In questo quadro progettuale, uno degli elementi morfologici più rilevanti dell'area di intervento è rappresentato dal Muro del Pecile, che con i suoi circa 18 metri di altezza – rispetto alla porzione dove si va ad operare – domina visivamente la porzione occidentale della Villa. La sua presenza imponente è stata assunta come elemento fondante del progetto, diventando direttrice di continuità visiva e compositiva tra le parti alte e quelle più basse del complesso, capace di strutturare una relazione verticale e simbolica all'interno del nuovo impianto.

Le dinamiche progettuali

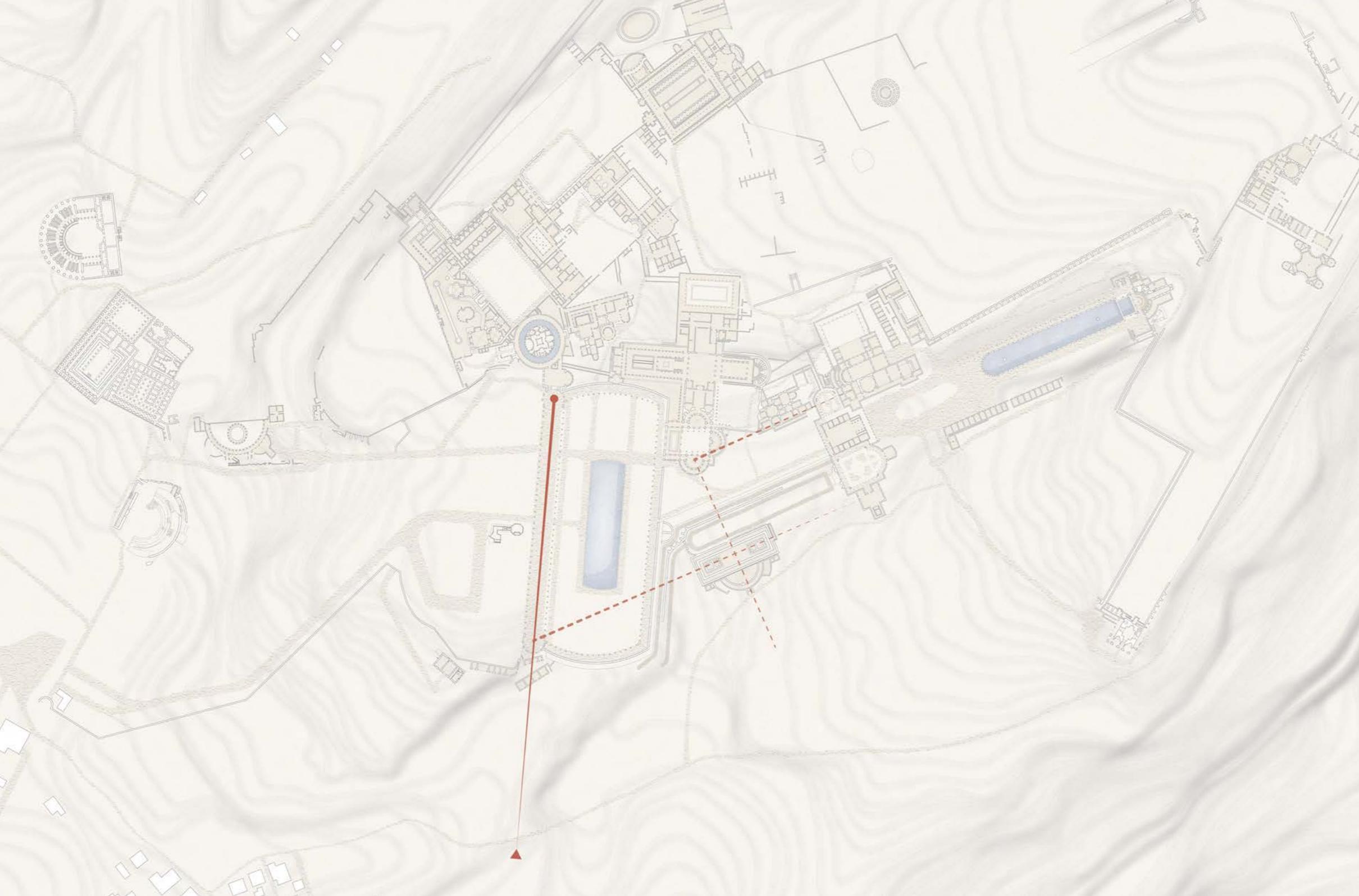


Fig. 6.7 (a sx) - Concept di progetto: la direttrice derivante dalla proiezione a terra del muro del Pecile.

Analisi delle triangolazioni

Attraverso l'attenta analisi delle triangolazioni esistenti e riconoscendo in Piazza d'Oro un nodo centrale di straordinaria importanza nella configurazione originaria della Villa, l'impostazione progettuale riprende l'approccio compositivo adrianeo, fondato sulla generazione di relazioni spaziali e visive a partire da elementi fondativi. In particolare, avendo riconosciuto la rilevanza visiva data dal Muro del Pecile, viene tracciato un nuovo asse che dalla Sala Quadrilobata – cuore geometrico e distributivo della Piazza d'Oro -attraversa l'estremità occidentale del muro, dando origine a una connessione inedita ma coerente, che si inserisce in maniera armonica nella grammatica spaziale della Villa.

L'individuazione dell'esatta collocazione del padiglione termale espositivo è frutto di questa strategia geometrica: una nuova triangolazione, generata a partire da tracciati esistenti, guida la definizione del punto del nuovo impianto.

Dalla Sala Quadrilobata si diramano infatti due assi principali, di cui il primo collega Piazza d'Oro con l'Edificio con Tre Esedre e il secondo stabilisce un allineamento diretto tra Piazza d'Oro e le Grandi Terme. Tracciando un ulteriore segmento che prende origine dal centro dell'asedra ovest dell'Edificio con Tre Esedre, prosegue lungo l'asse delle Piccole Terme – seguendone il filo della facciata ovest – attraversa il giardino con esedra del Grande Vestibolo e termina nel centro esatto della *tholos* del *calidarium* delle Grandi Terme, si ottiene una triangolazione di grande significato strategico per la parte centrale della Villa.

Si evidenzia inoltre un ulteriore raggio, sempre originato dal centro dell'asedra ovest, che si snoda come asse di simmetria del cosiddetto

Antinoeion, ponendosi in relazione tanto con l'ingresso quanto con l'asedra terminale. Analizzando le relazioni spaziali attivabili in questa regione della Villa, emerge con chiarezza come la configurazione dell'*Antinoeion* non sia isolata, ma al contrario si inserisca all'interno di un sistema articolato di connessioni. La sua geometria risulta infatti strettamente correlata non solo con le Tre Esedre, ma anche con la testata del Muro del Pecile e con il *Lararium* del Grande Vestibolo. L'*Antinoeion*, con questa lettura, non si configura unicamente come elemento di attraversamento di direttrici radiali provenienti da altri poli, bensì assume il ruolo di vero e proprio centro morfogenetico, contribuendo attivamente a definire e rafforzare il sistema delle relazioni spaziali e collaborando con le Tre Esedre nella costruzione di una rete radiale complessa, le cui intersezioni generano nodi di particolare intensità percettiva e compositiva.¹¹⁴

Proseguendo l'indagine geometrica, il raddoppio dei due raggi precedentemente individuati – quello generato dal centro dell'asedra ovest e quello assiale all'*Antinoeion* – consente la definizione di un terzo raggio che va a concludere una nuova triangolazione con la Sala Quadrilobata e il tracciato già disegnato che si connette con il Muro del Pecile. Insieme al Muro del Pecile, questi assi generatori consentono la definizione di ulteriori viste prospettiche preferenziali.

114 P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: edizioni Quasar, 2012; p. 45. *Centralità delle Tre Esedre e Antinoeion (Tav. VII)*

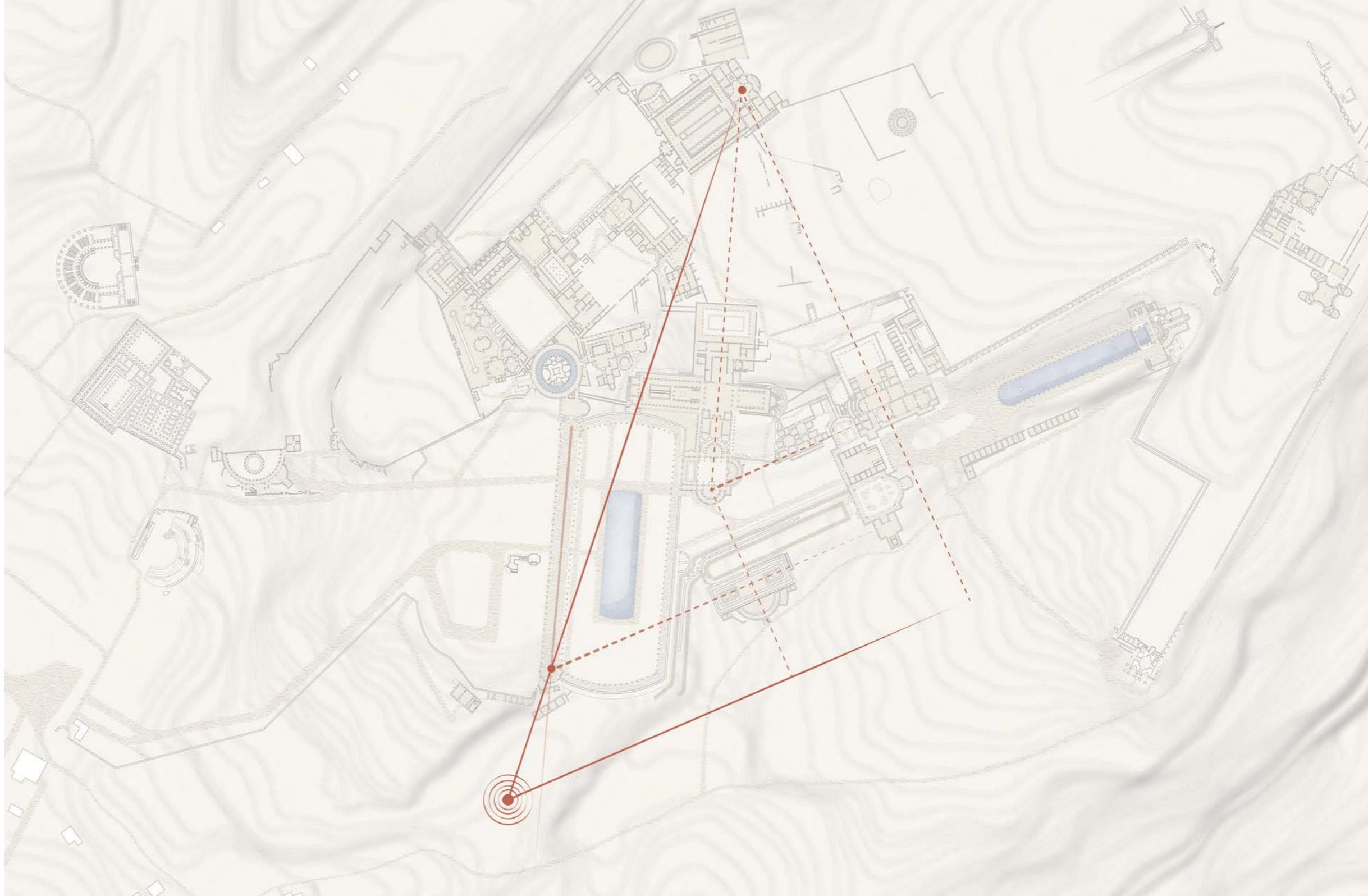
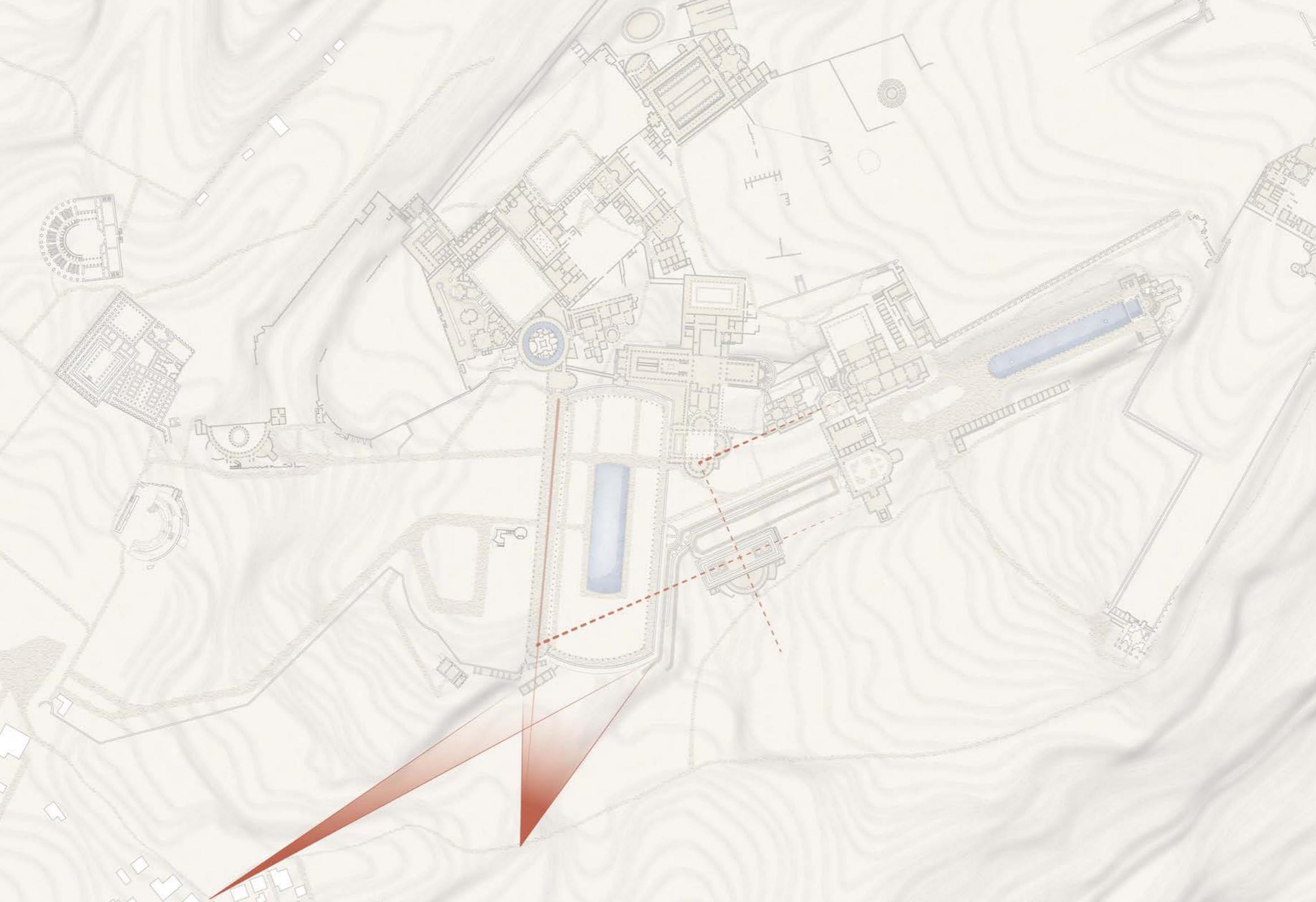


Fig. 6.8 (a dx) - Concept di progetto: dimostrazioni delle triangolazioni esaminate.



L'intento progettuale, in questo modo, conferma il ruolo centrale e generativo della Piazza d'Oro nell'assetto generale della Villa e rafforza la coerenza dell'idea consolidando una logica spaziale basata su equilibri e relazioni. L'intersezione dei raggi genera quindi un nuovo centro, situato all'estremità opposta di Piazza d'Oro, che assume valore strategico sia dal punto di vista distributivo che simbolico.

Questo nuovo fulcro non rappresenta una frattura rispetto all'impianto originario, ma si inserisce con naturalezza nel sistema di assi e proporzioni già esistenti, contribuendo a ridefinire l'orientamento percettivo dell'intera area e offrendo l'opportunità di un'ulteriore articolazione spaziale con la matrice adrianea. In tal senso, il progetto si configura non come una sovrapposizione o un'aggiunta, ma come una riflessione operativa sull'architettura come processo di riscrittura, capace di generare nuovi significati a partire dalla memoria costruttiva del luogo.

Fig. 6.9 (a sx) - Concept di progetto: i coni prospettici risultanti dalle triangolazioni e dalla definizione della nuova centralità.

Sistemazione paesaggistica: la genesi

In coerenza con l'approccio progettuale orientato all'armonia e alla continuità con il contesto archeologico, anche l'intervento paesaggistico si sviluppa a partire da forme e condizioni morfologiche già presenti. Il profilo topografico di Villa Adriana, fortemente articolato, si configura infatti come un elemento generativo del progetto, capace di restituire identità al luogo grazie alla sua natura stratificata e modellabile. Per questo motivo, il ridisegno del paesaggio si traduce in un gesto misurato e rispettoso: l'andamento del terreno viene assecondato attraverso l'inserimento di percorsi che seguono i salti di quota esistenti, mentre l'introduzione di terrazzamenti consente di aprire nuove prospettive visive e valorizzare scorci finora celati. La semplicità formale del disegno diviene così strumento per esaltare la complessità del sito, rafforzando il dialogo tra natura e architettura.

In definitiva, il progetto non ambisce a trasformare, ma a rivelare: attraverso un intervento calibrato e consapevole, si intende restituire accessibilità, leggibilità e bellezza a un luogo carico di significati, proiettandolo in una nuova dimensione di fruizione e contemplazione.

Fig. 6.10 (a dx) - Concept di progetto: studio delle curve di livello per la creazione dei percorsi



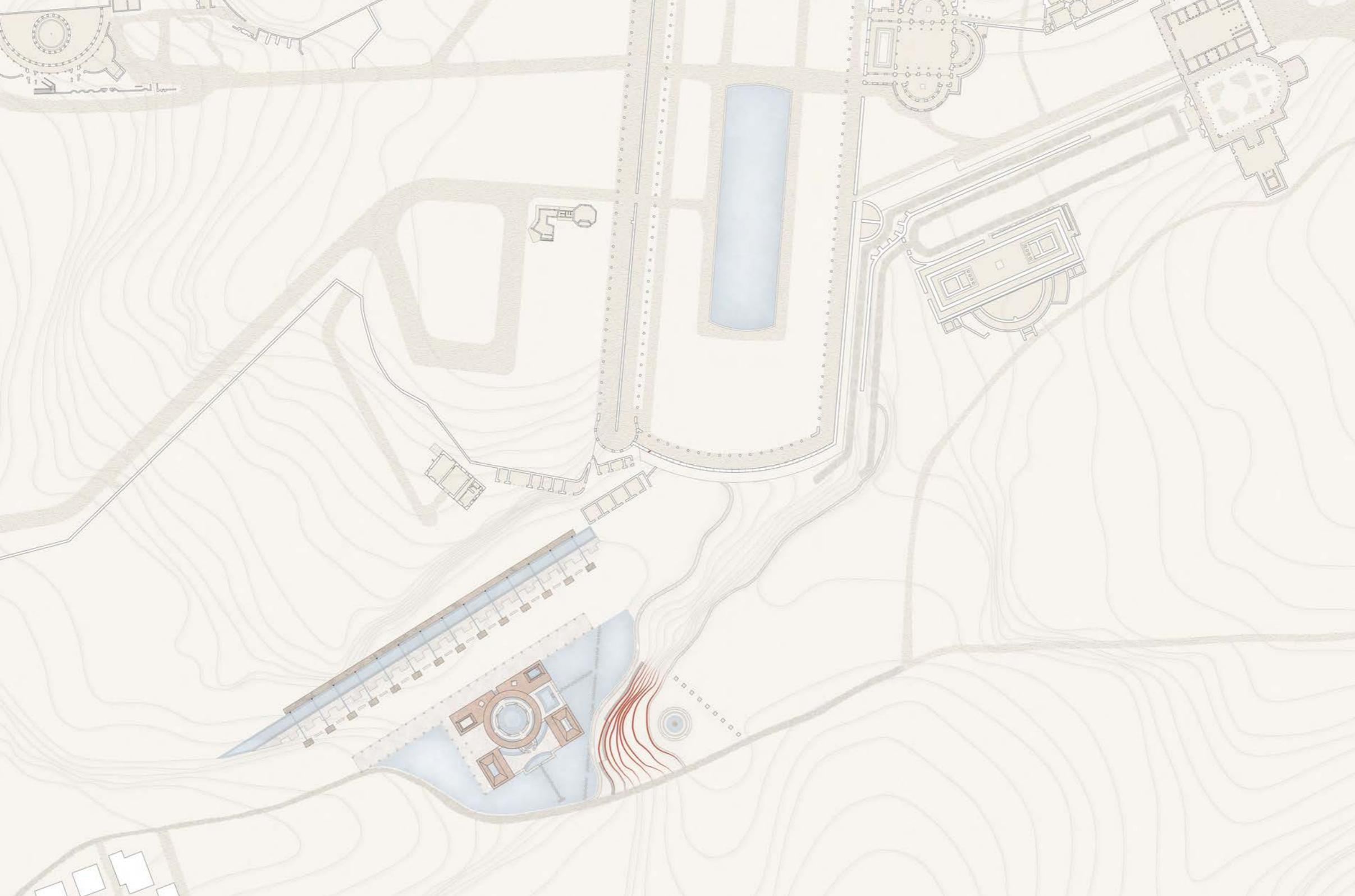


Fig. 6.11 (a sx) - Concept di progetto: studio delle curve di livello per la creazione dei percorsi



IL PROGETTO

Il padiglione termale - espositivo

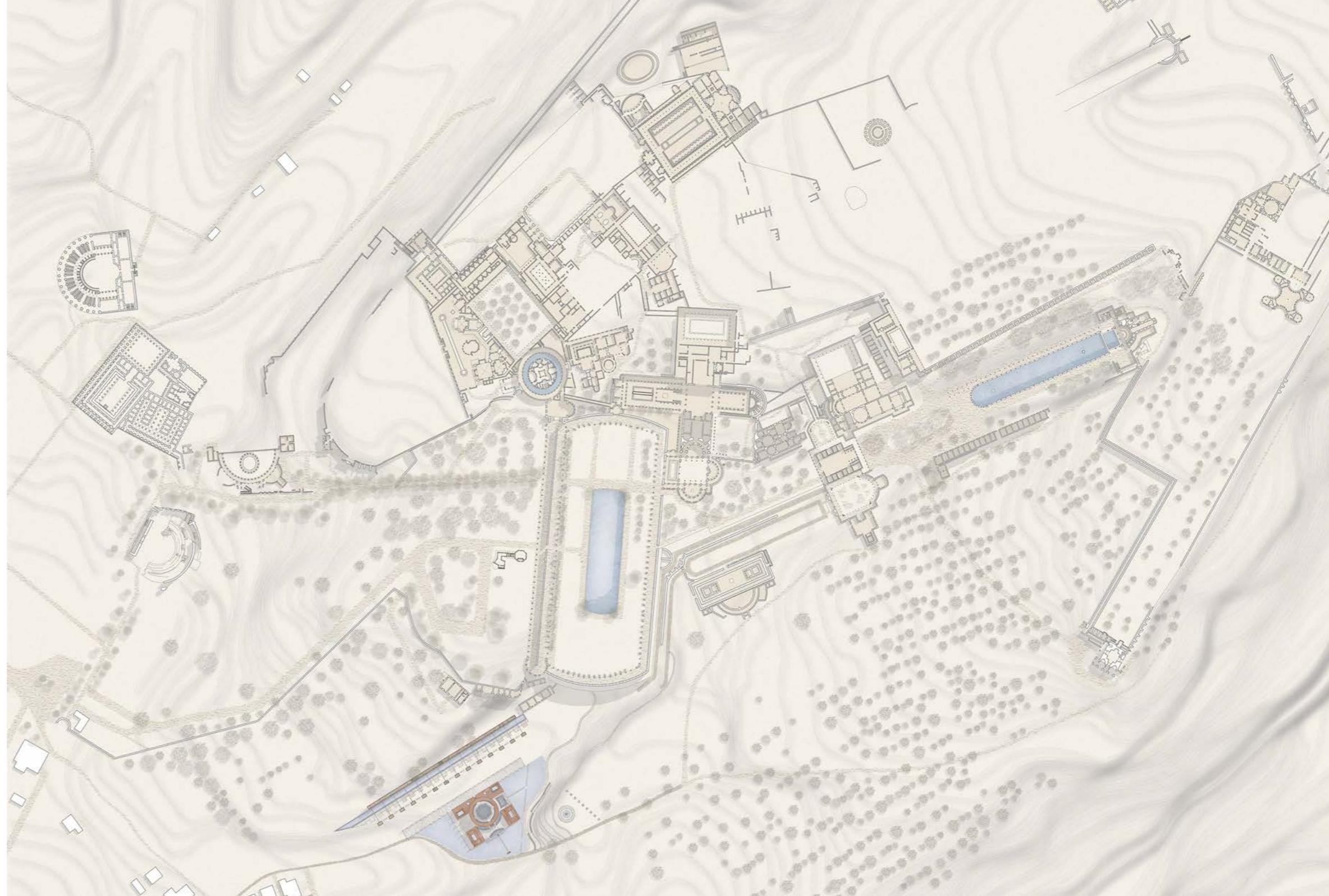
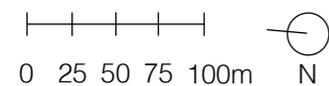
Il padiglione termale - espositivo si posiziona nell'area ovest della Villa, andando a definire una nuova triangolazione e ponendosi come nuovo elemento di centralità in unione a quelli analizzati nel capitolo precedente.

L'edificio rispetta il principio di sostenibilità, insistendo sul patrimonio archeologico senza intaccarlo attraverso una fondazione a ballast.

266 Data la natura effimera del Padiglione e la necessità di avere una struttura reversibile, si è optato per una costruzione in acciaio.

L'accesso al Padiglione avviene seguendo attraverso l'ingresso antico, passando per il percorso esistente della Villa, il quale si connette alla stoà posta sul lato est dell'edificio. La stoà consente l'ingresso al Padiglione e prosegue fino alla nuova area terrazzata, situata frontalmente alle costruzioni del Pecile.

Fig. 7.1 (a dx) - Masterplan dello stato di progetto



La forma

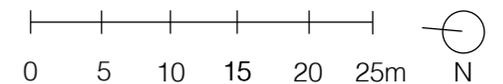
Il padiglione si sviluppa attorno ad uno spazio centrale a pianta circolare, fulcro dell'intervento, secondo un'organizzazione assiale ma non simmetrica, che rielabora le architetture romane del passato. Intorno alla vasca centrale si dispongono gli ambienti secondari, destinati agli spazi termali - espositivi. Questi ambienti si articolano secondo definite sequenze spaziali di scoperta delle sale espositive.

L'area nord - ovest del complesso, invece, assume il ruolo di blocco servizi, utili ai fruitori del padiglione termale. Allo stesso tempo, questi locali sono caratterizzati da una flessibilità di usi: durante l'organizzazione del Fashion Show, si presume infatti che possano essere adibiti a backstage.

Gli spazi interni alternano ambienti chiusi, luoghi parzialmente aperti e spazi totalmente accessibili, ispirati alla configurazione delle terme storiche, dove la permeabilità tra interno ed esterno era un elemento fondamentale. Questa alternanza consente una continua relazione visiva con il paesaggio, creando una sequenza fluida che accompagna l'utente in un percorso espositivo e sensoriale. La disposizione planimetrica favorisce scorci e prospettive, rafforzando la connessione tra architettura, natura e acqua.

269

Fig. 7.2 (a sx) - Padiglione termale - espositivo, pianta di progetto





Gli specchi d'acqua esterni non si configurano come meri elementi ornamentali, ma assumono un ruolo di primaria importanza nella composizione architettonica. La loro presenza contribuisce a moltiplicare e riflettere le geometrie del padiglione, amplificando visivamente l'impianto spaziale, accentuando la percezione di leggerezza e sospensione. L'acqua, infatti, guida il visitatore lungo i percorsi esterni, introducendolo da subito ad una dimensione sensoriale immersiva e una connessione continua tra architettura e paesaggio.

All'interno, le vasche termali sono distribuite secondo un disegno attento e progressivo, volto a offrire un'esperienza graduale e diversificata. Ogni vasca si configura come uno spazio dedicato alla sosta, alla contemplazione e al benessere fisico e percettivo, mantenendo sempre una stretta relazione visiva e funzionale con l'esterno e con la sequenza espositiva del padiglione. In questo progetto, l'acqua si impone come elemento generatore e unificante, non solo per la sua funzione d'uso, ma come vera e propria materia architettonica viva, capace di plasmare lo spazio, suggerire ritmi di percorrenza e definire l'atmosfera complessiva dell'intervento.

271

Fig. 7.3 (a sx) - Render area esterna del padiglione termale espositivo, lato specchio d'acqua



Fig. 7.4 (a dx) - Render sala esterna del padiglione termale espositivo, lato terrazze

La sala centrale

Elemento cardine del padiglione è la sala centrale a pianta circolare, che ospita la vasca termale principale. Questo spazio, ispirato alla tradizione delle terme romane, diviene un luogo di sosta e contemplazione, dove l'acqua assume un ruolo simbolico e percettivo centrale.

La sala è caratterizzata da una cupola, tagliata all'altezza dell'imposta, che permette l'ingresso controllato di luce zenitale, generando riflessi cangianti sull'acqua e variazioni luminose durante la giornata.

La soluzione formale della cupola si ispira al Musée Yves Saint Laurent di Marrakech, in particolare all'uso di geometrie sezionate e aperture studiate per costruire una relazione diretta tra spazio interno, cielo e paesaggio.

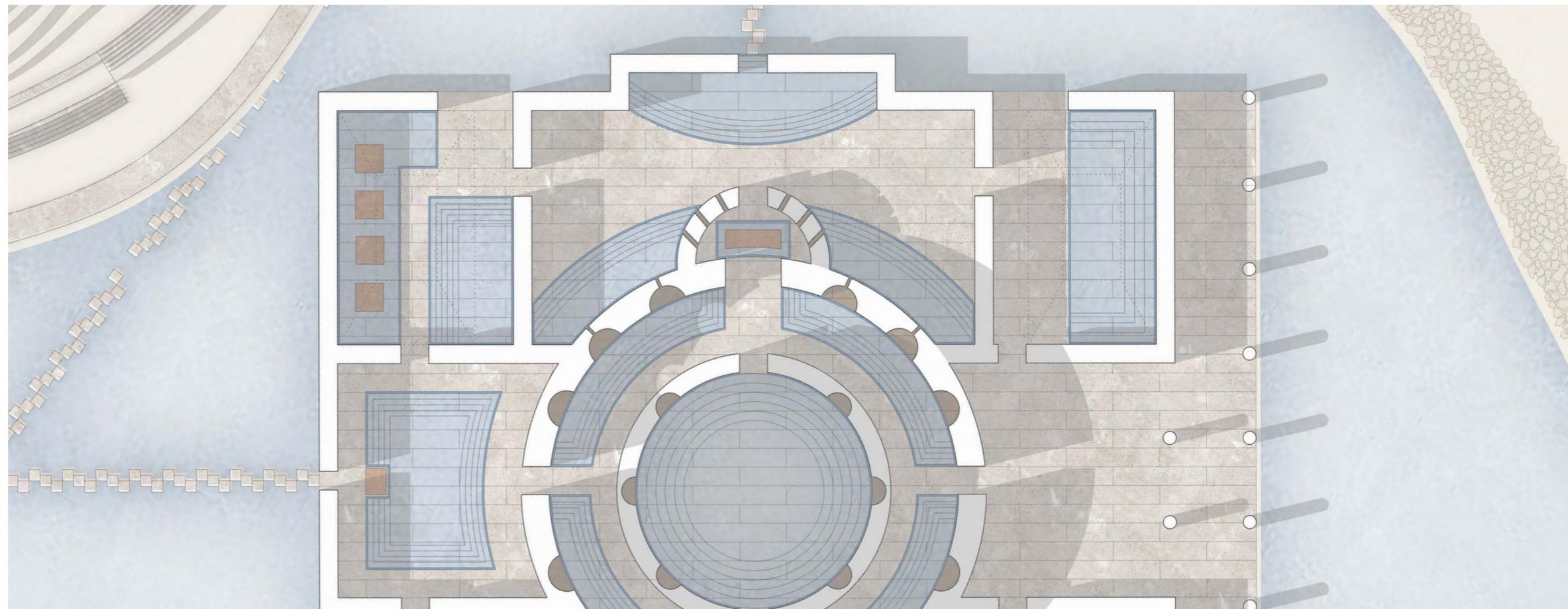


Fig. 7.5 (a dx, in alto) - Padiglione espositivo, sezione

Fig. 7.6 (a dx, in basso) - Padiglione espositivo, stralcio di pianta

0 2 4 6 8 10 m





Fig. 7.7 (a sx) - Render sala centrale, particolare della vasca

Le coperture

Le coperture del progetto sono formate da falde inclinate che, con la loro semplicità geometrica, definiscono la volumetria complessiva e contribuiscono alla leggerezza visiva dell'intervento.

L'articolazione delle coperture prevede l'inserimento di lucernari lineari e aperture zenitali, che consentono l'ingresso controllato della luce naturale, generando atmosfere morbide e raccolte, tipiche degli ambienti termali ed espositivi. La struttura portante in acciaio, rivestita in corten, scandisce la composizione delle falde e conferisce al padiglione un carattere unico e fortemente identificativo.

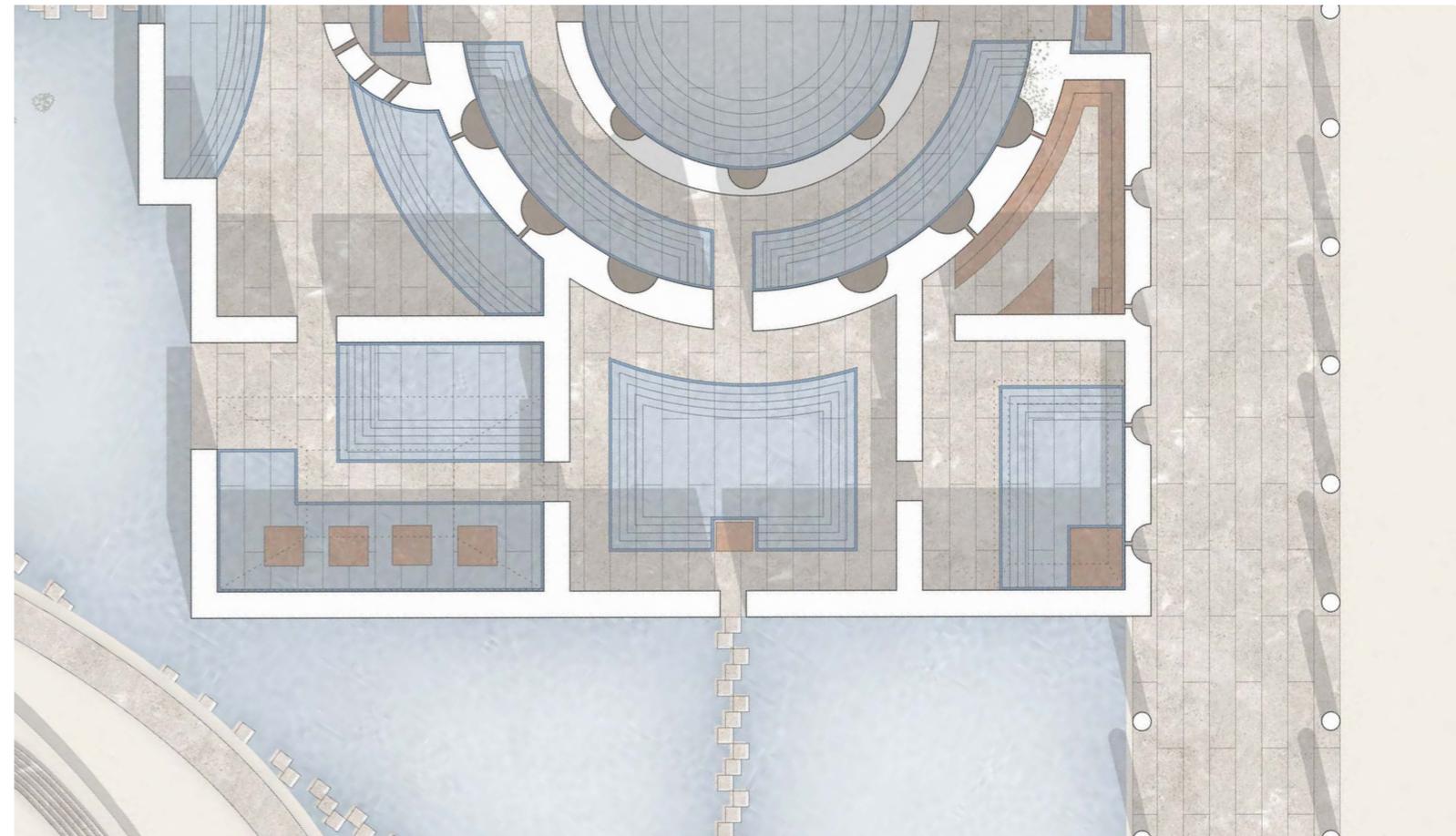
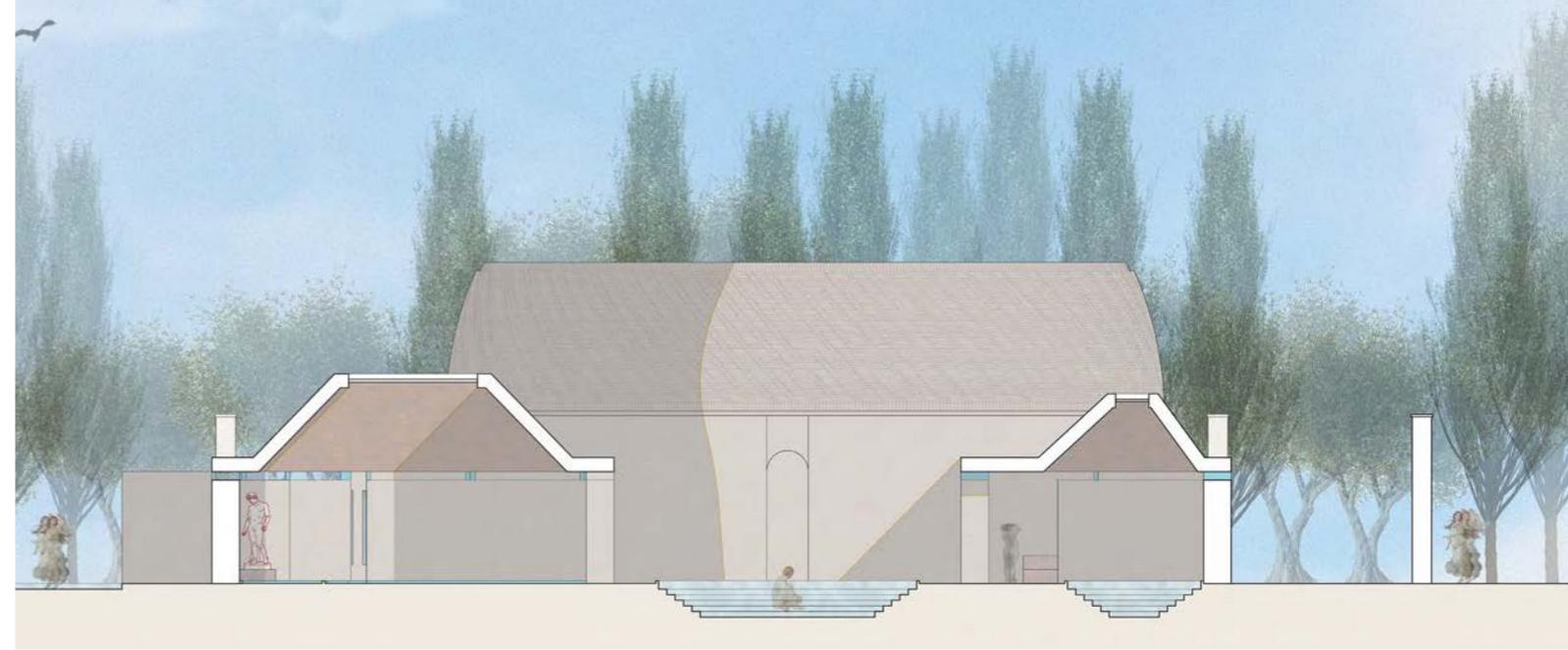


Fig. 7.8 (a dx, in alto) - Padiglione espositivo, sezione

Fig. 7.9 (a dx, in basso) - Padiglione espositivo, stralcio di pianta

0 2 4 6 8 10 m





Fig. 7.10 (a sx) - Render vasca termale con esposizione della collezione permanente



I materiali

La scelta dei materiali riveste un ruolo essenziale nella definizione dell'identità architettonica del padiglione. Il travertino viene utilizzato per rivestimenti e pavimentazioni, conferendo al complesso una matericità chiara, naturale e duratura. La scelta del travertino è dettata sia dalla disponibilità locale - il territorio tiburtino è ricco di cave e conseguentemente di aziende estrattive - ma soprattutto nell'ottica di una continuità con la tradizione romana.

Il corten viene impiegato per rivestire le coperture, introducendo tonalità calde e terrose che dialogano con l'ambiente circostante. La naturale ossidazione del materiale contribuisce ad arricchire la qualità percettiva dell'intervento, rafforzandone l'espressività e suggerendo una trasformazione controllata nel tempo.

Queste tonalità calde vengono smorzate da alcuni inserimenti color turchese. I bordi delle vasche, che fungono da protezione della pavimentazione rispetto all'acqua, sono formati da lastre in acciaio laccate, così come gli "scuretti", elementi metallici posti tra la muratura e la copertura.

283

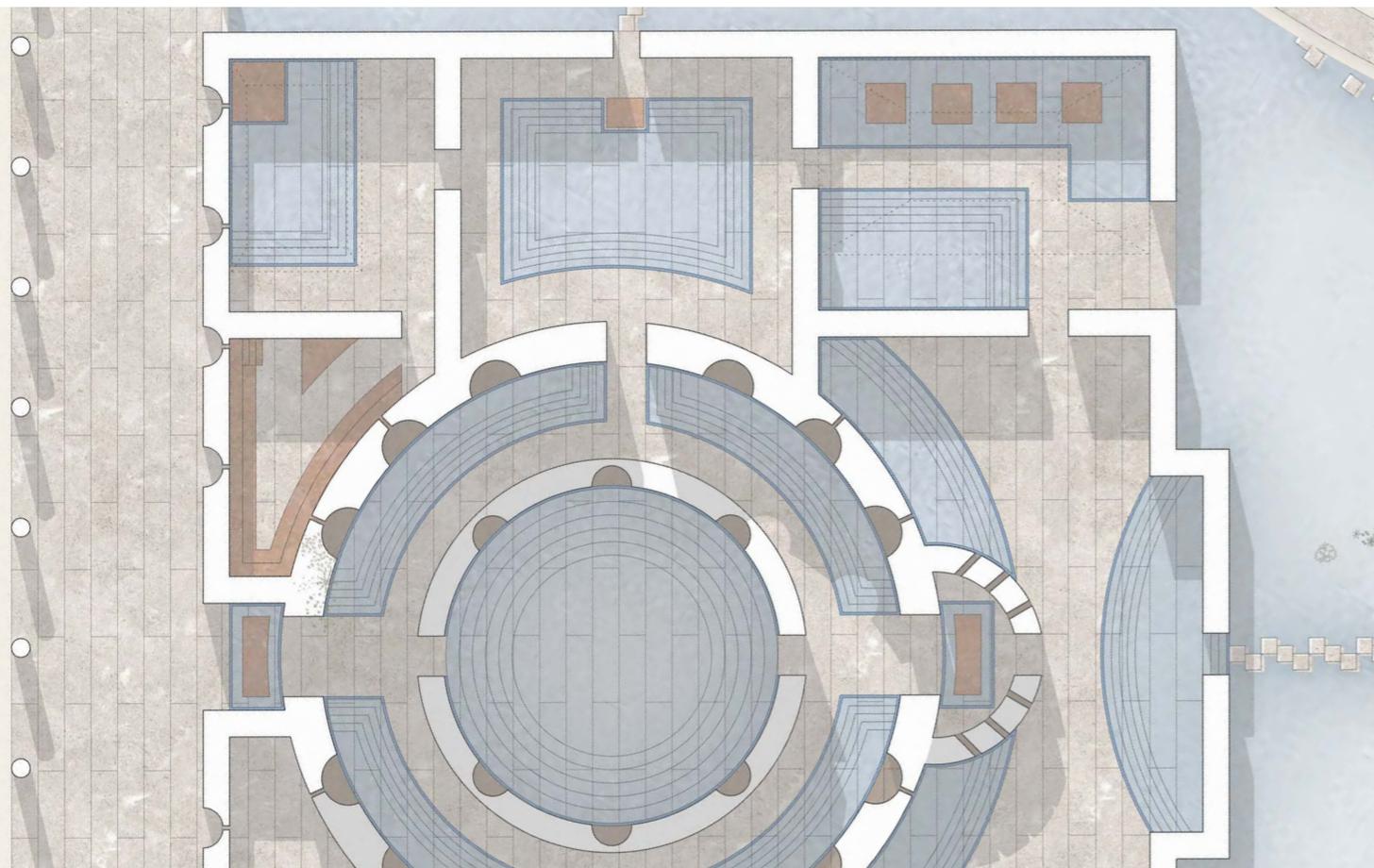


Fig. 7.11 (a sx, in alto)
- Padiglione espositivo,
sezione

Fig. 7.12 (a sx, in basso)
- Padiglione espositivo,
stralcio di pianta

0 2 4 6 8 10 m



N

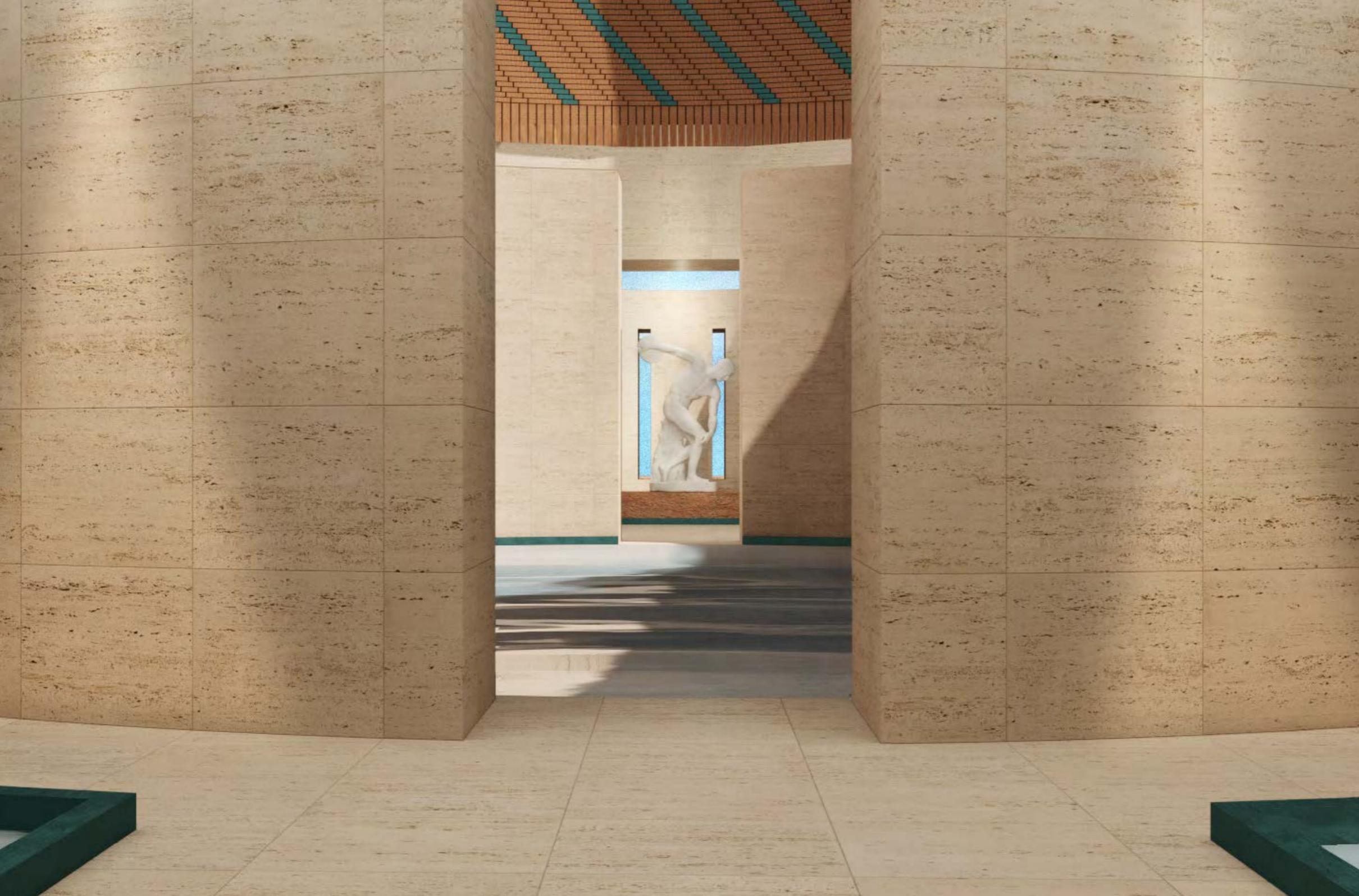


Fig. 7.13 (a sx) - Render sala centrale



Fig. 7.14 (a dx) - Render vasca termale

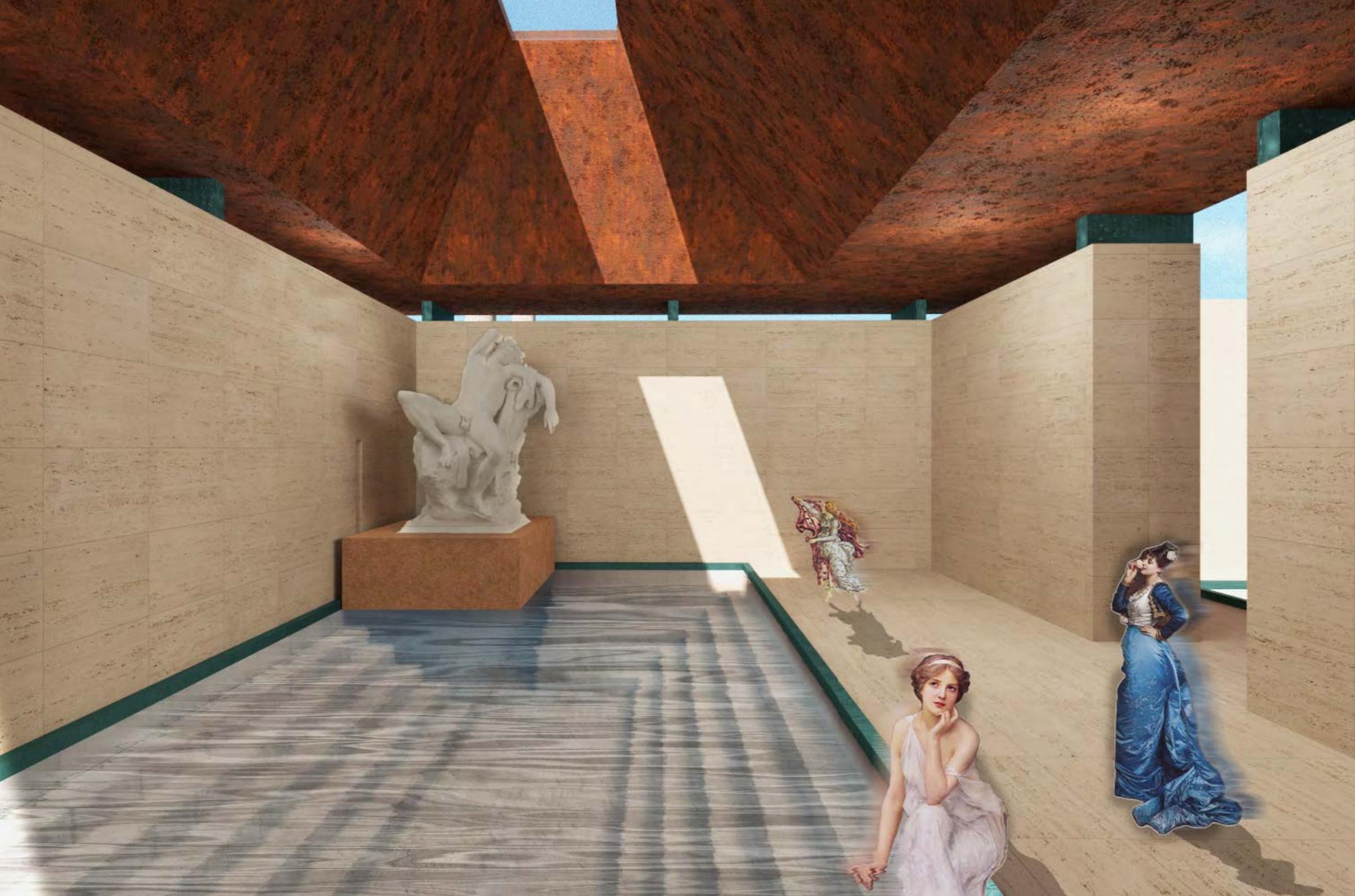


Fig. 7.15 (a sx) - Render vasca termale, particolare dello scuretto muratura - copertura

La sistemazione paesaggistica

L'intervento progettuale si sviluppa nella porzione occidentale di Villa Adriana.

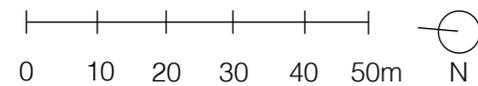
La volontà è quella di recuperare e valorizzare l'area ora interdetta ai percorsi di visita, rileggendola attraverso le logiche spaziali che hanno strutturato originariamente il complesso adrianeo.

Vi è, per questo motivo, un'attenta analisi delle assialità e delle relazioni geometriche che regolano l'impianto della Villa, e si presta maggiore attenzione a quelle che interessano Piazza d'Oro, le Tre Esedre e le Grandi Terme; questi segmenti vanno ad identificare, attraverso la creazione di un'ulteriore triangolazione, una nuova centralità all'interno della Villa, che si innesta con coerenza nella sintassi dello spazio esistente.

In questo nuovo assetto spaziale, si inserisce con forza la presenza scenica del Muro del Pecile, che, trovandosi ad una quota superiore rispetto all'area di intervento, si impone visivamente agli occhi dei visitatori.

Il Muro del Pecile, la creazione dei nuovi collegamenti, e la conformazione del terreno, suggeriscono nuove assialità visive e percettive che si affiancano alle esistenti le quali diventano fulcro del ragionamento sulla sistemazione paesaggistica.

Fig. 7.16 (a dx) - Planimetria generale dell'area di progetto





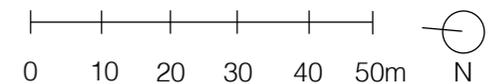
Il progetto di paesaggio si articola secondo due logiche ben distinte, sia nella loro formulazione sia nel loro effettivo disegno. Il primo approccio prevede di sfruttare i principali assi prospettici individuati nell'area di intervento; la seconda metodologia si sviluppa a partire dalla morfologia del terreno esistente. L'utilizzo dell'uno non preclude l'uso dell'altro, ed entrambi si fondono tra loro per definire un disegno armonioso. Nell'individuazione delle prospettive, risulta chiaro che vi sono due punti di vista privilegiati sulle rovine: il primo si attiva frontalmente rispetto al grande Muro del Percile, lungo un percorso già esistente; il secondo è richiamato dall'antico ingresso che si ha intenzione di ripristinare. Lavorando in continuità e in un dialogo osmotico con il contesto storico, lungo entrambi

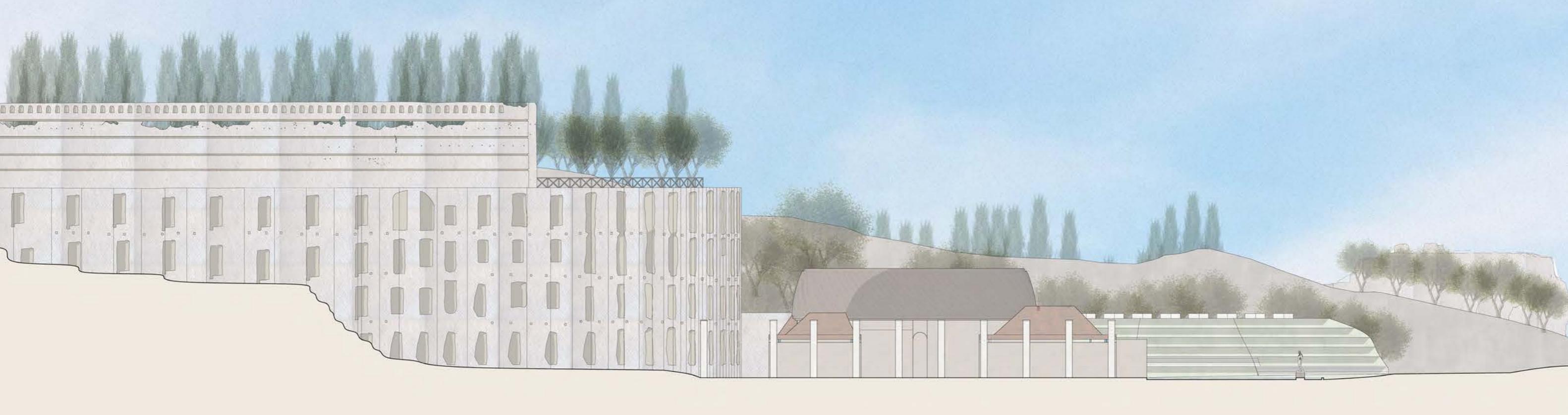
i segmenti si è deciso di attuare un processo di accompagnamento visivo. Questo principio guida ha orientato in modo determinante precise scelte formali, sia nella configurazione architettonica del padiglione espositivo sia nella definizione del disegno paesaggistico. Nel caso del muro del Pecile, l'intervento si limita ad assecondare la vista, mantenendo libera la percezione della sua imponenza e valorizzandone la maestosità senza interferire con la sua lettura. Per guidare lo sguardo e rafforzare la relazione visiva con la struttura è stato inoltre inserito un percorso a terra non percorribile in travertino locale, che ne suggerisce la continuità, invitando l'occhio a risalire idealmente lungo la sua altezza. La seconda vista prospettica preferenziale sulle

Cento Camerelle si genera a partire dall'antico ingresso e accompagna naturalmente il visitatore fino alle rovine. Avendo già una prospettiva privilegiata, in questo caso si è deciso di agire rafforzando la visuale. Non volendo interrompere la continuità visiva e accompagnare il visitatore, si è deciso di creare un cono ottico: da un lato il padiglione, con il suo centro trovato dalla triangolazione fatta in precedenza, che è stato concepito con una forma planimetrica obliqua per assecondare e amplificare questa direttrice; dall'altro, parallelamente, un acquedotto reinterpretato, le cui proporzioni rievocano le strutture romane che probabilmente un tempo rifornivano d'acqua la Villa in forma e dimensione, contribuendo a ristabilire un legame diretto con l'antica infrastruttura idraulica.

Ad entrambe le architetture, si affiancano due percorsi, che continuano ad accompagnare lo sguardo del visitatore ma che allo stesso tempo rivestono un ruolo funzionale, la stoà di ingresso al nuovo padiglione espositivo da un lato, una passeggiata integrata fino alle rovine nell'altro caso.

Fig. 7.17 (in alto) - Falso sezione acquedotto, sezione territoriale



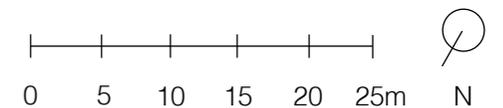


Guardando la morfologia del terreno esistente, si è deciso di agire utilizzando le curve di livello in due modi differenti: da una parte tracciano un limite fisico per le nuove architetture d'acqua, mentre dall'altra si utilizzano per la definizione di percorsi e terrazzamenti.

In linea con una visione sostenibile e in un *continuum* con la tradizione, si è scelto di utilizzare lastre di travertino locale per definire tutti i percorsi esterni dell'area, affiancati da sedute ancora in travertino o in pietra leccese. Le restanti porzioni sono invece interamente occupate dal verde o dagli specchi d'acqua, rievocando in maniera diretta l'architettura del contesto.

L'acqua agisce come sfondo e come elemento progettuale fondante, definendo confini, marcando percorsi, ma soprattutto conferendo teatralità a uno spazio esterno che si presta anche come luogo espositivo attraverso l'inserimento di diversi basamenti. L'esempio più emblematico del progetto è l'acquedotto, che diventa l'occasione perfetta per creare una scenografia di statue e fontane.

Fig. 7.18 (in alto) - Terrazze panoramiche, sezione territoriale



Il fashion show

La scenografia del Fashion Show si sviluppa sul percorso che corre lungo l'acquedotto, dove vengono installate una passerella e una struttura temporanea per l'evento. La passerella è una costruzione leggera in metallo rivestita in pietra leccese per richiamare il padiglione, mentre l'installazione temporanea si sviluppa lungo un portico ritmato da pilastri d'acciaio a vista, tra cui si tendono leggeri strati di tulle tecnico a maglia fine semitrasparente, che viene sospeso attraverso sottili fili d'acciaio quasi invisibili. L'installazione evoca il movimento del vento e gioca con la leggerezza, la trasparenza e l'interazione tra luce e spazio. Di notte, la luce artificiale evidenzia la materialità eterea dei tessuti, creando un'atmosfera poetica e teatrale, dove l'architettura leggera dei teli accompagna la narrazione della collezione che si riflette sull'acqua e richiama la natura impalpabile e ultraterrena delle Muse.



Fig. 7.19 (a dx) - Fashion show, vista passerella - padiglione termale



Fig. 7.20 (in alto) - Fashion show, sezione territoriale, passerella e falso acquedotto
Fig. 7.21 (in basso) - Fashion show, stralcio di pianta

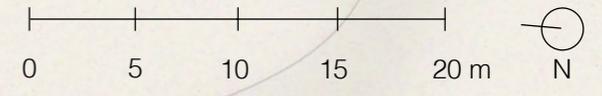






Fig. 7.22 (pag. precedente)
- Fashion show, vista passerella
Fig. 7.23 (a sx) - Fashion show, vista passerella

conclusioni

Il presente lavoro di tesi ha esplorato e approfondito molteplici livelli progettuali, spaziando dalla scala paesaggistica a quella architettonica, abbracciando altresì ambiti quali la moda, l'archeologia, l'allestimento, la scenografia e l'esposizione, con l'obiettivo primario di promuovere la valorizzazione del patrimonio culturale in una prospettiva innovativa e multidisciplinare.

Il percorso di ricerca si è articolato in due fasi distinte ma complementari. Nella prima, si è proceduto ad approfondire il tema della moda, dell'archeologia e delle loro interrelazioni. In particolare, la moda è stata interpretata non solo come fenomeno espressivo, ma anche come mezzo privilegiato per tradurre i principi di bellezza classica e le proporzioni armoniche dell'architettura antica in un linguaggio contemporaneo.

La seconda fase è stata caratterizzata da un'esperienza di grande rilievo presso Villa Adriana, nell'ambito del Piranesi Prix de Rome, che ha consentito un contatto diretto e approfondito con il sito archeologico. Tale esperienza si è dimostrata cruciale per acquisire una conoscenza puntuale della complessità del luogo, stimolando un approccio progettuale attento alla qualità spaziale e alla relazione tra architettura, paesaggio e patrimonio storico.

L'analisi approfondita delle direttrici e delle triangolazioni compositive originarie ha costituito il fondamento metodologico del progetto, orientato non all'introduzione di elementi estranei, bensì alla reinterpretazione sensibile degli assetti storici. Tale approccio ha consentito di generare nuove centralità e connessioni, capaci di armonizzare passato e

presente e di valorizzare la memoria storica come base per la progettazione contemporanea.

Il progetto si configura quindi come un processo di riscrittura, che valorizza e rielabora la forma storica senza alterarne l'identità, favorendo un'articolazione spaziale coerente. Anche l'intervento paesaggistico si sviluppa nel rispetto della morfologia esistente, valorizzando la topografia mediante percorsi e terrazzamenti volti a migliorare la percezione visiva e la relazione tra natura e architettura.

L'intervento, dunque, è concepito come un'estensione coerente e rispettosa dell'impianto originario, mirata a consolidare la continuità spaziale, visiva e funzionale del complesso. Elemento cardine dell'intervento è il Muro del Pecile, la cui monumentalità è stata assunta come fulcro compositivo e visivo, integrando e organizzando le relazioni verticali e spaziali tra le diverse parti del complesso. Attraverso la definizione di nuovi assi geometrici, si è individuata la collocazione del padiglione espositivo termale, che si inserisce con coerenza nella struttura architettonica adrianea, rafforzandone la gerarchia e la leggibilità.

Concludendo, il progetto ha voluto dimostrare come un approccio interdisciplinare rappresenti uno strumento efficace nella gestione, tutela e valorizzazione dei beni culturali. Il dialogo instaurato tra moda e architettura si è rivelato particolarmente fecondo, poiché la moda, in quanto linguaggio universale e immediato, ha offerto un veicolo espressivo capace di evocare emozioni e suggestioni, mentre l'archeologia ha fornito il fondamento storico e culturale, contribuendo a una narrazione stratificata e significativa.

bibliografia

Ackerman, James S. 1961. *The Architecture of Michelangelo*. Londra: Zwemmer.

Adichie, C. N. 2014. *We Should All Be Feminists*. New York: Fourth Estate.

Allegretti, Greta, Diatta, Amath Luca, e Ghirardini, Sara. "Moda e Patrimonio, Fashion Show per la Valorizzazione di una Reciproca Bellezza." *And* 42, n. 2 (2022).

Augusto. 13/14 d.C. *Res Gestae Divi Augusti*.

B., Isaac. 1990. *The Limits of Empire*. Oxford.

Bacqué, A. 2008. *Dior e io. Vita privata di un mito*. Milano: Rizzoli.

Basso Peressut, Luca, e Caliari, Pier Federico. *Architettura per l'Archeologia. Museografia e Allestimento*. Roma: Prospettive Edizioni, 2014.

Basso Peressut, Luca, e Caliari, Pier Federico, a cura di. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2019.

Basso Peressut, Luca. *Il Museo Moderno. Architettura e Museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*. Milano: Edizioni Lybra, 2005.

Birley, Anthony R. 1997. *Hadrian: The Restless Emperor*. Routledge. Londra-New York.

Bloch, Herbert. 1968. *I bolli laterizi e la storia edilizia romana. Contributi all'archeologia e alla storia romana*. II. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Boesiger, Willy, e Oscar Stonorov. 1967. *Le Corbusier 1910–65*. Zurigo: Les Éditions d'Architecture.

Caballos Rufino, Antonio, e José Manuel Rodríguez Hidalgo. 2000. «Adriano e la sua patria di Italica.» In *Adriano, Architettura e Progetto*, di Ministero per i Beni e le Attività Culturali e Soprintendenza Archeologica per il Lazio, 23-30. Milano: Electa.

Caliari, Pier Federico. *La Forma della Bellezza*. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2019.

Caliari, Pier Federico. *La Forma dell'Effimero*. Milano: Edizioni Lybra Immagine, 2000.

Caliari, Pier Federico. "La Ricostruzione Dopo la Fine del Moderno." *Ananke*, n. 83 (gennaio 2018)

Caliari, Pier Federico Mauro. 2021. «Nuovi contributi sulla composizione architettonica di Villa Adriana.» In *Le grandi ville romane del territorio tiburtino*, a cura di Margherita Eichberg, Giuseppe Proietti Andrea Bruciati, 151-158. Tivoli: Tipografia Palombi & Lanci.

Caliari, Pier Federico. "Louis Kahn. L'Ultimo dei Romani." *Ananke*, n. 84 (maggio 2018).

Caliari, Pier Federico. "Rovina e Modernità. Dialettica dell'Illuminismo." In *La Modernità delle Rovine*, 2015.

Caliari, Pier Federico Mauro, Angelo Torricelli, e Luca Basso Peressut. 2012. *Tractatus Logico Sintattico: La forma trasparente di Villa Adriana*. Roma: Quasae.

Caliari, Pier Federico Mauro. "Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana." In *Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro*, 2014.

Cardinale, Giulia, e Marco Slavich. 2014/2015. «Villa Adriana. Architetture d'acqua.» Milano: Politecnico di Milano.

Cataldi, Giancarlo. 1977. *Per una scienza del territorio. Studi e note*. Firenze: Uniedit.

Chevallier, Raymond, e Remy Poignault. 2000. «Biografia di Adriano.» In *Adriano, Architettura e Progetto*, di Ministero per i Beni e le Attività Culturali e Soprintendenza Archeologica per il Lazio, 17-19. Milano: Electa.

2025. «Chiuri's Final Dior Show Is a Feminist Farewell in Rome.» *L'Officiel Singapore*.
Cicerone. 63 a.C. *Pro Murena*.

—. 56 a.C. «*Pro Sestio*.»

Corbusier, Le. 1966. *Le Voyage d'Orient*. Parigi: Forces Vives.

—. 1987. *Le Voyage d'Orient: Carnets*. Milano-Parigi: Electa/Fondation Le Corbusier.

De Rossi, Giovanni Battista, e Giovanni Battista De Sanctis. 1863. *Dizionario delle Antichità Greche e Romane*. Vol. II. II vol.

Dessau, Hermann. 1889. *Die Historia Augusta*. Vol. III, in *Die Schriftsteller der römischen Kaiserzeit*, di Hermann Dessau, 1-63. Berlino: Weidmann.

di Vita-Evrard, Ginette. 2000. «La famiglia dell'imperatore: per delle nuove "Memorie di Adriano".» In *Adriano, Architettura e Progetto*, di Ministero per i Beni e le Attività Culturali e Soprintendenza Archeologica per il Lazio, 31-39. Milano: Electa.

Dione, Cassio. III secolo. *Historia Romana*.

Dior, Christian. 2007. *Dior par Dior*. Milano: Mondadori.

Dior, La Galerie. s.d. *Storia*.

D'Ossat, G. De Angelis. 1940. *Idrografia antica del Lazio*. Roma: Reale Accademia d'Italia.

Dumas, V. 2020. *Dior. Storia di un mito*. Firenze: Giunti.

Eutropio. IV secolo. *Breviarium ab Urbe Condita*.

Fahlbusch, Andreas. 1982. *Die Wasserversorgung der Villa Hadriana*. Mainz: Philipp von Zabern.

Frontinus, Sesto Giulio. 2004. *De aquaeductu urbis Romae*. A cura di R. H. Rodgers. Cambridge: Cambridge University Press.

Gellio. 140/180 d.C. *Noctes Atticae*. Vol. XIII, cap. 21.

Giamberardino, G. Di. 2025. «Doveva diventare un diplomatico, era l'uomo più scaramantico del mondo e pubblicò un dizionario tutto suo: quello che non sapevi di Christian Dior.» *Vogue Italia*.
Giovane, Plinio il. 100 d.C. *Panegyricus Traiani*.

Granata, G. 2016. *Moda e potere. L'industria dell'eleganza tra regime e Resistenza*. Roma: Carocci.
IV secolo. *Historia Augusta*. Vol. I, in *Vita Hadriani*.

Hodge, A. T. 1992. *Roman Aqueducts & Water Supply*. Londra: Duckworth.

MacDonald, W. L., e J. A. Pinto. 1995. *Hadrian's Villa and Its Legacy*. New Haven: Yale University Press.

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

Mark, Joshua J. 2021. «Adriano.» *World History Encyclopedia*. 18 maggio. <https://www.worldhistory.org/trans/it/1-102/adriano/>.

Palladio, Andrea. 1570. *I quattro libri dell'architettura*. Venezia: Bartolomeo Carampello.

Pane, Roberto. 1964. *Michelangelo architetto*. Milano: Electa.

Penna, Giuseppe. 1954. *Villa Adriana*. Roma: Edizioni Colombo.

Picchi, M. 2016. «Maria Grazia Chiuri. La donna dietro l'eleganza di Dior.» *Vogue Italia*.

Piranesi, Giovanni Battista. 1781. «*Vedute di Villa Adriana*.» Roma.

Ragni, Marina Sapelli. 2010. *Villa Adriana. Una storia mai finita*. Milano: Electa.

Reboli, F. 2025. «120 anni fa nasceva Christian Dior: la moda, gli amici, l'arte e le ossessioni.» *La Repubblica*.

Ricotti, E. Salza Prina. 1975. *Villa Adriana*. Roma: Edizioni de Luca.

—. 2001. *Villa Adriana il sogno di un imperatore*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.

Roccella, C. 2017. *Christian Dior. L'uomo che inventò il New Look*. Milano: Mondadori.

Sozzani, F. 2017. «Il nuovo romanticismo di Dior firmato Chiuri.» *Vogue Italia*.

Spartianus. 1923. «Vita Hadriani.» In *Historia Augusta*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Syme, Ronald. 1951. «The Historia Augusta: A Call for Clarity.» *The Classical Quarterly*, giugno: 85-88.

Syme, Ronald, A. B. Bosworth, Harry A. Drake, Christopher S. Mackay, Susan Treggiari, Robert M. Frakes, Liam L. M. McDonald, e Joseph D. McGinn. 1971. «The Historia Augusta: A Study of the Structure and Composition.» In *Emperors and Biography: Studies in the Historia Augusta*, di Ronald Syme, 1-28. Oxford: Blackwell.

Tacito, Cornelio. 116-120 d.C. *Annales*. Vol. I.

310 Tertulliano. 197 d.C. *Apologeticum*.

Tondo, Sergio Di. 2007. «La Forma di Villa Adriana nel territorio tiburtino.» *Università degli studi di Firenze*.

Tranquillus, Gaius Suetonius. 121 d.C. *De Vita Caesarum*.

Tropea, G. 1903. «Intorno alla patria di Adriano Imperatore.» *Rivista di Storia Antica*, periodico trimestrale di antichità classica, 1 Gennaio: 147-155.

IV secolo. «Vita Traiani.» In *Historia Augusta*.

Vittore, Aurelio. IV secolo. *Epitome de Caesaribus*.

