Janua, sulla soglia

Arianna Sella-Camilla e Giulia Serino

Politecnico
di Torino

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea magistrale in Architettura per il patromonio
a.a. 2024/2025

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

Candidate: Arianna Sella-Camilla e Giulia Serino

Abstract

Il concetto latino di Ianua, come soglia, è assunto come principio generativo e criterio interpretativo sulla quale si articola l'intero percorso di tesi, manifestandosi come spazio in cui la memoria sfiora la contemporaneità e la permanenza dialoga con la trasformazione. Legata indissolubilmente nella cultura romana, alla figura di Giano, divinità bifronte che presiede ogni varco, guardando simultaneamente al passato e al futuro, la soglia acquisisce un valore simbolico pregnante: cessa di essere un semplice limite, per divenire il momento in cui la continuità si manifesta nella trasformazione. Applicato al contesto specifico, nel percorso progettuale, essa offre una lente attraverso cui leggere il rapporto tra la permanenza della memoria storica, incarnata nell'archeologia, e la trasformazione richiesta dall'intervento contemporaneo. La soglia diviene così simbolo di un tempo sospeso che permette di vedere continuità e mutamento come aspetti di uno stesso processo.

Attraverso la lente della "soglia", la tesi analizza la moda e il patrimonio come elementi tanto lontani quanto intrinsecamente affini, capaci di attraversare il tempo facendo dialogare la solidità dell'antico con la mutevolezza del contemporaneo. In questo percorso teorico, l'architettura effimera traduce fisicamente questo rapporto: inserita nei siti di interesse storico, agisce come struttura temporanea e reversibile, attivando il dialogo con la contemporaneità senza alterare la materialità dei luoghi. L'analisi si concentra quindi sulle complesse vicende che hanno attraversato Villa Adriana, patrimonio stratificato e fragile, colmo di architetture di grande pregio storico. A questo si affianca il racconto del brand Trussardi, la cui storia e identità estetica, radicate nel valore della tradizione italiana e nel desiderio di rinnovamento, diventano strumento per riflettere sul significato della trasformazione come atto culturale.

Il progetto nasce dalla volontà di valorizzare il sito monumentale di Villa Adriana mettendo in dialogo il suo patrimonio architettonico e archeologico con un'eccellenza culturale italiana: l'Alta Moda. La moda, con la sua capacità di generare immaginari, investire

risorse e attrarre attenzione pubblica, si configura come forma di mecenatismo contemporaneo, capace di sostenere progetti dal forte impatto pubblico. Le maison, infatti, non agiscono solo come intermediatori estetici, ma come soggetti in grado di sostenere interventi culturali e lasciare effetti reali sul territorio. Questa alleanza tra bene culturale e brand diventa il punto di partenza di un intervento articolato in tre momenti: il fashion show, soglia effimera e motore dell'intervento; la mostra, dispositivo temporaneo che catalizza una narrazione; e il percorso paesaggistico, orientato alla continuità e alla fruizione.

In questo orizzonte si colloca Ianua, sulla soglia, un progetto che lega Villa Adriana alla maison Trussardi e intreccia moda, architettura e paesaggio in un dialogo di valorizzazione. Esso riflette sul valore dell'effimero come strumento attraverso cui l'architettura contemporanea, pur nella sua temporaneità, possa attivare nuovi significati all'interno del paesaggio archeologico. Ianua è un invito a sostare nel limite, a concepire la valorizzazione del patrimonio non come atto di possesso, ma come relazione viva, aperta e trasformativa tra l'uomo, la memoria e il paesaggio.

Indice

PARTE I.
Dialoghi tra tempo e identità. L'eterno e l'effimero tra patrimonio e moda

PARTE II.
Scenografie del contemporaneo

PARTE III.
Villa Adriana. Il luogo della memoria e dell'immaginario

PARTE IV.
Trussardi. Il tempo della trasformazione

PARTE V.
Ianua, sulla soglia

I.I.	Il patrimonio come memoria e identità	5
I.II.	La moda come linguaggio del contemporaneo	19
I.III.	La forma del dialogo. Moda e patrimonio per una valorizzazione condivisa	29
II.I.	Moda e architettura come strumenti di narrazione culturale condivisa	67
II.II.	Architetture effimere. Costruire l'istante, custodire la memoria	79
II.III.	Dior al Museo Rodin	83
II.IV.	Fendi al Tempio di Venere	93
III.I.	L'evoluzione dell'immaginario adrianeo nei secoli	107
III.II.	L'acqua come materia dell'architettura	135
III.III.	La logica della forma: composizione architettonica della Villa	143
III.IV.	Villa Adriana oggi. Conservazione e valorizzazione	149
IV.I.	Le origini di un'identità: artigianato e modernità	158
IV.II.	Milano e il palcoscenico d'identità. L'architettura come linguaggio del brand	167
IV.III.	Il mecenatismo diffuso di Trussardi	179
IV.IV.	Sulla soglia del cambiamento: dai primi anni Duemila a oggi	191
V.I.	La soglia come principio generativo	203
V.II.	Il luogo della soglia: lettura e tracce generative	209
V.III.	L'incontro: il fashion show come soglia effimera	245
V.IV.	Il dialogo: la mostra come presenza momentanea	269
V.V.	Il legame: il percorso paesaggistico come fruizione integrata	293

Introduzione

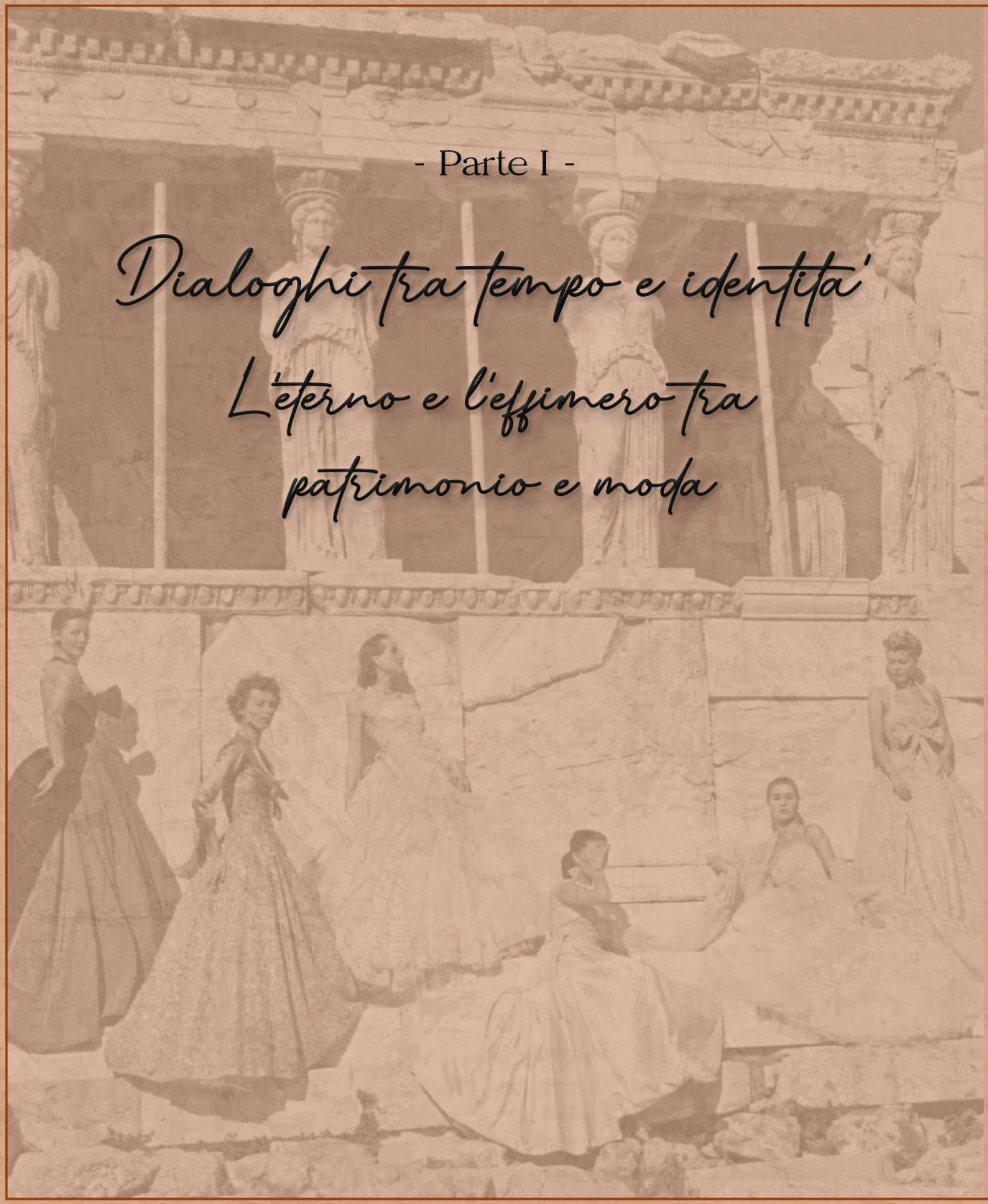
La presente tesi indaga il rapporto tra moda e patrimonio culturale attraverso il progetto Ianua, sulla soglia, sviluppato all'interno del complesso archeologico tiburtino. Il concetto di Ianua (soglia) è assunto come principio generatore e ordinatore del percorso: un dispositivo interpretativo e progettuale che consente di leggere il dialogo tra memoria e contemporaneità come occasione per generare nuove forme di valorizzazione. Come Giano, custode dei passaggi e degli inizi, la soglia guarda simultaneamente in due direzioni: verso ciò che permane e verso ciò che si trasforma.

La prima parte ricostruisce un quadro teorico-evolutivo del patrimonio culturale nella sua dimensione complessa, indagandone il valore collettivo, la nozione istituzionale e le dinamiche contemporanee relative alla valorizzazione. L'analisi dei principali strumenti normativi consente di ricomporre una visione integrata della tutela e della valorizzazione, intese non come fasi distinte, bensì come momenti complementari di un unico processo partecipativo di cura, conoscenza e accessibilità.

La seconda parte è dedicata alla moda, chiamata a misurarsi con la sua natura intrinsecamente ossimorica: istante e narrazione, effimero e permanenza. La riflessione si concentra sul dialogo tra moda e cultura, ricostruendo come, nel tempo, il sistema della moda abbia ricercato luoghi, linguaggi e istituzioni capaci di conferirle profondità simbolica e continuità storica. In questa prospettiva si analizzano le nuove configurazioni del mecenatismo contemporaneo, indagando le ragioni che spingono i brand a cercare legittimazione e radicamento attraverso l'architettura, il patrimonio e la costruzione di dispositivi culturali. Emergono così le strategie attraverso cui le maison intervengono nel campo culturale per affermare identità, visioni e valori, trasformando la relazione con il patrimonio in uno strumento di autorappresentazione e, al tempo stesso, di responsabilità pubblica.

La terza parte si focalizza poi più specificamente su Villa Adriana, letta come paesaggio culturale stratificato, luogo di memoria e

sistema complesso di relazioni spaziali e simboliche. L'analisi ne approfondisce la storia, la forma e le trasformazioni, mettendo in luce i caratteri archeologici, l'assetto percettivo e le dinamiche contemporanee che ne definiscono l'identità attuale. La materia del rudere è qui interpretata come archivio vivo di memorie, mentre l'esperienza del visitatore si inscrive in una lunga tradizione di sguardi che, nel tempo, hanno contribuito a ridefinire il senso del sito come luogo dell'immaginario.
La quarta parte è dedicata al brand Trussardi, alla sua identità in bilico tra artigianato e modernità e al suo legame osmotico con la città di Milano. L'analisi ripercorre l'evoluzione della maison, dalla pelletteria alle dinamiche recenti, evidenziando codici espressivi, valori, mutamenti e continuità, con particolare attenzione verso il ruolo pionieristico svolto dalla Fondazione nella definizione del profilo culturale del marchio. Questa lettura delinea il quadro entro cui si collocano le attuali esigenze di posizionamento e rinnovamento del brand, in un ritorno all'eleganza silenziosa delle origini.
Infine, la parte progettuale traduce queste riflessioni in un insieme di interventi orientati al tentativo di misurarsi con la complessità di Villa Adriana, nella sua interrelazione con la natura fugace della moda. Il progetto si articola attraverso dispositivi che mettono in relazione archeologia, paesaggio e architettura effimera, costruendo una soglia interpretativa tra ciò che permane e ciò che si trasforma. In questo spazio intermedio, il progetto si configura come pratica di ascolto e di dialogo: un tentativo di mettere in relazione memoria, visione e immaginazione, senza sovrapposizioni, lavorando nella loro continuità.



- Parte I -

Dialoghi tra tempo e identità'

L'eterno e l'effimero tra patrimonio e moda

I.I.

Il patrimonio come memoria e identità

La relazione tra memoria e patrimonio accompagna l'intera storia delle civiltà, dando forma al gesto originario con cui l'uomo tenta di sottrarre al tempo la propria presenza. Nel segno del monumento, il ricordo individuale si materializza, si tramanda e progressivamente si trasforma in testimonianza condivisa, fino a diventare parte di un'identità collettiva. Attraverso queste stratificazioni nasce l'idea moderna di patrimonio, inteso non soltanto come lascito del passato, ma come sistema di valori condivisi, riconosciuti, custoditi e rinnovati nel tempo.

I.I.I. Il monumento come atto di memoria

Il concetto di *monumento* radica le proprie origini nella volontà dell'individuo umano di proiettare nel tempo la memoria della propria esistenza, sottraendo all'oblio il ricordo di sé e del proprio passaggio sulla terra.[1] Prima ancora che si sviluppasse una coscienza storica o nascesse un'idea di tutela, l'essere umano costruiva al fine di ricordare. Il significato etimologico del termine *monumento*, ne esplicita lo scopo: *"monumentum va ricollegata alla radice indoeuropea men che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (mens), la memoria (memini)"*. Il termine deriva dal *"verbo monere, che significa "far ricordare", donde "avvisare", "illuminare", "istruire"*.[2] Nella sua accezione originaria, dunque, il monumento non acquisisce un valore meramente estetico, bensì mnemonico, si materializza come uno strumento linguistico e simbolico che unisce la presenza materiale al fluire del tempo, attribuendogli una funzione rituale e contemplativa.[3]

Nelle civiltà antiche, il monumento come "atto del ricordo" viene espresso attraverso forme differenti: nel mondo egizio, le piramidi (cosiddette "case per l'eternità") e le stele funerarie incarnano la volontà umana di garantire la sopravvivenza individuale nella vita oltre la morte, sottraendo il proprio destino all'oblio; nell'antica Grecia, i templi e gli altari celebrano la presenza della divinità e creano un legame protettivo con le città;[4] a Roma, i sepolcri, le iscrizioni e gli archi trionfali commemorano la memoria individuale e testimoniano le imprese e i valori civici.

1 Carlo Tosco, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 11-12.

2 Jacques Le Goff, *"Documento/Monumento"*, in Enciclopedia Einaudi, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-43. Cfr. Carlo Tosco, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 60.

3 Cfr. Carlo Tosco, op. cit., pp. 56-57.

4 Cfr. Salvatore Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino, 2002, p. 14.

In ciascun caso, il monumento, assumendo un valore di testimonianza, presume un'intenzione morale e civile di un popolo che, come afferma John Ruskin, viene *"partorito dal marmo che non si lascia degradare"*.[5]
In tal senso, nella sua capacità di acquisire significato di testimonianza unica e irripetibile, il monumento si pone da ponte fra il tempo della sua realizzazione e la durata della sua forma, garantendo una continuità.
Da segno che ricorda, esso diventa una presenza fisica che testimonia, creando un'impronta della memoria che conserva, oltre che la materia, ideali, valori e imprese di un popolo. Il monumento diviene uno strumento di comunicazione tra il presente vissuto e il passato ricordato, la materia viene resa linguaggio, e il gesto si pietrifica in ricordo visibile.
Nel suo significato originario, dunque, il monumento è atto di memoria condivisa, non ancora istituzionalizzata. È questo il punto di partenza del processo che vede l'uomo riconoscersi nella permanenza delle proprie tracce. A partire da questa consapevolezza, nei secoli successivi, l'atto di memoria si trasformerà in identità collettiva.

5 John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Book, Milano, 1997, p. 211.

I.I.II. Dalla memoria all'identità collettiva

La tendenza nel voler materializzare il ricordo nel monumento, getta le basi verso una consapevolezza più profonda, la memoria, incarnandosi nello spazio, crea una progressiva stratificazione di significati, cessando di essere un mero residuo del passato, e configurandosi come una vera e propria testimonianza oggettiva. È la transizione dal ricordo individuale al riconoscimento collettivo che conferisce al monumento un valore universale. Ogni civiltà, come osserva Salvatore Settis, riconosce nella materialità prodotta come *"atto di ricordo"* un *"luogo di sedimentazione di processi secolari di osmosi e di interscambio fra culture"*[6], *"una rete ricca di significati identitari, nella quale il valore di ogni singolo monumento od oggetto d'arte risulta non dal suo isolamento, ma dal suo innestarsi in un vitale contesto"*[7]. In quest'ottica, il monumento assume un inestimabile valore, racconta un'identità che si definisce nel tempo, che si tramanda per generazioni, e che nel suo permanere genera continuità e volontà di riconoscimento collettivo.

Questa tendenza si manifesta più concretamente nello spazio costruito, rispetto alla singola essenza materica: le città e il paesaggio si configurano come archivi di memoria condivisa, nel quale ogni elemento che li compone è strettamente connesso al territorio che lo ha generato e diviene tassello di una narrazione comune, divenendo *"elemento portante, irrinunciabile, della società civile e dell'identità civica"*.[8]

Nella consapevolezza della memoria come volontà di continuità, appartenenza e identificazione, si svilupperà, in seguito, un senso di coscienza collettiva scaturito dal desiderio di conservazione e condivisione.

6 Salvatore Settis, *Italia S.p.A.*, cit., p. 9.
7 Ivi, p. 11.
8 Ivi, p. 17.

Fig. 1. Incisione di Giovanni Battista Piranesi, "Veduta degli avanzi del Castro Pretorio nella Villa Adriana a Tivoli", 1778.

I.I.III. Dal valore simbolico e identitario alla coscienza collettiva

Fra Quattrocento e Cinquecento, il monumento, fino ad allora percepito come memoria e identità, diviene un interesse ambito dalle figure aristocratiche, che in esso vi proiettano il proprio rango, la propria immagine, i gusti e il ruolo sociale. Si diffondono capillarmente collezioni private, aperte unicamente alla consultazione di pochi eruditi, create non tanto per il valore monetario che possedevano, bensì per il prestigio simbolico e metaforico che conferivano al proprietario.[9] Dietro ad un'apparente gusto collezionistico, si intuisce, però, una coscienza più profonda: la tendenza a voler custodire le opere antiche, favorisce la nascita di una nuova sensibilità, quella di conservare la memoria e di riconoscerla come parte dell'eredità collettiva, organizzandola per poterla comprendere e tramandare.

"È bene avere, non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita".[10]

Tuttavia, è tra Settecento e Ottocento che si compie un passo decisivo, l'apertura graduale delle collezioni private al pubblico trasforma il concetto di monumento - come memoria e identità - in patrimonio. Quest'ultimo inteso non nel senso normativo del termine, ma come insieme di testimonianze che definiscono la continuità di una civiltà, divenendo parte dell'eredità culturale che la caratterizza. La corrente illuminista traduce questo passaggio in un vero e proprio principio civile: l'accessibilità al sapere, permetteva alla cittadinanza di trarre non soltanto il piacere dell'osservazione, ma di farne fonte di conoscenza, alimentando lo sviluppo delle arti

9 Ivi, p. 18.
10 John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Book, Milano, 1997, p. 211.

e coltivando il proprio senso di appartenenza.[11] Il passaggio graduale delle opere d'antichità al dominio pubblico genera la necessità di renderle accessibili a tutti, di conservarle in luoghi fruibili: i musei. L'apertura di questo nuovo tipo di istituzione in Europa, come il British Museum nel 1759 e il Louvre nel 1795, dimostra il concreto interesse verso la fruizione, creando un repertorio di esempi virtuosi volti a educare moralmente e civilmente il cittadino.

"È in quella patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità".[12]

Nel corso dell'Ottocento, il concetto di conservazione e fruizione si associa in modo sempre più crescente a quello di responsabilità, trasformandosi in un valore etico: conservare la memoria significa agire con un atto di rispetto verso il tempo, e permetterne la fruizione diviene il mezzo per poterla tramandare. Da questo momento in poi, la cura dell'antico si evolve in dovere pubblico. Il gesto di tutela si innesta come un prolungamento naturale della memoria, un gesto di cura collettiva che supera la logica del possesso o del gusto.

"È proprio questa l'idea che sta alla base del nostro concetto di bene culturale: un bene è tale non perché proviene semplicemente dalla storia, ma perché nel grande deposito ricevuto dal passato viene enucleato, evidenziato e valorizzato dalla nostra società. Le istituzioni assumono così un compito indispensabile: quello di garantire la conservazione dei beni e dei valori considerati come identitari".[13]

A fronte di questa maturazione, la memoria, divenuta identità collettiva fruibile, evolve in responsabilità istituzionale. Prenderà forma, nel secolo successivo, una definizione moderna di "bene culturale", e inizierà a delinearsi un processo di codificazione incentrato sulle pratiche di tutela e valorizzazione.

11 Op. cit.: Salvatore Settis, p. 18.
12 John Ruskin, op. cit., p. 220.
13 Carlo Tosco, op, cit., p. 66.

I.I.IV. L'istituzionalizzazione del "bene culturale"

Queste premesse trovano una loro formalizzazione disciplinare e istituzionale nel Novecento, negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale,[14] nonostante il concetto di coscienza di tutela e le prime codificazioni a livello legale possiedano radici profonde, soprattutto nella storia italiana.[15] L'Italia è, infatti, il primo paese al mondo a delineare il concetto di tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico all'interno dell'art. 9 della Costituzione della Repubblica Italiana, nel 1948[16]:

"La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione. [...]".[17]

Il diritto alla cultura viene formalizzato all'interno della Carta fondamentale dello Stato, sottolineando la possibilità, da parte dei cittadini, di rivendicare il possesso *"di un patrimonio di bellezza e di memorie accumulate nei secoli".*[18]

Il concetto di "bene culturale" entra nel linguaggio giuridico internazionale *"con la Convenzione dell'Aia del 1954, dedicata alla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato".*[19]

Le cospicue distruzioni del patrimonio storico-artistico resero necessaria la formulazione di un trattato internazionale che potesse assicurare un maggiore rispetto verso il patrimonio. La stipulazione

14 Oreste Ferrari, *"Beni culturali"* in Enciclopedia del Novecento II Supplemento, Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/beni-culturali_(Enciclopedia-del-Novecento)/

15 A partire dalla civiltà romana e dalle normative degli Stati preunitari, come l'editto Pacca (1820). Op. cit.: Salvatore Settis, pp. 5-7.

16 Salvatore Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Giulio Einaudi, Torino, 2017, p. 7.

17 Costituzione della Repubblica Italiana, art. 9.

18 Salvatore Settis, *Architettura e democrazia*, cit., p. 7.

19 Carlo Tosco, op. cit., p. 61.

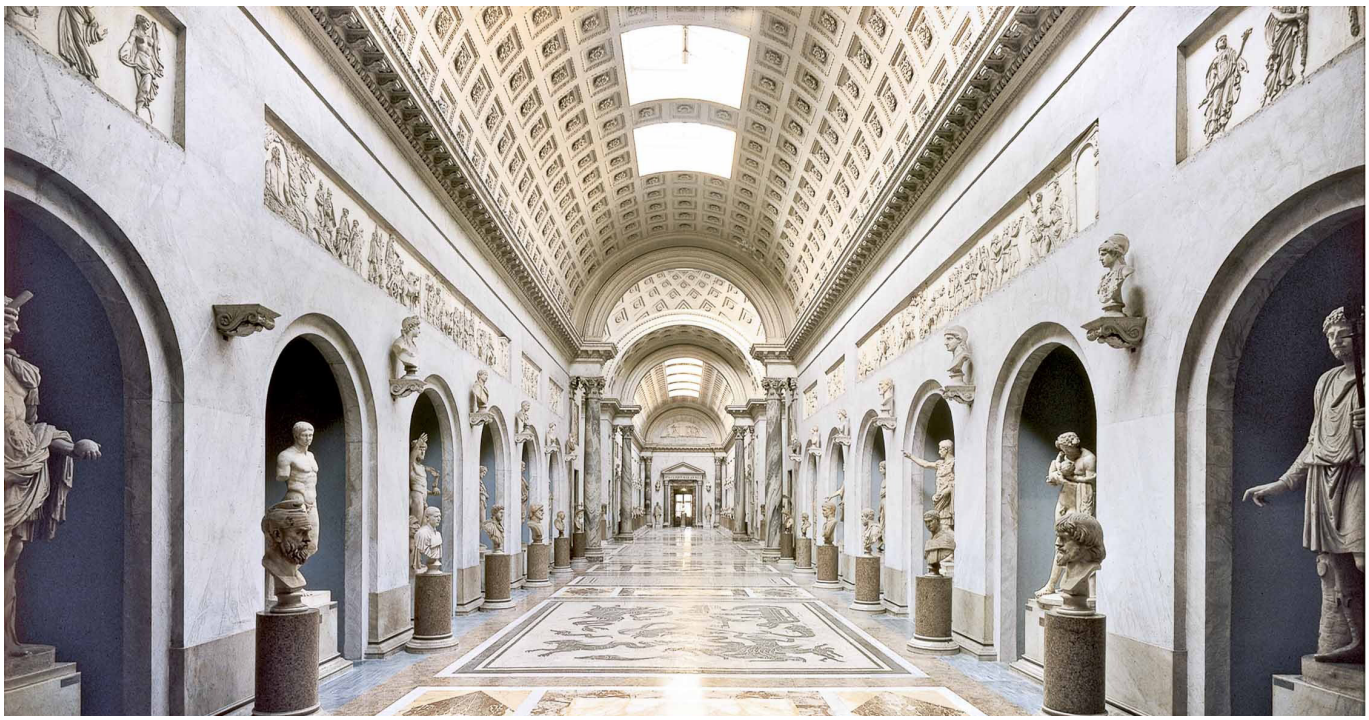


Fig. 2. Fotografia del "Braccio nuovo" dei Musei Vaticani

di tale documento ha introdotto, inoltre, una visione più vasta e complessa, includendo i beni immateriali e il paesaggio, superando una concezione ottocentesca considerata troppo "materiale".[20]
In Italia, l'istituzionalizzazione del concetto, si delinea, in prima battuta, con la Commissione Franceschini che elabora la legge n.310 del 26 aprile 1964, nel quale venne tracciato *"un vasto bilancio della situazione del patrimonio italiano, mettendo in luce le difficoltà della tutela, il degrado dei monumenti, le minacce speculative sui centri storici e sul paesaggio"*.[21] In essa, viene inclusa la definizione di "bene culturale", definito come *"testimonianza materiale avente valore di civiltà"*, radicando in esso il suo valore civile e identitario.[22] La piena consacrazione politico-amministrativa, a livello nazionale, avviene nel 1974 con la nascita del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.[23]

20 Ibidem.
21 Ivi, p. 62.
22 Ivi, p. 62-63.
23 Ibidem.

Le successive politiche di decentramento regionale hanno portato verso un ulteriore passo avanti il processo di istituzionalizzazione, spingendo verso una riformulazione del concetto di gestione e fruizione, che hanno condotto all'introduzione della valorizzazione come atto distinto dalla tutela.
Proprio in questo contesto, tramite la riforma del Titolo V della Costituzione (2001) si stabilisce la competenza esclusiva dello Stato per ciò che riguarda la tutela dei beni culturali, e la competenza delle Regioni per la valorizzazione.[24]
L'atto di conservazione morale e civile raggiunge, dunque, un principio pubblico, oggetto di regole e competenze, volte alla protezione e valorizzazione. Esso non interessa esclusivamente il monumento, ma l'intero sistema dei luoghi della memoria, considerati risorse identitarie e culturali del popolo.
Nel panorama normativo italiano contemporaneo, infine, l'istituzionalizzazione legale è stata sistematizzata tramite il Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004 (D.Lgs. n. 42), il quale stabilisce formalmente che:

"sono beni culturali le cose immobili e mobili che [...] 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".[25]

consolidando definitivamente la nozione. In aggiunta, viene trattato distintamente il concetto di tutela e di valorizzazione:

"La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e della disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione".[26]

24 Ivi, p. 98.
25 Codice dei beni culturali e del paesaggio, D.Lgs.n.42/2004, Art.2 comma 2.
26 Codice dei beni culturali e del paesaggio, D.Lgs.n.42/2004, Art.3 comma 1.

"La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno di interventi di conservazione del patrimonio culturale. [...]".[27]

La distinzione dei due termini indica complementarità: l'atto di protezione e di fruizione contribuiscono a conferire un comune senso di responsabilità, nel rispetto e nella salvaguardia del bene.
La fase finale di questo percorso, è segnata, nel 2005, dalla firma, da parte del Consiglio d'Europa, della Convenzione di Faro, che riconosce *"la partecipazione dei cittadini alla vita culturale, al dialogo tra le culture e allo sviluppo sostenibile delle risorse".*[28]
Si afferma, dunque, un nuovo ideale di tutela, basato non soltanto sulla conservazione materiale, ma sulla sua declinazione democratica, includendo la partecipazione attiva dei cittadini. La Convenzione di Faro opera un vero e proprio rovesciamento di prospettiva, che si focalizza sulla comunità e sull'eredità culturale dinamica e partecipata.[29]
In questa prospettiva, l'evoluzione e la successiva istituzionalizzazione del concetto di bene culturale trasformano il monumento in forma istituzionale della memoria collettiva, facente parte di un sistema di valori condivisi, regolato da principi comuni e animato dalla partecipazione delle comunità che lo vivono. Il patrimonio, in tal senso, non è solo eredità, ma processo: una costruzione continua di significati condivisi, che si rinnova attraverso il rapporto dinamico tra memoria, identità e azione collettiva.

27 Codice dei beni culturali e del paesaggio, D.Lgs.n.42/2004, Art.6 comma 1.
28 Carlo Tosco, op. cit., p. 105.
29 Viviana Di Capua, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune*, Aracne, Roma, 2019, p. 8.

Fig. 3. Tempio del Partenone sull'Acropoli di Atene.

I.II.

La moda come linguaggio del contemporaneo

La moda, pur inscritta in una lunga storia di forme e trasformazioni, trova nel contemporaneo il proprio terreno espressivo privilegiato. Linguaggio complesso e sistema culturale, essa traduce il presente in immagini, gesti e simboli, rendendo visibile ciò che una società pensa di sè e del proprio tempo. La sua natura effimera non ne riduce la portata, ma ne costituisce la forza: nell'istante che produce, la moda registra mutamenti, desideri e tensioni, trasformando la caducità in testimonianza. È in questa duplice dimensione, estetica e comunicativa, che la moda si configura come uno dei principali dispositivi di lettura della contemporaneità, capace di intrecciare identità, immaginari e dinamiche sociali.

I.II.I. La moda come espressione culturale e linguaggio dell'istante

Il mondo della moda, pur possedendo radici storiche profonde, plasmate da secoli di trasformazioni sociali e culturali, si distingue, innanzitutto, come fenomeno sociale, che più esplicitamente di ogni altro, incarna una forma di comunicazione intrinsecamente connessa al mutamento e al tempo presente. L'evoluzione dalle prime produzioni sartoriali d'élite dell'Ottocento, alle collezioni diffuse su larga scala del secondo Novecento, ha mutato la concezione stessa della moda, trasformandola da mero oggetto utile ed estetico a *"un vero e proprio linguaggio e forma di comunicazione"*.[30] La moda va ben oltre l'abito: *"è una galassia complessa"*[31], lo trasforma in un mezzo per creare e manifestare identità, incorporando un insieme di significati e di elementi invisibili. Esso mette in mostra un'estensione corporea visiva e tangibile del linguaggio del corpo, si fa mediatore tra il singolo individuo e il mondo esterno. Costituisce, di fatto, un sistema di comunicazione non verbale che contribuisce a definire la propria immagine di sé.[32]

Roland Barthes, filosofo, semiologo e critico letterario francese del secolo scorso, definisce la moda, nel saggio Sistema della moda, come un sistema semiotico, cioè un metodo che intreccia il significante e il significato, riconoscendo un senso agli oggetti, quali abiti e ornamenti, di per sé muti, inerti.

---

30 Carmelo Giancola, "La moda come linguaggio e forma di comunicazione", (Novembre 2019), https://blog.codencode.it/la-moda-come-linguaggio-e-forma-di-comunicazione/

31 Maria Luisa Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato, comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2022, p. 5.

32 Carmelo Giancola, "La moda come linguaggio e forma di comunicazione", (Novembre 2019), https://blog.codencode.it/la-moda-come-linguaggio-e-forma-di-comunicazione/

Fig. 4. Fotografia di Harry Benson, "Ralph Lauren Backstage, New York Fashion Week", 1983.

"L'indumento, preso in sé, non significa niente".

Roland Barthes, Sistema della moda

Secondo Barthes, per ottenere senso, la moda deve, dunque, diventare "scritta", ovvero tradursi in un linguaggio che passa attraverso forme di comunicazione: fotografie, riviste, eventi, ecc... Il *"grado zero"*[33] della *"moda scritta"* viene attribuito alla griffe, ossia la firma stilistica, il segno che rende l'oggetto riconoscibile, con il quale si compie il primo atto di significazione.

33 Termine che usa l'autore per indicare il punto di partenza, il livello alla base del linguaggio.

Il riconoscimento del marchio porta con sé la volontà di veicolare identità, valori e cultura. A fronte di ciò, il gesto di indossare un abito diviene un vero e proprio atto sociale.[34]
La moda si presenta come un linguaggio condiviso, un territorio simbolico capace di strutturare relazioni, appartenenze e dinamiche all'interno della società. In questa prospettiva, ogni abito è un'espressione, ogni collezione è una dichiarazione e ogni stagione una grammatica che riflette un preciso tempo e spazio.

"Gli abiti sono inevitabili. Altro non sono che la struttura della mente resa visibile".

James Laver[35]

La moda rappresenta, dunque, lo specchio dell'immaginario collettivo contemporaneo: un luogo in cui l'individuo si espone utilizzando un linguaggio codificato, in grado di influenzare gusti, comportamenti, relazioni e gesti di consumo.
In quanto linguaggio, la moda raggiunge una portata potente e universale: *"è come un sismografo, in grado di captare le vibrazioni del proprio tempo e di trasformarle".*[36] Il processo evolutivo della moda è intrinsecamente legato al concetto di transitorietà e mutamento, ponendosi, da sempre, come catalizzatore della modernità. Rompendo con l'ordine temporale tradizionale[37], il suo sistema è progettato *"per fare del tempo presente un'espressione d'arte"*, intensificando il senso della contemporaneità, trasformando la caducità in metodo e l'effimero in una forma di espressione, attraverso un continuo processo di sostituzione e rinnovamento.[38]

34 Ibidem.
35 Maria Luisa Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato, comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2022, p. 4.
36 Ivi, p. 7.
37 Gilles Lipovetsky, *L'impero dell'effimero. La moda nella società moderne*, Garzanti, Milano, 1989, p. 300.
38 Claudio Calò, *La sfilata di moda come opera d'arte*, Giulio Einaudi, Torino, 2022, pp. 6-7.

In questo continuo reinventarsi, risiede il suo valore: fugacità, innovazione e metamorfosi sono principi estetici di un'epoca che misura se stessa sul ritmo del cambiamento.
La forza comunicativa della moda risiede, dunque, nella sua capacità di rappresentare il presente nell'istante stesso in cui accade, trasformandolo in una testimonianza immediata del tempo che abita.

Fig. 5. Fotografia di Edward Steichen, "Margaret Horan posing beside a piano", 1935.

Fig. 6. Fotografia di Edward Steichen, "Frances Douelon posing beside a piano", 1935.

Fig. 7. Copertina di Harper's Bazaar, "American Summer Fashions – The Paris Scene", 1948, Fotografia di Louise Dahl-Wolfe.

I.II.I. La moda come estetica dell'istante e valore di testimonianza

Sebbene appaia come il perfetto catalizzatore di modernità, vivendo unicamente nell'istante, la moda si fa generatrice di memoria, ogni sua espressione riflette e documenta il mutamento dell'immaginario collettivo.
Il fascino del fenomeno risiede proprio in questo paradosso: nonostante la sua essenza sia quella di produrre un'"istantanea", che ciclicamente viene soppiantata, ciò che crea non si disperde, prende parte a un insieme di sedimenti simbolici, trasformandosi in testimonianza storica di quell'epoca.[39] La moda è, dunque, per sua essenza, la costruzione estetica dell'attimo, vive sul limite, su *"un confine sottile tra ciò che è vivo e ciò che muore"*, *"tra il presente e l'oblio"*. Proprio in questo confine l'immagine del contemporaneo si consuma, e, al tempo stesso, si fissa indelebilmente. Attraverso le sue forme di comunicazione, l'istante fissato, pur nella sua caducità, si traduce in vera e propria testimonianza culturale.[40] Le immagini della moda producono, così, la narrazione del presente che si fa memoria, una *"sequenza delle ossessioni, dei desideri e dei sogni di intere generazioni"*.[41]

In quest'ottica, è proprio questa capacità di trattenere le tracce del presente a rendere la moda un osservatorio privilegiato per leggere le dinamiche culturali della contemporaneità. Potentemente influenzata dal contesto, e, allo stesso tempo, così potente essa stessa nell'alimentarlo, diviene un importante mezzo per comprendere numerosi aspetti del pensiero attuale.

39 Georg Simmel, *La moda* (a cura di Anna Maria Curcio), Mimesis Edizioni, Milano, 2015, p. 20.
40 Maria Luisa Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato, comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2022, pp. 137-138.
41 Ibidem.

Fig. 8. Fotografia di Irving Penn, "The Twelve Most Photographed Models, New York", 1947, conservata al The Metropolitan Museum of Art

Configurandosi come un sistema che coinvolge ambiti differenti, dalle teorie estetiche alle pratiche produttive, il sistema della moda precisa la contemporaneità senza mai circoscriverla, lasciando emergere la complessità del tempo che abita.

La sfilata di moda si delinea come il dispositivo principale, il palcoscenico che manifesta l'estetica dell'istante, mettendo in scena il momento performativo culminante, con il quale acquisisce il suo definitivo valore di testimonianza.[42]

42 Claudio Calò, op. cit., pp. 21-22.

Questo evento, caratterizzato da un'intrinseca progettualità effimera e da una massiccia esposizione mediatica, è concepito come uno spettacolo narrativo, che opera tramite un'associazione di significati tra i temi delle collezioni e l'immaginario collettivo, collocandoli in un "qui e ora" culturale e simbolico. L'atto stesso dell'esposizione in passerella, indipendentemente dalla sua natura potenzialmente controversa o dalla ricezione critica, detiene il potere di costruire uno spaccato istantaneo contemporaneo irrevocabile. Ogni gesto creativo e performativo che prende spazio all'interno della sfilata, pur nella sua caducità, aggiunge una dimensione che diviene immediatamente imprescindibile per la storia della disciplina.[43] Superando la sua funzione meramente commerciale, la sfilata si definisce come un atto di espressione artistica e comunicativa, che restituisce un istante fedele delle forme espressive tipiche del proprio tempo. Il creatore di moda, attraverso questo mezzo, offre, per mezzo di oggetti, capi e atmosfere, una traduzione precisa della società osservata o immaginata. La sfilata, in quanto esperienza momentanea, effimera ed elitaria, identifica nella sua capillare diffusione mediatica la materializzazione di quell'istantaneità, conferendole una portata culturale pervasiva e duratura.

L'estetica della moda, in particolare *"l'estetica dell'effimero"*, possiede un doppio scopo: descrivere e materializzare l'istante fuggente, e marcare i passaggi da un'epoca all'altra. Per fare ciò, non imita l'esistente, al contrario, lo trasforma in un fatto nuovo, autonomo, che scaturisce dalla tensione creativa tra la realtà e la visione creativa dello stilista.[44]

43 Ivi, pp. 5-6.
44 Greta Allegretti, Amath Luca Diatta, Sara Ghirardini, *Moda e patrimonio. Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza*, AND Territori > Moda, n.42, 2022, pp. 40-41.

Fig. 9. Fotografia di Richard Avedon, "Dovima with Elephants, Evening Dress by Dior, Cirque d'Hiver, Paris", 1955.

I.III.

La forma del dialogo

moda e patrimonio
per una valorizzazione condivisa

Dalle committenze rinascimentali alle strategie culturali dei brand di lusso, il mecenatismo si è progressivamente trasformato in una forma di costruzione identitaria. Oggi, le maison di moda assumono il ruolo di nuovi mediatori culturali, promuovendo progetti che intrecciano arte, architettura e territorio. Questa evoluzione evidenzia come il gesto del sostenere la cultura non sia solamente un atto filantropico, ma una pratica di riconfigurazione dell'immaginario collettivo.

I.III.I. Moda e Patrimonio: l'alleanza culturale e identitaria

Moda e arte sono da sempre connessi in un dialogo continuo di scambi simbolici e visivi che si tramanda e perdura nel tempo. Fin dalle origini, la moda, per la creazione di abiti e scenografie, ha attinto all'arte e all'architettura come fonti di ispirazione creativa ed estetica in continuo divenire, trovando in esse la chiave per esprimersi, trasformando l'eredità del passato in linguaggio del presente. Dalle corti rinascimentali alle sfilate contemporanee, l'arte si configura come interlocutrice della moda, contribuendo attivamente alla definizione di un'identità estetica e culturale. La bravura degli stilisti sta nel rappresentare sotto una nuova forma gli antichi canoni di bellezza tramandati dall'arte, esaltando forme, linee e colori ispirati a dipinti, elementi scultorei o architetture classiche. L'arte, per la moda, si fa interprete da sempre delle esperienze visive del passato per creare nuove tendenze, dando opportunità alla moda di diventare essa stessa "un'altra forma d'arte".[45]

45 cfr. Stefania Macioce, *L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione*, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018.

Fig. 10. Katsushika Hokusai, La grande onda Kanagawa, 1830-31 circa, Washington, DC, Biblioteca del congresso degli Stati Uniti d'America.

Fig. 11. Roberto Capucci, abito "Oceano", 1998.

Fig. 12. Costume disegnato da Gianni Versace per l'opera teatrale Capriccio di Strauss in scena nel 1990. L'abito è ispirato al progetto artistico di Sonia Delaunay.

Eppure, se da un lato moda e arte condividono un dialogo di reciproca ispirazione, dall'altro questo legame assume un significato totalmente differente se si parla dell'associazione tra la moda e il patrimonio, in profondo contrasto antitetico se pensiamo alle prospettive temporali che si legano a questi due concetti.
Come già anticipato, il patrimonio culturale si identifica nel tempo eterno, non come semplice deposito immobile del passato, bensì un organismo in divenire, la cui identità si rinnova nel tempo, muta, ma non scompare. Esso rappresenta la memoria collettiva, un contenitore di tracce, significati e stratificazioni.
La moda, per sua antitesi naturale con l'eternità, si presenta come il gesto effimero per eccellenza facendosi interprete del linguaggio espressivo del contemporaneo e della mutevolezza: un momento fugace che produce visibilità, immaginario e identità.

Il patrimonio culturale dunque custodisce e tramanda valori immutabili, mentre la moda vive nell'istante, consumandosi nel tempo della creazione e del gesto.

Proprio in questa tensione costante tra permanenza e transitorietà si manifesta il forte legame che unisce moda e patrimonio in una dialettica del tempo. Il patrimonio e la moda, nella loro differenza temporale, si incontrano e si sostengono reciprocamente facendosi interpreti dell' espressione culturale di una società che in essi, in maniera diversa, si identifica. In questo senso, la moda assume la funzione di tradurre simbolicamente l'appartenenza e il valore culturale del tempo presente. Essa attinge al patrimonio non solo come fonte di ispirazione estetica, ma come occasione per costruire una narrazione identitaria e contemporanea.[46] Allo stesso tempo, il patrimonio accoglie la moda come strumento per interpretare il presente e renderlo leggibile come istante sospeso di un tempo in continuo divenire. Il profondo legame tra moda e patrimonio sta nel continuo rinnovarsi reciprocamente, trovando nuovi stimoli che lo legittimano nel contemporaneo: è qui che l'eternità del patrimonio e l'istante della moda si fondono in un'unica narrazione simbolica, facendosi soglia tra ciò che resta e ciò che si trasforma.

46 Francesca Ala, Maria Maddalena Margaria, Valeria Minucciani, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*,Gangemi editore, 2019. pp.25-27.

I.III.II. Nuovi mecenatismi contemporanei

L'incontro simbolico tra l'eternità del patrimonio e l'effimero della moda, e la reciproca volontà di farsi portatori di un'espressione culturale e identitaria contemporanea, trova una sua applicazione concreta nel presente, generando una nuova forma di partecipazione culturale: il mecenatismo contemporaneo. Questa pratica nasce come azione da parte di soggetti privati in sostegno delle arti e della cultura, senza alcun ritorno materiale. I soggetti hanno la possibilità di intervenire direttamente nella gestione del bene, proponendo finanziamenti e operazioni volte alla tutela e valorizzazione del bene stesso.[47] Non si tratta solo di sostegno economico, ma di una scelta consapevole di "associazione" attiva al patrimonio, inteso come bene comune da vivere e non solo da conservare.
In questa ottica il mecenatismo diventa possibilità per il patrimonio di essere concepito non soltanto come eredità del passato, ma come orizzonte di azione contemporanea volta ad affermare una identità comune.

Il fenomeno del mecenatismo è un concetto antico che affonda le proprie radici nella Roma augustea, quando Gaio Cilnio Mecenate sostenne poeti e artisti nel nome della gloria imperiale e della diffusione di un ideale estetico e politico e divenne il simbolo e protettore delle arti. Nel corso dei secoli, questo modello si è trasformato in una pratica che ha progressivamente unito arte, potere e rappresentazione sociale, trovando nelle corti rinascimentali il suo momento di massimo splendore. Le grandi famiglie nobili applicavano un mecenatismo di élite, volto a consolidare prestigio e autorità attraverso la bellezza e la cultura. Si trattava di un'esaltazione dell'arte e della cultura accessibile a pochi: era proprio questa selezione che rendeva il mecenatismo un simbolo di prestigio e valore. L'apertura

47 Stefania Macioce, *L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione*, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018, pp.135-136.

delle arti e della cultura a tutti coloro che ne vogliono far parte, è un concetto che si è stratificato nel tempo in un lungo processo di cambiamento e che vede il suo raggiungimento definitivo solo con l'età moderna. La necessità di istituzionalizzazione di questo meccanismo trova il suo riconoscimento giuridico soltanto nel 2005 con la stipulazione della Convenzione di Faro, da parte del Consiglio europeo. Tale convenzione esplicita per la prima volta il diritto delle comunità a riconoscersi nel proprio patrimonio e a partecipare direttamente alla sua tutela.[48] Come sottolinea Viviana Di Capua, la Convenzione di Faro "sposta il baricentro del discorso sul patrimonio dal bene materiale alla relazione che la comunità instaura con esso", promuovendo una concezione partecipata e dinamica del patrimonio e riconoscendo il valore delle azioni collettive che ne garantiscono la trasmissione.[49] In Italia questo principio è esplicitato nell'articolo 118, comma 4, della Costituzione italiana, che fornisce il fondamento del principio di sussidiarietà orizzontale, riconoscendo ai cittadini e agli attori privati la possibilità di concorrere all'interesse generale, in questo caso alla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale.[50] In questa direzione, il mecenatismo contemporaneo non rimane più un gesto elitario di possesso o di prestigio, ma è da concepire come una forma di cittadinanza culturale che si concretizza attraverso la collaborazione, la cura e la condivisione.

48 Consiglio d'Europa, Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società (Faro, 2005).

49 Viviana Di Capua, La Convenzione di Faro. *Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune*, Roma, Aracne, 2019, pp. 29-31.

50 Costituzione della Repubblica Italiana, art. 118, comma 4. (con successiva modifica del 18 ottobre 2001).

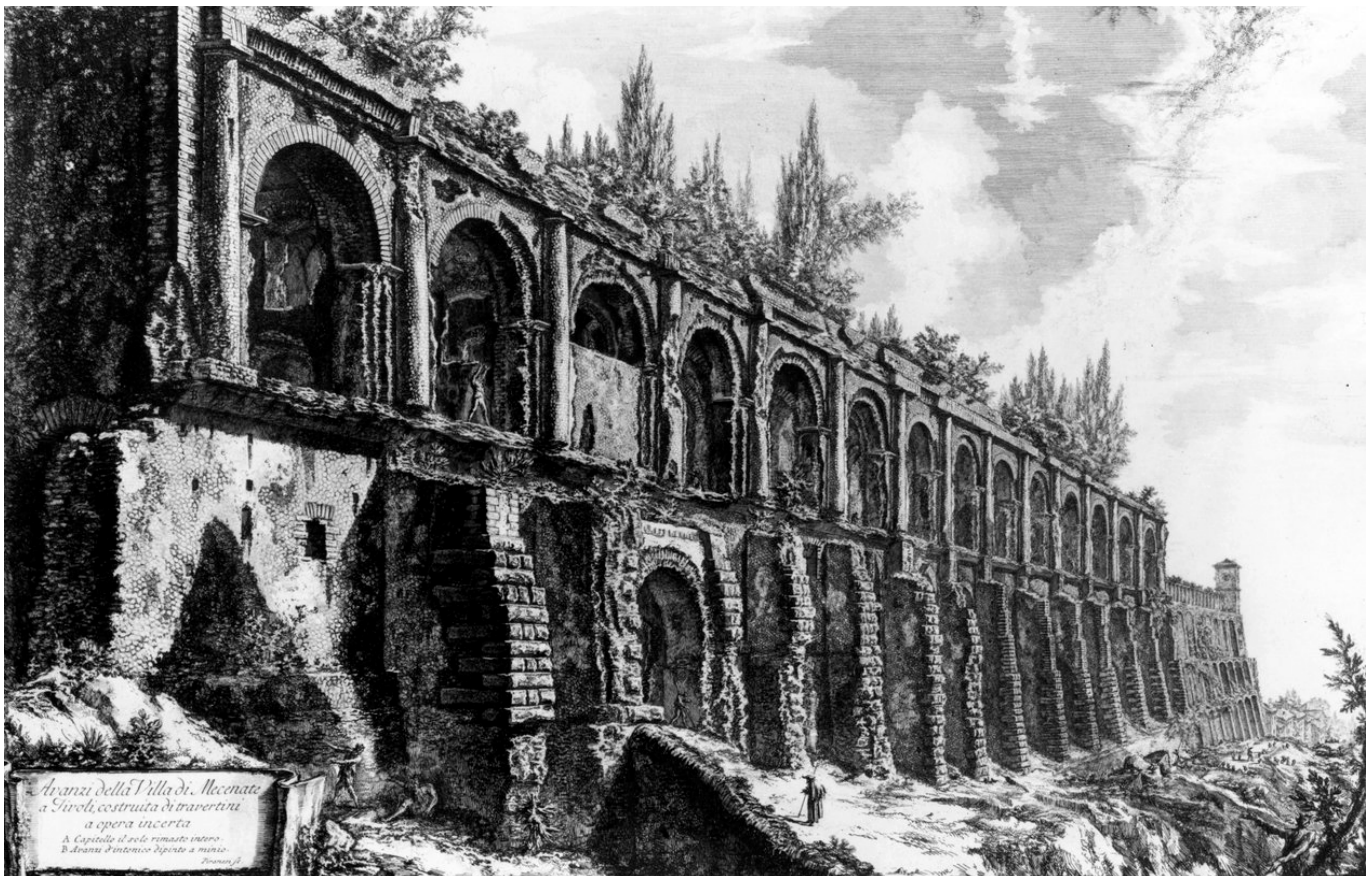


Fig. 13. Villa di Mecenate a Tivoli. Dalla serie delle 'Vedute di Roma' di G. B. Piranesi, 1760

Questa pratica trova perciò il suo fondamento teorico nel concetto di "Bene Culturale come Bene Comune" che definisce il patrimonio in relazione alla funzione sociale che genera. Come afferma Marotta, "il bene culturale, inteso come bene comune, è uno spazio di esercizio della cittadinanza e di democrazia culturale".[51] Nel concreto il mecenatismo contemporaneo si instaura attraverso accordi pubblici e/o privati che preludono all'intervento su un bene culturale, definendo ruoli, tempi e modalità d'azione. In Italia, sono state introdotte diverse possibilità di partecipazione diretta da parte del cittadino alla cura e gestione del bene culturale, una tra tutte è l'Art Bonus, che mette in luce come le donazioni verso i beni

51 Sergio Marotta, *Per una lettura sociologico-giuridica dei beni culturali come beni comuni*, 2018, p. 9.

culturali, e di conseguenza questa forma di mecenatismo, siano in forte crescita (oltre 500 milioni di euro raccolti).[52]
In questo contesto di partecipazione attiva verso i beni culturali, si sono inseriti, sempre più frequentemente negli ultimi decenni, i brand di alta moda. Le maison e i brand di lusso, assumendo il ruolo di mediatori culturali, ammettono una responsabilità estetica e narrativa verso il patrimonio. In questa dinamica il patrimonio non rimane un semplice sfondo, ma diventa teatro: uno spazio scenografico e narrativo ideale su cui la moda mette in scena il proprio istante. La moda, dunque, diventa linguaggio che dialoga con l'eterno, dando al patrimonio la possibilità di esprimersi in ciò che non può dire, attraverso la lente del contemporaneo. La moda emerge come un interlocutore privilegiato in grado di trasformare l'atto del mecenatismo in esperienza culturale. Seppur le azioni di mecenatismo da parte delle maison generino effettivi risvolti economici e di immagine (spesso funzionali alla costruzione di una brand identity raffinata e colta), l'interesse principale risiede nella capacità di generare valore pubblico. Molto spesso inoltre, la portata mediatica riscontrata da questi eventi fa sì che questi continuino a perdurare nel tempo, non più come gesto concreto e tangibile, ma come segno indelebile che va oltre l'effimerità dei meccanismi economici.

Tenendo conto proprio dei meccanismi economici che risiedono dietro alle azioni di mecenatismo culturale, è importante ricordare che ogni azione o intervento, anche quando promossa da soggetti privati o da brand della moda, è sottoposta a un preciso quadro normativo di tutela che garantisce la salvaguardia del patrimonio culturale e ne regola la valorizzazione. L'istituzione di partenariati

52 Ministero della Cultura, *"Art Bonus: superato il mezzo miliardo di euro di donazioni – cresce il mecenatismo italiano"*, comunicato 19 dicembre 2020, https://cultura.gov.it/comunicato/artbonus-superato-il-mezzo-miliardo-di-euro-di-donazioni-cresce-il-mecenatismo-italiano (ultima consultazione 23/10/2025)

pubblico-privati, strumenti di Art Bonus o concessioni d'uso temporaneo, sono sempre attentamente regolamentate sotto la supervisione del Ministero della Cultura e delle Soprintendenze competenti. Come osserva Salvatore Settis, la tutela del patrimonio culturale costituisce una funzione pubblica inderogabile, nella quale ogni intervento privato deve essere sottoposto alla supervisione delle istituzioni preposte, affinché la valorizzazione non comprometta ma rafforzi l'autenticità e la funzione collettiva del bene.[53]

Il valore reale dell'intervento risiede quindi nel fatto che ogni azione di mecenatismo culturale, se correttamente orientata e normata, produce vantaggi concreti al patrimonio. Tale approccio, infatti, non si limita alla logica del restauro attraverso il sostegno economico, ma assume dimensioni più ampie e meritevoli come la visibilità internazionale dei siti, la promozione turistica e territoriale, la trasmissione di una memoria condivisa e ,ancora, la creazione di esperienze culturali rinnovate aperte a nuovi pubblici.

Come la moda rinnova il linguaggio del tempo, così il mecenatismo rinnova il linguaggio del patrimonio. Il mecenatismo culturale, esprime in definitiva il bisogno del patrimonio di farsi portatore di un gesto effimero che reclama durata, e gli restituisce la possibilità di rinnovarsi senza perdere sé stesso, trasformando la tutela in gesto condiviso, la conservazione in dialogo, la memoria in esperienza viva. In questa sinergia, il passato ritrova voce nel presente, e il patrimonio torna ad essere ciò che è sempre stato: un bene di tutti, per tutti.

53 Cfr. Salvatore Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 116-125.

Fig. 14. Palazzo Pitti: presentazione della sfilata italiana presentata da Gian Battista Giorgini nel 1955, Archivio Giorgini.

I.III.III. Dialoghi tra moda e memoria: forme contemporanee di mecenatismo culturale

In questi decenni, le grandi maison di alta moda hanno saputo costruire un rapporto con i luoghi della memoria in modo coerente con la propria identità, interpretandoli come organismi vivi in grado di generare narrazione e valore. La fusione tra moda e patrimonio, ormai consolidata nelle pratiche culturali contemporanee, si manifesta tra i vari brand attraverso la messa in pratica di strategie differenti di approccio al patrimonio, ma che condividono un obiettivo comune: restituirgli una voce attuale, capace di dialogare con il linguaggio del presente. Mentre alcuni marchi hanno proposto eventi sporadici di mecenatismo culturale, altri hanno fatto di questa azione un vero e proprio punto di forza, incentrando l'ideologia e l'identità del brand sul rapporto con il patrimonio. In entrambi i casi, il fulcro di tali azioni è che le maison di alta moda hanno avuto l'opportunità di farsi promotrici in prima linea di restauri e azioni dirette e concrete sul patrimonio storico e culturale.

Case di moda come Fendi, Dolce & Gabbana e Dior hanno sviluppato, nei loro numerosi interventi sul patrimonio, degli approcci singolari e riconoscibili che hanno manifestato ricorrentemente, proponendo delle vere e proprie metodologie di intervento, in grado di creare un'associazione immediata e identitaria con il brand.

Fig. 15. Restauro del Colosseo finanziato da TOD'S nel 2011.

Colosseum
D'S

Il mecenatismo di Fendi
- Roma come origine e orizzonte culturale -

Nel caso di Fendi, il legame con il patrimonio ha rappresentato un modo per riaffermare l'attaccamento alla propria città d'origine, intrecciando la propria immagine con la storia e l'architettura di Roma, considerata fonte d'ispirazione continua per le collezioni e teatro di sfilate di grande pregio. Seguendo questa coerenza logica, Fendi ha proposto una serie di interventi di restauro volti ad esaltare la maestosità delle antiche architetture che si trovano sparse per la città.[54] Come cita Ana Paula Galindo nella rivista "L'Officiel" a proposito di Fendi: "[...] Il suo rapporto con il mondo dell'arte e della cultura è un legame storico fatto di valori come l'innovazione, la tradizione, la creatività e la cultura italiana, che nel corso degli anni si è rafforzato grazie a questi progetti di sponsorizzazione volti a sostenere ed esportare l'arte e la cultura italiana nel mondo."[55] Tra questi esempi va citata la sfilata tenutasi al Tempio di Venere nel 2019, in onore della scomparsa del suo direttore creativo Karl Lagerfeld. Per l'evento sono stati destinati 2,5 milioni di euro a favore del restauro dell'intera area del Tempio. Parte di questi fondi sono stati utilizzati per il restauro delle pavimentazioni mosaicate di alcune aree del Palatino. Emblematico è anche l'evento del 2016, organizzato da Fendi presso la Fontana di Trevi, in cui il monumento barocco ha sospeso la sua funzione classica per ospitare una passerella trasparente sospesa sull'acqua. L'intervento, proposto in occasione del Novantesimo anniversario della maison, è stato preceduto da un restauro finanziato direttamente da

54 Greta Allegretti, Amath Luca Diatta, Sara Ghirardini. *"Moda e patrimonio. Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza"*. AND, n. 42, TerritoriModa, 2022, pp 40-41.

55 Ana Paula Galindo, Meet the New Fendi Proposal Dedicated to the Temple of Venus and Rome, L'Officiel, marzo 2022, https://www.lofficielsingapore.com/living/book-fendi-dedicated-to-the-temple-of-venus-and-rome (ultima consultazione 26/10/2025)

Fendi.[56] Ultimo caso, tra i tanti che si possono citare a riguardo, è la collaborazione che nel 2017 la casa di moda ha instaurato con la Galleria Borghese per il supporto triennale alla valorizzazione delle opere di Caravaggio.[57] Queste azioni testimoniano un impegno e un interesse non solo verso il patrimonio architettonico, ma anche verso il patrimonio artistico.

Fig. 16. Restauro della Fontana di Trevi: passerelle temporanee per i lavori di restauro, Roma, Agosto 2014.

56 Fontana di Trevi, Fendi finanzia restauro: Fondi per 2,1 mln e nessuna pubblicità, La Repubblica, gennaio 2013, https://roma.repubblica.it/cronaca/2013/01/28/news/fontana_di_trevi_fendi_finanzia_restauro-51458280/(ultima consultazione 05/11/2025)

57 Samantha De Martin, Fendi e la Galleria Borghese: un connubio nel segno dell'arte e di Caravaggio, Arte.it, https://www.arte.it/notizie/roma/fendi-e-la-galleria-borghese-un-connubio-nel-segno-dell-arte-e-di-caravaggio-13423 (ultima consultazione 05/11/2025)

Fig. 17. Fendi Haute Couture Autunno/Inverno 2016-2017 alla Fontana di Trevi a Roma.

Fig. 18. Fendi Haute Couture Primavera/Estate 2008 sulla Grande Muraglia cinese.

Il Grand Tour Dolce & Gabbana
- dal mecenatismo esperienziale alla mostra museale -

Una strategia differente che ci fornisce un metodo di approccio alternativo al patrimonio è quella adottata da Dolce & Gabbana. La casa di alta moda ha avviato un vero e proprio viaggio decennale nel patrimonio d'Italia, iniziato nel 2012 e intitolato "Grand Tour", in onore delle grandi spedizioni ottocentesche intraprese in Italia da artisti e intellettuali provenienti da tutto il mondo. Per celebrare la varietà del patrimonio storico e artigianale italiano, la maison ha proposto un evento di fashion show all'anno organizzato in un luogo diverso del Paese. L'obiettivo di ogni luogo era quello di intrecciare i valori estetici e artigianali delle collezioni di Alta Moda con la memoria storica e identitaria dei territori ospitanti.[58]
Nel caso della sfilata al Tempio della Concordia di Agrigento, per esempio, la passerella rialzata fu concepita in modo da integrarsi visivamente con la pietra calcarea del sito, prolungandone la fruizione anche dopo l'evento e offrendo ai visitatori un nuovo percorso di visita temporaneo.[59] In altri contesti, come a Siracusa o Firenze, il progetto ha permesso di allestire piazze e giardini facendo uso di dispositivi scenografici mimetici, in dialogo con la luce naturale e le proporzioni del luogo.

58 Amath Diatta, Sara Ghirardini, *Allestire il Grand Tour: Incontri tra moda, arte e cultura nelle mise en scène di Dolce&Gabbana Alta Moda*, AND Rivista Di Architetture, Città e Architetti, vol. 46 n°2, 2024, p.250.
59 Ivi, p.253.

Fig. 19. Bianca Balti per Dolce & Gabbana alla Valle dei Templi di Agrigento nel 2019.

Fig. 20. Dolce & Gabbana alla Valle dei Templi di Agrigento nel 2019.

Il progetto è culminato nel 2024 con la mostra "Dal Cuore alle Mani" presso il Palazzo delle Esposizioni a Roma. Tale mostra rappresenta l'evento conclusivo del Grand Tour. L'allestimento viene studiato appositamente e nel dettaglio per ripercorre metaforicamente il viaggio del "Grand Tour", affidando a ciascuna sala la rievocazione di ogni tappa: dalla Sicilia barocca alle architetture neoclassiche, dai mosaici bizantini alla Venezia settecentesca.[60] La mostra congela i principi dell'architettura effimera in una forma stabile, mantenendo però la stessa teatralità che caratterizza le sfilate di Alta Moda, e lo fa attraverso un percorso esperienziale che fonde arte, moda e installazione. Questa "mostra itinerante" viene presentata in giro per il mondo in sedi come Parigi, Tokyo, Shanghai, allo scopo di diffondere l'immagine del patrimonio italiano come bene vivo e condiviso.

La strategia di Dolce & Gabbana si attua secondo un mecenatismo esperienziale e diffuso, che non si limita a finanziare restauri o valorizzazioni materiali, ma produce cultura, costruendo un sistema di corrispondenze tra arte, territorio e identità nazionale.

60 Ivi, p.260

Fig. 21, 22. Mostra Dolce & Gabbana *"Dal cuore alle Mani"* del 2024

Fig. 23. Dolce & Gabbana a Villa Bardini a Firenze nel 2020.

Dior e il patrimonio globale
- sfilate come piattaforme interculturali -

Infine, un'ulteriore prospettiva è offerta dalla maison Dior, che sotto la guida di Maria Grazia Chiuri, dal 2016, ha scelto di ampliare il concetto di patrimonio al di là dei confini nazionali, trasformando le sfilate in piattaforme di dialogo interculturale. Le sue collezioni, ambientate in siti storici di grande valore simbolico (dal Museo Bardo di Tunisi al Palazzo di Versailles) integrano nel linguaggio della moda elementi delle culture locali, arti performative e tradizioni artigianali, proponendo una visione globale del patrimonio come linguaggio universale. Proprio la direttrice creativa afferma: "Credo nell'artigianato: è nella mia cultura e nel mio patrimonio".[61]
Esempi fondanti di questa ideologia della maison, si ritrovano nella sfilata Cruise 2020 a Palazzo El Badi a Marrakech, dove Dior ha realizzato una scenografia basata sulla cultura marocchina (tessuti, stampe, artigianato locale) dentro la cornice storica di un sito carico di memoria.[62] Per la sfilata Cruise 2021 tenutasi in Piazza del Duomo, a Lecce, ancora, Dior ha coinvolto artigiani locali pugliesi, strettamente legati alle tradizioni (un esempio concreto è il laboratorio di tessitura "Le Costantine" che tutela la cultura del pizzo al tombolo).[63] Installando una scenografia fatta da luminarie tipiche locali realizzate anch'esse a mano dai piccoli produttori locali.

61 Hamish Bowles, *This Is Not Your Mother's Dior*, Vogue, novembre 2016, https://www.vogue.com/article/christian-dior-creative-artistic-director-maria-grazia-chiuri-interview (ultima consultazione 29/10/2025)
62 Sam Rogers, *Dior Cruise 2020: l'intervista di Vogue a Maria Grazia Chiuri*, Vogue Italia, aprile 2019, https://www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2020-lintervista-di-vogue-a-maria-grazia-chiuri (ultima consultazione 29/10/2025)
63 Martina D'amelio, *Dior a Lecce: come vedere la sfilata e tutte le anticipazioni*, Io Donna, luglio 2020 https://www.iodonna.it/moda/news/2020/07/22/sfilata-dior-lecce-cruise-2021-anticipazioni/ (ultima consultazione 29/10/2025)

La metodologia adottata da Dior sotto la collaborazione di Maria Grazia Chiuri (che da ottobre 2025 sarà in prima linea nel team di Fendi), si basa su alcuni principi fondamentali che si ripetono metodologicamente: la scelta del sito storico come interlocutore attivo della narrazione, l'integrazione dell'artigianato locale e delle culture materiali del territorio. Queste scelte ricorrenti sono sempre legate ad una forte attenzione alla temporaneità e reversibilità dell'intervento. In questo senso, l'approccio di Dior trova una corrispondenza ideologica con i due casi precedenti, allargando i propri orizzonti di valorizzazione fino a luoghi molto lontani dalla cultura della direttrice creativa, dando modo di far scoprire a pieno le bellezze e la diversità del mondo.

Pur trattandosi di approcci differenti, gli eventi organizzati da grandi maison di alta moda consapevoli, contribuiscono a rinnovare la percezione del bene culturale, valorizzandone il potere evocativo e la sua capacità di connettere identità diverse. In sintesi, i casi citati dimostrano come la relazione tra moda e patrimonio possa assumere forme molteplici, e che il mecenatismo, quando inteso come gesto di cura e non come semplice investimento, è in grado di generare un armonioso equilibrio tra tutela, bellezza e partecipazione.

Fig.24. Dior Cruise in piazza del Duomo a Lecce nel 2021.

ON PEUT SOUVENT CRÉER
DES RÉVOLUTIONS SANS
REMEMBER THE FIRST TIME Y

Fig.25,26. Dior Cruise in piazza del Duomo a Lecce nel 2021.

PEUT SOUVENT CRÉER
S RÉVOLUTIONS SANS LES AVOIR CHERCHÉES
HE FIRST TIME YOU SAW YOUR NAME
BE A BUILDER OF LINGUILT
WE RISE BY LI
S D'ABSENCE DE L'HISTOIRE
THE TIME FOR EQUALITY IS NOW

Fig.27. Dior Cruise a Palais El Badi a Marrakech nel 2020.

Fig.28,29. Dior Cruise alla grandiosa Plaza de España a Siviglia nel 2023.

- Parte II -

Scenografie del contemporaneo.

II.I.

Moda e architettura

come strumenti di narrazione culturale condivisa

Dagli anni del secondo dopoguerra, il rapporto tra moda e architettura si è evoluto diventando oggi una delle strategie fondamentali attraverso cui le maison costruiscono e comunicano la propria identità culturale. Le architetture del brand non sono solamente contenitori funzionali, ma veri strumenti narrativi che traducono in forme e materiali l'estetica e i valori della marca. Attraverso casi esemplari come Armani, Prada e Chanel, si osserva come la moda investa oggi in edifici iconici e spazi culturali capaci di affermare la presenza del brand nel territorio urbano. L'architettura diventa per la moda non più solo luogo di vendita, ma dispositivo di prestigio, produzione culturale e costruzione dell'immaginario collettivo.

Dal secondo dopoguerra, le case di moda iniziano a riconoscere nell'architettura un potente strumento di comunicazione identitaria, trasformandola in un alleato strategico. Emerge così nel tempo la consapevolezza che la costruzione dell'immagine di marca non può più limitarsi al prodotto o alla comunicazione pubblicitaria: essa deve incarnarsi in spazi fisici capaci di esprimere, attraverso forme e materiali, l'universo simbolico del brand. Negozi, showroom, atelier e fondazioni iniziano a configurarsi così come veri e propri "strumenti privilegiati di comunicazione culturale", luoghi in cui le maison non solo espongono, ma narrano se stesse. In questo scenario contemporaneo, lo spazio architettonico cessa di essere un semplice contenitore funzionale e diventa un dispositivo narrativo, capace di tradurre in atmosfere, geometrie e scelte materiche la filosofia estetica e identitaria di ciascuna maison.[64]

Uno degli esempi più paradigmatici di maison che hanno saputo proiettarsi nel campo architettonico è Armani. Il dialogo e la grande stima reciproca tra la moda di Giorgio Armani e il mondo dell'architettura nasce da una lunga sintonia creativa tra lo stilista e Tadao Ando, architetto di fama internazionale.[65] Tra le più rinomate architetture della maison si distingue l'Armani/Teatro a Milano, progettato da Ando: un vecchio impianto industriale rifunzionalizzato in spazio per eventi di moda e cultura. Un altro importante simbolo del legame tra la casa di moda e l'architettura sono gli Armani Hotels a Milano e Dubai che con i loro ambienti misurati, cromie neutre, luce diffusa e un'estrema cura dei dettagli costituiscono un universo coerente e immersivo, capace di tradurre lo stile di Armani in esperienza architettonica. Un altro caso paradigmatico

64 Luca Marchetti, Simona Segre Reinach, *Exhibit! La moda sposta:lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Mondadori, 2017, pp. 22-31.
65 Giulia Crivelli, *Armani oltre la moda: teatro firmato da Tadao Ando e la passione per l'architettura*, Sole 24 ore, settembre 2025, https://www.ilsole24ore.com/art/armani-oltre-moda-teatro-firmato-tadao-ando-e-passione-l-architettura-AHeqd4TC (ultima consultazione 14/11/2025)

di collaborazione tra stilista e architetto è rappresentato da Prada e Rem Koolhaas, che insieme al suo studio OMA, a partire dal 2001 ha dato vita ai celebri Prada Epicenters (New York, Los Angeles, Tokyo). Questi spazi, a metà tra flagship store, galleria e luogo per eventi, incarnano l'ambizione della maison di trasformare il negozio in un dispositivo culturale capace di generare esperienza. L'Epicenter di New York, inaugurato nel 2001 in Greene Street, è stato analizzato da Lev Manovich come uno dei primi esempi di "augmented space", un ambiente in cui architettura, media digitali e dispositivi interattivi si fondono per creare un'esperienza dinamica.[66] L' iconica onda di legno che attraversa lo spazio, la monumentalità del vuoto centrale, le superfici digitali, concorrono alla formazione di un immaginario urbano complesso, che supera il concetto di negozio trasformandolo in un vero e proprio laboratorio culturale.
L'interesse delle maison per l'architettura non si limita, tuttavia, ai soli spazi commerciali. Negli ultimi trent'anni si è diffusa, sempre più frequentemente, la tendenza a istituire delle Fondazioni culturali che portano il nome della casa di moda, assumendo ruoli e funzioni differenti a seconda delle strategie identitarie del brand: da sedi espositive dedicate all'arte contemporanea a veri e propri musei aziendali. La Fondazione Prada, realizzata dallo studio OMA nel 2015, per esempio, rappresenta un caso emblematico di questa tendenza: un complesso polimorfo che combina edifici industriali riconvertiti e nuove architetture, dove la moda dialoga con l'arte, il cinema e la filosofia, dando vita a un ecosistema culturale ibrido. Lungi dall'essere un'operazione commerciale, Fondazione Prada si configura come un investimento culturale strategico, capace di rafforzare il prestigio simbolico della maison e di consolidarne il rapporto con la città. [67]

66 Lev Manovich, *The Poetics of Augmented Space*, Visual Communication, Vol. 5, n. 2, 2006
67 *Mission, Fondazione Prada*, https://www.fondazioneprada.org/mission/ (ultima consultazione 14/11/2025)

Fig.30,31. Armani/Teatro, progettato da Tadao Ando.

Fig.32. Fondazione Prada a Milano.

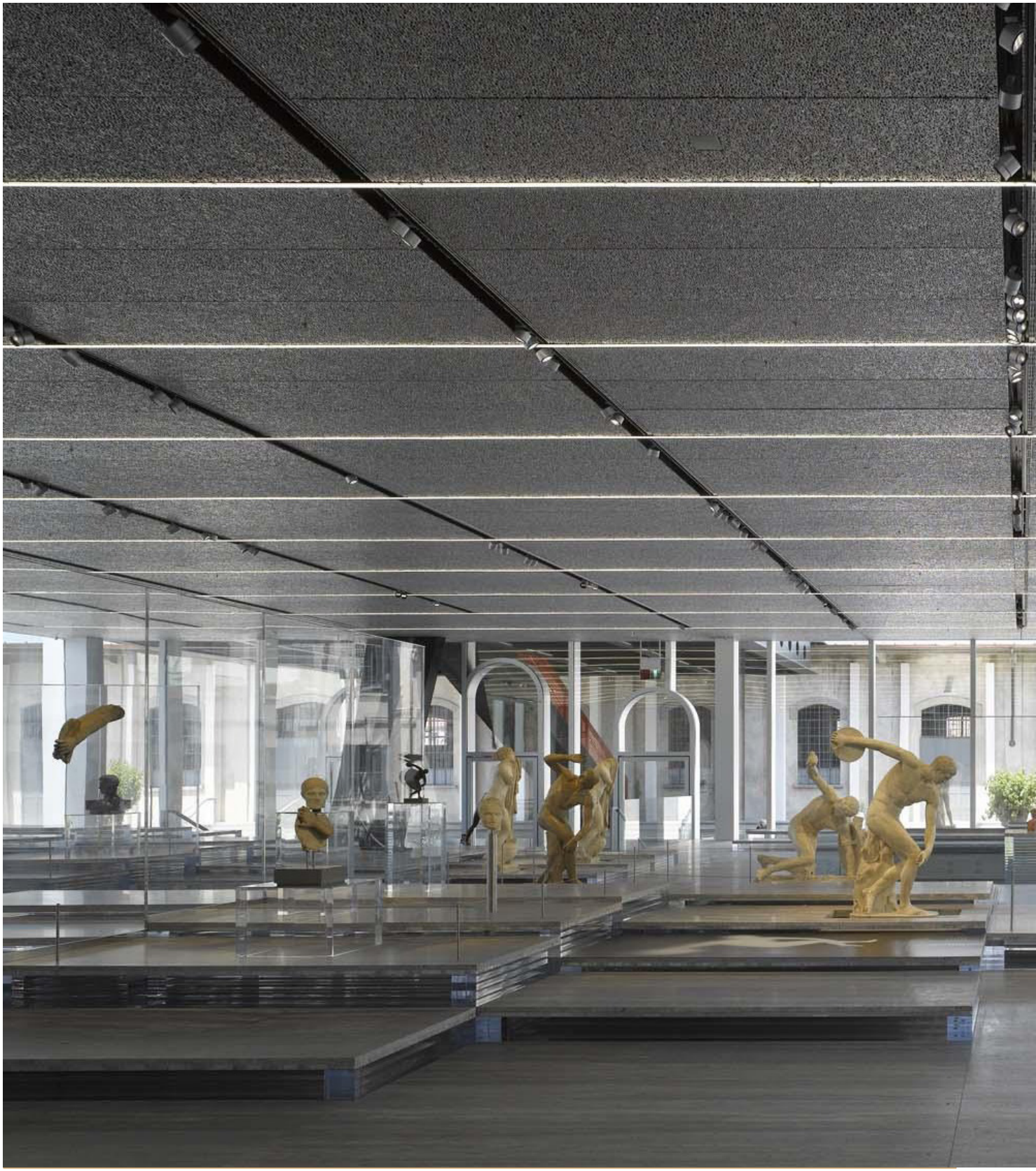
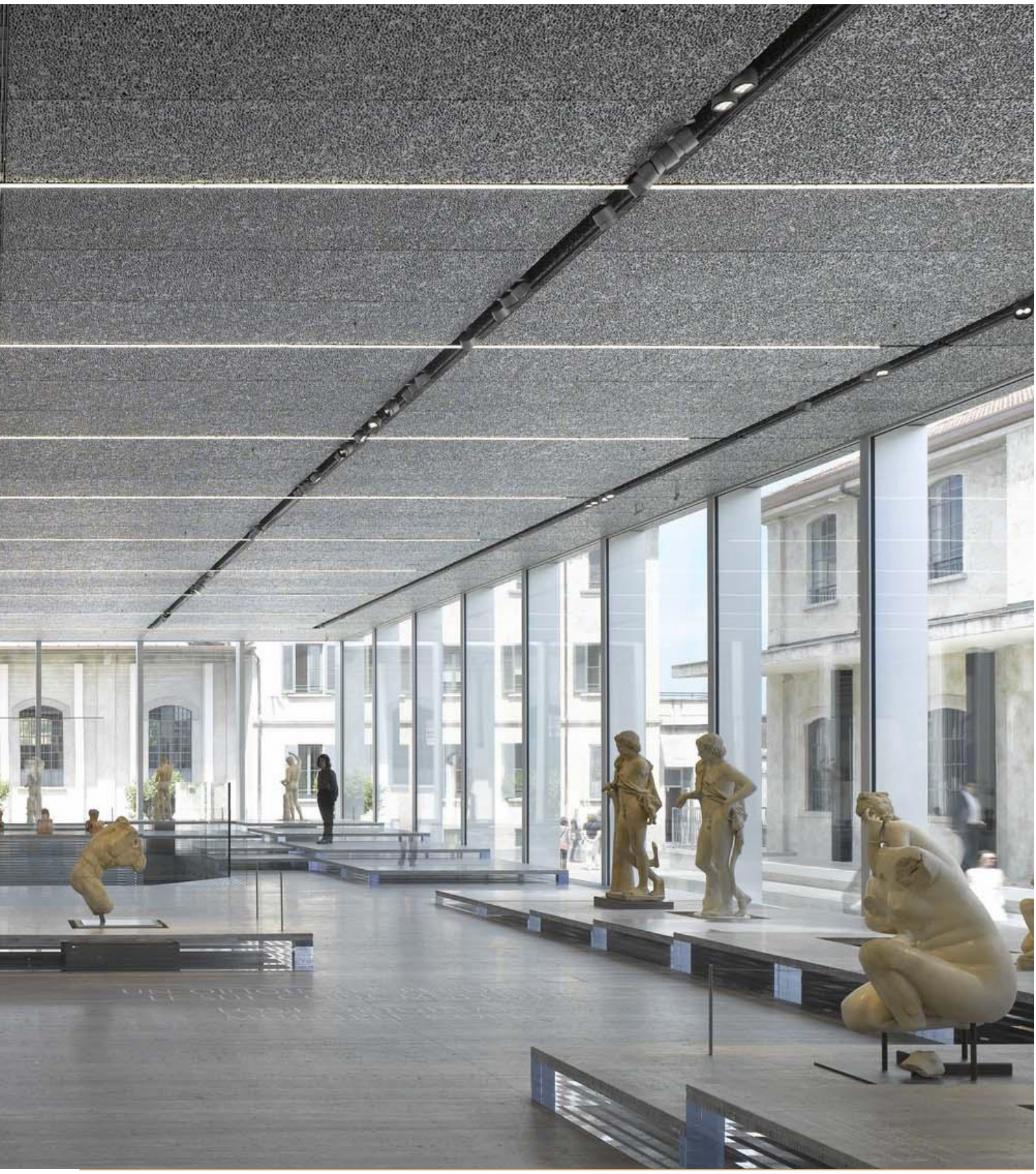


Fig.33. Museo della Fondazione Prada a Milano.



Nello stesso panorama si colloca Chanel che, nel 2022, ha inaugurato Le19M, la cittadella nel 19° arrondissement di Parigi dedicata ai mestieri d'arte, progettata da Rudy Ricciotti. Si tratta di un'architettura che celebra la dimensione più preziosa e delicata del brand, quella degli artigiani che preservano tecniche tradizionali e saperi specialistici come il ricamo Lesage. Le19M si configura come luogo di valorizzazione dell'artigianato Chanel, un dispositivo architettonico in cui tecniche, cultura e design convivono, rafforzando il legame tra la casa di moda e il patrimonio immateriale che ne sostiene la qualità e l'unicità.[68]

Come sottolinea Angela Vettese, gli spazi della moda ambiscono ad un'"aspirazione alla legittimazione culturale", attraverso la quale i brand cercano un posizionamento stabile nel territorio dell'arte, della cultura e dell'identità collettiva.[69] L'architettura diventa così lo strumento per costruire un'eredità tangibile, inscritta nella città e accessibile alla comunità: i grandi marchi non si limitano più solo a produrre beni di lusso, ma contribuiscono attivamente alla definizione del paesaggio culturale contemporaneo. L'architettura è oggi una delle forme più potenti di narrazione identitaria delle maison: traduce in materia ciò che la moda esprime in gesto: fissa nello spazio ciò che l'abito affida al corpo: istituisce luoghi di memoria, relazione e prestigio. Attraverso edifici iconici, fondazioni culturali e installazioni temporanee, la moda plasma il territorio urbano e culturale, rendendosi parte attiva nella costruzione dell'immaginario collettivo.

68 *le19M: Explore Chanel's Creative Space, Love Happens Mag*, https://www.lovehappensmag.com/blog/2021/12/29/le19m-explore-chanels-creative-space/ (Ultima consultazione 14/11/2025)
69 Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea: La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, Allemandi, 2016, pp. 148–152.

Fig.34. Le19M a Parigi.

Fig.35. Le19M a Parigi.

Fig.36. Interni Le19M a Parigi.

II.II.

Architetture effimere

costruire l'istante, custodire la memoria

L'incontro tra moda e architettura temporanea apre una riflessione sulla natura stessa dell'effimero, inteso non come dimensione marginale ma come forma capace di generare significato. Nei contesti storici, le strutture provvisorie che accompagnano gli eventi di moda instaurano un dialogo sottile con il patrimonio: non lo sostituiscono, non lo imitano, ma ne amplificano il valore costruendo una scena dell'istante che rivela nuove possibilità di lettura. L'effimero diventa così uno strumento di relazione, una soglia attraverso cui il passato può continuare a parlare al presente, trovando nell'azione temporanea una via per rinnovare la propria capacità simbolica.

Gli eventi di moda ambientati in contesti storici e monumentali non si limitano solo a celebrare l'eccellenza sartoriale, ma generano una stratificazione di interventi effimeri che mettono in relazione passato e presente. La sfilata diventa così uno "spazio architettonico"[70] che, pur nella sua natura transitoria, contribuisce alla valorizzazione del patrimonio culturale. Questi eventi rappresentano l'espressione più elaborata e complessa del mecenatismo contemporaneo, e molto spesso necessitano la costruzione di architetture effimere che trasformano temporaneamente gli spazi storici, offrendo nuove modalità di fruizione e interpretazione.
L'architettura effimera, nel suo significato generale, può essere definita come una struttura temporanea progettata per rispondere a specifiche esigenze di un evento. Essa si fonda su due principi inderogabili: flessibilità e reversibilità[71] e, nel caso di intervento nel patrimonio, deve garantire, al tempo stesso, l'impatto visivo e narrativo della messa in scena, rispettando al contempo la fragilità e l'integrità del bene culturale ospitante. La natura effimera della costruzione, basata su rapido montaggio e smontaggio totale, fornisce garanzia fisica che l'intervento non alteri o comprometta in alcun modo la materia del patrimonio. Al contrario, la sua dimensione provvisoria agisce come catalizzatore di attenzione, esaltando il valore del luogo.

Come citato nel libro "Lo spazio architettonico della sfilata di moda": *"L'evento effimero, per sua natura, permette al progettista di superare i limiti che il progetto permanente non può concedere".*[72]

70 Francesca Ala, Maria Maddalena Margaria, Valeria Minucciani, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*,Gangemi editore, 2019, p.9.
71 Ivi, p.118. *"Per un evento temporaneo la flessibilità e la reversibilità sono caratteri importanti soprattutto quando le location non sono a uso esclusivo delle sfilate. L'allestimento deve essere montato e smontato senza lasciare tracce e tutte le operazioni devono avvenire in tempi molto rapidi, per cui anche le operazioni di stoccaggio e di trasporto devono essere accuratamente progettate.[...]".*
72 Ivi, p.30.

Grazie alla forte carica creativa ed espressiva delle sfilate di moda contemporanee, dunque, questo tipo di architettura ha trovato nel mondo della moda un terreno fertile per esprimersi fornendo nuove sfide e possibilità sperimentali agli architetti e nuovi punti di vista ai brand, generando visioni inedite dei luoghi che li ospitano.

"Progettare il temporaneo non significa rinunciare all'ambizione, ma accettare l'"incertezza".[73]

L'indagine successiva analizza due esempi emblematici di fashion show che illustrano in modo paradigmatico il rapporto tra moda e patrimonio esplorando due modalità di concepire l'architettura effimera: l'allestimento in sito archeologico realizzato da Fendi, basato su interventi puntuali, strutture autoportanti e procedure di tutela rigorose, e il padiglione-oggetto ideato da Dior al Museo Rodin, una vera e propria "architettura dell'istante" concepita non per raccontare il patrimonio, bensì per aggiungervi significato attraverso la propria presenza.

Riprendendo il concetto espresso da Pier Federico Mauro Caliari, l'effimero non si contrappone all'eterno, ma ne diventa la chiave di lettura contemporanea. L'architettura effimera rappresenta dunque la soglia (*Ianua*) che mette in relazione storia e modernità, assicurando che il passato continui a rigenerarsi nel dialogo con il presente e ad essere una risorsa viva per il futuro.[74]

73 Alesandro Scandurra, in *"Città effimere: l'architettura temporanea come risposta al cambiamento"*, Collater.al, https://www.collater.al/citta-effimere-architettura-temporanea-pop-up-padiglioni-installazioni/ (ultima consultazione 28/11/2025)

74 Pier Mauro Federico Caliari, *La forma dell'effimero, Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Lybra Immagine, 2000, pp.8-10.

Fig.37,38,39. Chanel al Grand Palais di Parigi.

II.III.

Dior al museo Rodin

La location, la collezione e il tema della sfilata

Il 23 gennaio 2017 Maria Grazia Chiuri debutta a Parigi come Direttrice Creativa di Christian Dior con una sfilata ambientata nei giardini del Musée Rodin, istituzione dedicata all'artista francese Auguste Rodin. Per il suo debutto la Chiuri sceglie di omaggiare la maison recuperando un tema caro al fondatore: l'amore per i giardini. Nasce così l'idea di realizzare un padiglione temporaneo nei giardini del museo, allestito come location fiabesca e incantata immersa nella vegetazione e alienata da ogni contesto reale.

Gli ospiti accolti da un labirinto verde realizzato per l'occasione, venivano invitati ad entrarvi per immergersi in un percorso esperienziale che culminava nella location della sfilata. Il percorso delle modelle si sviluppava tra sedute bucoliche, ricoperte da una fitta vegetazione e disposte in un sistema di linee curve e dritte volto a creare atmosfera. Al centro del giardino un albero con rami di perline, nastri e tarocchi rappresentava l'elemento chiave del racconto. L'atmosfera onirica dell'allestimento era fortemente rispecchiata dagli abiti eterei della collezione, che proponevano trasparenze in tulle, fiori di seta e tiare di piume.[75]

In seguito alla sfilata, gli ospiti erano invitati a partecipare al ballo finale all'interno della location effimera, indossando abiti neri eleganti, evocativi degli antichi balli in maschera del passato.[76]

75 Jess Cartner-Morley, *Dior offers pure escapism with fairytale haute couture show*,The Guardian,gennaio 2017, https://amp.theguardian.com/fashion/2017/jan/23/dior-offers-pure-escapism-with-fairytale-haute-couture-show, (ultima consultazione 02/11/2025)

76 Bridget Foley, *Dior Couture Spring 2017*, WWD, gennaio 2017, https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/ (ultima consultazione 02/11/2025)

Fig.40. Padiglione Dior al Museo Rodin di Parigi

Allestimento, architettura effimera e tutela

Il padiglione sede della location incantata, così come la sua ambientazione e allestimento, sono stati progettati dallo studio Bureau Betak, guidato da Alexandre de Betak, tra i più rinomati nel settore degli allestimenti per la moda.[77]

La foresta incantata di Dior è stata pensata come installazione temporanea e completamente reversibile. L'interno presentava un soffitto a specchio per esaltare lo spazio etereo, mentre l'esterno del padiglione era interamente rivestito da superfici in vetro specchiato. La facciata principale inclinata era realizzata in modo da riflettere il labirinto d'ingresso e creare un continuum visivo tra giardino reale e giardino costruito.

Tutte le componenti dell'architettura effimera, sono state ideate per operare secondo la massima tutela del sito. Le strutture su piedini consentivano un appoggio "a secco", minimizzando ogni impatto fisico sulle superfici tutelate, mentre la passerella era composta da pedane provvisorie integrate e rivestite dal verde. L'allestimento del padiglione ha richiesto un intenso lavoro di allestimento con l'ausilio di squadre specializzate di scenografi, giardinieri e tecnici luce nei giorni precedenti la sfilata. Il montaggio accurato nelle settimane precedenti, è stato seguito da uno smontaggio rapido e sistematico dopo la sfilata, con attenzione a ripristinare lo stato preesistente del giardino.Il rispetto delle procedure di tutela e la perfetta reversibilità dell'intervento hanno reso possibile la convivenza armoniosa tra l'evento di moda e il patrimonio museale.

77 Jamie Robinson, *Bureau Betak conjures an enchanted garden for Dior's Spring '17 couture show*, The spaces, https://thespaces.com/bureau-betak-conjures-enchanted-garden-diors-spring-17-couture-show/ (ultima consultazione 02/11/2025)

Il museo Rodin e il mecenatismo esperienziale

Il Musée Rodin, sito storico museale tutelato, ha promosso la collaborazione tra moda e patrimonio grazie ad un attento processo di compatibilità e tutela. L'installazione del fashion show di Dior, concepita come "giardino", ha permesso un dialogo diretto con il luogo, valorizzando il rapporto tra moda e natura e generando un intervento coerente e armonioso.

A partire dal 2016, Dior ha consolidato un rapporto privilegiato con il museo, trasformandolo in un luogo simbolo dell'incontro tra moda, arte e allestimento. In diverse occasioni, questo rapporto ha portato alla creazione di scenografie maestose per le sfilate che, dopo la presentazione delle collezioni, sono state aperte al pubblico e rese eccezionalmente visitabili come installazioni temporanee, estendendo la vita dell'evento oltre il momento performativo. In particolare è la Haute Couture A/I tenutasi nel Luglio 2016, a segnare l'avvio di questa relazione duratura.

La scelta della maison non risponde a una mera esigenza scenografica, ma diventa atto di restituzione culturale: Dior investe nella messa in scena di un evento effimero che genera attenzione pubblica, mediatica e turistica nei confronti del museo, rivendicandone la centralità culturale. In tal senso, il mecenatismo si traduce in un atto consapevole e rispettoso del patrimonio, un modo per "abitarlo temporaneamente" e offrirgli nuove forme di racconto contemporaneo.

Come sottolinea Pier Mauro Francesco Caliari, *"l'architettura effimera, pur nella sua transitorietà, si fa strumento di relazione, capace di creare nuovi significati nello spazio che abita"*. In questo senso, Dior agisce come mecenate del presente, non per logica economica, quanto per rigenerazione simbolica della memoria del luogo attraverso l'esperienza estetica.

Fig.41. Allestimento del padiglione Dior al Museo Rodin di Parigi nel 2016.

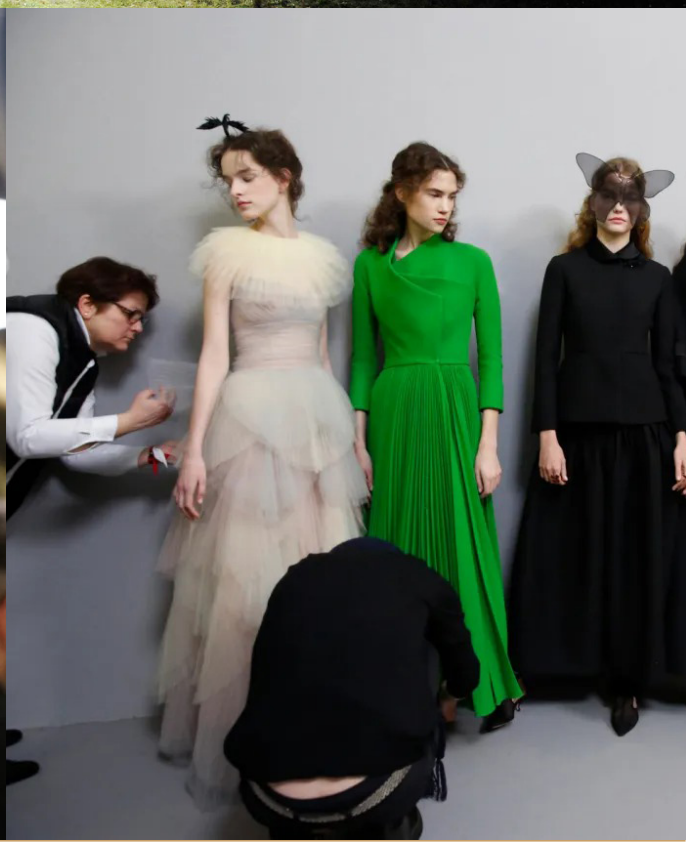


Fig.42,43. Backstage sfilata Dior Haute Couture Autunno/Inverno 2016.

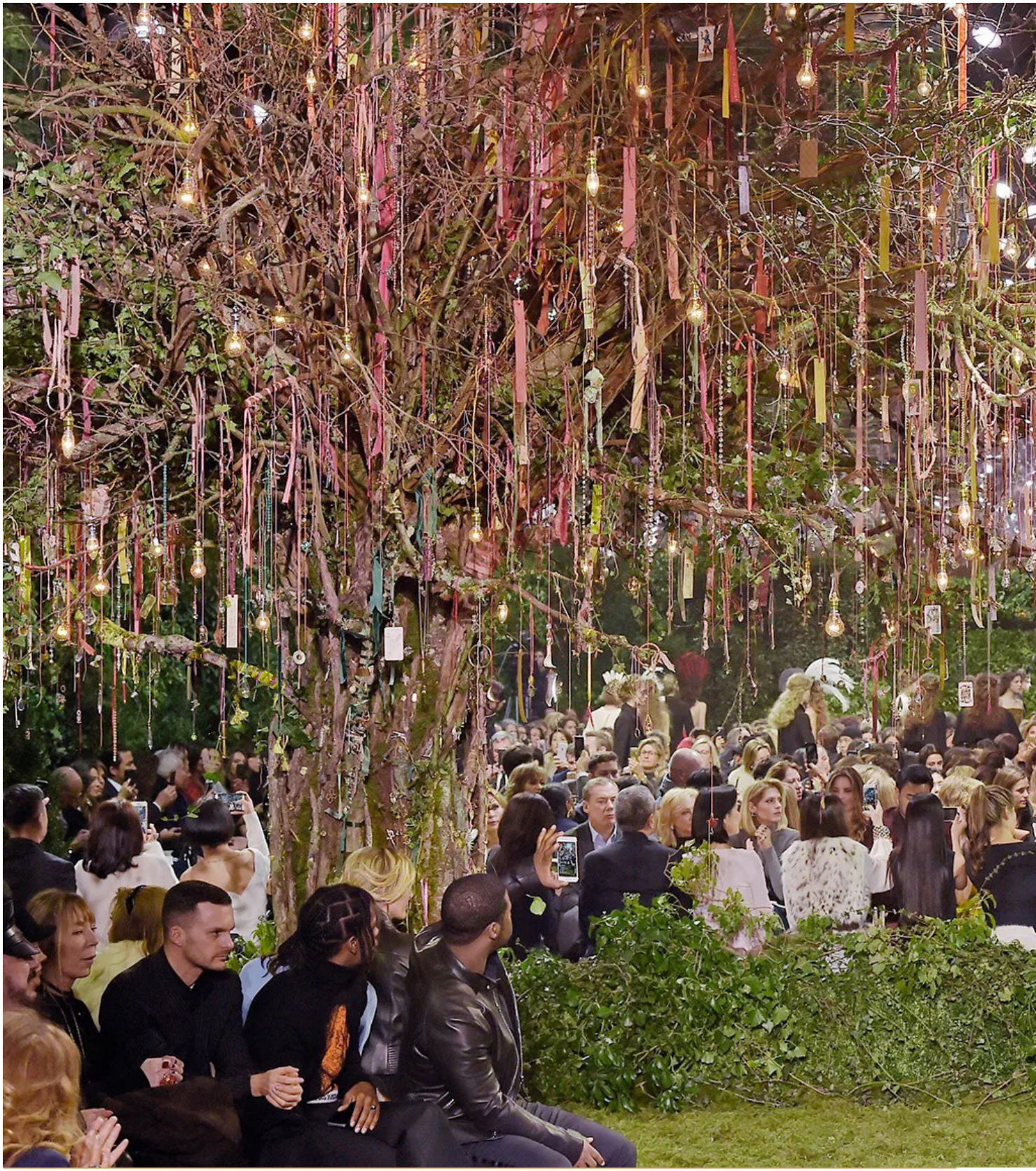


Fig.44. Backstage sfilata Dior Haute Couture Autunno/Inverno 2016.

Fig.45,46,47,48,49. Collezione Dior Haute Couture Autunno/Inverno 2016.

II.IV.

Fendi al tempio di Venere

La location, la collezione e il tema della sfilata

Il 4 luglio 2019 Fendi ha presentato la sua collezione Haute Couture Autunno/Inverno. La maison romana, emblematica del mecenatismo che culmina nell'atto performativo, ha organizzato nel minimo dettaglio il suo evento di fashion show scegliendo Roma come città ospitante. La scelta del luogo rimane in perfetta coerenza con le azioni e le ideologie seguite dal brand, che rivede nella città un simbolo di appartenenza e identità. Per l'occasione è stato scelto il Tempio di Venere e Roma, location nel cuore pulsante della città, collocata nell'area del Foro Romano, sul Colle Palatino, considerato dalle fonti leggendarie come il luogo di fondazione della città. Il tempio voluto da Adriano, dedicato a Venere Felice e Roma Eterna, incarna la perfetta simmetria tra *Amor* (la dea della buona fortuna) e *Roma* (la personificazione della città eterna): un dualismo che diventa chiave interpretativa della sfilata.[78]

Per rimarcare il profondo legame con la città, il tema scelto per la sfilata *"The Dawn of Romanity"* ("L'alba della romanità"), esplora la romanità attraverso un immaginario che mescola riferimenti ai marmi policromi e ai mosaici antichi, accostati ad uno stile rétro anni Settanta.

Come riportato da una rivista web dedicata a moda e arte: *"[...]la collezione esplora lo splendore metamorfico del marmo, la sua essenza, come una delle meraviglie imperfette della natura, intrisa di venature cristalline e colori ultraterreni"*.[79] Questo evento assume un tono celebrativo poiché si fa omaggio alla memoria di Karl Lagerfeld, direttore creativo della Haute Couture Fendi per 54 anni, numero simbolicamente richiamato dai 54 look presentati.

78 *The Dawn of Romanity FENDI Couture Fall/Winter 2019-2020*, ZOE Magazine, https://www.zoemagazine.net/156429-the-dawn-of-romanity-fendi-couture-fall-winter-2019-2020 (ultima consultazione 26/10/2025)
79 Ibidem.

Fig.50. Fendi *"The Dawn of Romanity"* al Tempio di Venere a Roma nel 2019.

Secondo Vogue: *"[...]gli abiti evocavano un passato mistico ma rimanevano saldamente radicati nel presente e nel futuro"*, traducendo perfettamente il rapporto tra contemporaneità e memoria alla base dell'intera operazione culturale.[80]

80 Hamish Bowles, *Fendi FALL 2019 COUTURE* by Silvia Venturini Fendi, Vogue, luglio 2019, https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/fendi (ultima consultazione 26/10/2025)

Fig.51,52. Collezione Fendi *"The Dawn of Romanity"* al Tempio di Venere a Roma nel 2019.

Fendi e il restauro: la logica del mecenatismo culturale applicata

Il fashion show diretto da Fendi è stato reso possibile grazie ad un articolato intervento di mecenatismo culturale attuato dal brand sul sito ospitante, che ha permesso un finanziamento di 2,5 milioni di euro da parte della casa di moda, destinato al restauro conservativo del Tempio di Venere e Roma. Evento ed intervento sul bene sono stati concepiti come due momenti interconnessi incentrati sul rafforzare il valore pubblico del sito, generando un impegno concreto di tutela. Le attività di restauro sono iniziate nel settembre 2020 e concluse a luglio 2021, e sono state rese possibili grazie alla collaborazione con il Parco Archeologico del Colosseo.

Il progetto di restauro si è concentrato sul miglioramento dell'accessibilità dell'area, sul ripristino delle strutture e delle parti decorative antiche e infine sull'installazione di un nuovo sistema di illuminazione del sito. La novità più grande è l'apertura al pubblico della cella della dea Roma che permette per la prima volta di ottenere l'accessibilità completa del monumento, grazie all'installazione di due piccoli ascensori di ridotto impatto visivo sul lato settentrionale del Tempio.[81]

Questa collaborazione ha portato alla pubblicazione del libro "Il Tempio di Venere e Roma", realizzato con la partecipazione di Dario Franceschini (Ministro della Cultura), Alfonsina Russo (direttrice del Parco Archeologico del Colosseo) e Silvia Venturini Fendi (direttrice artistica degli accessori e dell'abbigliamento maschile di Fendi), le cui pagine documentano il completamento del restauro e dimostrano l'"impegno e l'"interesse reale di Fendi verso il patrimonio romano.

81 *Fendi Announces Temple of Venus and Rome End Restauration Works and Dedicated Book*, The Impression, https://theimpression.com/fendi-announces-temple-of-venus-and-rome-end-restauration-works-and-dedicated-book (ultima consultazione 27/10/2025)

Il libro raccoglie le fotografie che documentano le varie fasi dei lavori di restauro, offrendo una testimonianza concreta dell'impegno assunto dalla maison nei confronti del patrimonio romano.[82]

Nonostante le difficoltà operative legate alla pandemia, la collaborazione tra istituzioni e maison, che ha coinvolto oltre 60 professionisti, ha permesso di raggiungere tutti gli obiettivi prefissati.

82 Ana Paula Galindo, *Meet the New Fendi Proposal Dedicated to the Temple of Venus and Rome*, L'Officiel, marzo 2022, https://www.lofficielsingapore.com/living/book-fendi-dedicated-to-the-temple-of-venus-and-rome (ultima consultazione 26/10/2025)

Fig.53,54. Restauri al Tempio di Venere a Roma nel 2019.

Fig.55. Finanziamento di 2,5 milioni di euro da parte di Fendi per i restauri al Tempio di Venere a Roma nel 2019-2021.

Fig.56. Finanziamento di 2,5 milioni di euro da parte di Fendi per i restauri al Tempio di Venere a Roma nel 2019-2021.

Allestimento e architettura effimera

La sfilata è ambientata all'interno della cella del Tempio e negli spazi limitrofi del Palatino, con una scenografia ispirata al giardino italiano. L'allestimento introduce vasche d'acqua ed elementi vegetali che si integrano visivamente con i frammenti archeologici, componendo un paesaggio sospeso tra naturale e artificiale. L'intervento effimero è fondato su criteri rigorosi di tutela: l'utilizzo di strutture modulari e prefabbricate, autoportanti e rimovibili, pedane provvisorie e pannelli con montaggio "a secco", nonché la totale assenza di ancoraggi alle strutture antiche.

Queste procedure hanno permesso di creare un paesaggio artificiale capace di integrarsi visivamente con le rovine del tempio, senza tuttavia interferire fisicamente con esse. Per quanto riguarda gli spazi di servizio, i camerini, i locali trucco e acconciature e le aree tecniche, sono stati allestiti in strutture temporanee posizionate nelle aree esterne e nelle zone di servizio messe a disposizione dal Parco Archeologico.

Le operazioni di montaggio si svolgono nei giorni precedenti all'evento, con la posa delle pedane, del verde e delle luci. Pur mancando fonti precise sulla durata dello smontaggio, è verosimile, in base alla natura reversibile delle strutture e alle procedure di tutela dei beni archeologici, che l'intervento sia stato smontato immediatamente dopo la sfilata o entro pochi giorni, al fine di ripristinare integralmente lo stato dei luoghi.

Fig.57. Progetto di restauro al Tempio di Venere a Roma terminato nel 2021.

La tutela del sito

I resoconti e le dichiarazioni ufficiali enfatizzano e confermano che l'allestimento è stato progettato nel totale rispetto del monumento. La fase di montaggio è stata posta sotto stretto controllo congiunto della produzione tecnico-logistica e della direzione del Parco Archeologico. Alfonsina Russo, Direttrice del Parco archeologico del Colosseo, afferma a riguardo della collaborazione con la maison: *"[...]Attraverso questa collaborazione giungiamo ad un altissimo momento di sintesi dell'identità italiana incentrato sul fascino e la bellezza di luoghi e monumenti che dialogano armoniosamente con la creatività contemporanea, di cui Fendi rappresenta una delle principali eccellenze".*[83]

Grazie al contributo di Fendi, dunque, il più grande tempio dell'antica Roma apre finalmente al pubblico nella sua interezza, con nuove possibilità di accesso e un rinnovato splendore che rafforza il valore culturale del sito, e il Parco Archeologico del Colosseo è orgoglioso di restituire un pezzo di antico splendore alla città eterna e meravigliosa.

83 Ibidem.

Fig.58. Volume edito da Electa che celebra i risultati ottenuti dalla collaborazione tra il Parco archeologico del Colosseo e FENDI.

- Parte III -

Villa Adriana

Il luogo della memoria e dell'immaginario

III.I.

L'evoluzione dell'immaginario adrianeo nei secoli

L'identità di Villa Adriana si è costruita attraverso la lunga storia degli sguardi che ne hanno attraversato le soglie. Dalla residenza imperiale alla rovina, dalle ricognizioni umanistiche alle letture romantiche, fino ai rilievi scientifici e alle indagini moderne, ogni epoca ha proiettato sulla Villa le proprie interpretazioni estetiche e culturali, trasformandola in un repertorio inesauribile di forme e significati. La rovina diventa così un palinsesto vivo, in cui memoria, rappresentazioni e studi si sovrappongono nel tempo, generando una trama complessa che accompagna la storia dell'architettura e dell'immaginario occidentale.

Situata ai piedi dei Monti Tiburtini, a soli quattro chilometri a sud-ovest di Tivoli, e a ventotto dal centro di Roma[84], Villa Adriana si estendeva, originariamente, per oltre 120 ettari, in un'area compresa tra due corsi d'acqua: l'Aniene a nord e il Fosso di Risicoli a sud. Due valli parallele, il Fosso della Ferrata (Valle di Tempe) e il Fosso di Roccabruna (o di Risicoli), tracciano i confini naturali del complesso, definendone l'asse di sviluppo longitudinale.[85] Il pianoro tiburtino, per la sua esposizione favorevole e per il clima mite, era caratterizzato da condizioni ottimali per la realizzazione di un'opera di eccezionale scala. Immerso in un paesaggio agreste e facilmente accessibile da Roma, il luogo presentava abbondanti risorse naturali, quali tufo e pozzolana dei rilievi circostanti, e acqua delle sorgenti aniensi.[86] La conformazione naturale del suolo, unita a un articolato sistema idrico alimentato dagli acquedotti Anio Vetus e Anio Novus, garantiva al complesso un'efficiente organizzazione tecnica e paesaggistica.[87]

L'artefice della Villa fu l'imperatore Adriano (76-138 d.C.), figura di straordinaria cultura e intelligenza, animata da una profonda passione per l'arte e l'architettura.[88] La realizzazione di Villa Adriana rappresenta un atto eccezionale di concretizzazione di un ideale, un vero e proprio manifesto culturale e politico. Egli concepisce la Villa come un "museo all'aperto", dove l'architettura si fonde con la memoria dei luoghi e delle esperienze vissute durante i suoi viaggi nell'Impero, inscrivendovi nomi evocativi di province e luoghi celebri, non per riprodurne fedelmente le forme, bensì per alluderne la presenza e rievocarli come memorie simboliche.[89]

84 William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano, 1997, p. 31.
85 AA. VV. *Adriano, Architettura e Progetto*, Electa, Milano, 2000, p. 45.
86 Eugenia Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2001, p. 65.
87 AA. VV. *Adriano, Architettura e Progetto*, cit., p. 45.
88 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 11.
89 AA. VV. Adriano, *Architettura e Progetto*, cit., p. 45.

La concretizzazione di tale visione comprende una vasta operazione di ricostruzione del suolo, un processo di scavo, riporto e realizzazione di terrazzamenti che plasma l'orografia naturale, facendo del paesaggio stesso la prima materia del progetto.[90]
Villa Adriana si impone come una delle più complesse e affascinanti costruzioni dell'immaginario architettonico occidentale. È al tempo stesso rovina e idea, luogo reale e proiezione mentale, un dispositivo di memoria e di invenzione, continuamente reinterpretato nei secoli dallo sguardo di artisti, studiosi e architetti che ne hanno attraversato le soglie. Da residenza imperiale diviene rovina romantica, successivamente laboratorio umanistico e, infine, oggetto di indagine scientifica, fino ad incarnare, oggi, la sintesi tra memoria e modernità.
La linea del tempo che segue ne ricostruisce le principali tappe della sua metamorfosi: dall'ideazione e dalla costruzione del complesso, attraverso i secoli di oblio, di riscoperta e di rifondazione iconica, fino alla rilettura contemporanea delle sue forme e dei suoi significati.

90 William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, cit., p. 35.

Fig.59. Dipinto di Joseph Mallord William Turner, "Tivoli", 1978.

Ante 117 d.C. Origini e preesistenze

Il suolo destinato alla futura residenza imperiale presentava già tracce di un insediamento precedente: fin dal II secolo a.C. una villa repubblicana occupava una porzione del pianoro, estendendosi per circa due ettari.[91] L'impianto, impostato secondo uno schema planimetrico compatto, era caratterizzato da ambienti organizzati intorno a un nucleo centrale, secondo il modello tipico della domus tardo-repubblicana.[92]

Nel progetto di Adriano le preesistenze vennero integrate e trasformate nel cuore ideale del nuovo complesso, destinato al soggiorno imperiale.[93] È verosimile che il luogo gli fosse familiare: alcune fonti ipotizzano che la proprietà appartenesse alla famiglia Elia, dal quale Adriano avrebbe soggiornato in gioventù. Tale continuità di luogo e memoria potrebbe aver guidato la decisione di mantenerne l'impianto come nucleo generatore della residenza imperiale.[94]

118-138 d.C. Progetto e costruzione

Nel 118 d.C., al suo ritorno da Roma, Adriano diede avvio al progetto di Villa Adriana, la cui concezione apparve già pienamente definita nella mente dell'imperatore.[95] Fin dalle prime fasi del cantiere, la progettazione comportò una vera e propria opera di costruzione del suolo, con sterri e riporti su vasta scala che trasformarono l'irregolarità del terreno tufaceo.[96] Parallelamente, il progetto coinvolse la dimensione sotterranea, predisponendo una rete di gallerie e percorsi ipogei destinati a collegare le diverse parti del complesso e garantire il funzionamento della "città agreste" senza

91 Ivi, p. 39-40.
92 Ibidem.
93 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 65.
94 Ibidem.
95 Ivi, p. 123.
96 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 35.

interferire con la superficie monumentale.[97] Le vie pedonali e la grande via carrabile furono concepite per separare e nascondere i flussi di servizio, consentendo una circolazione invisibile allo sguardo della corte.[98]
Tracciato precedentemente all'elevazione dei padiglioni, l'intero impianto sotterraneo rivela l'esistenza di un progetto complessivo attentamente definito nelle sue proporzioni e connessioni.[99] Come evidenziato dagli studi condotti da Herbert Bloch, i bolli laterizi attestano, infatti, un calcolo accurato dei materiali necessari e un piano costruttivo dettagliato; attraverso la loro analisi, Eugenia Salza Prina Ricotti ha ricostruito l'evoluzione del cantiere in tre grandi fasi.

118-121 d.C.

Prima fase costruttiva

La fase iniziale della costruzione prese avvio con la trasformazione della villa repubblicana preesistente, che venne ristrutturata e ampliata per accogliere il quartiere della residenza imperiale, così da garantire ad Adriano una dimora sicura e funzionale, da cui poter seguire da vicino l'evolversi del progetto.[100] A questa prima fase appartengono i nuclei residenziali, di servizio e di svago dell'imperatore. Il Palazzo Imperiale, ricavato dalla villa repubblicana preesistente, divenne il cuore della nuova residenza.[101] A esso si affiancò il Teatro Marittimo (o Recinto dell'Isola), una residenza privata caratterizzata da dimensioni ridotte, e circondata da un canale anulare che ne garantiva l'isolamento. L'isolotto centrale, raggiungibile tramite due ponti mobili in legno, era concepito come un luogo di ritiro e di sperimentazione architettonica.[102] Adiacente a esso fu collocata la Sala dei Filosofi, un'ampia aula rettangolare

97 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 123.
98 Ibidem.
99 Ibidem.
100 Ivi, p. 127.
101 Ibidem.
102 Ivi, pp. 127-138.

con esedra e nicchie per statue, probabilmente utilizzata come spazio di riunione e attesa per collaboratori e funzionari.[103] Le Terme dell'Eliocamino furono costruite rapidamente per garantire un impianto termale privato ad Adriano e alla sua corte.[104] Sul fronte occidentale, si definì, infine, il primo assetto del Pecile, con il suo lungo muro di spina, di oltre duecento metri, e il portico per le passeggiate quotidiane, che stabilirono il perimetro formale del settore residenziale e costituirono l'asse generatore della futura espansione della Villa.[105]

121-125 d.C.

Seconda fase costruttiva

La seconda fase coincise con il primo lungo viaggio di Adriano nelle province (121-125 d.C.), durante il quale i lavori proseguirono senza interruzioni, con l'intento di rendere pienamente accessibili le principali aree residenziali, così da garantire la piena funzionalità del complesso al ritorno dell'imperatore.[106]

A questa fase appartengono gli edifici che definirono il quartiere centrale della Villa, destinato a ospitare l'imperatore e il personale imperiale. Si concentrarono i lavori sull'ampliamento del Palazzo Imperiale, con l'aggiunta della sezione invernale e di nuovi vani destinati al lavoro e al governo.[107] Furono realizzate le infrastrutture abitative necessarie: la prima porzione degli Hospitalia, destinata ad accogliere i collaboratori e i personaggi minori di corte [108], e la Caserma dei Vigili, un alloggio collettivo di carattere servile.[109] Le cosiddette Biblioteche, la cui datazione precisa risulta incerta, furono concepite come spazi di rappresentanza contigui al Palazzo.[110] Parallelamente, sorsero gli impianti termali: le Piccole

103 Ivi, pp. 143-144.
104 Ivi, pp. 145-149.
105 Ivi, pp. 139-141.
106 Ivi, p. 151.
107 Ivi, pp. 199-210.
108 Ivi, pp. 153-156.
109 Ivi, pp. 157-161.
110 Ivi, pp. 167-170.

Terme, di carattere privato, e le Grandi Terme, destinate all'uso collettivo.[111] Il fulcro cerimoniale e di rappresentanza fu costituito dallo Stadio e dall'Edificio a Tre Esedre, che, affacciati sulla residenza invernale, composero la prima area tricliniare del complesso, destinata a banchetti e ricevimenti.[112]

125-138 d.C.

Terza fase costruttiva

Dopo il ritorno di Adriano dal suo primo viaggio (125 d.C.), il cantiere entrò nella sua fase più matura, dedicata al completamento alla costruzione degli spazi scenografici e rappresentativi.

Tra il 125 e il 126 d.C. si avviò la costruzione del Canopo e del Serapeo, un complesso simbolico ispirato ai paesaggi egiziani visitati dall'imperatore. Il Canopo si configurò come un monumentale ninfeo-giardino, un lungo bacino d'acqua che evocava il canale navigabile tra la città omonima e Alessandria. Alla sua estremità si eresse il Serapeo, o Triclino scenografico, una grandiosa esedra semicircolare destinata ai banchetti estivi della corte, coperta da una volta absidale e animata da una cascata artificiale che, scendendo come un velo d'acqua, separava idealmente lo spazio conviviale dal bacino antistante.[113] L'ampio ambiente, in grado di ospitare fino a quattrocento persone, si estese in un vasto piazzale collegato al Grande Vestibolo, l'ingresso principale della Villa. Venne situato al termine di un tracciato che collegava l'antica strada basolata proveniente da Ponte Lucano, nel punto d'incontro corrispondente con l'asse del Canopo e con le due aree termali, creando lo scenario ideale per l'accoglienza degli ospiti.[114] La Piazza d'Oro fu completata in questa fase e divenne una delle più lussuose aree tricliniari della Villa. Fu elaborata con un'estrema raffinatezza, con pavimenti

111 Ivi, pp. 171-198.
112 Ivi, pp. 223-240.
113 Ivi, pp. 241-263.
114 Ivi, pp. 211-214.

in opus sectile[115] e un monumentale vestibolo sormontato da una caratteristica volta a ombrello.[116] Sul fronte occidentale, il Pecile venne completato nella sua conformazione definitiva, trasformando il muro di spina tracciato nella prima fase in un immenso quadriportico e un bacino d'acqua centrale, destinato alla cosiddetta "passeggiata della salute". Le Cento Camerelle, sostruzioni cave che sostenevano il Pecile, furono ultimate in questa fase e destinate a ospitare la servitù della Villa, costituendo un vero quartiere di servizio indispensabile al funzionamento del complesso.[117]
Parallelamente, i lavori si estesero alle aree periferiche concepite per completare il carattere di città culturale e autosufficiente della Villa. Nel settore meridionale, l'Accademia rappresentò uno degli ultimi cantieri ad essere avviati: comprendeva un edificio palaziale con un grande peristilio e un padiglione per i ricevimenti.[118] A essa si collegava la Roccabruna (o Torre di Minerva), una costruzione isolata a pianta quadrata con vano circolare e tamburo cilindrico sovrastante, interpretata come belvedere o osservatorio sulla valle di Tempe.[119] Nelle vicinanze sorsero l'Odeon (o Teatro Sud), un piccolo teatro capace di ospitare fino a milleduecento spettatori,[120] e l'area di Mimizia, adiacente all'Accademia, che fu probabilmente utilizzata per ricevimenti e spettacoli all'aperto.[121] Il Liceo, posto all'estremo sud del complesso, venne strutturato con un doppio portico monumentale (Rocca della Ferrata), e venne destinato a momenti di svago o di accoglienza per gli ospiti.[122] La rete delle infrastrutture raggiunse, in questa fase, la massima

115 Pavimento realizzato con lastre sottili di marmi e pietre dure decorate.
116 Ivi, pp. 265-276.
117 Ivi, pp. 163-166.
118 Ivi, pp. 277-287.
119 Ibidem.
120 Ivi, pp. 293-301.
121 Ivi, pp. 289-291.
122 Ivi, pp. 317-320.

estensione e funzionalità. Il Grande Trapezio divenne il fulcro della viabilità sotterranea: una rete di gallerie larghe fino a cinque metri e profonde sette, che collegavano tutti gli edifici e permettevano il transito e la sosta dei carri che rifornivano quotidianamente la Villa.[123]

L'improvvisa morte dell'imperatore a Baia, nel 138 d.C., interruppe bruscamente i lavori, lasciando incompiuti i progetti dello Stadio, delle Grandi Terme, dell'Accademia e dell'Odeon (Teatro Sud).[124]

138-476 d.C.

Dopo Adriano: la villa come eredità imperiale

Alla morte di Adriano, nel 138 d.C., il cantiere di Villa Adriana si arrestò nel suo momento di massimo compimento: pur concepito come un progetto unitario, meticolosamente proporzionato e calcolato, il complesso non potè mai essere pienamente vissuto dal suo ideatore. Nonostante la morte di Adriano avesse segnato la fine del suo ambizioso progetto, la Villa mantenne, inizialmente, lo status di sede imperiale, mutando, progressivamente, nella funzione e percezione.[125] Dopo la successione di Antonino Pio, il complesso venne frequentato sempre più saltuariamente. Alcuni studi ipotizzano un utilizzo intermittente per circa ottant'anni, fino all'Età dei Severi, come suggerito da ritratti delle dinastie successive (dagli Antonini ai Severi) rinvenuti in loco.[126] Tuttavia, l'estrema rarità di bolli laterizi relativi a queste epoche indica che non vennero intrapresi cantieri significativi, limitandosi unicamente alla collocazione di effigi dinastiche.[127] Dopo l'ultima testimonianza certa, risalente a Caracalla, tra il 211 e il 217 d.C., il legame tra la Villa e il potere imperiale si spezzò definitivamente.[128]

123 Ivi, pp. 383-385.
124 Ivi, p. 25.
125 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 226.
126 Ivi, p. 229.
127 Ibidem.
128 Ibidem.

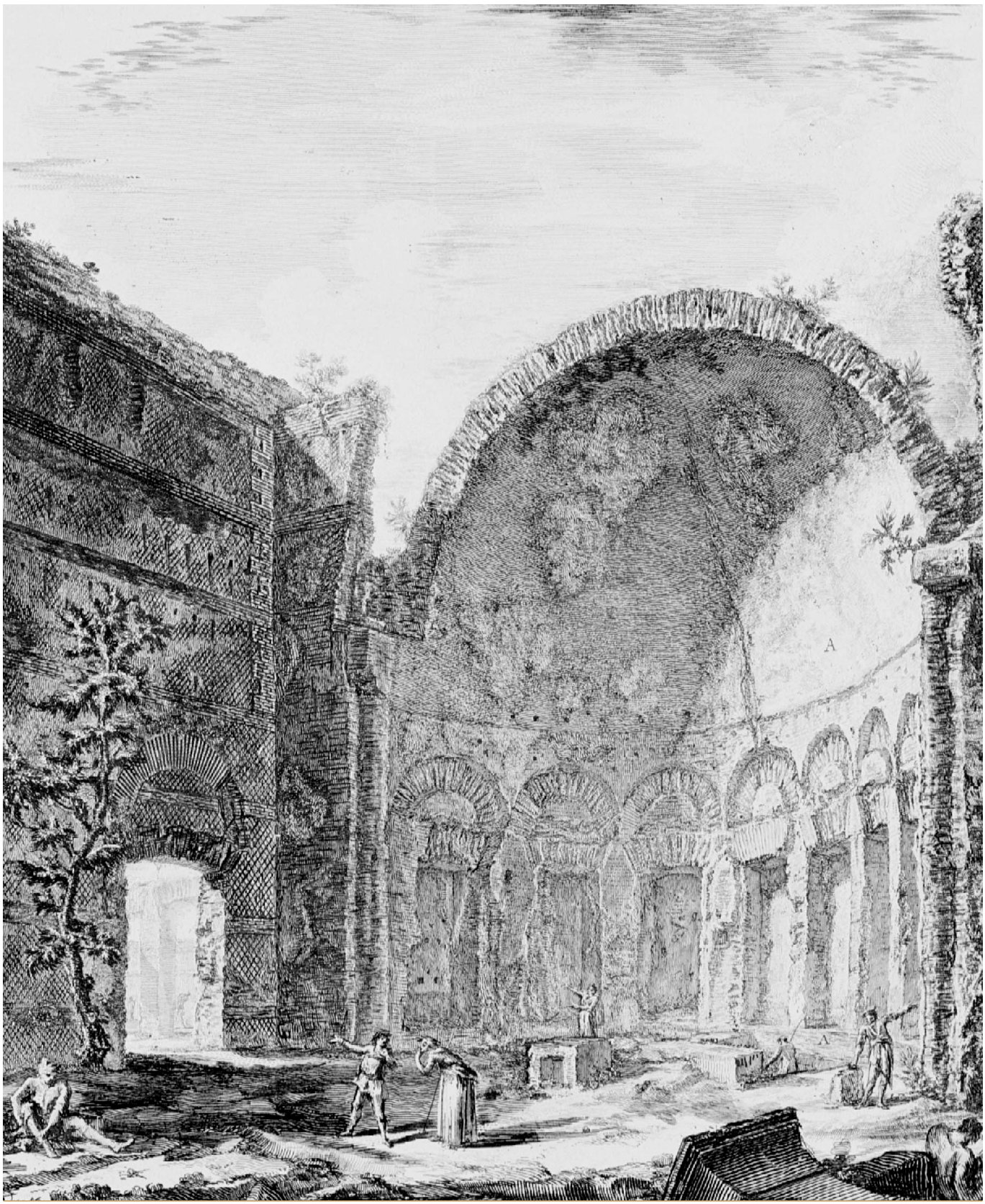


Fig.60. Incisione di Giovanni Battista Piranesi, "Avanzi di una sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli", 1778.

476 d.C. - 1461

Decadenza e spoliazione

Con il declino dell'Impero, la Villa subì un progressivo abbandono, le sue terre furono riconvertite a usi agricoli, e gli edifici divennero oggetto di una spoliazione sistematica che raggiunse il culmine durante il Medioevo. Da residenza imperiale si trasformò in una vera e propria cava di materiali da costruzione.[129] Il complesso venne spogliato sistematicamente di tutte le sue porzioni decorative: vennero rimossi i rivestimenti marmorei, gli stucchi e i pavimenti, mentre alcune statue vennero distrutte per farne calce.[130] Ciò che si salvò dalla distruzione venne trasportato altrove: alcune colonne, busti e marmi vennero utilizzati per la costruzione di nuovi edifici (come il portale della chiesa di San Silvestro a Tivoli, il portico di Piazza Palatina a Tivoli e le colonne nella chiesa di San Pietro a Tivoli), lasciando sul sito originale i nudi nuclei strutturali.[131]

Sebbene la memoria storica della Villa si fosse persa per oltre un millennio, nel XV secolo essa riemerse dall'oblio, abbandonando il ruolo di cava di materiali e trasformandosi in un fulcro di interesse culturale, di indagine e di riflessione artistica e filosofica.

1461

Nel 1461, la visita delle rovine da parte dell'umanista Flavio Biondo, che ne riconobbe per primo la dimora adrianea, e di Papa Pio II Piccolomini segnò l'inizio di un processo di rinascita.[132] Da quel momento, le rovine cominciarono ad attrarre l'attenzione di artisti e collezionisti, dando avvio alle prime campagne di scavo.

129 Ivi, p. 234.
130 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 27.
131 AA. VV. Adriano, *Architettura e Progetto*, Electa, Milano, 2000, p. 63.
132 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 235-237.

Fig.61. Opera di Agostino Penna, "Avanzi della sala da bagno per gli uomini", 1870-1934.

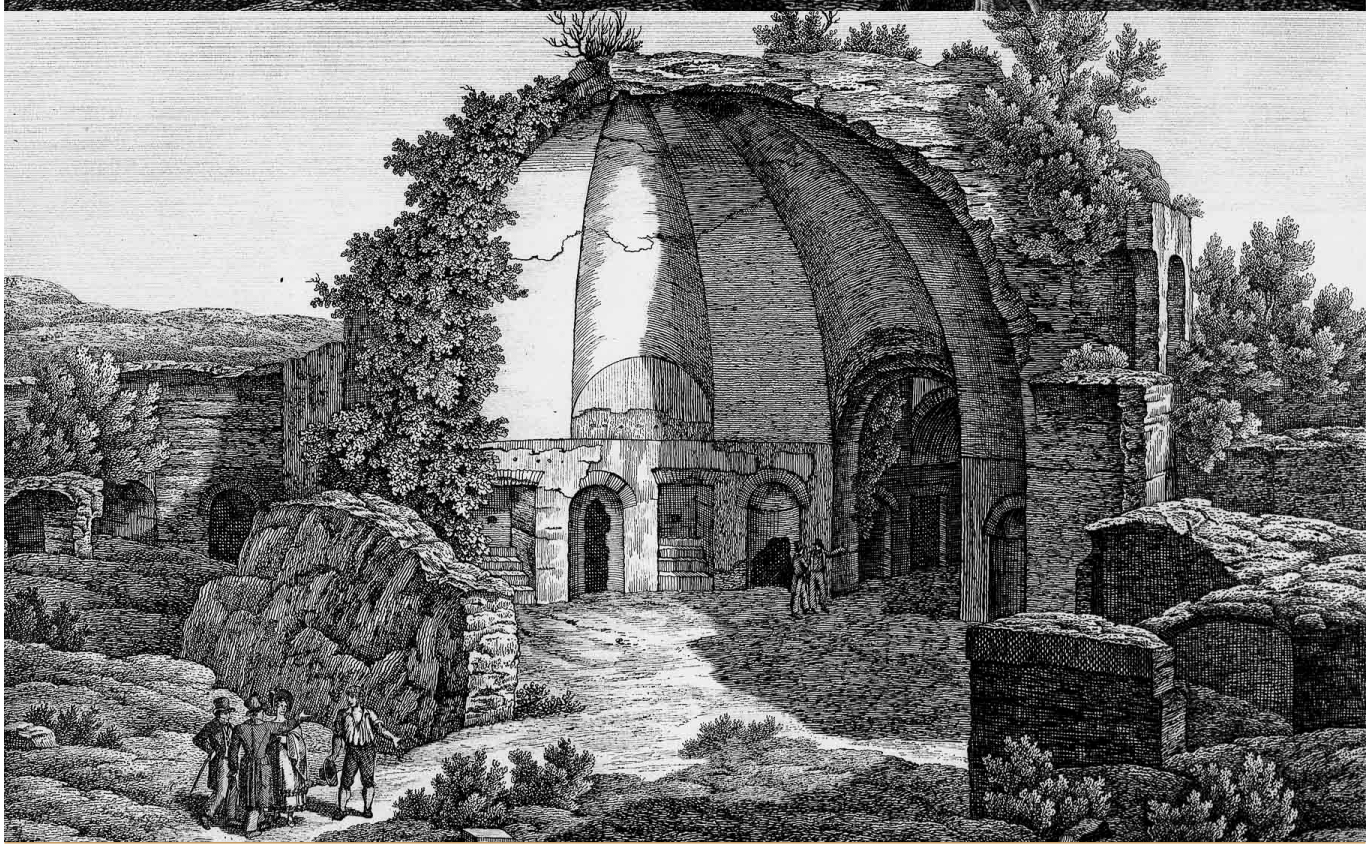


Fig.62. Opera di Agostino Penna, "Avanzi del Tempio di Serapide Canopeo", 1870-1934.

fine XV sec - 1750

Primi scavi

La riscoperta della Villa da parte degli intellettuali ne riaffermò l'identità, dando inizio a campagne di scavo volte al recupero di reperti e ai primi studi grafici sistematici.[133] Con il pontificato di Alessandro VI Borgia, alla fine del Quattrocento, ebbero inizio i primi scavi di Villa Adriana, durante i quali venne rinvenuto il coro delle Nove Muse [134] , collocato nell'Odeon.[135]
Nonostante i secoli di spoliazione e riuso dei materiali, la rovina si rivelò una straordinaria fonte di ispirazione per artisti e architetti, un vero e proprio laboratorio di forme e invenzioni. Francesco di Giorgio Martini fu tra i primi a documentarla, nel 1465 ne visitò i resti e ne tracciò almeno due piante in scala. I suoi disegni, pur non del tutto fedeli, fornirono delle prime ricostruzioni interpretative, che rivelarono un primo tentativo di comprensione architettonica.[136]
Nel primo Cinquecento, la Villa fu meta di Bramante, Raffaello e altri artisti del Rinascimento, che, attratti dal fascino della rovina, ne superarono le soglie per studiarne le forme. Giuliano da Sangallo, affascinato dalle forme e dalle strutture adrianee, ne fece modello e ispirazione compositiva per l'architettura fiorentina, lasciando nei suoi taccuini la splendida prospettiva della volta delle Grandi Terme.[137]

1560

Nella seconda metà del Cinquecento, Pirro Ligorio, nominato antiquario del cardinale Ippolito II d'Este, condusse "i primi scavi archeologici moderni su larga scala", finalizzati a recuperare materiali e opere destinate ad arricchire la collezione estense e la nuova Villa d'Este (1560-1572). Statue, rivestimenti marmorei e frammenti architettonici vennero sistematicamente

133 Ibidem.
134 Queste statue sono oggi conservate nel Museo del Prado.
135 AA. VV. Adriano, Architettura e Progetto, Electa, Milano, 2000, p. 3.
136 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 239.
137 Ivi, pp. 239-240.

estratti dal complesso tiburtino e riutilizzati come elementi decorativi.[138] Parallelamente, Ligorio intraprese una vera opera di documentazione e catalogazione del sito, denominata *Descrittione della superba e magnificentissima villa Tiburtina Hadriana*, al quale allegò una pianta in scala dell'intero sito, oggi perduta. A lui si deve, inoltre, l'attribuzione dei nomi celebri che ancora oggi designano gli edifici, derivati da un attento studio delle fonti antiche e rielaborati attraverso il suo sguardo erudito. Dei suoi rilievi restano soltanto descrizioni, commenti e schizzi;[139] tuttavia, le sue elaborazioni fissarono l'immaginario archeologico che avrebbe orientato le rappresentazioni nei secoli successivi.[140]

1668 — Nel 1668, l'architetto Francesco Contini, al servizio del cardinale Francesco Barberini, pubblicò una descrizione della Villa corredata da una pianta in grande scala, considerata la prima rappresentazione planimetrica complessiva del complesso di Adriano.[141] Il rilievo, basato sulle informazioni raccolte da Pirro Ligorio e caratterizzato dalla medesima toponomastica, fu a lungo attribuito erroneamente al suo predecessore. Pur con inesattezze e integrazioni immaginarie, dovute al degrado delle strutture e alla consuetudine del tempo di completare idealmente le parti mancanti, Contini tentò di restituire fedelmente e coerentemente i rapporti spaziali tra la Villa e il paesaggio circostante, offrendo una prima visione unitaria e precisa del progetto adrianeo.[142]

138 Ivi, pp. 246-250.
139 Giuseppina Enrica Cinque, *Le rappresentazioni planimetriche di Villa Adriana tra XVI e XVIII secolo. Ligorio, Contini, Kircher, Gondoin, Piranesi.*, Publications de l'École française de Rome, Roma, 2022. https://books.openedition.org/efr/33075
140 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 246-250.
141 Ivi, pp. 250-251.
142 Ibidem.

Parallelamente all'elaborazione di rappresentazioni sempre più scientifiche, si diffuse una tradizione pittorica e grafica che si concentrò sulla reinterpretazione della rovina in chiave ideale e visionaria. Tra l'inizio del Seicento e il Settecento, vedute panoramiche e incisioni, come quella di Giulio Calderone, successivamente riprodotta da Gismondo Stracha, e, più tardi, quella di Domenico Palmucci, rappresentarono la villa come una città ideale, sospesa tra mito e realtà. Queste immagini, sebbene topograficamente inesatte, alimentarono una visione utopica e poetica del luogo, anticipando la fortuna iconografica del secolo successivo.[143]

143 Ibidem.

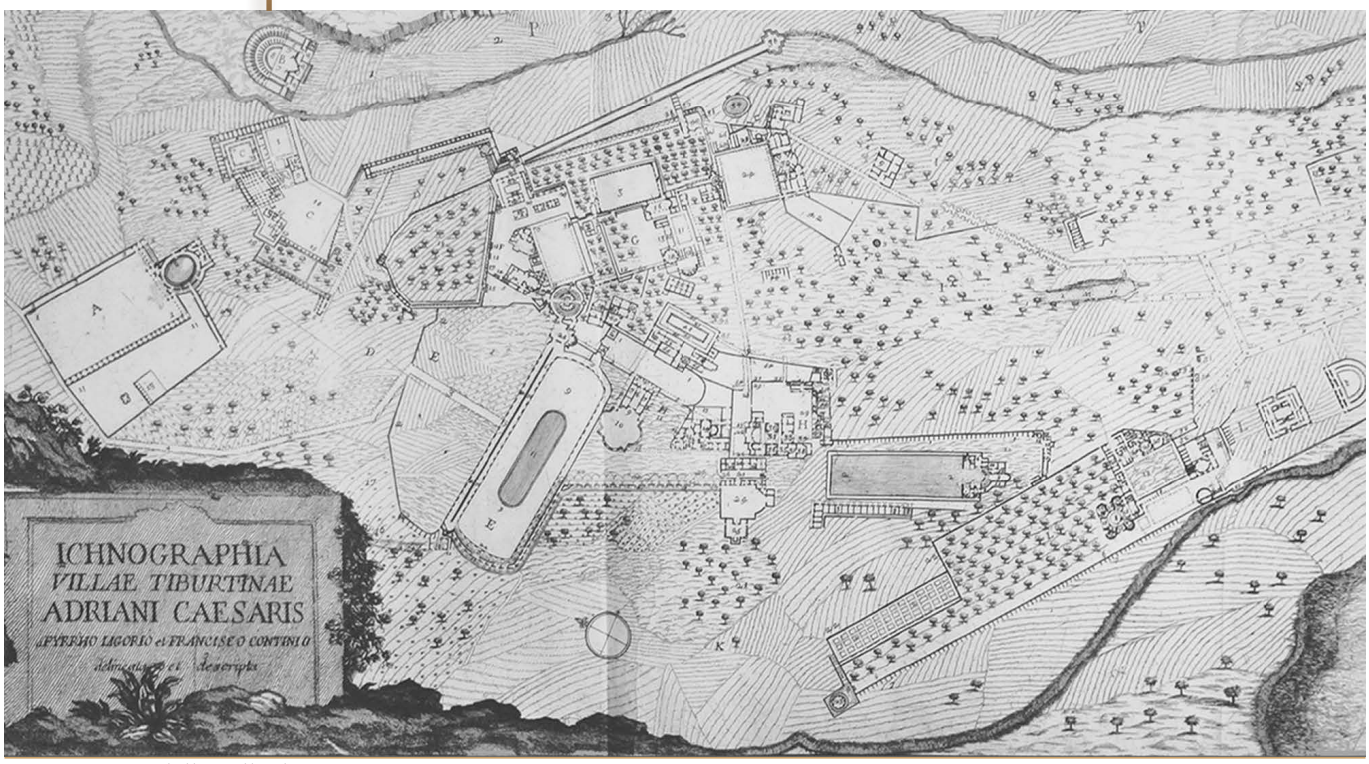


Fig.63. Pianta della Villa di Francesco Contini, 1668.

Alla fine del Seicento, il vasto complesso adrianeo subì una progressiva frammentazione, dividendosi in numerose proprietà private, sulle quali sorsero nuovi edifici, spesso costruiti sulle antiche strutture. Tra queste, il Casino Fede, edificato nei pressi del Tempio di Venere, e il Casino Liborio Michilli, oggi sede del Museo Didattico.[144] Contestualmente, la distesa di ulivi divenne parte della componente strutturale del paesaggio, ricoprendo
1725 — un'importanza economica fondamentale: il Conte Giuseppe Fede, proprietario dal 1725, promosse piantumazioni regolari e scenografiche, come il celebre viale di cipressi, che dal suo Casino saliva la terrazza orientale, definendo un impianto agricolo e visivo destinato a durare nei secoli.[145] L'intensa attività di scavo e di costruzione favorì il ritrovamento di elementi di grande valore.
1737 — Emblematica fu la scoperta, nel 1737, del celebre Mosaico delle Colombe, rinvenuto da Monsignor Giuseppe Alessandro Furietti e immediatamente identificato con l'opera di Sosos di Pergamo citato da Plinio il Vecchio, alimentando il prestigio archeologico di Villa Adriana.[146]

Quasi contemporaneamente, Liborio Michilli condusse degli scavi nell'area delle Cento Camerelle, riportando alla luce un importante gruppo statuario di figure egittizzanti, tra cui l'Antinoo Egizio, il Dio del Silenzio (o Arpocrate con il fiore di loto), il Pancraziate (lottatore) e la Flora, successivamente donate a Papa Benedetto XIV per i Musei Capitolini.[147] Così, tra abbandono e riscoperta, la rovina adrianea divenne, in un contesto di nascente coscienza archeologica, patrimonio frammentato di estrema importanza.

144 Ivi, p. 261.
145 AA. VV. Adriano, Architettura e Progetto, Electa, Milano, 2000, p. 168.
146 Ivi, pp. 93-96.
147 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., pp. 390-391.

1750 - 1906 Studi e restauri

Nella seconda metà del Settecento, Villa Adriana tornò al centro dell'intensa stagione di scavi, destinata a diffonderne la fama in tutta Europa.

Nel 1769, il pittore e mercante scozzese Gavin Hamilton avviò degli scavi nella zona del Pantanello, sul margine settentrionale della Villa. Successivamente alla bonifica dell'area, vennero riportati alla luce una quantità straordinaria di statue, busti e frammenti marmorei, dispersi nel fiorente mercato antiquario internazionale dell'epoca.[148]

Pochi anni dopo, tra il 1777 e il 1779, il cardinale Mario Marefoschi, erede delle proprietà Fede, avviò nuovi scavi nell'area del Palazzo Imperiale, dal quale vennero rinvenuti mosaici di estrema raffinatezza, tra cui le celebri scene pastorali e di lotta tra Centauri e Leoni, conservate oggi nei Musei Vaticani.[149] Gli studi del Monsignore Marefoschi proseguirono con successo negli anni seguenti, portando alla luce statue, colonne in marmo raro, tra cui l'Esculapio, l'Endimione dormiente e i busti di Antinoo e Marco Aurelio, confluiti nelle collezioni europee.[150]

Parallelamente, la Villa divenne una tappa imprescindibile del Grand Tour, divenendo meta di studiosi, architetti e pittori, che fecero della rovina un laboratorio visivo, un luogo di formazione dove confrontarsi con le forme, le proporzioni, e le strutture dell'architettura antica, e con la fragilità della sua permanenza.[151] Giovanni Paolo Panini, nel 1753, realizzò il primo studio grafico sistematico di una parte del complesso: il Teatro dell'Accademia, pubblicato in tre incisioni da Paolo Fidanza, compiendo un primo

148 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 333-334.
149 Ivi, pp. 337-339.
150 Ibidem.
151 Ivi, p. 261.

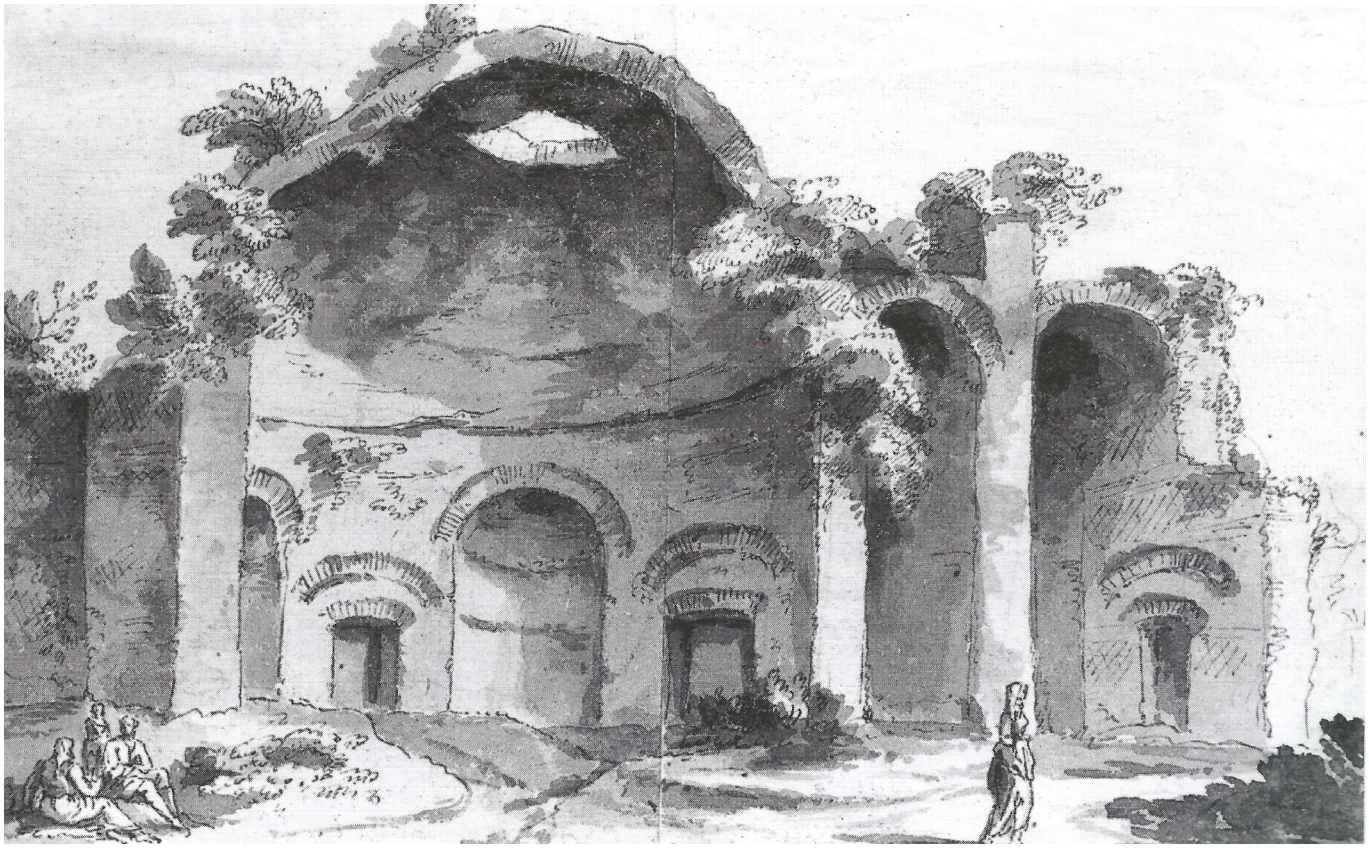


Fig.64. Veduta di Robert Adam, "Sala centrale delle grandi terme verso nord est", 1756.

passo verso la logica del rilievo.[152] Pochi anni dopo, nel 1756, Robert Adam e Charles-Louis Clérisseau tradussero la loro visita a Tivoli con rilievi, piante e vedute che esaltavano il carattere pittoresco delle rovine, tra le quali spicca quella della Sala delle Grandi Terme.[153]

Parallelamente, la rovina assunse un valore poetico e malinconico nelle opere di Hubert Robert e Jean-Honoré Fragonard (1760), che raffigurarono gli elementi architettonici della villa invasi dalla vegetazione, celebrando la bellezza dell'abbandono e l'ideale del "luogo dell'incanto", preludio all'estetica romantica.[154]

152 Ivi, pp. 275-277.
153 Ivi, pp. 267-274.
154 Ivi, pp. 265.

Dopo la pianta di Francesco Contini (1668), rielaborata e ristampata successivamente da Athanasius Kircher (1671), l'interesse per una restituzione scientifica dell'intero complesso adrianeo fu sempre più sentito. Giovanni Battista Piranesi, giunto a Roma nel 1747, frequentò la Villa con l'entusiasmo di un architetto-filosofo, e intravide nei suoi ruderi non soltanto dei resti materiali, ma dei frammenti di un linguaggio perduto. Tra il 1768 e il 1777 incise alcune delle più celebri vedute di Villa Adriana, raffiguranti la Sala Circolare, il Triclino scenografico (Serapeo), le Grandi Terme, l'Eliocamino e le Piccole Terme. Le tavole da lui elaborate unirono l'esattezza del rilievo al carattere pittoresco, malinconico e suggestivo della rovina, elevando la villa da oggetto di studio a monumento dell'immaginazione: un organismo architettonico

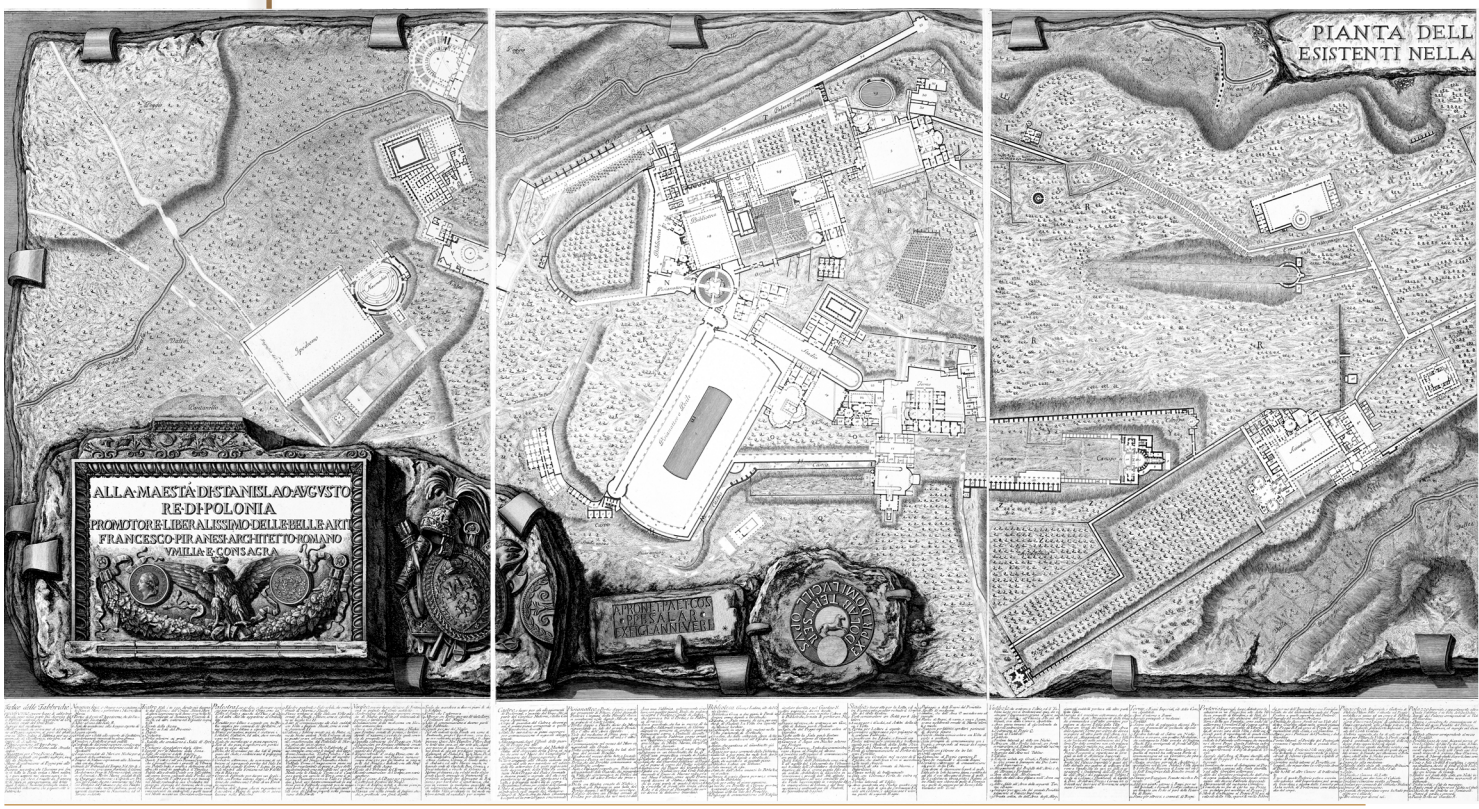


Fig.65. Pianta di Francesco Piranesi, "Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana", 1781.

1781

vivo, carico di memoria e di simboli. Dopo la sua morte, il figlio Francesco Piranesi pubblicò nel 1781 la Pianta delle Fabbriche esistenti nella Villa Adriana, una sintesi magistrale di oltre un secolo di studi. Pur derivata dal rilievo di Contini, l'elaborato unì precisione tecnica e visione poetica, distinguendo con tratto differente le porzioni reali da quelle ipotetiche, corredandole di annotazioni puntuali.[155]

Con le interpretazioni di Giacomo Quarenghi, infine, nel 1777, la Villa divenne un vero e proprio manuale dell'architettura antica e, al tempo stesso, un simbolo di malinconica eternità.[156]

155 Ivi, pp. 281-300.
156 Ivi, pp. 278-279.

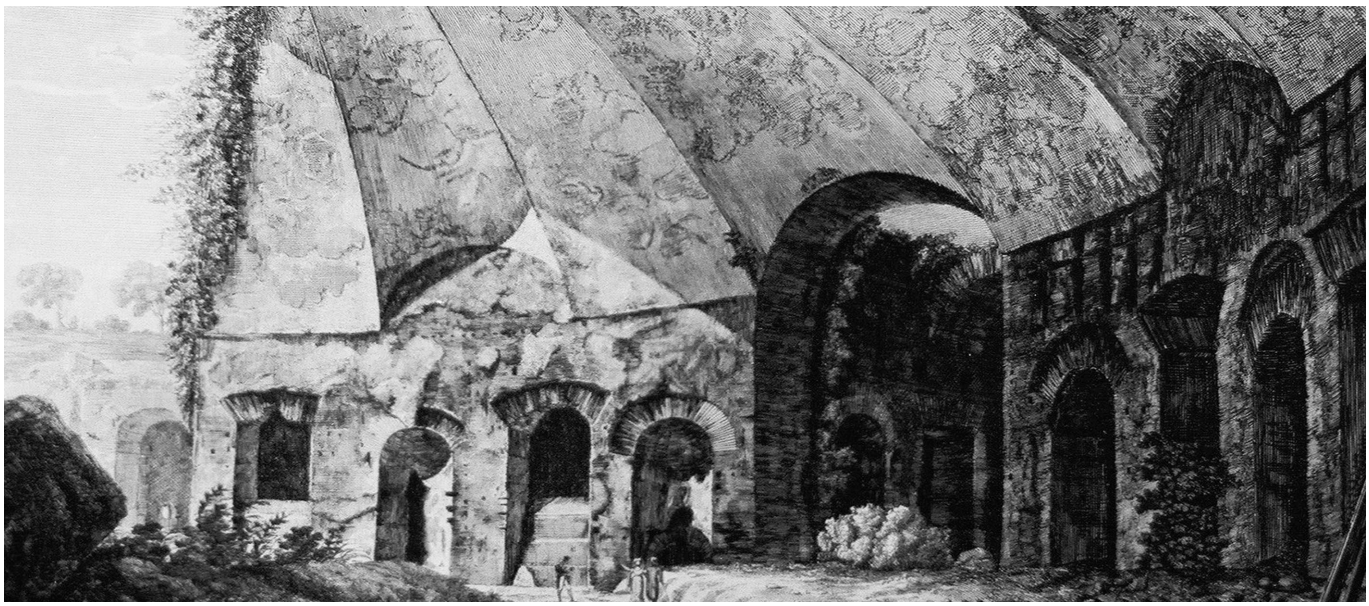


Fig.66. Veduta di Luigi Rossini, "Triclino scenografico", 1824.

Nell'Ottocento, lo sguardo verso Villa Adriana cambiò ulteriormente, dopo il fascino romantico delle rovine invase dalla natura, si delineò un approccio sempre più razionale e scientifico indirizzato al rilievo, alle forme e alla conoscenza oggettiva.[157] Luigi Rossini, attivo a Roma dal 1814, riprese la tradizione piranesiana reinterpretandola in un linguaggio limpido e didattico: le sue vedute, animate da una monumentalità pacata, contribuirono a fissare l'immagine ottocentesca della Villa.[158] Poco dopo, Agostino Penna, con il suo Viaggio pittorico della Villa Adriana (1831-1836) intraprese una vera e propria indagine sistematica del sito, documentando mosaici, pitture parietali e sculture, offrendo una prima grande "guida illustrata" della Villa.[159] A metà secolo, la ricerca si fece sempre più metodica: Antonio Nibby (1827) si avvicinò al sito con uno sguardo topografico e rigoroso, mentre Luigi Canina (1856) ne studiò i principi costruttivi e propose alcuni tentativi di restauro, restituendo dignità architettonica ad alcune aree significative del complesso.[160]

157 Ivi, p. 347.
158 Ivi, pp. 347-354.
159 Ibidem.
160 Ibidem.

Con l'unità d'Italia, lo Stato italiano acquistò all'asta gran parte del sito, fino ad allora appartenente per la maggior parte alla famiglia Braschi (già Fede), ponendo fine a secoli di scavi privati e avviando una gestione unitaria e indagini sistematiche.[161] Tra il 1878 e il 1883, Rodolfo Lanciani e i suoi collaboratori condussero le prime campagne di scavo e di restauro scientifico, riportando alla luce parti della residenza imperiale e del ninfeo preadrianeo, accompagnando una ricca e precisa documentazione grafica.[162]

In parallelo, l'Académie Française a Roma contribuì in modo determinante attraverso i lavori dei pensionnaires, i giovani architetti vincitori del Prix de Rome, che dedicarono i loro envois annuali ai singoli edifici della Villa, trasformandola in un laboratorio di studio e rappresentazione. Pierre-Jérôme-Honoré Daumet (1859) restituì l'area del tempio dorico, Charles-Louis Girault (1885) scavò la Piazza d'Oro, Louis-Marie-Henri Sortais (1893) interpretò il Canopo con finezza compositiva, e Charles-Louis Boussois (1909-1913) elaborò una lettura territoriale straordinaria, correggendo le inesattezze di Contini, Piranesi e Canina.[163]

Questa fase di intensa attività scientifica trovò il suo compimento tra il 1904 e il 1905, quando un gruppo di tecnici della Scuola Regia d'Ingegneria di Roma realizzò, per conto dello Stato, il primo rilievo topografico e altimetrico completo di Villa Adriana, definendo per la prima volta le curve di livello e le relazioni altimetriche tra i principali edifici. Il risultato, noto come "Pianta del Centenario", rappresentò la prima esperienza di rilievo scientifico esatto e unitario del complesso adrianeo, diventando la base di riferimento per tutte le indagini successive.[164]

161 Ivi, p. 354.
162 Ibidem.
163 Ivi, pp. 356-360.
164 Ivi, p. 354.

Fig.67. Disegno di Charles-Louis Boussois, "Pianta degli edifici nella Villa Adriana", 1884-1918.

1906 - 2000 Valorizzazione e nuove scoperte

Con l'inizio del Novecento, Villa Adriana divenne un punto di riferimento per la ricerca archeologica e, parallelamente, per l'architettura moderna. Dopo il rilievo topografico della Pianta del Centenario (1904-1905), il sito conobbe un nuovo periodo di studi e restauri guidati da Herbert Bloch (1937) e Heinz Kähler (1950), che si concentrarono sulla scultura, sulla decorazione e sui bolli laterizi, fornendo dati fondamentali per la ricostruzione delle fasi edilizie.

Nel 1937, Italo Gismondi realizzò il celebre plastico della Villa, oggi conservato al Museo della Civiltà Romana, rivisto nel 1955 e divenuto un modello espositivo di straordinaria efficacia.[165]

Dopo i bombardamenti del 1944, che danneggiarono gravemente il Pecile e il Pretorio, la Villa entrò in una nuova stagione di restauri, sotto la direzione di Salvatore Aurigemma, che riportarono alla luce il ciclo statuario del Canopo e allestendo il Museo della Villa nella sostruzione occidentale della valle.[166]

Dal punto di vista culturale, il Novecento segnò la rinascita simbolica della Villa nella riflessione architettonica internazionale: Le Corbusier, in visita a Tivoli nel 1911, ne colse la forza archetipica e la definì nel suo Vers une architecture come "il primo grande ordine occidentale".[167] Anche Frank Lloyd Wright assimilò la lezione adrianea, traducendola nella libertà compositiva e nell'integrazione col paesaggio delle sue prairie houses.[168] Nel 1950, Louis Kahn riconobbe nella Villa un "magazzino di memoria": un luogo in cui ogni spazio sembra generare il successivo, come accadrà nei suoi progetti più celebri.[169]

165 AA. VV. Adriano, *Architettura e Progetto*, Electa, Milano, 2000, pp. 4.
166 Ibidem.
167 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 363.
168 Ibidem.
169 Ibidem., Cfr. Pier Federico Caliari, *"Louis Kahn. L'ultimo dei Romani"* Ananke, no. 84, Maggio 2018, pp. 26-28.

Fig.68. Vista dall'alto del complesso di Villa Adriana.

Negli anni Sessanta, Giancarlo De Carlo interpretò la Villa come esempio di "composizione polare ipotattica", applicandone i principi al progetto del Campus universitario di Urbino, definendola un'opera in cui *"la molteplicità di linguaggio è intrinseca alla sostanza compositiva"*.[170] La riflessione postmoderna - da James Stirling a Robert Mangurian - continuò a vedere nella Villa un repertorio di geometrie e di dispositivi spaziali, un paradigma sempre attuale della relazione fra memoria e progetto.[171]

Sul fronte scientifico, fino agli anni Duemila, la Villa continuò a essere oggetto di studio e di rilievo: Eugenia Salza Prina Ricotti ne tracciò nel 1969 la struttura completa, includendo la rete sotterranea,[172] mentre la nuova Pianta del Centenario, ad opera di Benedetta Adembri e Giuseppina Enrica Cinque, unì rilievo digitale e lettura paesaggistica, restituendo al sito la sua complessità naturale e architettonica.[173]

170 Pier Federico Caliari, *"Gli architetti di Adriano"* Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018.
171 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 366.
172 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 64.
173 Pier Federico Caliari, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma, 2012, p. 73.

Fig.69. Veduta di Agostino Penna, "Vista generale della Villa tiburtina vicino a Tivoli", 1830.

III.II.

L'acqua come materia dell'architettura

A Villa Adriana l'acqua è più di una presenza: è un principio generativo che struttura lo spazio, ne orienta le forme e ne determina l'esperienza. La geografia, le architetture e i percorsi della Villa si organizzano attorno a questo elemento mutevole, capace di farsi infrastruttura, materia costruttiva e dispositivo percettivo. Nelle sue diverse manifestazioni l'acqua articola gerarchie, modula la luce, dilata gli spazi e costruisce atmosfere, traducendo il progetto adrianeo in un paesaggio in cui tecnica e simbolo coincidono.

III.II.I. L'acqua come fondamento topografico e infrastrutturale

Nella geografia di Villa Adriana, l'acqua non rappresenta unicamente una risorsa, ma si pone come elemento fondativo delle architetture e del paesaggio. Nelle mani dell'imperatore-architetto, essa si eleva a vero e proprio linguaggio e materia costitutiva del progetto: uno strumento capace di articolare il paesaggio, di modulare la luce e celebrare la memoria dei luoghi.[174] Tale centralità si resse su un sistema idraulico eccezionale, che oltre a garantire le funzioni vitali del complesso, divenne un imprescindibile strumento compositivo.[175]

Ai piedi del Monte Ripoli, quattro grandi acquedotti, Anio Vetus, Aqua Marcia, Aqua Claudia e Anio Novus, alimentavano Roma correndo paralleli a circa duecento metri sopra il livello della Villa. Il fiume Aniene, principale affluente del Tevere, costituiva la fonte primaria di queste condotte: nasceva nei Monti Simbruini e, scendendo verso Tivoli, modellava gole e cascate prima di aprirsi nella piana dove sorse la residenza imperiale.[176] L'Anio Novus, probabilmente il canale principale della Villa, raccoglieva la sorgente e, a pochi chilometri a est, la convogliava attraverso una rete sotterranea di canali, che affiora ancora oggi nelle arcate dei ruderi meridionali, pertinenti a uno dei rami di questo acquedotto.[177]

L'approvvigionamento e la regolazione dell'acqua nella Villa vennero affidati a un ingegnoso sistema di pressioni calibrate e serbatoi. La forza necessaria al funzionamento dei getti e alle installazioni più elevate venne garantita dalla quota delle condotte in arrivo e dalla posizione strategica delle cisterne, distribuite ai livelli superiori del

174 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 321.

175 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 194.

176 Carmelo Calci, *L'Aniene e gli acquedotti aniensi*, ACM SpA, Acerra, 2010, pp. 6-12.

177 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 33.

complesso.[178] L'impianto idraulico alimentò un vasto apparato di fontane, ninfei, piscine ornamentali, terme e giardini, includendo anche grotte artificiali e sistemi di irrigazione: la distribuzione venne gestita attraverso una rete capillare di cisterne e serbatoi sotterranei, estesa per circa cinque chilometri, che assicurava la freschezza e la costanza del flusso idrico.[179] L'impianto complessivo contava una dozzina di grandi ninfei, una trentina di fontane, sette grotte, dodici vasche, sette canali, sei complessi termali, dieci cisterne e trentacinque latrine: un vero paesaggio d'acqua, nel quale l'elemento stesso agisce come principio ordinatore nascosto, regolandone il respiro.[180]

A Villa Adriana, l'acqua non rappresenta un semplice ornamento, bensì il fondamento stesso del suo paesaggio: scorre, si raccoglie, riflette: a tratti si ferma e si lucida come uno specchio, in altri si articola in movimenti incessanti, animando le architetture e amplificando la luce e il suono in una totale esperienza sensoriale.[181] Adriano ne fece il vero strumento del progetto, ottenendo un paesaggio costruito in cui essa si fa testimonianza visibile della padronanza tecnica e della capacità imperiale di governare la natura, divenendo mezzo artistico tanto quanto tecnico.[182] L'intero sistema manifesta una duplice natura: da un lato l'*acqua captiva*, statica e riflettente, che duplica le strutture che la circondano e dilata lo spazio percepito; dall'altro l'*acqua ex machina*, dinamica e dal forte valore scenografico.[183]

178 Ivi, pp. 194-203.
179 Ibidem.
180 Ibidem.
181 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 21.
182 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 205.
183 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 322.

Fig.70. Le rovine del Teatro Marittimo a Villa Adriana

III.II.II. L'acqua come principio compositivo

A Villa Adriana, l'uso onnipresente dell'acqua si manifesta come *origo potestatis*[184], una presenza pervasiva che detta la sintassi compositiva. L'elemento idrico si articola in diverse categorie, funzionali, simboliche e rappresentative, che non si limitano ad ornare, ma si trasformano in strumento di progettazione architettonica capace di definire gerarchie spaziali e percorsi visivi.[185]

L'uso scenografico trova la sua massima espressione nel Canopo. Il monumentale bacino di 121 metri funge da asse prospettico per il grande ninfeo-giardino del complesso tricliniare, trasformando l'architettura in un vero teatro d'acqua. La vasca richiama il canale navigabile tra Alessandria e la località di Canopo, evocando un Oriente idealizzato e simbolicamente integrato nel paesaggio adrianeo. Mentre l'acqua riflette colonnati e statue, amplificando la profondità della scena, la rigorosa linearità del bacino indirizza lo sguardo verso l'esedra del Serapeo, fulcro visivo e ideologico dell'intero sistema. Il Serapeo, concepito simultaneamente come sala per banchetti estivi e castello d'acqua, offriva un'esperienza sensoriale totalizzante: la sua grande abside era animata da un velo d'acqua a portata regolabile che, filtrando la luce, creava un ambiente di frescura controllata. Dallo stibadium i commensali osservavano l'intero canale, accompagnati dal suono continuo degli zampilli che sgorgavano dalle nicchie rocciose e dai giochi di luce riflessa su marmi e mosaici, che dissolvevano i confini tra l'interno e l'esterno.[186]

184 Pier Federico Caliari, *"Les carnet des voyages d'Hadrien"*, in La Rivista di Engramma, Venezia, 2013, pp. 65-67.
185 Ibidem.
186 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 125-135.

Nei complessi più introversi della Villa, l'acqua assume, invece, una valenza meditativa e di isolamento. I bacini d'acqua ferma, geometrici, silenziosi e specchianti, definiscono spazi raccolti in cui la riflessione luminosa si unisce a quella interiore, secondo la tradizione dell'*otium* intellettuale romano.[187]

Il Pecile, vasto quadriportico destinato alla passeggiata e alla meditazione, si articolava attorno a un giardino con un ampio bacino rettangolare che ne costituiva il centro percettivo. La vasca, estesa e poco profonda, funzionava come un vero specchio d'acqua, amplificando otticamente lo spazio e alludendo al carattere contemplativo del luogo e alla sua vocazione di raccoglimento.[188] Ancor più esplicito è il ruolo dell'acqua nel Teatro Marittimo, dove un canale anulare funge da soglia fisica e simbolica, isolando la domus centrale e definendo uno spazio perfettamente introverso, concepito per il ritiro e la solitudine.[189] Anche nella Piazza d'Oro, l'acqua definisce lo spazio attraverso un raffinato euripo[190] marmoreo, che attraversava longitudinalmente il cortile[191], e, oltre a riflettere i padiglioni circostanti, combinava acqua, architettura e vegetazione in un insieme che esprimeva pienamente la dimensione privata dell'imperatore.[192]

187 Cfr. Pier Federico Caliari, T*ractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma, 2012, pp. 31-42.
188 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., pp. 139-141.
189 Ibidem.
190 Canale di deflusso.
191 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., pp. 339-354.
192 Ivi, pp. 127-138.

Fig.71. Fotografia di Diego Fiore, contenuta nell'articolo *"Le meraviglie del giardino di Villa Adriana a Tivoli"* di Harper's Bazaar

Infine, i ninfei elevano l'acqua a un dispositivo architettonico e contemplativo, combinando acqua, luce e vegetazione per costruire atmosfere simboliche.[193] Attraverso il flusso in movimento, queste architetture trasformano l'elemento in materia narrativa, capace di evocare mondi naturali e mitologici.[194] Il Ninfeo di Palazzo, collocato nell'area della villa repubblicana preesistente, reinterpretava la funzione di raccordo altimetrico trasformandola in scena monumentale. La composizione a emiciclo era animata da cascatelle alimentate da una cisterna sovrastante: qui, l'integrazione di cassoni per piante tra i giochi d'acqua generava una fusione organica tra elemento idrico e vegetale, dissimulando la necessità tecnica del dislivello dietro a una raffinata scenografia naturale.[195] L'acqua assume anche un ruolo celebrativo nei ninfei legati alla rappresentanza imperiale. Nel Ninfeo della Piazza d'Oro, cascatelle su gradini marmorei chiudevano scenograficamente il triclino, impiegando il movimento dell'acqua come puro apparato decorativo e luminoso.[196]

L'acqua, in tutte le sue declinazioni, si rivela, dunque, una materia architettonica essenziale: specchiante, scenografica, contemplativa e rituale, agisce come elemento primario che struttura, connette e qualifica l'intero paesaggio della Villa.

193 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 203-204.
194 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 205-206.
195 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., pp. 339-354.
196 Ivi, pp. 339-354.

III.III.

La logica della forma:
composizione architettonica della Villa

Villa Adriana si offre come un insieme di architetture che sembrano seguire traiettorie indipendenti, ma che a uno sguardo più attento rivelano un disegno unitario. Nella molteplicità delle sue forme, la Villa si presenta come un paesaggio costruito in cui sperimentazioni tipologiche, invenzioni spaziali e soluzioni tecniche inedite convivono entro una tessitura relazionale che ne governa orientamenti e gerarchie. In questa tensione tra libertà compositiva e ordine emerge la sintassi nascosta che tiene insieme le sue parti: una trama di assi, polarità e dipendenze che restituisce il carattere generativo del progetto adrianeo.

III.III.I. La logica compositiva di Villa Adriana

Villa Adriana rappresenta un autentico laboratorio di sperimentazione architettonica. Lontana dalla matrice ortogonale romana e dalla rigida logica della *centuriatio*, la Villa si espande come un paesaggio costruito, in cui ogni edificio nasce da un'idea autonoma, ma dialoga con gli altri attraverso prospettive, riflessi e dislivelli. Gli edifici del complesso presentano una straordinaria varietà di schemi tipologici, che accostano forme tradizionali a invenzioni inedite: cupole, superfici curvilinee, ambienti ipogei e soluzioni tecniche avanzate, rese possibili dall'uso magistrale del conglomerato romano (*opus caementicium*).[197] La Villa si configura come un cantiere in continua evoluzione, un luogo di arditi esperimenti in cui la costruzione e la riflessione teorica procedono pari passo.[198] L'apparente assenza di un progetto unitario dettagliato non smentisce l'esistenza di una geniale impronta coordinatrice.[199] Tale eccezionalità compositiva, libera da norme sintattiche rigide, ha alimentato, nel tempo, un ampio dibattito critico, incentrato sulla natura dei rapporti tra le parti del complesso. Due principali visioni si sono affermate, complementari più che contrapposte, che interpretano la complessità adrianea in modi differenti, ma coerenti con la sua essenza sperimentale.

197 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 91.
198 AA. VV. Adriano, Architettura e Progetto, Electa, Milano, 2000, pp. 45.
199 Ibidem.

Composizione pluriassiale paratattica. In questa lettura, la Villa è concepita come un aggregato di elementi artistici e funzionali autonomi, legati dal reciproco contatto o addossamento. Questa indipendenza compositiva, visibile nella dispersione dei volumi e nelle divergenze assiali, trova la sua ragìon d'essere in una risposta pragmatica alla plasticità del sito, adattandosi alle specifiche condizioni orografiche. Questa logìca paratattica suggerisce, dunque, che non esista un principio compositivo unico, ma una libera aggregazione di edifici che dal nucleo della Domus repubblicana, si articolano dai suoi confini verso l'esterno.[200]

Composizione ipocentrica radiale ipotattica. Secondo questa prospettiva, la Villa risponde invece a una struttura unitaria e gerarchica, regolata da polarità centrali generative da cui derivano orientamenti e proporzioni. Le polarità principali reggono una serie complessa di subordinate (ipotassi) stabilendo un sistema di relazioni spaziali.[201] Lo spostamento di paradigma verso una composizione polare deriva dai modelli culturali filoellenici di Adriano, che traggono origìne dai santuari greci piuttosto che dalle tradizionali residenze reali ellenistiche.[202]

Entrambe le interpretazioni intuiscono, da prospettive diverse, la stessa realtà profonda: la paratassi descrive ciò che si vede (gli elementi affiancati), mentre l'ipotassi descrive ciò che è nascosto (il principio ordinatore che li ha generati).

200 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., pp. 46-49.
201 Pier Federico Caliari, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma, 2012, pp. 9-10.
202 Ibidem.

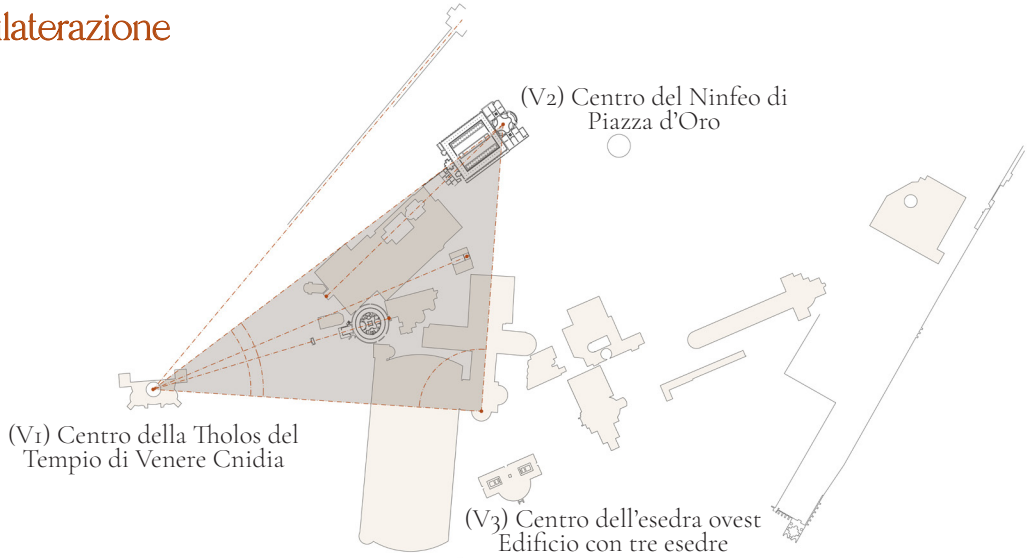
III.III.II. Composizione policentrica radiale ipotattica. La forma trasparente di Villa Adriana

Il Tractatus Logico Sintattico di Pier Federico Caliari (2012) propone una lettura della Villa come sistema logico di relazioni, superando l'idea tradizionale visione pluriassiale paratattica. Caliari individua, invece, una composizione policentrica radiale ipotattica, un sistema gerarchico unitario in cui le polarità generative principali reggono una complessa rete di elementi subordinati (ipotassi).[203] Questa struttura, definita "forma trasparente", non è immediatamente percepibile in situ, ma emerge solo attraverso un'analisi geometrico-relazionale "sotto traccia".[204] Il metodo si basa sull'individuazione e sul disegno di tracciati regolatori (segmenti e punti notevoli), ricostruendo le operazioni mentali del progettista, rivelando un disegno unitario che collega i principali nuclei della Villa secondo precise dipendenze sintattiche.[205]

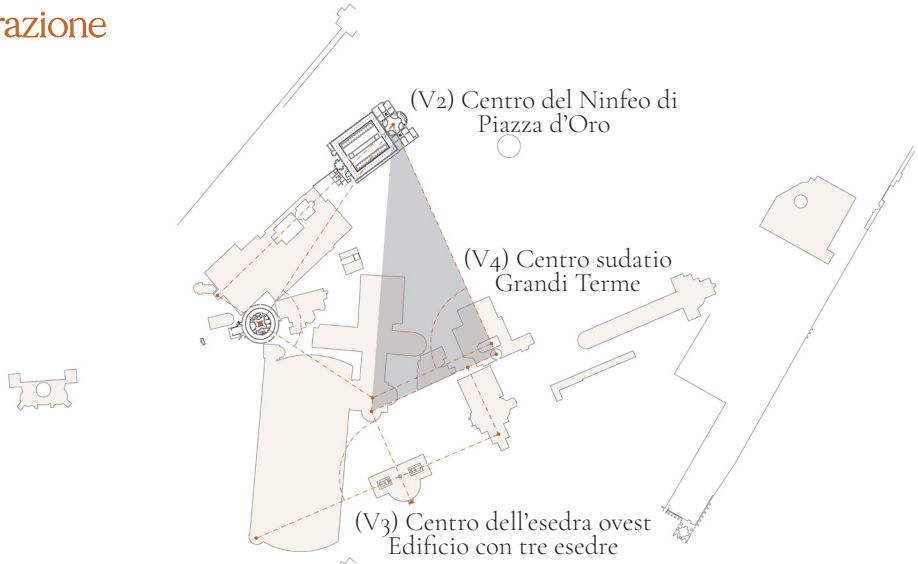
Le seguenti tavole illustrano il risultato del processo di analisi, offrendo una mappatura di tutte le relazioni geometriche individuate, restituendo graficamente la trama invisibile che regge la composizione.

203 Ivi, pp. 18-20.
204 Pier Federico Caliari, *"Les carnet des voyages d'Hadrien"*, in La Rivista di Engramma, Venezia, 2013, pp. 62-78.
205 Ibidem.

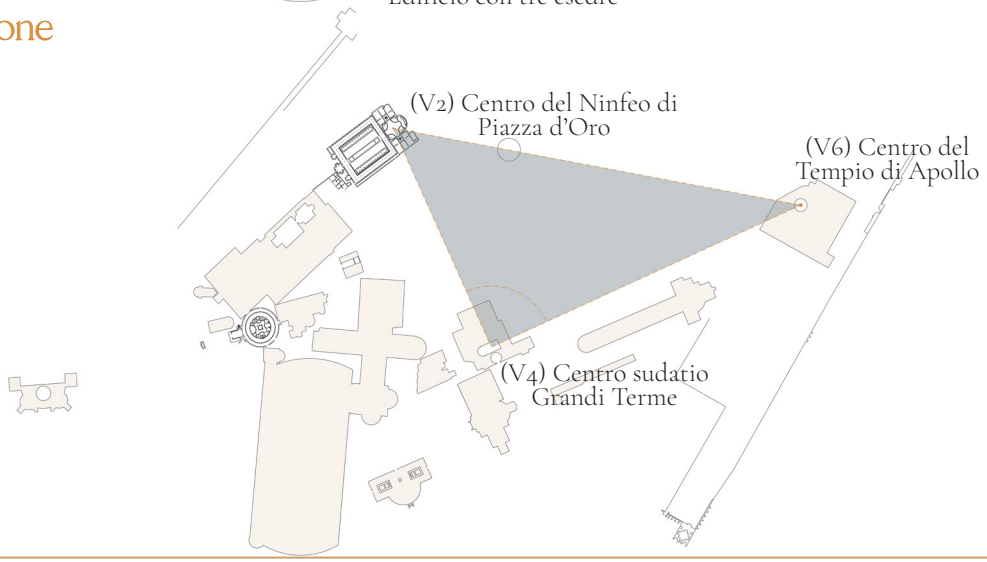
Prima trilaterazione

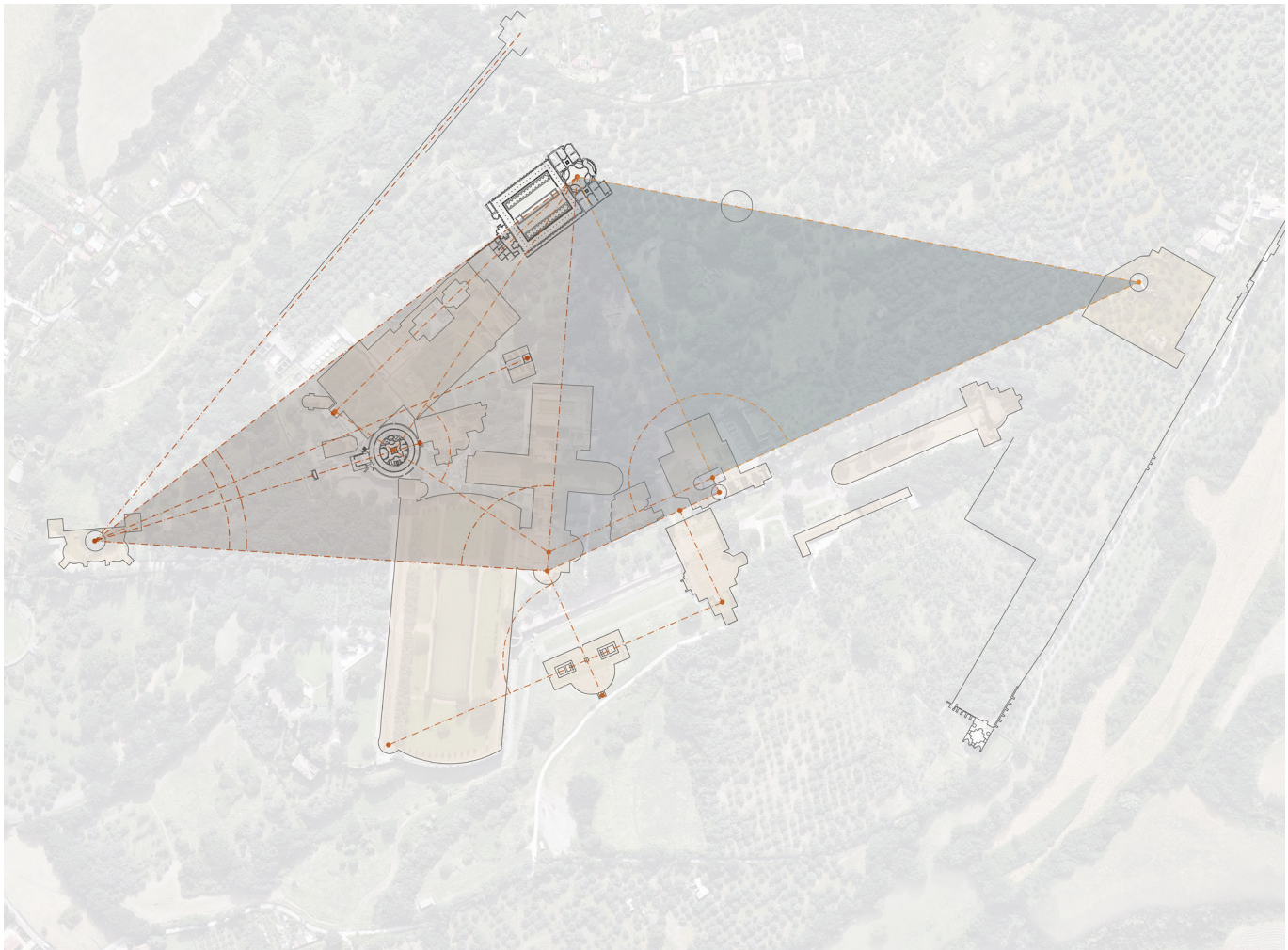


Seconda trilaterazione



Terza trilaterazione





III.IV.

Villa Adriana oggi

conservazione e valorizzazione

L'eredità di Villa Adriana non appartiene unicamente al passato: si rinnova nel modo in cui oggi il complesso è tutelato, interpretato e vissuto. Inserita tra i siti UNESCO per il suo valore universale, la Villa costituisce un patrimonio culturale complesso, in cui conservazione, ricerca e fruizione si intrecciano in un equilibrio costantemente negoziato. La gestione contemporanea ne riconosce la duplice natura di rovina e paesaggio, orientando politiche che mirano a preservarne la materia, a comprenderne la storia e a renderla accessibile attraverso pratiche di valorizzazione responsabili. Attorno alla Villa si è inoltre stratificato un immaginario moderno, dalla letteratura all'arte, dal cinema alla moda, che continuano a ridefinirne la percezione, confermandola come luogo vivo, capace di generare significati nel presente.

Tra le opere più straordinarie della produzione monumentale della prima metà del II secolo d.C., Villa Adriana si distingue universalmente per la sua estensione e complessità tra le residenze imperiali romane.[206] Si tratta di un complesso di eccezionale estensione e articolazione, che supera per dimensioni, varietà tipologica e raffinatezza architettonica tutte le altre tenute dell'antichità romana. L'area archeologica è stata iscritta nel 1999 nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, sulla base delle seguenti motivazioni:

Criterio (i) *"Villa Adriana è un capolavoro che riunisce in un unico insieme le più alte forme di espressione delle culture materiali dell'antico mondo mediterraneo".*
Criterio (ii) *"Lo studio dei monumenti che compongono Villa Adriana ha avuto un ruolo cruciale nella riscoperta degli elementi dell'architettura classica da parte degli architetti del Rinascimento e del Barocco. Essa ha inoltre influenzato profondamente molti architetti e progettisti del XIX e XX secolo".*
Criterio (iii) *"Villa Adriana rappresenta un'eccezionale testimonianza materiale della prima età imperiale romana. Il gran numero di edifici e di altre costruzioni al suo interno e la collezione di statue e sculture che decorano gli ambienti interni ed esterni testimoniano il gusto e la cultura di uno dei più grandi Imperatori Romani. Adriano era un uomo di immensa cultura che seguì personalmente i lavori di costruzione della villa. Ispirandosi ai viaggi compiuti nel suo vasto Impero, egli riunì in questo complesso monumentale il meglio delle diverse culture antiche".*[207]

Villa Adriana, insieme a Villa d'Este e al più ampio contesto monumentale di Tivoli forma un sistema culturale e paesaggistico di valore eccezionale. Sin dal 1996, le istituzioni - Comune di Tivoli

206 Eugenia Salza Prina Ricotti, op. cit., p. 65.
207 https://unesco.cultura.gov.it/projects/villa-adriana-tivoli/

e Regione Lazio - hanno sottoscritto protocolli d'intesa per il restauro dei monumenti, la valorizzazione coordinata delle due valli e la riqualificazione del centro storico, anticipando un approccio di gestione integrata del patrimonio tiburtino. Dal 2016, la governance di questo sistema è affidata alla Direzione Regionale Musei Lazio - Istituto autonomo Villa Adriana e Villa d'Este (VILLAE), organismo del Ministero della Cultura che coordina tutela, valorizzazione e ricerca per due Ville e per il territorio circostante, compreso il Santuario di Ercole Vincitore, parte integrante del tessuto archeologico tiburtino.[208] La Villa si estende su un'area di circa 120 ettari, di questi, 80 ettari appartengono al demanio dello Stato[209] del quale circa 40 risultano oggi accessibili al pubblico. Il complesso comprende oltre sessanta fabbriche riconosciute, tra padiglioni, terme, ninfei, teatri e residenze, distribuiti su un terreno ricco di variazioni altimetriche e scorci panoramici.

Lo stato di conservazione di Villa Adriana risulta inevitabilmente disomogeneo, ma costantemente monitorato attraverso programmi di controllo e interventi mirati. I ruderi oggi visibili rappresentano i nuclei strutturali originari spogliati dei rivestimenti marmorei e delle decorazioni, ma in molti casi sorprendentemente integri, testimoniando l'efficacia dell'antica tecnica edilizia in conglomerato. In questo quadro, le politiche di tutela e valorizzazione assumono un ruolo centrale. Secondo il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. 42/2004), la valorizzazione comprende tutte le attività dirette a promuovere la conoscenza e a garantire le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio, integrando tutela, conservazione e sviluppo sostenibile. La Direzione Regionale Musei Lazio - VILLAE persegue tali obiettivi attraverso una programmazione che unisce restauro, ricerca, didattica e partecipazione territoriale, in stretta cooperazione con

208 AA. VV. Adriano, Architettura e Progetto, Electa, Milano, 2000, pp. I-II.
209 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 36.

enti locali e partner privati.[210] Villa Adriana si conferma così come progetto culturale vivo, laboratorio di strategie sostenibili e luogo di continua mediazione tra passato e presente. La sua gestione unitaria, attraverso VILLAE, restituisce al complesso la funzione originaria di spazio per la cultura e la contemplazione, in cui tutela, paesaggio e innovazione si fondono in un'unica visione.

Nel corso del Novecento e fino ad oggi, la Villa si è affermata come un importante palinsesto culturale, attraversato dalla letteratura, dal cinema e dalle arti visive. Un contributo decisivo alla costruzione dell'immaginario moderno attorno alla residenza tiburtina proviene dalla letteratura. Con le *"Memorie di Adriano"*, Marguerite Yourcenar (1951) ha ridefinito profondamente la percezione moderna dell'imperatore e del suo mondo, restituendo una dimensione intimista capace di riattivare la sensibilità verso il sito. Allo stesso modo, anche il cinema e le produzioni televisive hanno contribuito alla diffusione della sua immagine, sedimentando ulteriormente l'identità della Villa come luogo sospeso tra realtà storica e rappresentazione onirica.[211]

In tempi più recenti, questo dialogo tra antico e contemporaneo si è esteso al mondo della moda, aprendo inedite prospettive di valorizzazione. Emblematico, in tal senso, è il progetto realizzato da Gucci per il lookbook della collezione Cruise 2018. Attraverso le fotografie di Elaine Constantine, la campagna ha rievocato le suggestioni del sito, giocando sul contrasto dialettico tra la solennità decadente delle architetture millenarie e la sfrontatezza vitale di un'estetica giovanile contemporanea.[212]

210 https://villae.cultura.gov.it/

211 Pier Federico Caliari, *"Les carnet des voyages d'Hadrien"*, in La Rivista di Engramma, Venezia, 2013, pp. 62-78.

212 https://www.gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana?srsltid=AfmBOop-2-9n26J6bkeNSCWuBbsACSh74A5V9vz_Xb7N4UkVJNcm7kEu

Fig.72. Fotografia di Elaine Constantine per la collezione Cruise 2018 di Gucci.

- Parte IV -

Trussardi

Il tempo della trasformazione

IV.I.

Le origini di un'identità: artigianato e modernità

La moda, più di ogni altra forma culturale, è capace di riflettere lo spirito del proprio tempo, traducendo in materia e linguaggio le tensioni identitarie di una società. Essa si muove costantemente tra il desiderio di conservare e la necessità di mutare, assumendo un ruolo di interprete privilegiata del presente. In questo senso, parlare di una maison significa indagare non soltanto la storia di un marchio, ma il suo singolare tentativo di costruzione di un linguaggio culturale. La storia di Trussardi, fondata sui valori dell'artigianato e dell'innovazione formale, si inserisce in quel più ampio dialogo tra eredità e rinascita che costituisce il nucleo tematico di questa tesi. Analizzarne le origini significa dunque comprendere come la moda possa farsi soglia tra memoria e modernità, e come la sua evoluzione possa tradurre in forma estetica l'idea di continuità culturale che accomuna arte, architettura e patrimonio.

Trussardi è una grande casa di moda che basa la sua realtà sul concetto del Made in Italy, inteso come atto di cultura e dedizione verso la bellezza. Come cita Giovanni Fiorentino: "Il sapere artigianale non rappresenta solo una tecnica di produzione, ma una forma di cultura materiale che identifica l'Italia nel mondo, espressione di un equilibrio tra creatività e competenza manuale."[213] La storia della maison Trussardi affonda dunque le proprie radici nella tradizione artigianale italiana dei primi del Novecento, in un periodo in cui la manifattura rappresentava non solo un mestiere, ma un autentico linguaggio culturale. Fondata nel 1911 a Bergamo da Dante Trussardi, la casa nacque come piccolo laboratorio di guanti in pelle (Fabbrica Guanti Dante Trussardi)[214] specializzato nella lavorazione di materiali pregiati. L'azienda, nella prima metà del Novecento, riuscì a consolidare il proprio nome per la perfezione delle forme e la morbidezza delle pelli lavorate a mano. Il guanto, era allora un oggetto quotidiano, ma divenne presto per Trussardi espressione della qualità e dell'eleganza che avrebbero contraddistinto, nel tempo, l'identità del marchio.

L'eccellenza dei guanti Trussardi rimase una garanzia fino a quando, negli anni Sessanta, Nicola Trussardi, nipote del fondatore, prese in mano le sorti dell'azienda proponendo alcune importanti decisioni. Nicola comprese che il lusso del futuro non sarebbe stato più soltanto una questione di qualità materica e di lavorazione, ma di linguaggio: l'abilità artigianale doveva farsi interprete di un nuovo modo di vivere la modernità. Nel 1971, Nicola Trussardi diventa ufficialmente capo dell'azienda di famiglia. Fu così che egli introdusse un cambiamento strutturale nella visione del brand: a partire dagli anni Settanta, il marchio abbandonò l'idea di dedicarsi

213 Giovanni Fiorentino, *Moda e Made in Italy. L'identità della moda italiana nel sistema globale*, Firenze University Press, 2016, p. 42.
214 Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998, p.36.

esclusivamente alla produzione di accessori, aprendo le porte al mondo della moda, offrendo linee di abbigliamento, pelletteria e design per la casa. L'obiettivo era quello di portare, attraverso un'evoluzione guidata, ad un'armonica coesione tra tradizione e innovazione. Mentre altri grandi marchi che si stavano affermando in quell'epoca puntavano sul lusso ostentato, Trussardi andava controcorrente affermando un'estetica essenziale, capace di tradurre l'eleganza in gesto quotidiano. Trussardi si colloca dunque in quella tradizione del lusso silenzioso che, come scrive Caroline Evans, *"[...] non ostenta, ma racconta. È un linguaggio della misura, dove la qualità è invisibile perché data per scontata: una bellezza civile, costruita sulla discrezione".*[215]

215 Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, Yale University Press, 2003, p. 212.

Fig.73. Fabbrica di Guanti Dante Trussardi, 1911.

Fig.74. Fotografia di Nicola Trussardi, 1966.

Fig.75. La famiglia Trussardi negli anni Novanta.

Fig.76. Illustrazioni del levriero Trussardi.

Fig.77. Illustrazioni dei bozzetti Trussardi.

La crescente casa di moda fu una delle prime ad identificarsi nel "marchio". Trussardi coniò il famoso marchio del levriero nel 1973, allontanandosi dall'idea comune dello stilista come uomo-azienda da cui deriva qualsiasi decisione. Nicola Trussardi lascia spazio all'esperienza di equipe specializzate, mettendo da parte l'idea del suo nome come catalizzatore di ogni decisione e affidando l'attenzione al simbolo della casa di moda, il levriero. Quest'ultimo simboleggia per Trussardi la storia italiana della moda e del suo sviluppo, che ha visto crescere piccole imprese artigianali in multinazionale. Snello, elegante, in movimento, il levriero divenne immagine di una moda che correva al passo con la contemporaneità senza mai perdere la propria grazia. Nella sua iconografia, il levriero non rappresentava soltanto il marchio, ma una filosofia di vita, quella di una casa di moda che non celebrava la ricchezza come status, ma la misura come valore.[216] Nel 1973, con il nuovo marchio coniato, esce la prima collezione di lussuosi accessori in pelle. Il marchio Trussardi inizia così a diffondersi anche al di fuori dell'Italia, grazie ai materiali prestigiosi dei loro prodotti di pelletteria e alla raffinatezza dei suoi modelli semplici. È nei primi anni Ottanta che Trussardi fa della pelle il suo simbolo, rendendola sottile come tessuto.[217]

216 Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998, pp.27-30.
217 Ivi, pp.55-56.

Fig.78. Fotografia di Francesco e Gaia Trussardi, 1997-98.

La forza del brand stava nella capacità di coniugare artigianato e modernità, due poli apparentemente opposti ma in realtà profondamente complementari. L'artigianato rappresentava la memoria, la radice; la modernità, invece, l'apertura verso il futuro. Nel pensiero di Nicola Trussardi, la modernità non era dunque un rifiuto del passato, ma la sua evoluzione naturale. *"Modernità significa rendere il passato funzionale al presente"*, affermava in un'intervista del 1989, sintetizzando la sua idea di continuità tra tradizione e innovazione.[218] Era una moda "abitabile", intesa come architettura del corpo[219], dove ogni elemento contribuiva a creare uno spazio di equilibrio. Durante gli anni Ottanta, la maison consolidò la propria presenza internazionale, diventando una delle prime realtà italiane a promuovere una visione "lifestyle" della moda. Trussardi non produceva più soltanto abiti o accessori, ma costruiva un immaginario estetico in cui arte, design e quotidianità confluivano in un'unica esperienza culturale accessibile a tutti e in ogni momento. La casa di moda propose nuove linee e collezioni dedicate all'arredamento, oggettistica e profumi, entrando a far parte della vita quotidiana. Una moda che puntava non al lusso e all'esclusività, ma per la prima volta una moda quotidiana, semplice e accessibile, il cui lusso era costituito dalla qualità dei prodotti, e non dalla loro esclusività. Le collezioni Trussardi degli anni Ottanta e Novanta esprimevano un lusso costruito su tagli puliti, materiali naturali e colori neutri.

218 Intervista a Nicola Trussardi in Vogue Italia, n. 475, ottobre 1989
219 Caroline Tisdall, *Made in Italy: The Art of Italian Style*, Rizzoli, New York, 1987, p. 59.

TRUSSARDI

Fig.79. Primo logo Trussardi, 1973.

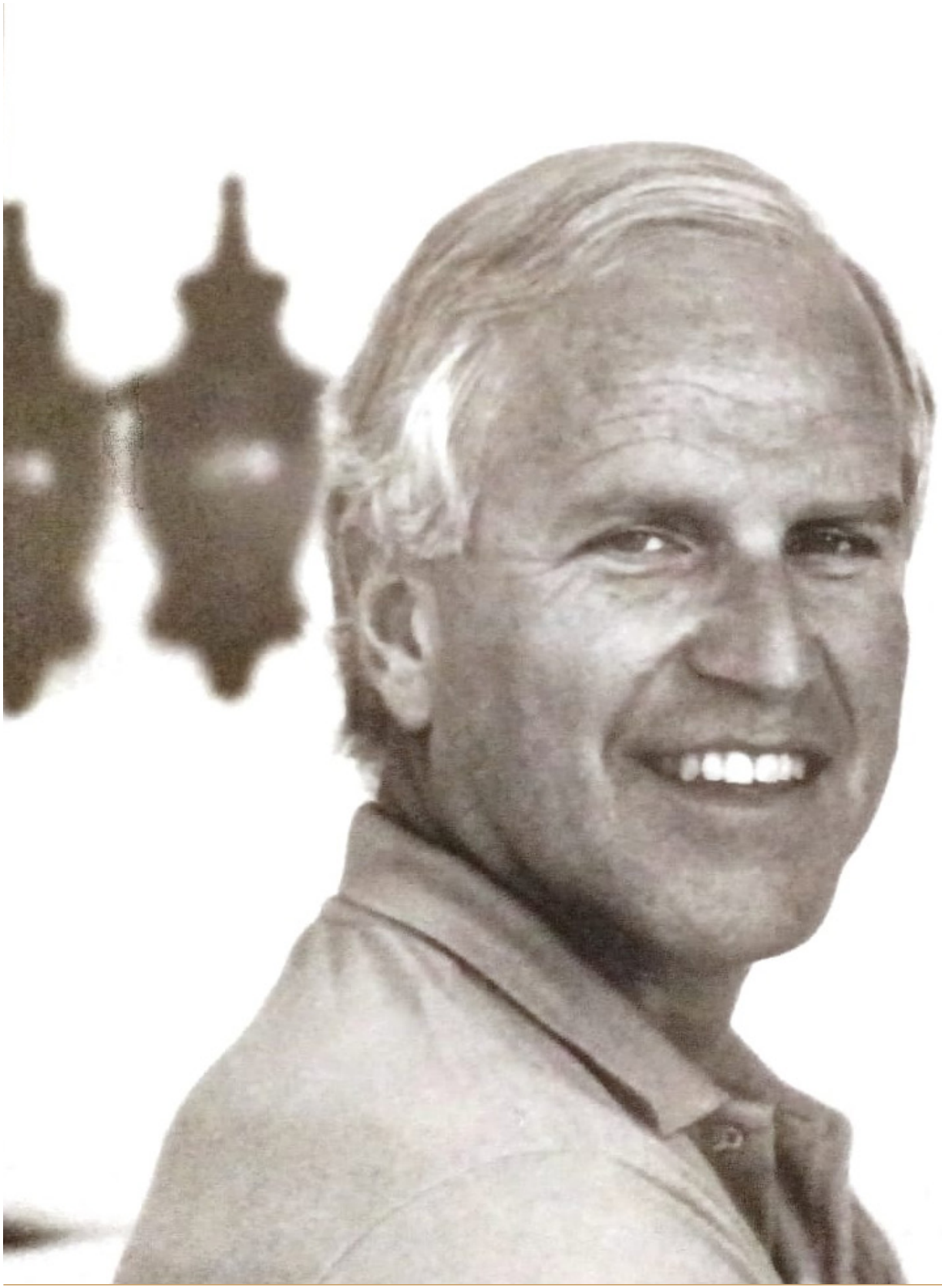


Fig.80. Fotografia di Jean Christophe Marmara di Nicola Trussardi e il Levriero.

IV.II.

Milano e il palcoscenico d'identita'

L'architettura come linguaggio del brand

Se nelle origini di Trussardi l'essenza del marchio si definiva nella precisione del gesto artigianale e nell'eleganza della semplicità come valore estetico, è con l'approdo a Milano che questa identità trova la propria espressione e consolidamento. L'azienda di guanti di Dante Trussardi, nasce a Bergamo da milanesi trasferiti fuori città. Milano, negli anni Settanta e Ottanta, è la capitale economica e culturale d'Italia e rappresenta il cuore pulsante del nuovo design e della cultura produttiva italiana: è una città ricca di potenzialità nel mondo della moda, ma anche in quello dell'arte, del cinema e dell'architettura. Per questo motivo, vede la presenza di architetti di fama mondiale come Gio Ponti, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Gae Aulenti. La città, in quegli anni, diventa il laboratorio in cui la modernità (che Nicola Trussardi definisce come naturale evoluzione della tradizione) assume forma architettonica, sociale e culturale.

È proprio negli anni Settanta che Nicola Trussardi coglie la sua occasione e sceglie Milano come sede di rappresentanza dell'azienda, aprendo la prima boutique monomarca in Via Sant'Andrea (1976) e segnando così ufficialmente l'ingresso del brand nel panorama fashion milanese.[220] Pochi anni più tardi viene aperta anche la prima sede operativa commerciale e amministrativa in via Eleonora Duse 4, che segna la nascita della visione culturale e progettuale di Trussardi. In questa sede inizia la prima collaborazione di Trussardi con architetti come Vittorio Gregotti e Pierluigi Cerri, importanti nel panorama dell'epoca, che impostano un linguaggio architettonico e visivo coerente con i valori del brand: sobrietà, modernità e misura.[221] La città rappresenta per Trussardi non soltanto il luogo adatto per la crescita industriale, ma un vero e proprio palcoscenico di valori, dove la moda si fa linguaggio urbano e l'artigianato si traduce in progetto. Questo profondo legame con la città, permette una fusione dei due mondi (quello della moda e dell'architettura) in un unico grande concetto. Mariuccia Casadio sintetizza in modo eccellente il pensiero della casa di moda su questo binomio:

220 *Una storia italiana di eleganza e visione, Trussardi*, https://trussardi.com/it/pages/heritage (ultima consultazione 06/11/2025)
221 Cfr. Pierluigi Cerri in *Trussardi*, cit. pp. 64-66; Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Garzanti, 1991.

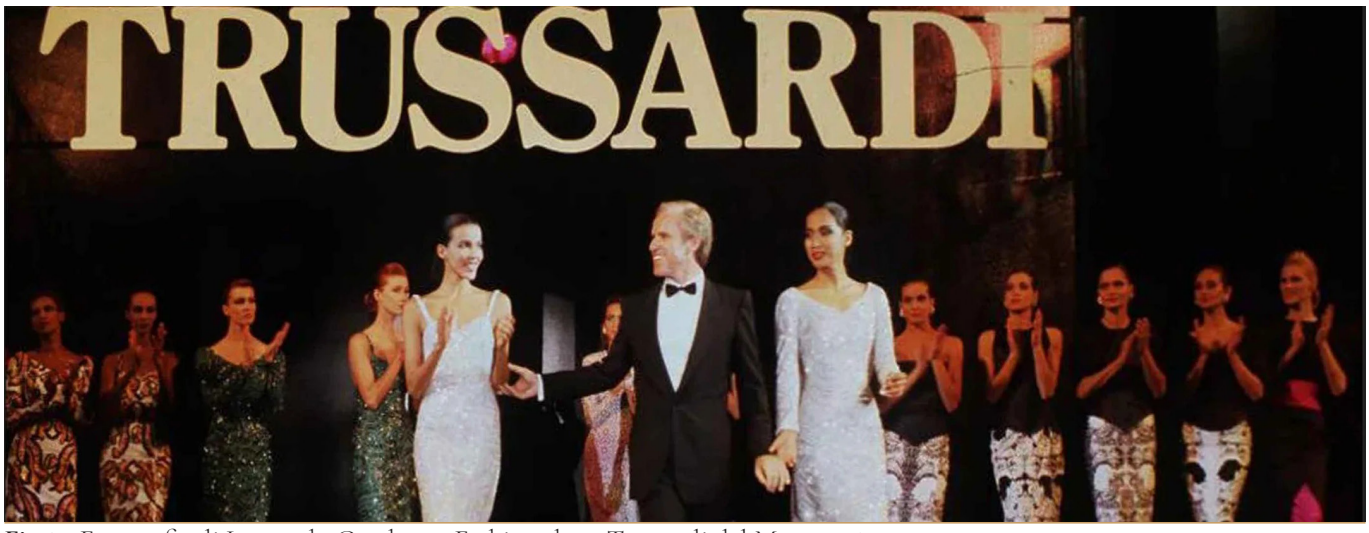


Fig.81. Fotografia di Leonardo Cendamo, Fashion show Trussardi del Marzo 1983.

Fig.82. Modello iconico del guanto in pelle Trussardi.

"E come la città sintetizza un agglomerato di luoghi, di linguaggi, di memorie, di corpi, di culture, di azioni e mutazioni, altrettanto può essere detto della moda, regolamentata dalla non consequenzialità, dalla non prevedibilità, dal cambiamento. È vero comunque che sia il linguaggio della città, sia quello della moda sono accomunati da [...] momenti o immagini simbolicamente permanenti, monumentali, chiavi di volta o travi portanti di un'interpretazione al tempo stesso immutabile e mutevole".[222]

222 Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998, p.55.

In questo rapporto di reciproca costruzione tra brand e città, Trussardi sperimenta una nuova idea di moda, più vicina al mondo dell'architettura e del design che a quello della pura rappresentazione estetica. L'azienda, attraverso una serie di scelte strategiche e culturali, trasforma lo spazio urbano in laboratorio di identità, ponendo le basi di un dialogo continuo tra moda, architettura e patrimonio. La concretizzazione più alta di questo rapporto si manifesta con il Palazzo Trussardi alla Scala, luogo che Nicola Trussardi sceglie per rappresentare la sede della maison. Il Palazzo, collocato tra il Teatro alla Scala e la Galleria Vittorio Emanuele II, viene costruito verso la fine dell'Ottocento (fra il 1874 e il 1876) come dimora civile, per poi diventare nel 1905 un hotel per gli artisti che si esibivano nel celebre Teatro alla Scala. Nicola Trussardi acquista lo storico palazzo nel 1989 e affida il progetto di restauro architettonico allo studio di architettura Gregotti e Associati. Il restauro rispecchia a fondo la coesione tra innovazione e tradizione tipica della maison, mettendo in luce l'eleganza neoclassica della facciata originaria reinterpretata in chiave contemporanea. Vittorio Gregotti, architetto di fama internazionale, collaborò con grandi nomi dell'architettura moderna. Nel 1974 fonda la Gregotti e Associati e nel corso della sua vita da architetto, con il suo studio, collaborò anche con altri grandi marchi di alta moda italiana come Prada. Egli concepiva l'architettura come *"costruzione della forma civile della città"*, visione perfettamente affine al pensiero di Nicola Trussardi, per il quale la moda non poteva essere disgiunta dal contesto sociale e architettonico in cui si inseriva.[223]

223 Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 24.

Fig.83. Milano, Piazza della Scala, sullo sfondo Marino alla Scala.

Pierluigi Cerri, architetto e designer, era anch'esso socio e fondatore della Gregotti e Associati. Ebbe un ruolo fondamentale nella storia dell'identità della casa di moda Trussardi, poiché curò l'immagine coordinata del brand e alcuni allestimenti, ponendo le basi per un linguaggio grafico e architettonico identitario e riconoscibile, in cui il rigore formale si univa alla sensualità dei materiali. Gli interni progettati da Pierluigi Cerri sembrano malleabili e fluidi e si mischiano con l'esterno grazie all'uso di pareti trasparenti e mobili. Non mancano i giochi materici, con mosaici negli ascensori, marmo bianco e acciaio satinato.[224] L'intervento di restauro e allestimento del palazzo non fu soltanto un'operazione commerciale, ma un atto culturale: la casa di moda intendeva restituire alla città un nuovo spazio di incontro tra creatività e società.

224 ivi, pp.10-13.

Fig.84. Milano, Palazzo Marino alla Scala, gli ascensori con i mosaici di Gianfranco Pardi.

Fig.85. Milano, Palazzo Marino alla Scala, le vetrine della boutique Trussardi.

Nicola Trussardi: *"[...] La mia speranza è che la fine di questo millennio possa lasciare un segno indelebile nella città di Milano. [...] Una città della moda che possa contare sul nostro contributo diretto, su una serie di impronte, di apporti creativi in prima persona, una città della moda che non significhi semplicemente occupazione di palazzi storici, visto che la moda è necessità di modernità e di attualità, ma rappresenti invece l'occasione per coniugare industrial, fashion design, architettura e informatica, per mettere così in risalto quelle che sono forze culturali incredibili attive in ambito milanese".*[225] Il contributo degli architetti Gregotti e Cerri non si limita alla dimensione architettonica, ma investe l'intero sistema comunicativo del marchio: dal logo alla grafica, gli allestimenti e gli spazi aziendali, fino alla concezione del prodotto stesso come oggetto di design. Attraverso queste collaborazioni, Trussardi ridefinisce il concetto stesso di "architettura della moda": ogni spazio diventa estensione dei valori del marchio.

225 Ivi, p.42.

Fig.86. Milano, Palazzo Marino alla Scala, 2022.

Come scrive Gregotti, *"l'architettura non deve limitarsi a costruire luoghi, ma a generare significati"*.[226]
Inaugurato nel 1996 e situato nel cuore della città, accanto al celebre teatro, Palazzo Trussardi diventa dunque un vero e proprio manifesto visivo della filosofia della casa di moda. La sua importanza sta nell'essere concepito fin da subito come spazio polifunzionale capace di unire moda, arte e vita urbana, diventando il primo flagship building[227] del mondo della moda.[228]
L'edificio non era infatti soltanto sede amministrativa, ma conteneva showroom, boutique, uffici, ristorante, caffè e persino una sala per eventi e mostre aperta al pubblico. In questo modo, Trussardi superava il modello della boutique come spazio privato per proporre un'architettura pensata come parte integrante del tessuto urbano. Nicola Trussardi a proposito del palazzo dice: *"Il Marino alla Scala esiste, con la sua concretezza, con il suo significato. Lo abbiamo fortemente voluto per restituirlo a Milano. Ma senza presunzione. Il nostro è stato piuttosto un atto di rispetto a una città che vuole vivere, che ha bisogno di costruire e ricostruire una comunicazione appagante, un colloquio multiplo tra realtà differenti eppure affini: l'arte e la moda, il commercio e il pensiero, l'estetica dell'espressione artigiana e l'etica di un sociale che domanda di aggregarsi."*[229] Proprio in questa prospettiva,

226 Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Milano, 2006, p.11.
227 Per flagship building si intende il punto vendita principale del brand pensato per comunicare lo stile e i valori aziendali in maniera accattivante e tangibile, avvalendosi del design e dell'architettura. Esso è spesso collocato in luoghi strategici come il centro delle grandi metropoli. Il Palazzo Trussardi, con il suo assetto multifunzionale, fu il primo esempio di Palazzo della moda interamente dedicato ad un brand e alla sua immagine.
228 *Trussardi, una famiglia, una città, un palazzo: Oltre un secolo di storia, dalla creazione di guanti in pelle all'alta moda*, ApritiModa, ottobre 2020, https://www.apritimoda.it/it/news/2776/trussardi_una_famiglia_una_citta_un_palazzo (ultima consultazione 08/11/2025)
229 Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998, p.13.

la maison Trussardi riesce a superare la dimensione commerciale per farsi agente culturale in continuo dialogo con la sua storia e con le sue forme. Milano, nella visione di Nicola Trussardi, non è solo la cornice delle sue attività, ma la metafora del marchio stesso: una città fatta di rigore e creatività, di concretezza e sogno. Così come la pelle dei suoi capi racconta la bellezza del tempo che passa, allo stesso modo l'architettura milanese diventa per la maison il luogo simbolico in cui la memoria si rinnova nella modernità.

Fig.87,88. Milano, Ristorante Trussardi di Palazzo Marino alla Scala, 2022.

Fig.89. Milano, interni di Palazzo Marino alla Scala, 2022.

IV.III.

Il mecenatismo diffuso di Trussardi

Il rapporto tra Trussardi e la città si costruisce come una pratica culturale diffusa, in cui la moda supera i confini del proprio ambito disciplinare per farsi strumento di partecipazione, valorizzazione e trasformazione urbana. Fin dagli anni Ottanta, la maison interpreta Milano come spazio condiviso di cultura e creatività, attivando forme di mecenatismo che non cercano visibilità, ma relazione: eventi, mostre, interventi temporanei e collaborazioni artistiche diventano occasioni per riportare la moda nello spazio pubblico e restituire centralità a luoghi, edifici e comunità. È in questa prospettiva che prende forma un modello originale di impegno culturale, fondato sull'idea di patrimonio come bene comune e sulla volontà di intrecciare arte, città e identità in un gesto continuo di apertura.

Nel corso degli anni, la maison consolida ulteriormente il proprio legame con Milano attraverso una serie di iniziative culturali e di valorizzazione del patrimonio urbano. Nicola Trussardi promuove eventi, mostre e collaborazioni artistiche che contribuiscono a riportare la moda nello spazio pubblico, trasformando la città in una galleria diffusa. L'impegno della maison nel sostenere e promuovere iniziative artistiche e architettoniche ha dato vita, nel corso dei decenni, a una forma di mecenatismo urbano che concepisce il patrimonio come scena viva e condivisa, dove la moda diventa strumento di partecipazione, valorizzazione e rinascita civica.

Questo senso di apertura da parte del brand verso le arti è un meccanismo nato spontaneamente insieme agli ideali di Nicola Trussardi, fin dal suo trasferimento a Milano e il suo ampliamento da fabbrica di guanti a maison di moda. Trussardi, che per sua natura si allontana dagli ideali comuni per difendere l'identità forte e definita del brand, mette in atto un meccanismo di mecenatismo originale, non finalizzato ad un ritorno d'immagine, ma volto alla semplice esaltazione delle arti. I primi tentativi di Nicola Trussardi di avvicinarsi ai meccanismi culturali si notano già negli anni Ottanta: nel 1986 Trussardi diventa primo sponsor della tensostruttura Teatro Tenda realizzata a Milano (quartiere Lampugnano) per ospitare concerti di grandi artisti. La struttura, da subito rinominata PalaTrussardi[230], rappresenta uno dei primi spazi in Europa dove moda, musica e intrattenimento si incontrano.[231]

230 *Il Palasharp, dall'inizio, Eco di Milano e Provincia*, ottobre 2021, https://ecodimilanoeprovincia.it/il-palasharp-dallinizio-21/ (ultima consultazione 07/11/2025)

231 Una storia italiana di eleganza e visione, Trussardi, https://trussardi.com/it/pages/heritage (ultima consultazione 06/11/2025)

Fig.90. Roma, Piazza di Spagna, "Donna sotto le stelle", luglio 1996.

Fig.91. Nicola Trussardi per la collezione Primavera/Estate 1995.

I tentativi di mecenatismo di Trussardi si manifestano però anche nel suo continuo legame con il patrimonio. Sempre negli anni Ottanta infatti la maison sceglie di presentare le sue collezioni nei luoghi storici di Milano: nel 1983 presenta la prima collezione donna al Teatro alla Scala. Negli anni successivi la casa di moda italiana presenta le sue sfilate in alla Stazione Centrale, il Piccolo Teatro e il magico scenario del Castello Sforzesco, sotto la guida del celebre regista italiano Dario Argento.[232]

232 *Trussardi*, *Made in Italy*, https://www.made-in-italy.com/italian-fashion/designers-and-brands/trussardi/ (ultima consultazione 08/11/2025)

Fig.92. Prima collezione Trussardi Uomo/Donna degli anni Ottanta.

In quegli anni, la maison inizia a mettere in atto i primi tentativi di un approccio al patrimonio culturale, che avrebbe trovato piena espressione qualche anno più avanti con la nascita della Fondazione Nicola Trussardi.[233] La Fondazione fu fortemente voluta da Nicola e dalla figlia Beatrice Trussardi e all'apertura del Palazzo Trussardi, nel 1996, le vennero destinati alcuni spazi. L'idea di Nicola era quella di avere uno spazio dedicato a mostre ed eventi per l'arte e la cultura con l'intento di consolidare il legame tra la maison e la città attraverso un modello di mecenatismo culturale capace di coniugare arte contemporanea e spazio pubblico.[234] La

233 La Fondazione Nicola Trussardi è un'istituzione privata no profit fondata a Milano nel 1996 e riconosciuta con decreto del Ministero dell'Interno (Gazzetta Ufficiale del 1° luglio 1999, n. 64, anno 140).

234 *La Fondazione, Fondazione Nicola Trussardi*, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/ (ultima consultazione 08/11/2025)

prima mostra ad essere esposta all'inaugurazione della Fondazione fu "Picasso. La collezione nascosta" in onore di Pablo Picasso. Le collaborazioni con il mondo dell'arte dimostravano come il marchio percepisse la moda non come fenomeno isolato, ma come parte di un ecosistema culturale complesso, in dialogo costante con l'ambiente urbano. Come cita Mariuccia Casadio: *"l'attività espositiva ospitata all'interno del Marino alla Scala mette in luce un incessante coinvolgimento con la cultura internazionale. [...]è anche, e soprattutto, un invito rivolto alla città, il pretesto per incontrarsi, informarsi e scambiare pensieri, opinioni, sentimenti".*[235]

235 Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998, p.12.

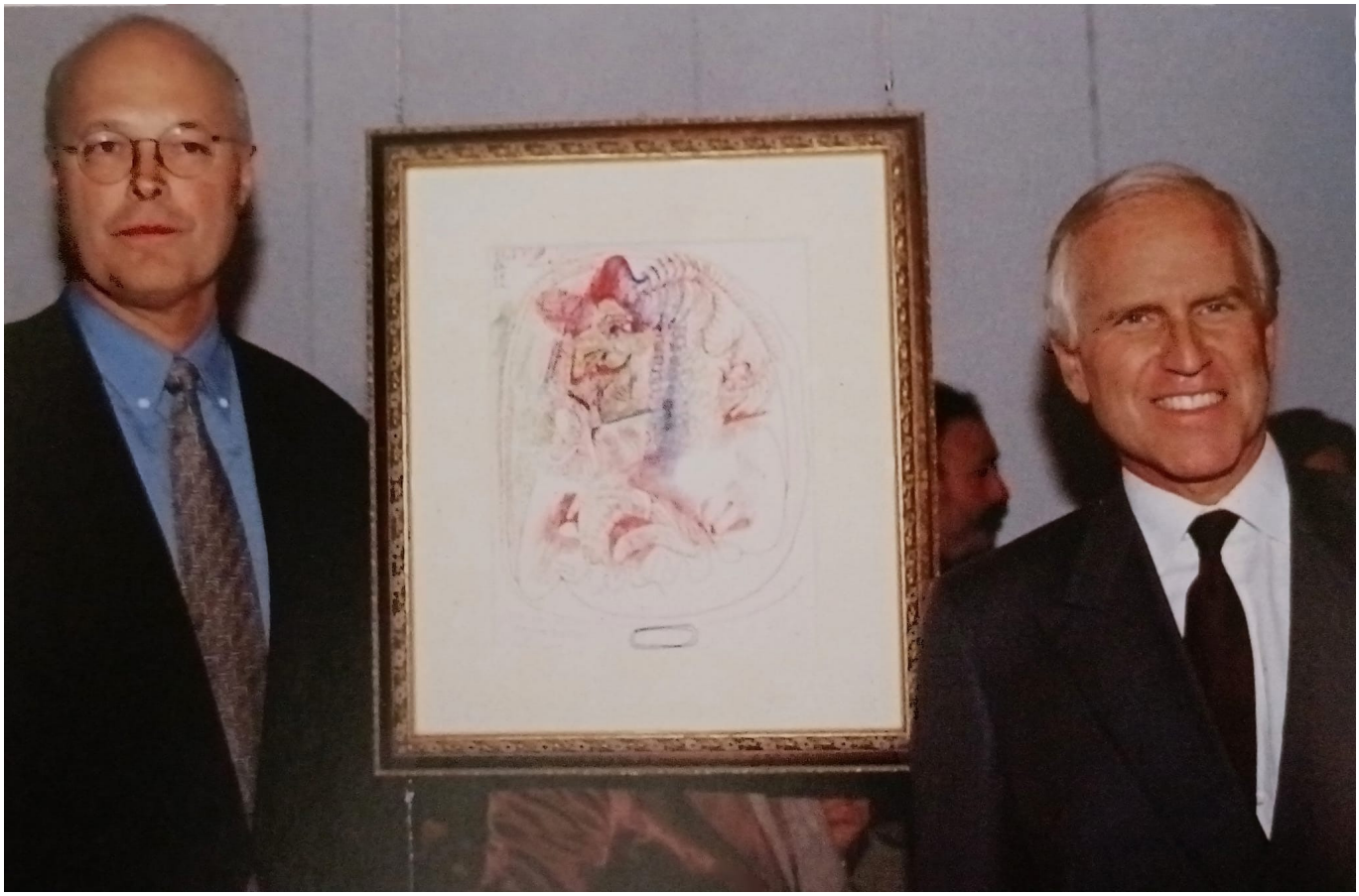


Fig.93. Fotografia di Nicola Trussardi e Thomas Krenz all'inaugurazione della mostra *Picasso. La collezione nascosta.*, 1996.

Con la morte di Nicola, nel 1999, Beatrice Trussardi diventa Presidente della Fondazione, e nel 2002 viene nominato Massimiliano Gioni come direttore artistico. Grazie alla collaborazione messa in atto da Gioni e Trussardi, nel 2003 la Fondazione prende una decisione importante in merito alle sue sorti: l'idea è quella di abbandonare la sua sede fisica a Palazzo Trussardi, per diventare una Fondazione "nomade".[236] Con questa decisione la Fondazione rinuncia ad avere una propria sede fisica per farsi itinerante, promuovendo installazioni d'arte contemporanea temporanee e reversibili in

236 Paola Bulbarelli, *Il mecenatismo 'nomade' di Fondazione Trussardi: l'arte in città*, Il Foglio, settembre 2018, https://www.ilfoglio.it/granmilano/2018/09/23/news/il-mecenatismo-nomade-di-fondazione-trussardi-larte-in-citta-214740/ (ultima consultazione 09/11/2025)

luoghi urbani bisognosi di ritrovare il proprio valore. La promessa della Fondazione è di proporre mostre ed eventi culturali ospitati all'interno di architetture che necessitano di interventi, finanziando i restauri per la valorizzazione e messa a punto di questi luoghi che altrimenti andrebbero persi. Come spiegato dalla Fondazione stessa: *"Con la sua programmazione la Fondazione riapre, restaura e rimette al centro dell'attenzione, e dell'immaginario collettivo, palazzi storici milanesi come Palazzo Litta, Palazzo Dugnani e Palazzo Citterio invitando artisti internazionali a realizzare opere nuove e ambiziose appositamente concepite".*[237] È soltanto attraverso un coinvolgimento pieno nei meccanismi urbani che può emergere la vera essenza di Trussardi, capace di farsi interprete di un dialogo vivo tra arte e città: una dimora fissa, come Palazzo Trussardi, avrebbe inevitabilmente limitato questa ricerca, mentre la scelta di muoversi nello spazio urbano permette un rapporto autentico, dinamico e in continua trasformazione con il patrimonio e le arti.

237 *La Fondazione, Fondazione Nicola Trussardi*, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/ (ultima consultazione 08/11/2025)

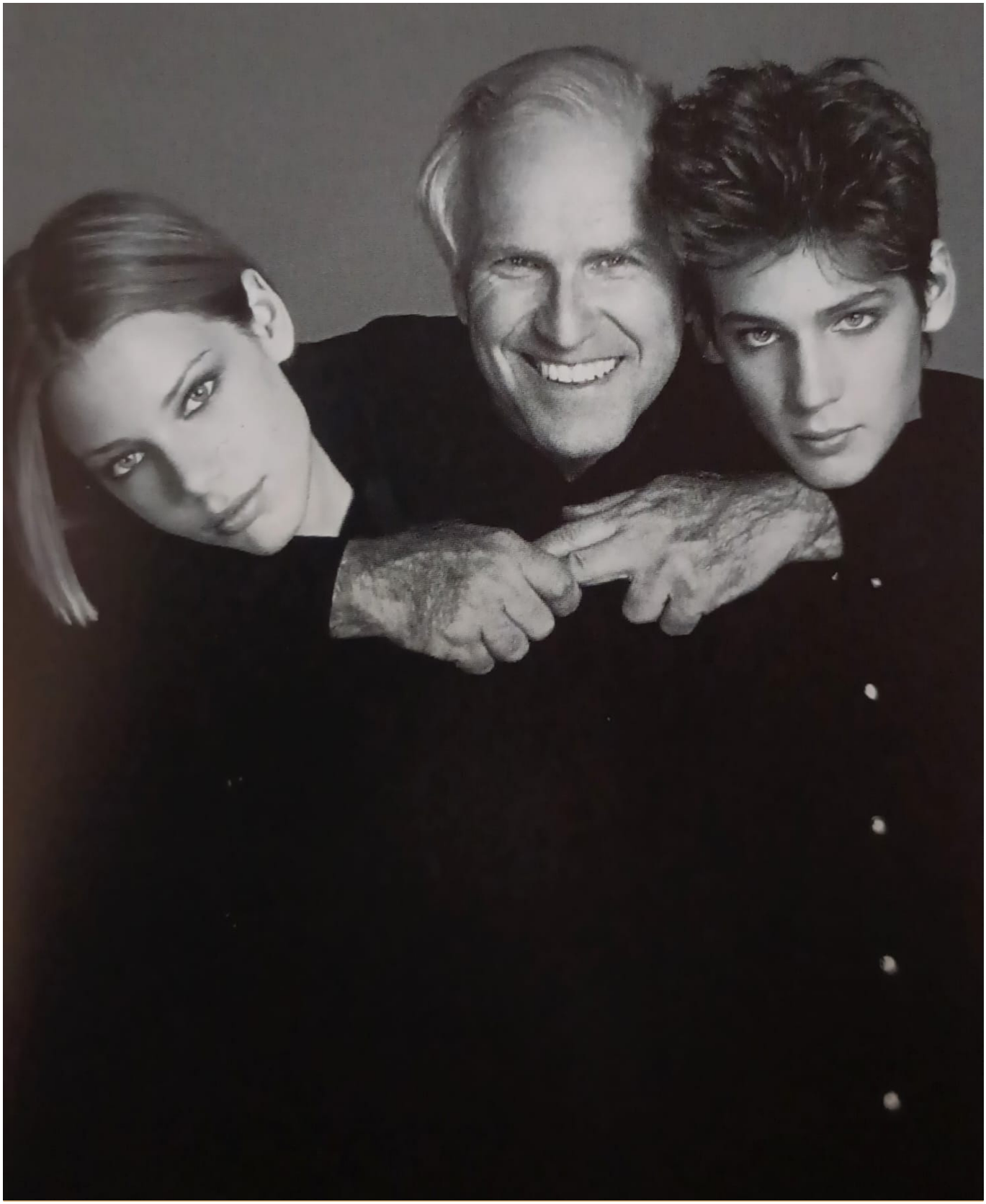


Fig.94. Fotografia Nicola, Tomaso e Gaia Trussardi..

La Fondazione Nicola Trussardi ha dunque inaugurato un modello innovativo di valorizzazione urbana, mettendo in luce un esempio di mecenatismo che non si limita al finanziamento passivo, ma che assume una valenza attiva: il patrimonio diventa scena, la città piattaforma e la moda assume il ruolo di interprete della memoria collettiva e della contemporaneità, permettendo di restituire spazi poco visibili della città alla comunità, sapendo coinvolgere il pubblico e portandolo a conoscere il mondo dell'arte. In quest'ottica di considerazione del patrimonio come un bene comune, le mostre sono sempre gratuite e accessibili a tutti. Il marchio Trussardi, grazie alle sue architetture e alle sue azioni culturali, dimostra che la valorizzazione non è solo restituzione estetica, ma riattivazione sociale, un invito alla città a riscoprirsi e partecipare. In questo senso, il patrimonio non resta confinato dietro vetrine o steccati di protezione, ma entra nel flusso della vita urbana: le sfilate nei luoghi storici, i concept-store nel cuore di Milano, gli eventi della Fondazione, sono tutti gesti che trasformano la città in piattaforma di stile, cultura e identità.

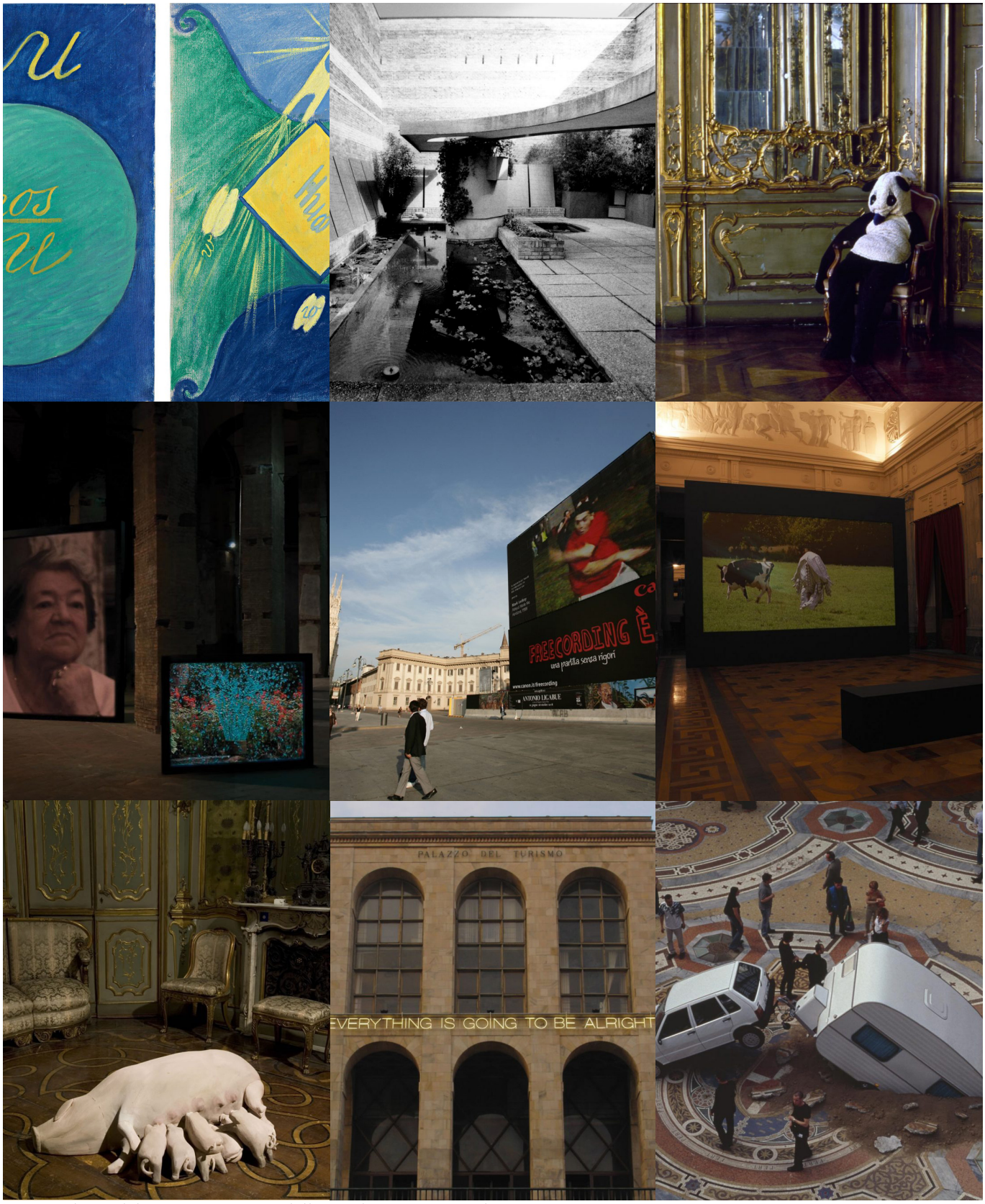


Fig.95. Alcuni del progetti proposti dalla Fondazione Trussardi.

Fig.96. Alcuni del progetti proposti dalla Fondazione Trussardi.

IV.IV.

Sulla soglia del cambiamento

dai primi anni Duemila a oggi

La storia di Trussardi è segnata da una continua negoziazione tra memoria e trasformazione. Dall'inizio degli anni Duemila, la maison attraversa passaggi complessi, generazionali, creativi e imprenditoriali, che mettono alla prova la sua identità storica e la spingono a ridefinire il proprio ruolo nel sistema moda. In questo processo, il marchio riscopre la propria eredità, rilegge il proprio archivio e ne rinnova i codici, creando un equilibrio tra radicamento e innovazione. Le vicende degli ultimi decenni mostrano una realtà in movimento, che si confronta con le sfide del contemporaneo senza rinunciare ai valori che l'hanno resa riconoscibile: misura, qualità, eleganza quotidiana. È in questa tensione tra passato e futuro che la maison costruisce la propria metamorfosi, trasformando le difficoltà in occasione di ripensamento e ricerca identitaria.

Nei primi anni Duemila, dopo la morte prematura di Nicola Trussardi, avvenuta nel 1999 in seguito ad un incidente stradale, la maison si trova al centro del panorama della moda, con la sua sede principale nel centro di Milano e numerose boutique in tutta Italia. La casa di moda era entrata, già dagli ultimi anni del Novecento, a far parte anche del panorama internazionale, con le sue sedi a New York, Pechino, Seoul e numerose altre. In Giappone nel 1992 si contavano già più di 200 boutique firmate Trussardi.[238] All'avvio del nuovo millennio, Trussardi, che rimane di colpo senza la figura fondamentale di Nicola, si trova a fronteggiare alcune difficoltà. Il marchio deve rispondere alle sfide poste dai mercati globali e dai mutamenti nel gusto del consumatore tipici di un mondo (quello della moda) in continua evoluzione. A prendere le redini dell'azienda dopo la morte di Nicola, è il figlio Francesco Trussardi. Nel 2001, sulla scia di una serie di cambiamenti, Trussardi annuncia l'apertura di nuovi store monomarca: a Porto Cervo (luglio) e poi a Pechino e Seoul nell'autunno.[239] Nel 2003 l'azienda subisce un altro importante colpo, la morte di Francesco Trussardi a soli 29 anni, secondo le stesse modalità del padre. Con la morte di Francesco, Beatrice, già a capo della Fondazione, prende il comando dell'azienda di moda. Nel suo tentativo di rimettere in sesto le sorti dell'azienda, Beatrice apre alcuni store internazionali, tra cui quello di Mosca, cercando però di mantenere ben salde le radici storiche dell'azienda e la sua dedizione all'artigianato. In un estratto di un'intervista nel 2005 dice:

"La moda è una delle poche risorse italiane che abbiano una forte comunicazione internazionale. È grazie alla moda, alla presenza dei suoi marchi nel mondo, che esportiamo il made in Italy".

238 Trussardi, Reti Archivi Biellesi, https://www.retearchivibiellesi.it/entita/3350-trussardi (ultima consultazione 10/11/2025)
239 Trussardi, in vista tre nuovi store, Pambianconews, maggio 2002, https://www.pambianconews.com/2002/05/14/trussardi-in-vista-tre-nuovi-store-4287/ (ultima consultazione 10/11/2025)

Tra il 2006 e il 2008 vengono effettuate le prime importanti modifiche al Palazzo Trussardi con la messa punto del ristorante (sotto la guida dello chef Andrea Berton) e del caffè Trussardi, (con il suo dehor progettato dal famoso architetto Carlo Ratti). Qualche anno più tardi, nel 2016 Beatrice lascia la sua quota in azienda per dedicarsi alla Fondazione, e a capo della maison rimangono i figli più giovani di Nicola, Tomaso e Gaia, insieme alla madre Maria Luisa, fino all'uscita dall'azienda anche di Gaia nel 2018. In questo clima, le difficoltà finanziarie non tardano a manifestarsi in misura crescente.

Nel 2017 infatti l'azienda contava una perdita di circa 30 milioni di euro. Nel 2019 il fondo italiano Quattro R, specializzato in ristrutturazioni aziendali, acquisisce il 60% del gruppo Trussardi, segnando una svolta per il marchio che fino a quel momento era sempre stato azienda familiare.[240] Nel 2022 si tenta una ripresa con la ristrutturazione del ristorante Trussardi che passa sotto la direzione dello chef stellato Giancarlo Perbellini. Il nuovo ristorante ebbe però vita breve e già nel 2023 chiude i battenti, nello stesso anno la casa di moda conta un debito stimato oltre 51 milioni di euro, complice anche la pandemia in corso in quegli anni.[241]

Nel marzo 2024 l'azienda viene acquisita dal Gruppo Miroglio (già in possesso di nove marchi di moda tra cui Motivi) per circa 35 milioni di euro con il preciso obiettivo di rilancio del brand Trussardi nei mercati europei e del Medio Oriente, nel campo della moda luxury. L'accordo prevedeva l'acquisizione da parte di Miroglio di 15 negozi Trussardi in Italia, nonché l'archivio storico e i diritti di licenza della casa di moda, con la promessa di mantenere Trussardi

240 Trussardi, Reti Archivi Biellesi, https://www.retearchivibiellesi.it/entita/3350-trussardi (ultima consultazione 10/11/2025)
241 Eva Morletto, Il marchio Trussardi posto in procedura di salvaguardia, Luxury Tribune, marzo 2023, https://www.luxurytribune.com/en/trussardi-brand-placed-in-safeguard-procedure (ultima consultazione 10/11/2025)

come marchio indipendente.[242] Alberto Racca, Amministratore Delegato del Gruppo Miroglio commenta: *"Intendiamo valorizzare la combinazione di eleganza e versatilità che da sempre contraddistingue Trussardi in tutte le sue espressioni, con lo sguardo rivolto verso lo stile di vita e i valori del cliente contemporaneo".*[243]

Dopo l'acquisizione, Trussardi ha avviato un processo di rigenerazione profonda, volto a ravvicinare il marchio alla propria storia e alla propria essenza originaria.[244] La rinascita non si limita a un riposizionamento di mercato, ma coinvolge la memoria del brand, il suo immaginario estetico e la sua filosofia, in un ritorno consapevole ai valori di misura, qualità e cura che lo avevano reso celebre tra anni Settanta e Novanta.

242 Elisa Anzolin, Italy's Miroglio goes upmarket with Trussardi buy, Reuters, marzo 2024, https://www.reuters.com/markets/deals/italys-miroglio-goes-upmarket-with-trussardi-acquisition-2024-03-12/ (ultima consultazione 10/11/2025)
243 Trussardi entra a far parte del Gruppo Miroglio, comunicato ufficiale del Gruppo Miroglio, marzo 2024, https://www.mirogliogroup.com/newsroom/miroglio-acquisisce-trussardi/ (ultima consultazione 14/11/2025)
244 Trussardi entra a far parte del Gruppo Miroglio, comunicato ufficiale del Gruppo Miroglio, marzo 2024, https://www.mirogliogroup.com/newsroom/miroglio-acquisisce-trussardi/ (ultima consultazione 14/11/2025)

Fig.97. Iconica bicicletta Trussardi con accessori in pelle.

Questo ritorno all'essenza è chiaramente visibile nella scelta della maison di riportare alla luce pezzi dell'archivio Trussardi, come la bicicletta o la famosissima borsa secchiello, ma anche nella volontà di ridefinire i codici estetici del levriero, simbolo storico e identitario, e nell'organizzazione di una serie di iniziative ed eventi che segnano la volontà di un nuovo inizio.[245] Il levriero assume una centralità rinnovata: non più solo emblema iconico di un passato glorioso, ma simbolo di movimento, fluidità, trasformazione. "Ha riconquistato la libertà di essere duttile, elastico, in movimento".[246]

245 Marco Caruccio, Trussardi presenta la prima collezione 'by Miroglio Group'. A Milano il possibile ritorno di un monomarca, Pambianconews, marzo 2025, https://www.pambianconews.com/2025/03/27/trussardi-presenta-la-prima-collezione-by-miroglio-group-a-milano-il-possibile-ritorno-di-un-monomarca-436932/ (ultima consultazione 14/11/2025)

246 A Gentle Society: Trussardi Identity and Heritage | Trussardi, Trussardi, https://trussardi.com/it/pages/a-gentle-society (ultima consultazione 14/11/2025)

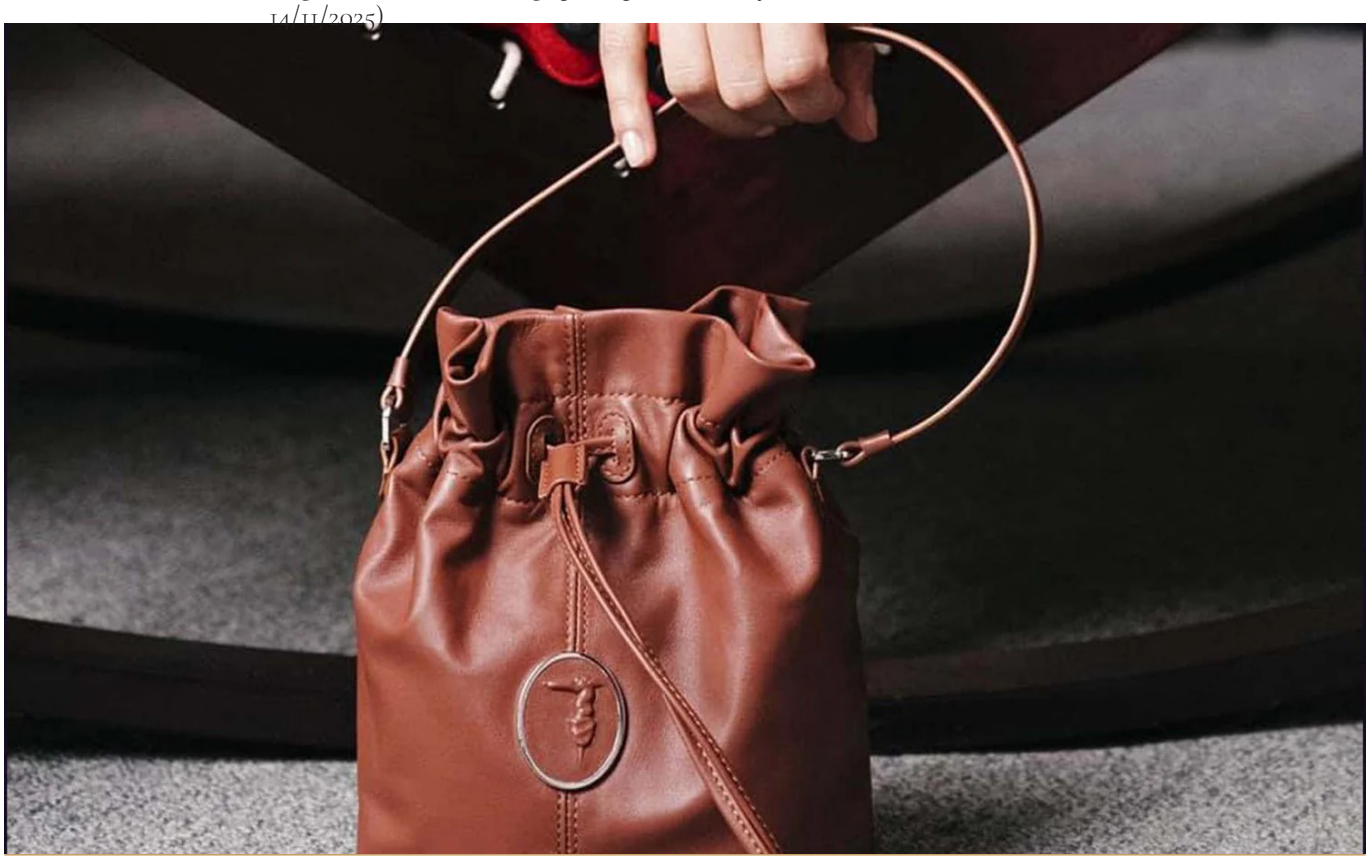


Fig.98. Iconica borsetta a secchiello Trussardi.

In questo contesto Trussardi riprende il concetto sviluppato da Nicola Trussardi sulla "Gentle Society", che diventa nuovo motto simbolo della rinascita del marchio. Esso si fonda sull'idea di una comunità inclusiva e sensibile, che trova nella gentilezza (intesa come rispetto, cura del dettaglio e attenzione verso gli altri) il suo codice di comportamento.[247] La "società gentile" è dunque un modo di intendere la moda come gesto civile. È la traduzione contemporanea di quei valori di discrezione, eleganza quotidiana e sobrietà progettuale che avevano caratterizzato la Trussardi di Nicola e che oggi, in una società più complessa e frammentata, tornano a essere interpretati come forza e come visione. "Questo è un marchio che si adatta alla vita delle persone, non il contrario. Il guardaroba non detta l'identità, la completa".[248]

Tuttavia, la rinascita di Trussardi è un processo ancora aperto. È un progetto che riconosce al passato un ruolo fondativo, ma che lo traduce in un linguaggio contemporaneo. Le trasformazioni attuate dal 2024 a oggi rappresentano solo il primo capitolo di una rigenerazione identitaria che deve ancora dispiegarsi del tutto. La sua nuova direzione creativa sta tracciando un cammino che guarda in avanti senza rinnegare nulla, ma che resta, per ora, una promessa, quella che il marchio saprà far correre di nuovo il proprio levriero, senza sapere ancora con certezza dove condurrà questa nuova corsa.

247 A Gentle Society: Trussardi Identity and Heritage | Trussardi, Trussardi, https://trussardi.com/it/pages/a-gentle-society (ultima consultazione 14/11/2025)
248 TRUSSARDI | Gentle Society, Cimena, giugno 2025, https://www.cimena.it/projects/trussardi-gentle-society (ultima consultazione 14/11/2025)

Fig.99. Gentle Society Trussardi, 2025.

Questa evoluzione affrontata da Trussardi negli ultimi decenni, riflette la difficoltà di molte maison storiche italiane nel bilanciare heritage, innovazione e modelli di business globalizzati. Dal 2000 in avanti Trussardi, pur partendo da un'idea di "eleganza quotidiana", ha dovuto ridefinire se stessa, mettendo al centro la pelletteria, il lifestyle premium e una narrazione rinnovata.

Trussardi prima di chiunque altro, anticipa un modello oggi centrale nel sistema moda: quello della cultural brand architecture, in cui

l'architettura non è semplice contenitore, ma linguaggio identitario. In questo senso, la maison può essere letta come una forma di patrimonio vivente, capace di rigenerarsi attraverso il tempo pur restando fedele ai propri valori originari. La pelle, materiale fondativo del marchio, ne è metafora: malleabile, resistente, capace di assorbire le tracce del tempo senza perdere la propria integrità. Così, anche se le sorti dell'azienda oggi non sono ancora del tutto chiare, Trussardi ha saputo costruire una storia che è al tempo stesso memoria e progetto, radicamento e slancio, artigianato e modernità. Una storia che, ancora oggi, continua a incarnare quella "eleganza silenziosa" che si fa soglia tra passato e futuro.

Fig.100. Evento Trussardi Gentle Society, DESIGN WEEK 2025.

Fig.101. Evento Trussardi Gentle Society, DESIGN WEEK 2025.

SARDI

- Parte V -

Ianua, sulla soglia

V.I.

La soglia come principio generativo

V.I.I. Origine e intenzione del progetto

Il progetto *Ianua, sulla soglia*, nasce dalla volontà di valorizzare lo straordinario contesto della residenza monumentale dell'imperatore Adriano, Villa Adriana a Tivoli, instaurando un dialogo tra il patrimonio culturale, architettonico e archeologico del sito e una delle eccellenze più riconosciute dell'immaginario italiano: l'Alta Moda. In questa prospettiva, la moda non è intesa come semplice apparato estetico, bensì come dispositivo culturale, capace di attivare energie, visioni e forme di narrazione: un attrattore trasversale che genera, intorno a sé, un ecosistema di pratiche, performative e visive, che amplificano la portata dell'evento e la sua risonanza pubblica. È proprio in questa dimensione che trova spazio l'azione di mecenatismo: una pratica ormai consolidata nella contemporaneità, in cui le maison intervengono attraverso investimenti economici, eventi di alta moda e operazioni di valorizzazione che amplificano la fruizione dei luoghi. Il progetto si colloca in questa prospettiva, proponendo un intervento che attiva nuove possibilità interpretative e restituisce al sito un orizzonte di visibilità e di attenzione rinnovato.

Per sua stessa natura, l'Alta Moda condivide con il progetto di architettura applicato al patrimonio un terreno comune: la costruzione di immaginari, la definizione di identità riconoscibili, l'uso dello spazio come linguaggio e come scena, la capacità di catalizzare attenzione, economie e investimenti. Queste analogie non sono accessorie, ma rivelano la consonanza profonda tra due forme di progettualità che si misurano, entrambe, con il tempo, con il valore simbolico e con la responsabilità pubblica dei luoghi. In virtù di tali affinità, la moda si configura come un interlocutore naturalmente congruo e al tempo stesso innovativo nel dialogo con le dinamiche di gestione, creatività e valorizzazione richieste dai siti Patrimonio dell'Umanità (UNESCO). In continuità con quanto approfondito nel capitolo dedicato ai nuovi mecenatismi, questa

prospettiva non si limita a suggerire un accostamento tematico, ma propone un'ipotesi di azione comune: una soglia in cui il patrimonio incontra la contemporaneità e, attraverso di essa, rinnova il proprio orizzonte di senso.

In quest'ottica, l'associazione tra un bene di eccezionale valore storico e un brand del lusso non va intesa come un gesto episodico o meramente mediatico. Al contrario, essa rappresenta l'occasione per sperimentare le nuove forme di mecenatismo culturale, capaci di generare risultati tangibili e di attivare effetti durevoli sul territorio. La strategia progettuale, dunque, non persegue la valorizzazione solo in termini conservativi, ma si configura come un'azione proattiva e inclusiva, che impiega l'evento culturale e l'estetica dell'effimero come potenti catalizzatori di trasformazione. In questa visione, la moda diviene motore di un processo progettuale più ampio. L'allestimento di un fashion show attiva un sistema complesso di spazi, dispositivi temporanei e interventi paesaggistici, che, pur concepiti nel rispetto della reversibilità e del minimo impatto, incidono sulla percezione e sulla fruizione della Villa.

V.I.II. Ianua come principio generativo

In questo quadro, il tema della soglia diviene la matrice concettuale e operativa dell'intero progetto, un concetto che trova nel termine *Ianua* la sua formulazione più densa. In latino, *ianua* non designa unicamente un elemento architettonico (la porta), ma incarna concettualmente l'idea di accesso, di passaggio e ingresso, uno spazio intermedio in cui due condizioni, due tempi o due mondi entrano in relazione senza sovrapporsi. La sua identità è indissolubilmente legata alla divinità romana di Giano (*Ianus*), il dio degli inizi e delle fini materiali e immateriali, il protettore di ogni forma di mutamento. Giano è "bifronte", capace di guardare contemporaneamente attraverso i suoi due volti, verso ciò che

è stato e verso ciò che deve ancora accadere. Rappresenta la continuità tra passato e futuro, il momento liminale che separa e al tempo stesso connette due stati. Il riferimento alla divinità non ha una valenza puramente simbolica: nella cultura romana, Giano presidiava fisicamente le porte delle case, le soglie urbane, i ponti, tutte quelle strutture che regolavano il passaggio.

La valenza di *ianua*, in questa accezione, travalica così l'ambito materico per estendersi alla sfera simbolica: nel progetto, la soglia è intesa, in senso metaforico, come un confine immateriale, temporale, esperienziale, culturale, che accompagna il passaggio da ciò che precede a ciò che segue. È il luogo sospeso in cui la memoria incontra la visione, come nello sguardo duplice della divinità romana. La soglia, per sua natura, pone l'individuo di fronte a una scelta: attraversare o restare, e, proprio in questo atto di attraversamento, risiede l'essenza stessa della trasformazione.

In questo senso, il principio di Ianua si traduce in un'intersezione strategica che mette in relazione la spazialità archeologica di Villa Adriana con il percorso di rinnovamento identitario della maison Trussardi. È in questa soglia, intesa come dispositivo concettuale e operativo, che il progetto trova la propria struttura metodologica: un intervallo generativo, uno spazio-tempo in cui forme, memorie e visioni possono incontrarsi e ridefinirsi reciprocamente. Il medium di questa relazione è il progetto effimero allestitivo, concepito come layer temporaneo capace di instaurare un contatto rispettoso con il monumento senza alterarne la materia né la leggibilità. L'allestimento diventa così un racconto condiviso, una soglia fisica e simbolica.

V.I.III. Il progetto come dispositivo di lettura

Se il principio di *Ianua* ha definito la soglia come il luogo generativo del progetto, l'effimero ne rappresenta il naturale linguaggio. Con esso si intende una modalità attraverso cui avvicinarsi al contesto: un paradigma linguistico che consente all'architettura di misurarsi con il mutamento e la discontinuità, superando i limiti della progettazione tradizionale. L'effimero è una presenza che non si sovrappone, non ambisce alla continuità materica, ma si colloca in quell'intervallo in cui l'antico può essere osservato secondo nuove relazioni. L'allestimento, in questa prospettiva, non produce forme compiute, ma una condizione di lettura: una compresenza di codici che assume la temporalità come valore interpretativo, un gesto che descrive e fissa l'istante, delineando al tempo stesso le soglie storiche che attraversa. La consapevolezza dell'effimero, proprio perché non vincolata alla durata, permette di concepire soluzioni difficilmente praticabili in contesti permanenti, può assumere caratteri eversivi, agendo per "differenza", rendendo leggibile, attraverso il contrasto, la relazione tra ciò che appartiene e ciò che vi si sovrappone solo per un passaggio. La sua estetica consente l'introduzione di dispositivi leggeri, trasparenti, reversibili, capaci di costruire un nuovo punto di osservazione sul sito, che rende percepibile la sua complessità.

La strategia operativa del progetto assume la forma di un insieme di dispositivi temporanei che instaurano con il sito un rapporto misurato, fondato sulla leggerezza e sulla reversibilità. La sfilata e l'allestimento assumono, in tal senso, la forma di layer temporanei: superfici leggere, volumi sottili, strutture che si appoggiano al luogo senza appartenergli, mantenendo la distanza necessaria a preservarne la fragilità. La moda, con il suo ritmo scandito dall'istante e dal rinnovamento, fornisce naturalmente gli strumenti per costruire questa presenza temporanea. La logica del fashion

show, fondata sulla successione controllata dell'evento, si accorda con l'idea di un intervento che non intende lasciare impronte materiali, ma genera configurazioni percettive delimitate nel tempo. In un contesto archeologico, tale impostazione trova una coerenza ulteriore: la delicatezza del suolo, la stratificazione del paesaggio, la complessa articolazione degli spazi e le esigenze di tutela richiedono un rapporto calibrato tra presenza e misura. Il progetto risponde a questa condizione attraverso soluzioni che privilegiano la leggerezza e la reversibilità: superfici sopraelevate che evitano il contatto diretto con il terreno, volumi trasparenti che non compromettono la leggibilità delle preesistenze, strutture smontabili capaci di essere rimosse senza lasciare tracce. Questa impostazione definisce l'orizzonte dell'intervento. L'effimero diventa un gesto di cura, in quanto, pur essendo temporalmente limitato, mira a generare nuove configurazioni percettive, rendendo possibile l'attivazione di processi di valorizzazione a media e lunga durata, che si estendono oltre l'arco temporale dell'evento.

Nel progetto, l'effimero organizza una vera e propria articolazione delle durate attraverso cui viene costruita l'esperienza della soglia. Ogni elemento assume una diversa intensità temporale e, con essa, un ruolo distinto nella lettura del luogo. In questa articolazione del tempo, l'effimero si conferma la forma più coerente con il tema della soglia: un gesto misurato, che affiora e scompare, lasciando al luogo la propria autonomia e continuità, accogliendo nei propri spazi e nelle proprie relazioni la memoria dell'esperienza vissuta.

V.II.

Il luogo della soglia: lettura e tracce generative

V.II.I. Inquadramento territoriale e paesaggistico

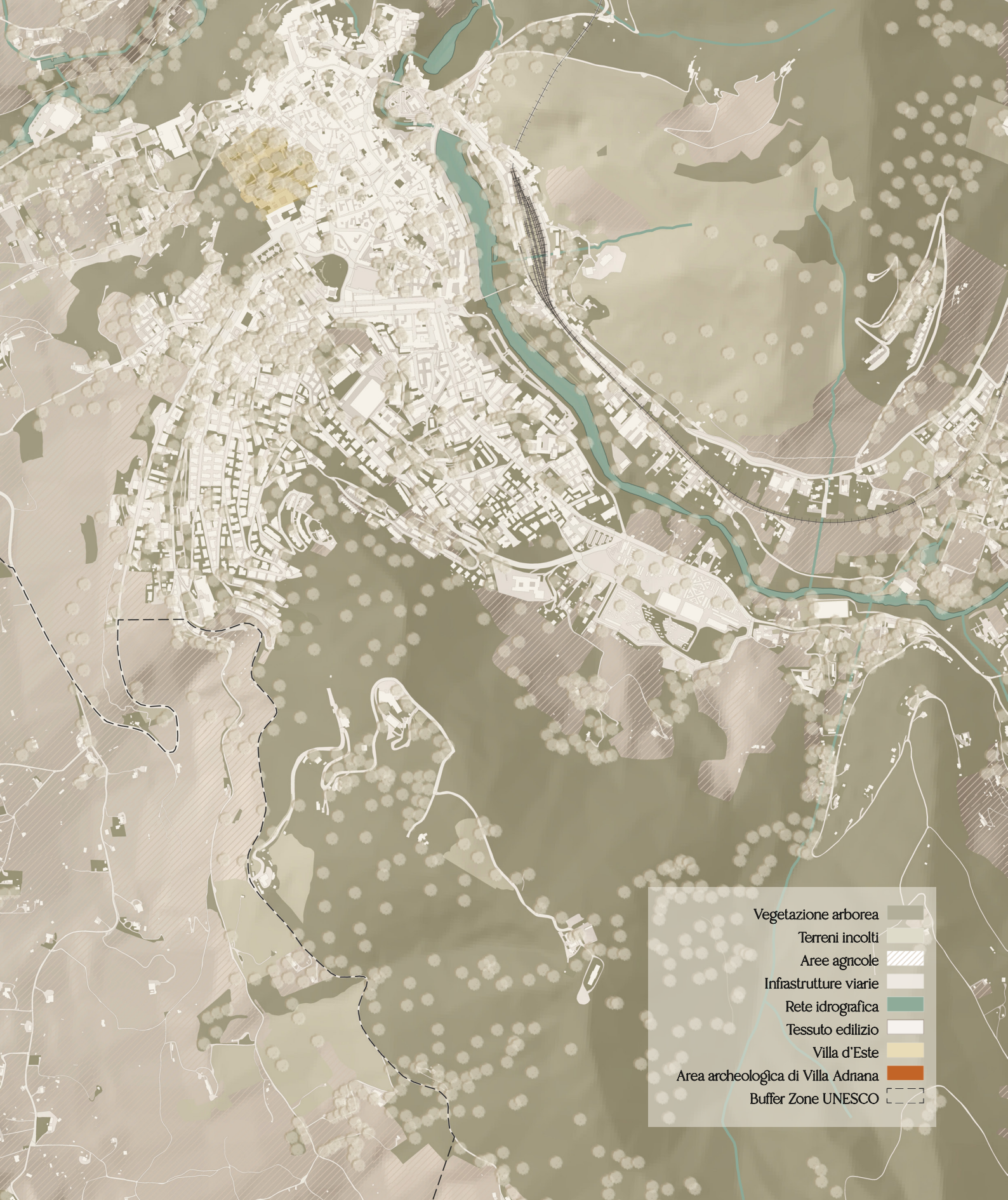
Villa Adriana, riconosciuta Patrimonio Mondiale UNESCO dal 1999, si colloca alle pendici dei Monti Tiburtini, a circa due miglia dalla città di Tivoli e a circa ventotto chilometri da Roma. Il complesso si sviluppa su un ampio pianoro tufaceo, compreso tra il fosso dell'Acqua Ferrata (o di Tempe) a est e quello di Risicoli (o di Roccabruna) a ovest: una morfologia articolata, segnata da avvallamenti, affioramenti, ripiani naturali e dislivelli che hanno orientato, sin dall'età adrianea, la definizione di quattro grandi quartieri con giaciture distinte.[249] Dal punto di vista topografico, il suolo, profondamente plastico e ricco di materiali (travertino, tufo e pozzolana) ha condizionato nei secoli l'impianto costruttivo e la forma del paesaggio, modellato dalla presenza costante dell'acqua.[250] Dopo l'abbandono imperiale, il sito ha sviluppato una profonda dimensione rurale, ancora oggi, infatti, la Villa si presenta come un parco archeologico coltivato ad oliveto da oltre tre secoli, in cui rovine monumentali e paesaggio agricolo convivono in una continuità discreta che definisce l'identità del luogo. La sua estensione originaria superava i centoventi ettari: attualmente, circa ottanta ettari sono di proprietà statale e costituiscono il nucleo principale dell'area tutelata.[251]

249 William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano, 1997, p. 31.
250 Eugenia Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2001, p. 65.
251 William L. MacDonald, John A. Pinto, op. cit., p. 36.

Con l'iscrizione nella Lista del Patrimonio Mondiale, è stata delimitata una Buffer Zone di circa cinquecento ettari, concepita per salvaguardare il contesto ambientale e contenere le pressioni insediative.[252] Questo territorio è stato a lungo esposto a fenomeni di urbanizzazione diffusa e spesso incontrollata, che negli ultimi decenni hanno inciso sulla qualità del paesaggio, alterandone in parte la continuità storica. Accanto alle rovine e agli oliveti secolari persistono così tracce di degrado, episodi di abbandono e conflitti tra usi del suolo e valori culturali. Proprio per questo, la gestione del verde e del patrimonio naturale rappresenta oggi una delle priorità operative dell'Istituto autonomo che governa il sito. La Buffer Zone è divenuta il fulcro di nuove strategie di tutela e valorizzazione, orientate a ricomporre il rapporto tra Villa Adriana e il suo territorio, restituendo coerenza al paesaggio storico e garantendone la leggibilità futura.

Villa Adriana si inserisce inoltre in un sistema territoriale più ampio, che comprende Villa d'Este e Villa Gregoriana, componendo un insieme paesaggistico di straordinario valore storico e culturale.

252 Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus Accademia Adrianea Edizioni, Milano, 2019, p. 73.

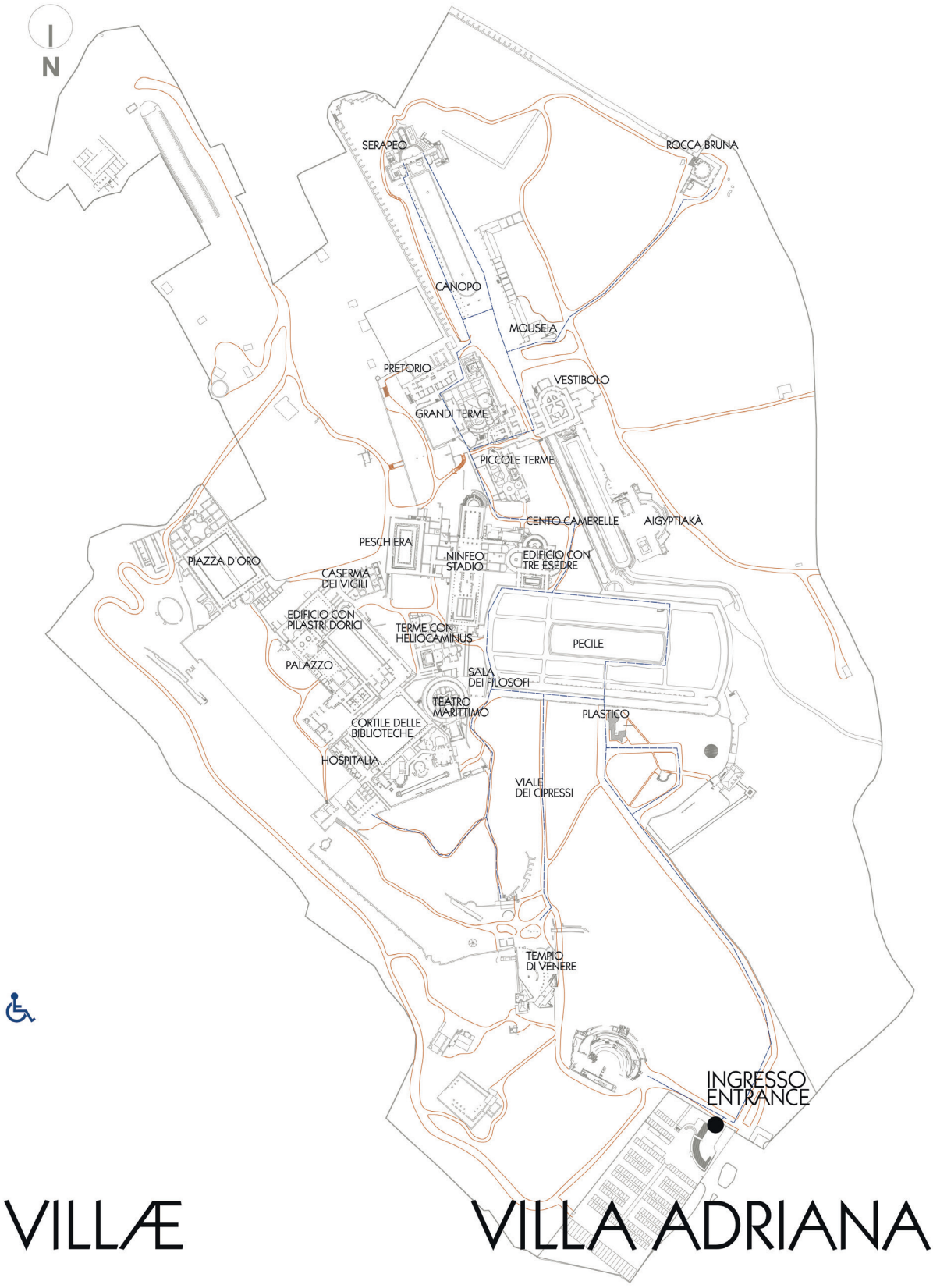

Vegetazione arborea
Terreni incolti
Aree agricole
Infrastrutture viarie
Rete idrografica
Tessuto edilizio
Villa d'Este
Area archeologica di Villa Adriana
Buffer Zone UNESCO

V.II.II. Stato attuale del sito

La gestione di Villa Adriana è affidata, dal 2016, all'Istituto Autonomo Villa Adriana e Villa d'Este (VILLAE), che governa con unità di visione i due siti UNESCO tiburtini.[253] La Villa si presenta oggi come un organismo complesso, in cui la ricerca archeologica, la conservazione e la fruizione pubblica convivono in un equilibrio in continuo aggiornamento. Il sito è infatti un cantiere di studi attivo in permanente evoluzione: scavi, indagini e analisi stratigrafiche alimentano un processo conoscitivo che incrementa progressivamente la comprensione del suo assetto. La vulnerabilità delle strutture, l'estensione del complesso e la pressione dei flussi turistici impongono un'attenzione costante alle pratiche di tutela.

L'esperienza di visita attuale si svolge su un'area di circa quaranta ettari, ed è articolata lungo tre itinerari (breve, medio e lungo) tracciati per modulare la lettura del complesso secondo tempi e intensità differenti. Ciascun percorso attraversa un paesaggio archeologico segnato da dislivelli, scale e superfici irregolari, elementi che restituiscono la complessità topografica del sito ma che, allo stesso tempo, ne limitano la piena accessibilità. Per questo motivo, VILLAE ha attivato specifiche misure di supporto, tra cui un servizio dedicato di mobilità assistita, volto a favorire la fruizione delle aree principali anche a visitatori con ridotta mobilità.[254] I toponimi utilizzati per identificare i monumenti seguono la tradizione ligoriana, ancora oggi impiegata come riferimento descrittivo e come chiave di lettura della complessa articolazione degli spazi della Villa.

253 AA. VV. *Adriano, Architettura e Progetto*, Electa, Milano, 2000, pp. I-II
254 https://villae.cultura.gov.it/servizi/accessibilita/



VILLÆ VILLA ADRIANA

L'itinerario di visita completo si apre parallelamente con il Viale dei Cipressi, asse di attraversamento che conduce verso il cuore monumentale del sito e con il Plastico di Italo Gismondi (1954), una ricostruzione del complesso che introduce alla scala e alla complessità della Villa, anticipando le relazioni tra i suoi nuclei principali. Il percorso conduce poi al Pecile, ampio spazio perimetrato il cui impianto longitudinale, definito dalla vasca centrale e dal lungo muro di spina, conserva la memoria della sua antica monumentalità. Da qui si raggiunge la Sala dei Filosofi, una grande aula rettangolare absidata, scandita da nicchie semicircolari, che si inserisce come elemento di passaggio tra il Pecile e il Teatro Marittimo. Quest'ultimo si configura come una residenza a pianta circolare, isolata da un canale anulare, che costituiva uno spazio di ritiro e sperimentazione privato dell'imperatore. Superato il Teatro, il percorso si snoda verso l'area di rappresentanza e governo e si apre sul Cortile delle Biblioteche, fulcro distributivo che introduce alle due Biblioteche: Greca e Latina, e agli Hospitalia, complesso destinato all'accoglienza degli ospiti di rango della corte imperiale. Da questo nodo si accede al settore del Palazzo Imperiale, nucleo residenziale e privato dell'imperatore, entro il quale si colloca la Piazza d'Oro, maestosa area triclinare fra le più scenografiche della Villa, caratterizzata dall'originalità delle soluzioni architettoniche e dalla forte componente rappresentativa. Procedendo verso ovest si incontra l'Edificio con Pilastri Dorici, un peristilio scoperto, che originariamente fungeva da anticamera cerimoniale, guidando i visitatori ammessi alla presenza imperiale verso la sala delle udienze. In adiacenza si trovano la Caserma dei Vigili, alloggio destinato al personale di servizio qualificato, e le Terme con Heliocaminus, impianto termale di pertinenza privata dell'imperatore. Il percorso attraversa quindi la zona della Peschiera e raggiunge il Ninfeo-Stadio, giardino scenografico destinato alle passeggiate, all'otium e alla messa in scena di spettacoli che accompagnavano i conviti celebrati nei triclini circostanti. Il cammino prosegue verso l'Edificio

con Tre Esedre e, poco oltre verso le Cento Camerelle, poderosa sostruzione della parte occidentale del Pecile, articolata su più livelli e destinata originariamente alla servitù o come magazzini. Poco oltre si incontrano i resti dei due complessi termali: le Piccole Terme, ambienti raccolti decorati con grande ricchezza e raffinatezza, destinati agli ospiti di riguardo o alla famiglia imperiale, e le Grandi Terme, caratterizzate da spazi monumentali e da un'imponente volta a crociera nel frigidario ancora oggi in elevato. Risalendo verso nord-est si raggiunge il Grande Vestibolo, snodo fondamentale dell'impianto antico e l'ingresso originario della Villa, punto di convergenza tra il settore residenziale e quello cerimoniale. Da qui si apre la lunga prospettiva del Canopo, celebre bacino affiancato da statue e colonne, che culmina nel Serapeo, maestoso ambiente destinato ai banchetti estivi. Sul margine occidentale del Canopo si sviluppa il Mouseia (Antiquarium), struttura lineare che ospita l'esposizione di parte dei reperti rinvenuti dagli anni Cinquanta in avanti. Più a nord, in posizione sopraelevata, emerge la Torre di Roccabruna, ambiente a pianta circolare coperto da cupola, uno dei pochi luoghi della Villa concepiti per accogliere lo sguardo sul paesaggio, probabilmente utilizzato come belvedere o osservatorio. Il percorso si conclude nell'area settentrionale con il Tempio di Venere Cnidia e il Teatro Greco, disposti lungo il pendio affacciato sulla Valle di Tempe, in una relazione che enfatizza la dialettica tra l'architettura monumentale e paesaggio simbolico.

Area archeologica di Villa Adriana

Accanto agli spazi attualmente visitabili, la Villa comprende ampie porzioni che, per ragioni storiche, topografiche o fondiarie, pur appartenendo integralmente al progetto adrianeo, restano ai margini della fruizione pubblica. In alcuni casi, la proprietà privata ha limitato nel tempo gli scavi sistematici e le attività di manutenzione; in altri, la complessità strutturale e la conoscenza meno capillare degli edifici hanno reso difficoltosa la loro piena integrazione nel percorso museale.

Tra questi settori si colloca l'Altura, grande altopiano coltivato che definisce l'estremità sud-occidentale del sito, e gran parte del quartiere dell'Accademia, in parte ricadente in proprietà private. L'insieme comprende il Padiglione dell'Accademia (o Palazzo Minore), l'Odeon, il Plutonium e il settore del cosiddetto Giardino Segreto di Adriano: luoghi che, non risultando essere mai stati pienamente abitati dopo la loro costruzione, hanno conservato la condizione di rovina romantica e quella di "luoghi della memoria" che tende progressivamente a sottrarsi all'esperienza diretta del visitatore.

All'interno dell'area demaniale si trovano inoltre ambiti che richiedono una specifica riorganizzazione e valorizzazione. Tra questi, l'antica strada basolata, asse storico che conduceva al Grande Vestibolo e lungo il quale si affacciavano le Cento Camerelle e l'Antinoeion, complesso cerimoniale di recente scoperta.

Un ulteriore livello di complessità riguarda il vasto sistema ipogeo, componente essenziale, ma poco leggibile della forma complessiva della Villa. La rete sotterranea comprende la Grande Via Carrabile, che collegava in antico le diverse parti del complesso per oltre un chilometro e mezzo, e un passaggio pedonale che correva sotto il Grande Vestibolo, mettendo in relazione la strada delle Cento Camerelle con le Grandi Terme.

Vi appartiene anche il cosiddetto Grande Trapezio, articolato in quattro gallerie che delimitano un grande spazio sotterraneo, interpretato in passato come gli "Inferi adriaenei". La funzione di questo complesso, inizialmente legata a cavità di estrazione del tufo e al sistema idraulico della Villa, rimane ancora oggi oggetto di studio.

V.II.III. La logica compositiva del progetto

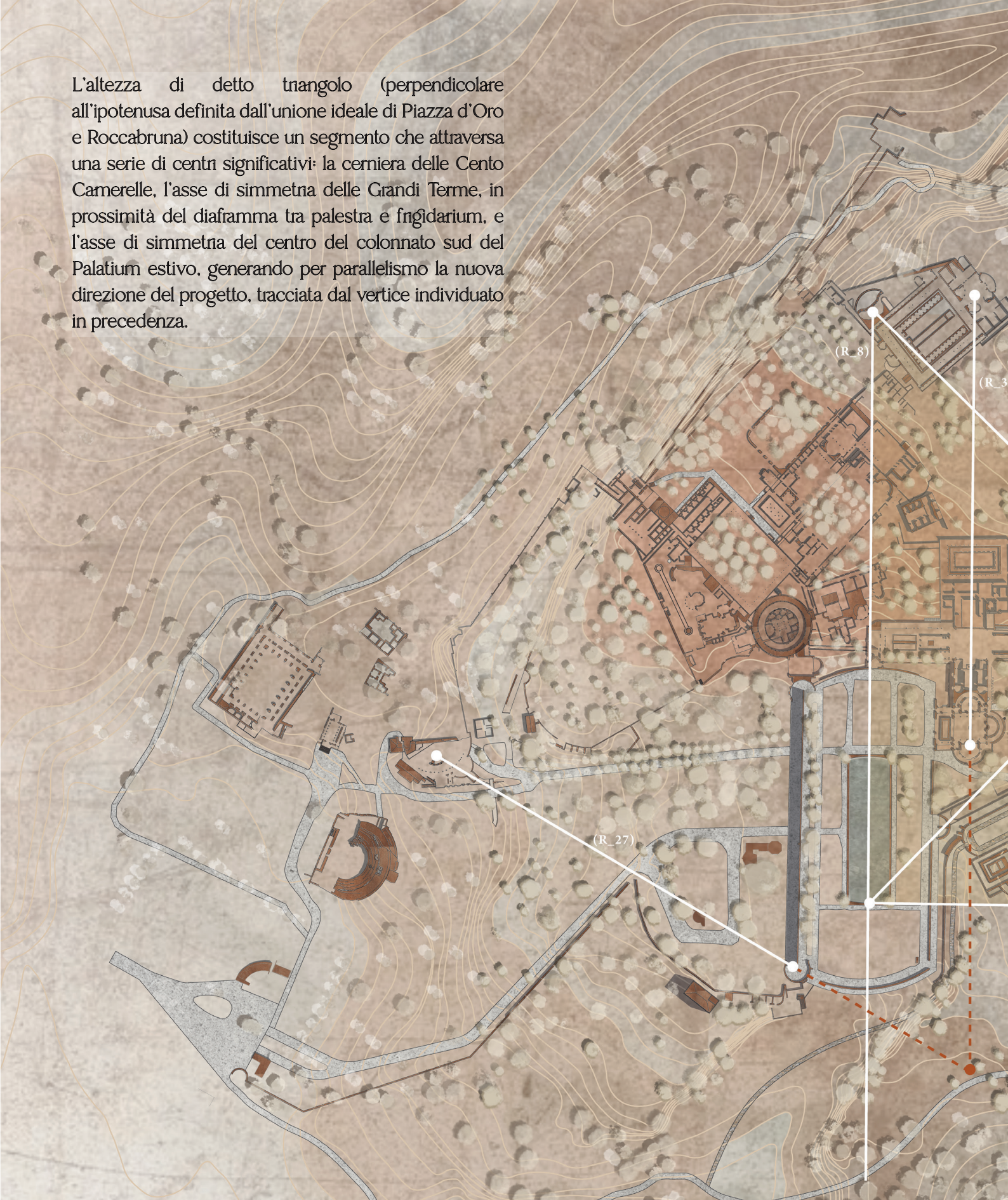
L'identificazione dell'area di progetto si fonda sulla lettura geometrico-compositiva proposta da Pier Federico Caliari nel *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, in cui il complesso è interpretato come un sistema di assi, direzioni, centri e allineamenti capaci di generare ordine e significato. In linea con questo approccio, il progetto propone un'ulteriore lettura, emersa dall'interpretazione delle logiche spaziali storiche della Villa che ancora oggi attraversano il paesaggio archeologico e ne definiscono la percezione.

(R_27)

Il primo gesto consiste nell'individuazione della traccia primaria, ottenuta prolungando l'allineamento che unisce la Sala Quadrilobata di Piazza d'Oro all'Edificio con Tre Esedre [R_3]: un asse di simmetria e una direzione che mette in comunicazione due nodi significativi del complesso e che, estesa sul terreno, intercetta il primo punto generativo del progetto. Questo vertice, definito dall'intersezione con un secondo asse preesistente [R_27], quello che collega idealmente il Tempio di Venere Cnidia con l'estremo del Muro del Pecile, costituisce la soglia geometrica da cui prende avvio l'impianto complessivo.

A partire da questo punto si rivela una seconda direzione, derivata dalla triangolazione generata a partire dall'asse di simmetria del Pecile [R_8], e avente per vertici del triangolo isoscele il centro dell'Esedra del Ninfeo Nord di Piazza d'Oro, il centro della Tholos di Roccabruna e il punto in cui l'asse del Grande Vestibolo incontra la grande vasca del Pecile.

L'altezza di detto triangolo (perpendicolare all'ipotenusa definita dall'unione ideale di Piazza d'Oro e Roccabruna) costituisce un segmento che attraversa una serie di centri significativi: la cerniera delle Cento Camerelle, l'asse di simmetria delle Grandi Terme, in prossimità del diaframma tra palestra e frigidarium, e l'asse di simmetria del centro del colonnato sud del Palatium estivo, generando per parallelismo la nuova direzione del progetto, tracciata dal vertice individuato in precedenza.



La forza di questa seconda direttrice risiede nella capacità di intercettare una sequenza di allineamenti reali: prolungandosi verso sud-est, essa incontra l'asse del Canopo, lambisce il Tempio di Apollo e raggiunge il Teatro Nord, rivelando una continuità geometrica che la Villa conserva in modo sorprendentemente integro.

Dalla combinazione tra le due direzioni primarie emerge un'ulteriore triangolazione inedita, che ha per vertici il punto generativo del progetto, il Ninfeo Nord di Piazza d'Oro e il Tempio di Apollo, e per altezza (del triangolo isoscele) il lato che collega il Ninfeo stesso alla Tholos di Roccabruna.

La composizione di tali geometrie rappresenta la volontà di far emergere un ordine interno, una grammatica di rapporti che struttura in modo trasparente la Villa. Nella lettura complessiva del sistema, alcuni punti assumono la funzione di "punti obelisco", ossia luoghi che concentrano l'intersezione di più assi e che, nel Tractatus, rappresentano punti di stabilizzazione formale. Nel progetto, in particolare, ne compare uno in corrispondenza dell'estensione della prima direzione, là dove essa incontra l'allineamento tra il Tempio di Venere Cnidia e il limite del Pecile.

L'esito di questo processo mette in evidenza e permette di riconoscere ulteriori tensioni geometriche della Villa, che continuano a strutturare la percezione del luogo. Il progetto si colloca, così, lungo direzioni già presenti, assumendole come dispositivo di coerenza e come criterio di misura. L'area individuata, definita nella direttrice storica dell'antica strada basolata, tra le Cento Camerelle, l'Antinoeion e il Grande Vestibolo, emerge come uno spazio di soglia: un punto in cui le assialità del complesso trovano un momento di particolare chiarezza e in cui l'intervento può disporsi in continuità con le relazioni già presenti, senza alterarne l'equilibrio.

In questo quadro, la posizione individuata non definisce solo un luogo fisico, ma il campo entro cui il progetto può prendere forma: uno spazio in cui le relazioni relazioni profonde della Villa orientano l'intervento, lasciando che siano le sue relazioni a suggerirne la forma.

V.II.IV. Il sistema delle fasi

Il progetto si articola in un sistema di tre momenti distinti, ciascuno caratterizzato da una propria durata e da una diversa intensità di presenza. Questa scansione non rimanda esclusivamente a una successione cronologica degli interventi, ma alla diversa permanenza con cui ognuno si inscrive nel sito: ogni fase interpreta la Villa secondo un proprio tempo, aprendo una soglia diversa nella relazione tra contemporaneo e archeologia.

Il tempo breve della sfilata concentra l'azione nell'istante, attivando il luogo attraverso una percezione accelerata. La sua natura effimera, ridotta all'intensità del momento, colloca l'evento in una soglia temporale pura, un intervallo che non aspira alla durata, ma alla rivelazione: è in questo passaggio rapido che alcune relazioni spaziali affiorano con particolare raffinatezza.

Il tempo intermedio dell'allestimento della mostra prolunga questa condizione liminare. Pur rimanendo entro l'orizzonte dell'effimero, introduce una temporalità più distesa, capace di accogliere lo sguardo e di organizzare una sequenza di percezioni più lenta e analitica. Il padiglione espositivo appartiene a una soglia estesa: un tempo che consente di osservare, leggere, e restituire un dialogo temporaneamente abitabile.

Il tempo lungo del tracciato paesaggistico si configura come una forma di relazione: un disegno del suolo che orienta direzioni, connessioni e soglie percettive senza interferire con la materia archeologica. La sua logica deriva dall'effimero, pur collocandosi in una durata diversa. Si inserisce come trama di orientamenti in una continuità di sguardo, dall'assetto leggero, tramite una geometria che suggerisce una modalità di attraversamento compatibile con la fragilità del contesto e con la natura stratificata del luogo.

Insieme, questi tre momenti definiscono una strategia unitaria, fondata sull'alternanza delle durate e sulla capacità dell'effimero di modulare la percezione. Non costituiscono parti autonome, ma forme successive di un'unica operazione: mettere in evidenza le relazioni profonde della Villa e attivare, attraverso il progetto, una nuova soglia di attraversamento e di lettura.

V.II.V. Il luogo del progetto

La scelta del luogo del progetto deriva da una riflessione attenta sul significato storico e simbolico della Villa. Sulla base delle precedenti considerazioni è stata individuata l'area archeologica a sud-est dell'attuale biglietteria, caratterizzata dalla presenza dell'Antinoeion (una delle più recenti scoperte) e l'antico Vestibolo, a fare da sfondo a queste bellezze archeologiche si trovano le Cento Camerelle. Questo spazio risulta, attualmente, non accessibile al pubblico e posto ai margini del percorso di visita contemporaneo.

La prima ragione dell'intervento risiede dunque nella volontà di riattivare un'area della Villa che merita di essere rivissuta. I finanziamenti stanziati dalla casa di moda diventano così un'occasione per espandere la ricchezza culturale offerta dal sito e ampliare il percorso di visita, restituendo all'area del Vestibolo accessibilità e visibilità.

Il percorso che porta al Vestibolo passa in corrispondenza dell'area dell'Antinoeion, il complesso monumentale di grande valenza simbolica dedicato alla celebrazione e alla ritualità, costruito dall'Imperatore Adriano in memoria di Antinoo[255], e composto da un doppio recinto sacro con tempietti ed esedre. La sua presenza lungo il percorso di avvicinamento all'evento consente agli ospiti contemporanei di confrontarsi, sin dall'ingresso, con la densità simbolica della Villa, in cui architettura, sacralità e paesaggio erano indissolubilmente legati.

255 secondo le fonti, era un giovane di origini greche, figura particolarmente rilevante nella vita dell'Imperatore Adriano. Antinoo morì annegando nel Nilo durante un viaggio in Egitto nel 130 d.C., tuttavia le cause esatte della sua morte rimangono misteriose. Ciò che si sa con certezza, è che la sua scomparsa causò un profondo dolore all'imperatore, che decise di divinizzarlo e di promuoverne il ricordo.

Sul fondale visivo dell'evento si stagliano le Cento Camerelle, complesso residenziale che si presume fosse destinato alla servitù o ai militari preposti alla sicurezza del sito.[256] Le strutture ritmiche dell'architettura e la loro disposizione ipogea costituiscono uno degli elementi visibilmente più potenti del paesaggio adrianeo.[257] La loro presenza scenografica contribuisce a creare un paesaggio spettacolare, rafforzando le intenzioni dell'intervento, che non mirano a sovrapporre nuovi significati all'archeologia, ma a farli emergere, valorizzando ciò che già esiste.

Nel sistema distributivo della Villa Adriana del passato, il Vestibolo costituisce uno degli spazi più significativi, poiché è stato identificato dagli archeologi come l'ingresso monumentale dell'intero complesso. Secondo le fonti, esso funzionava come una vera e propria anticamera cerimoniale: un luogo deputato all'accoglienza e alla preparazione degli ospiti, che qui lasciavano i loro mantelli, depositavano oggetti personali e si preparavano a entrare negli ambienti termali e residenziali della Villa. Il Vestibolo nelle architetture romane è lo spazio del filtro, della sospensione, dell'attesa simbolica, è il luogo in cui il visitatore compie il passaggio tra esterno e interno, tra la vita quotidiana e il momento rituale dell'attività termale.[258] Scegliere oggi questo spazio come sede progettuale significa riattivare la sua funzione originaria, trasformandolo nuovamente in luogo di arrivo e di soglia.

256 Le numerose stanze, caratterizzate da medesime dimensioni e un'unica apertura sulla fronte, erano accessibili da ballatoi esterni in legno raccordati da una scala in muratura.

257 Villa Adriana. Cento Camerelle., sito ufficiale Villae (MiC, Istituto Autonomo Villa Adriana e Villa d'Este), novembre 2022, https://villae.cultura.gov.it/2022/11/24/villa-adriana-cento-camerelle/ (ultima consultazione 15/11/2025)

258 Emanuela Crosetti, *Le terme, un'intuizione dei Romani, Associazione Nazionale Comuni Termali*, settembre 2024, https://www.ancot.org/le-terme-unintuizione-dei-romani/ (ultima consultazione 15/11/2025)

Il progetto suddiviso nelle tre fasi prevede, nell'area stabilita, la realizzazione di architetture effimere in grado di lasciare un segno nella memoria del luogo, senza produrre interventi invasivi.

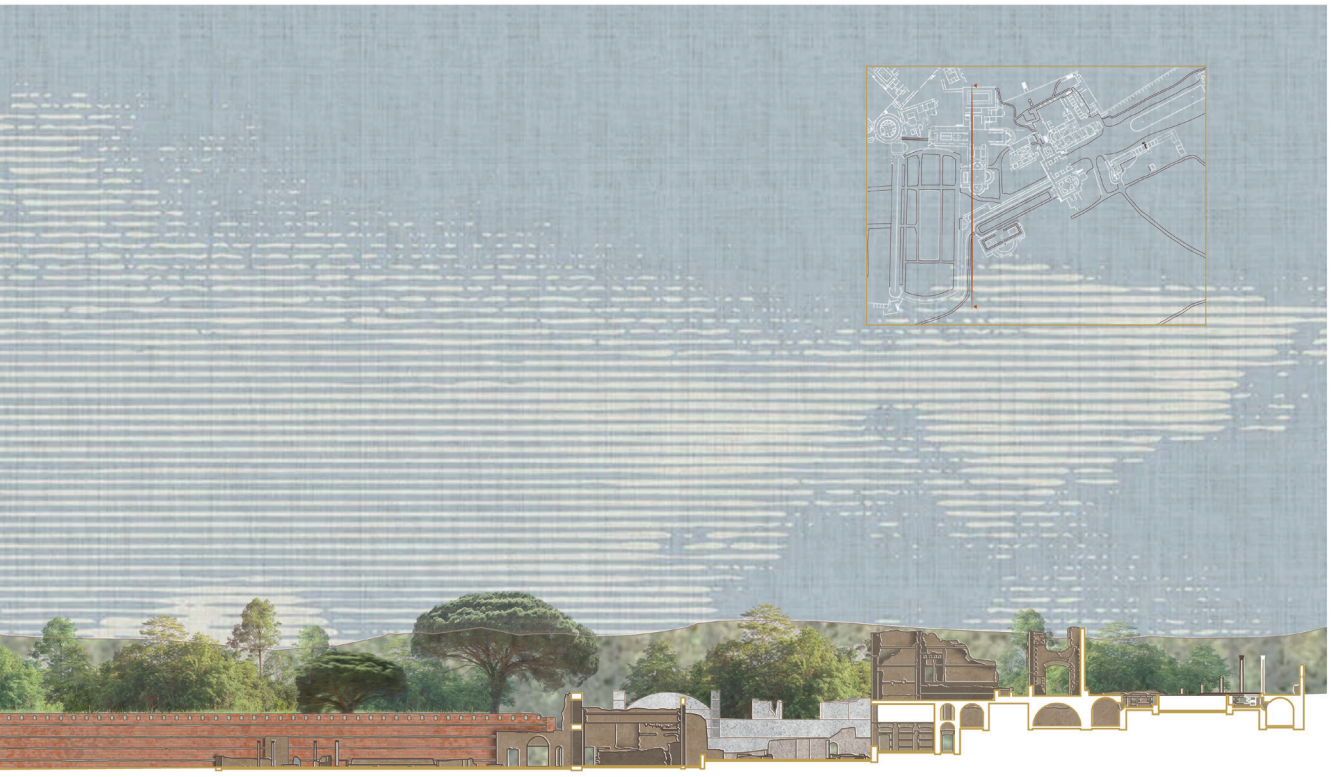
La prima fase vede la realizzazione di un padiglione, che terminato il fashion show, muterà la sua funzione in padiglione espositivo. A rendere spettacolare l'evento saranno la scalinata in vetro portante realizzata per il collegamento dei due livelli, come nell'antico assetto adrianeo, la passerella dorata per la sfilata che, posta all'interno dell'antico anello basolato, ne riproduce la forma, e, infine le sedute realizzate per gli ospiti.

La seconda fase, che ospita la mostra espositiva, non prevede aggiunte progettuali, ma solamente l'installazione della statuaria lungo il nuovo percorso pedonale e all'interno del padiglione.

Infine, la terza e ultima fase, ha per protagonista il nuovo tracciato che espande il percorso di visita attuale e prevede la presenza, lungo il suo sviluppo di folies: dispositivi culturali concepiti per accogliere opere o reperti della Villa. Scenografiche fontane sono collocate nei "punti obelisco" del percorso, generando un'atmosfera romantica grazie a piccole cascate e sottili sonorità d'acqua che ne accompagnano il cammino. I visitatori contemporanei, percorrendo il nuovo camminamento pedonale finanziato da Trussardi, ripetono idealmente il percorso degli antichi frequentatori che raggiungevano la Villa attraverso le sue strade basolate. L'esperienza del presente trova così un corrispettivo diretto nel passato, creando una soglia indissolubile tra le due temporalità e dando forma a una nuova dialettica del tempo, secondo una logica di continuità che costituisce la cifra identitaria dell'intero progetto.

Antinoeion
Cento Camerelle

Vestíbulo



V.III.

- L'INCONTRO -
Il fashion show
come soglia effimera

- IL DIALOGO -
La mostra come
presenza momentanea

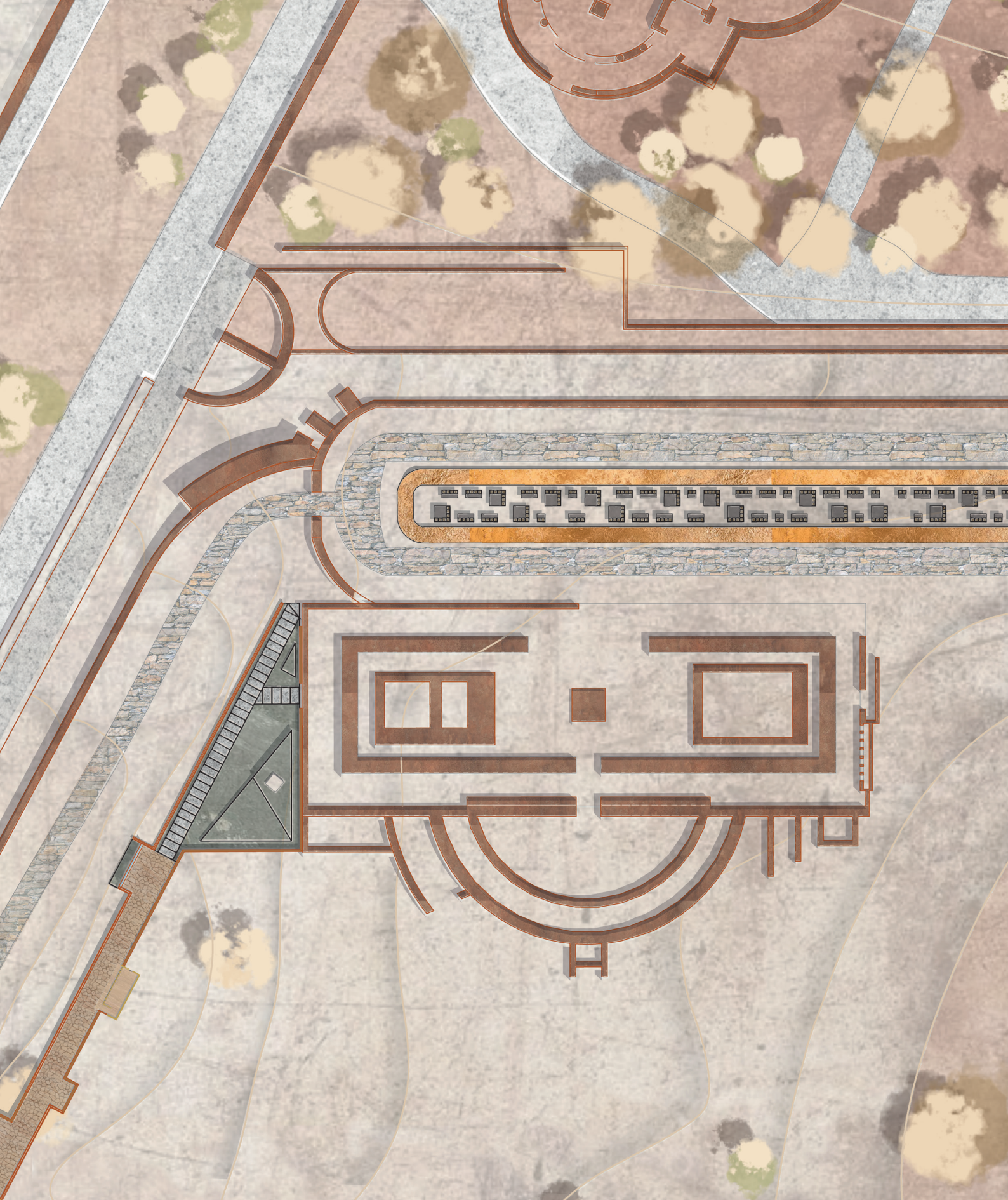
- IL LEGAME -
Il percorso paesaggistico
come fruizione integrata

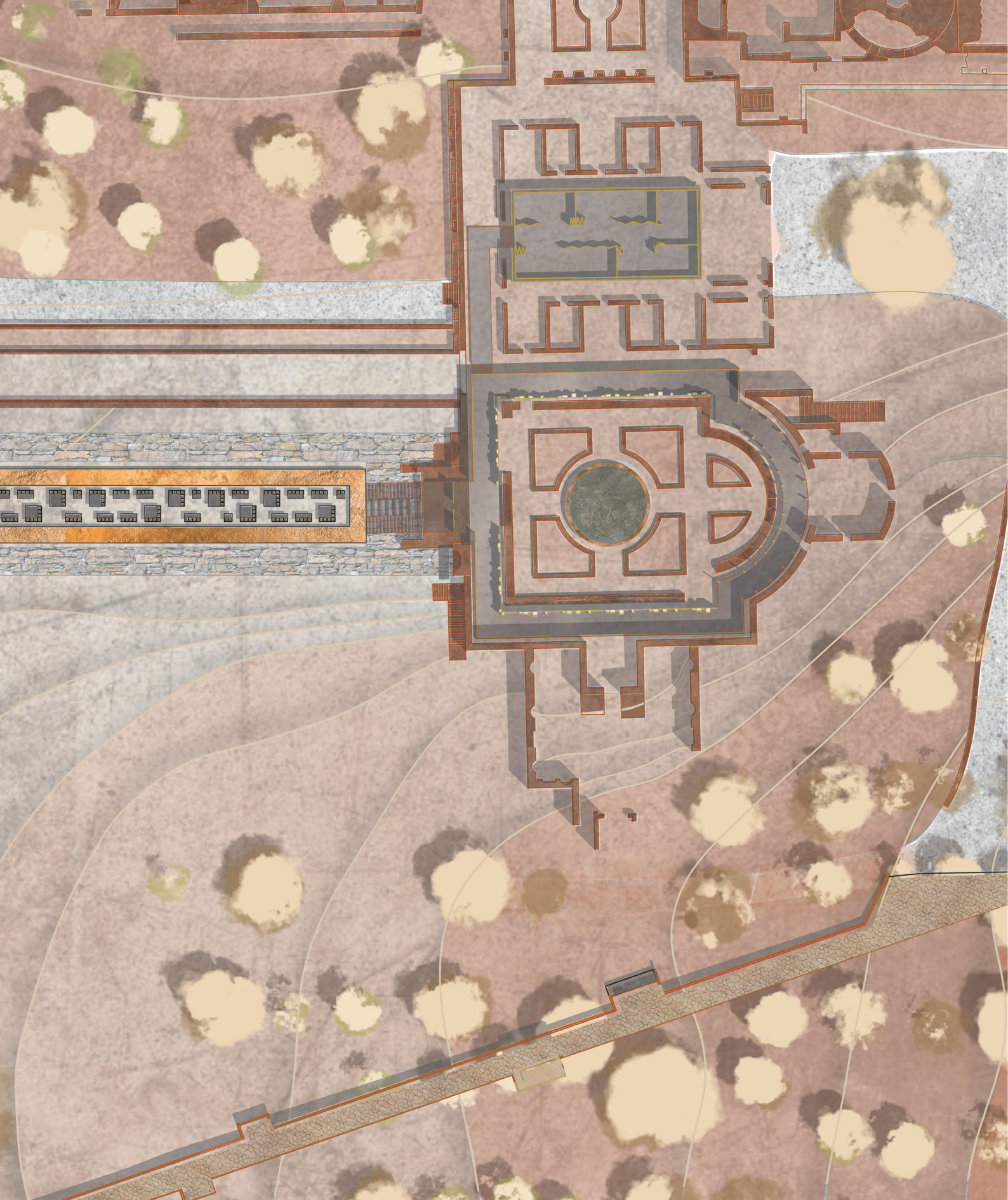
V.III.I. Il fashion show come soglia effimera

Se, come anticipato in precedenza, le fasi scandite dal progetto non implicano un ordine cronologico di realizzazione pratica, ma si susseguono a seconda della loro permanenza nel tessuto archeologico, è bene pensare che la prima fase coincida con il fashion show della maison.

L'evento, motore d'azione di tutto il progetto, si attua in una sfilata di presentazione della collezione di abiti Haute Couture della casa di moda Trussardi, che dopo un periodo di difficoltà economiche sceglie Villa Adriana per segnare la sua rinascita. In questa fase, Trussardi si fa narratrice della storia del luogo, si mette al lavoro per farsi linguaggio, diventa la soglia tra il patrimonio e gli spettatori: attraverso la sfilata, Villa Adriana accoglie un nuovo sguardo, senza permettere che la sua identità storica venga alterata. In questo momento, allo stesso tempo sospeso e fugace, l'allestimento del fashion show si struttura come una sovrapposizione al contesto, leggera e reversibile, un velo che si poggia ma non modifica le architetture del passato, anzi le esalta e ne rivela le geometrie potenziando la qualità percettiva degli spazi, senza introdurre elementi permanenti. L'intervento è dunque un gesto temporaneo, ma di forte carica simbolica, in cui l'incontro tra il linguaggio contemporaneo di Trussardi e la monumentalità di Villa Adriana genera una nuova forma di relazione, intensa ma controllata.

Il ruolo della moda non è quello di leggere le morfologie archeologiche e restituirne una lettura attuale, contemporanea. In questo senso, la prima fase concentra in un'unica azione il potenziale evocativo del progetto, mostrando come l'effimero possa diventare un mezzo di valorizzazione capace di illuminare per un istante ciò che c'era e permane e di cristallizzare nella memoria ciò che concretamente scompare.





V.III.II. L'articolazione dell'evento

Lo svolgimento del fashion show si articola secondo una sequenza ben definita di momenti che accompagna gli ospiti in un percorso narrativo e spaziale, intrecciando la temporalità effimera della moda con la permanenza del sito archeologico, mostrando quella volontà di trasformazione e rinascita che si fa interprete sia del brand che della Villa, unendoli in un dialogo comune armonioso.

L'evento prende avvio nelle ore del tramonto, momento liminare in cui la luce naturale diviene parte integrante della regia, avvolgendo il sito archeologico in un'atmosfera cangiante che riflette i colori naturali che definiscono il brand Trussardi. Gli ospiti accedono al complesso attraverso il nuovo ingresso pedonale, a cui si attribuisce una soglia simbolica tra presente e passato, inaugurato attraverso la sfilata. Percorrendola fisicamente ci si immerge in un viaggio ideologico nel tempo e nella storia. La traccia che costeggia l'Antinoeion diviene scenografia, e, allo stesso tempo, protagonista del percorso, racconta da sé la sua storia e anticipa la potenzialità della Villa e dei suoi paesaggi, proseguendo fino all'anello basolato storico, situato al di sotto del Vestibolo, dove gli ospiti prendono posto prima dell'inizio dell'evento. Quando la luce radente del tramonto illumina la scena, prende avvio la sfilata.

Al termine del défilé, gli ospiti sono invitati a dirigersi verso il padiglione, concepito, in questa fase, come soglia tra il luogo e la maison, lasciandoli sospesi nell'istante in cui questi si intrecciano. L'effimero diventa, per una notte, il luogo in cui approfondire i contenuti estetici e concettuali della collezione attraverso materiali, installazioni e capi vintage.

Conclusa la visita, il percorso prosegue lungo il nuovo tracciato pedonale, che si ricongiunge al sentiero esistente che conduce alla zona degli ulivi. In quest'area, immersa nella quiete del paesaggio adrianeo, si svolge la cena esclusiva che conclude l'evento.

L'after party, collocato in un ambiente naturale ed etereo, diventa occasione per restituire equilibrio tra monumentalità e paesaggio, tra la ritualità del percorso ideologico e le bellezze concrete che l'evento mette in mostra.

In questo modo l'intero evento si configura come un itinerario esperienziale: un processo graduale in cui la moda, attraverso l'effimero, incontra il patrimonio e ne rinnova la percezione.

Materiali e reversibilità

Il fashion show di Trussardi a Villa Adriana promette la realizzazione di un progetto allestistivo basato sulla totale reversibilità degli elementi installati per l'evento, con un'attenzione tecnica e progettuale rivolta a garantire il massimo rispetto del patrimonio archeologico e storico. Sia la passerella sia il padiglione effimero sono realizzati mediante una struttura metallica flottante: un dispositivo leggero che distribuisce il carico sul terreno senza richiedere fondazioni invasive o interventi nel sottosuolo, evitando dunque ogni alterazione permanente del sito.

Tutti gli elementi decorativi e strutturali sono montati "a secco", ossia mediante connessioni meccaniche che non impiegano colle o malte, ma viti o sistemi a incastro, favorendo così uno smontaggio rapido e non distruttivo. Questa modalità riduce gli impatti permanenti e permette il riutilizzo delle componenti nell'ottica di un'economia circolare.[259]

Dal punto di vista dei materiali, la passerella flottante è rivestita con una lamina metallica dorata, scelta che coniuga estetica elegante e leggerezza strutturale.

259 Maurita Cardone, *I fondamentali dell'architettura reversibile per una nuova grammatica dei materiali*, Economia circolare.it, aprile 2021, https://economiacircolare.com/fondamentali-architettura-reversibile/ (ultima consultazione 28/11/2025)

Il padiglione, è concepito per inserirsi in modo non invasivo e armonico con l'ambiente circostante. Ispirate da aziende esperte nel settore, la scelta materica per il padiglione[260] è ricaduta sul vetro che non è da considerarsi semplice involucro o facciata, ma diviene elemento strutturale per eccellenza grazie ad un impianto modulare realizzato tramite griglia regolare di colonne e travi trasparenti, in cui ogni elemento, pannelli, scale, arredi, è pensato come parte di un sistema unitario, e dove la trasparenza totale consente di celare i confini, instaurando un dialogo visivo continuo con il paesaggio esterno.[261]

Il padiglione viene progettato come un modulo "su misura", calibrando le dimensioni sulla morfologia di Villa Adriana, nel rispetto delle quote, delle distanze e della topografia del sito. In questo modo, la struttura si adatta, non invade, e rimane coerente con il paesaggio e il valore archeologico. Si inserisce come cornice quasi "immateriale", permettendo al contesto storico di restare visibile e protagonista. Per quanto riguarda i tempi di smontaggio, la rimozione della passerella e del backstage[262] è prevista nella giornata successiva al fashion show. Grazie al sistema flottante e alle connessioni a secco, i tempi di smontaggio previsti sono esigui e la disarticolazione degli elementi è facilitata. Il padiglione, al contrario, pensato per ospitare la mostra tematica post-sfilata, rimarrà in sito per un periodo più lungo per poi essere interamente disassemblato senza lasciare tracce permanenti sul terreno.

260 caratterizzato da una struttura metallica al quale si connette un sistema di pannelli vetrati. Questo sistema a secco, grazie alla rapidità nella disarticolazione e ricollocazione dei pannelli, garantisce la piena reversibilità del manufatto.

261 Decio Giulio Riccardo Carugati, *The Glass House*, *Santambrogiomilano*, https://www.santambrogiomilano.com/the-glass-house (ultima consultazione 03/12/2025)

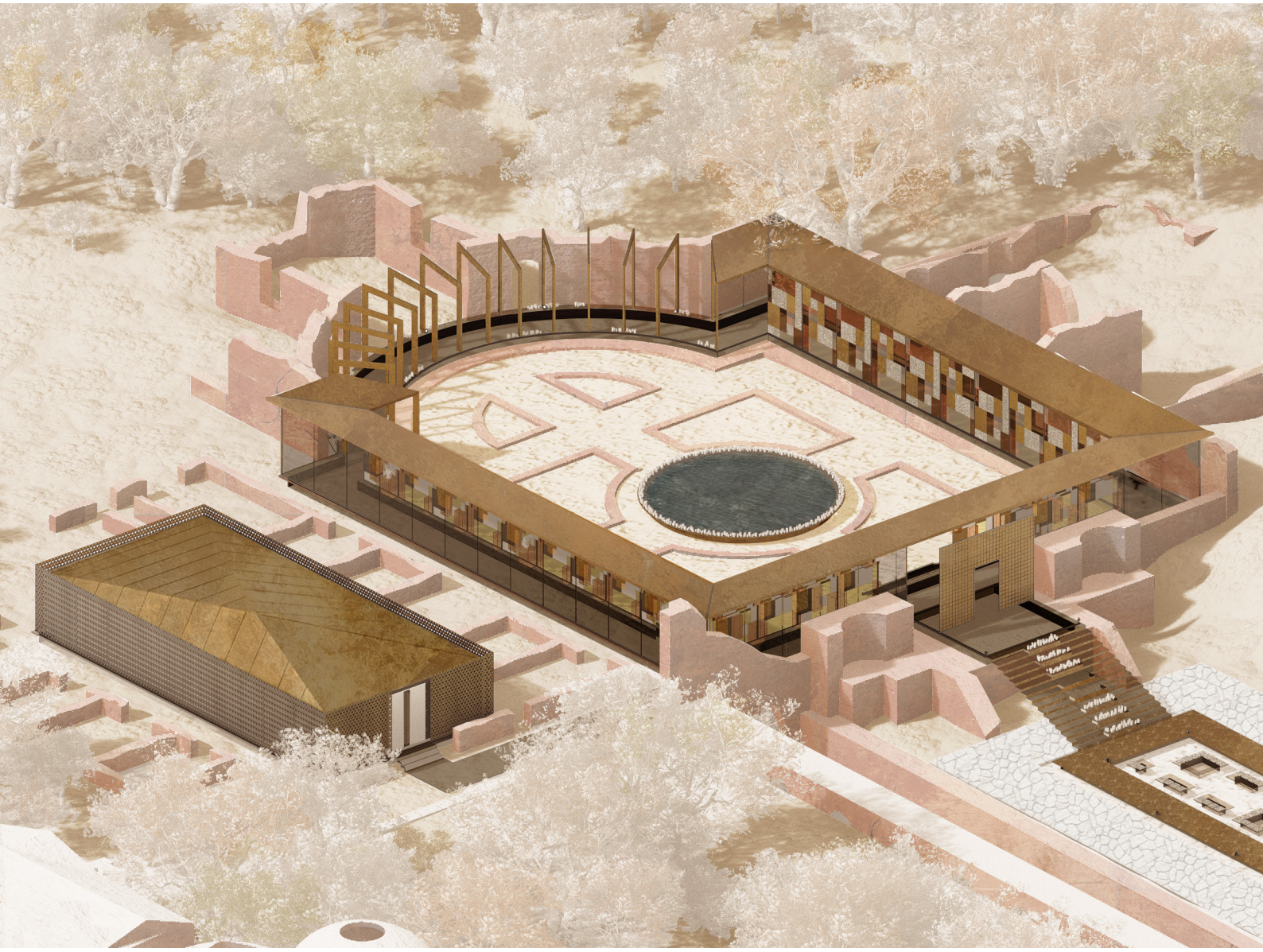
262 realizzato secondo le medesime caratteristiche del padiglione principale

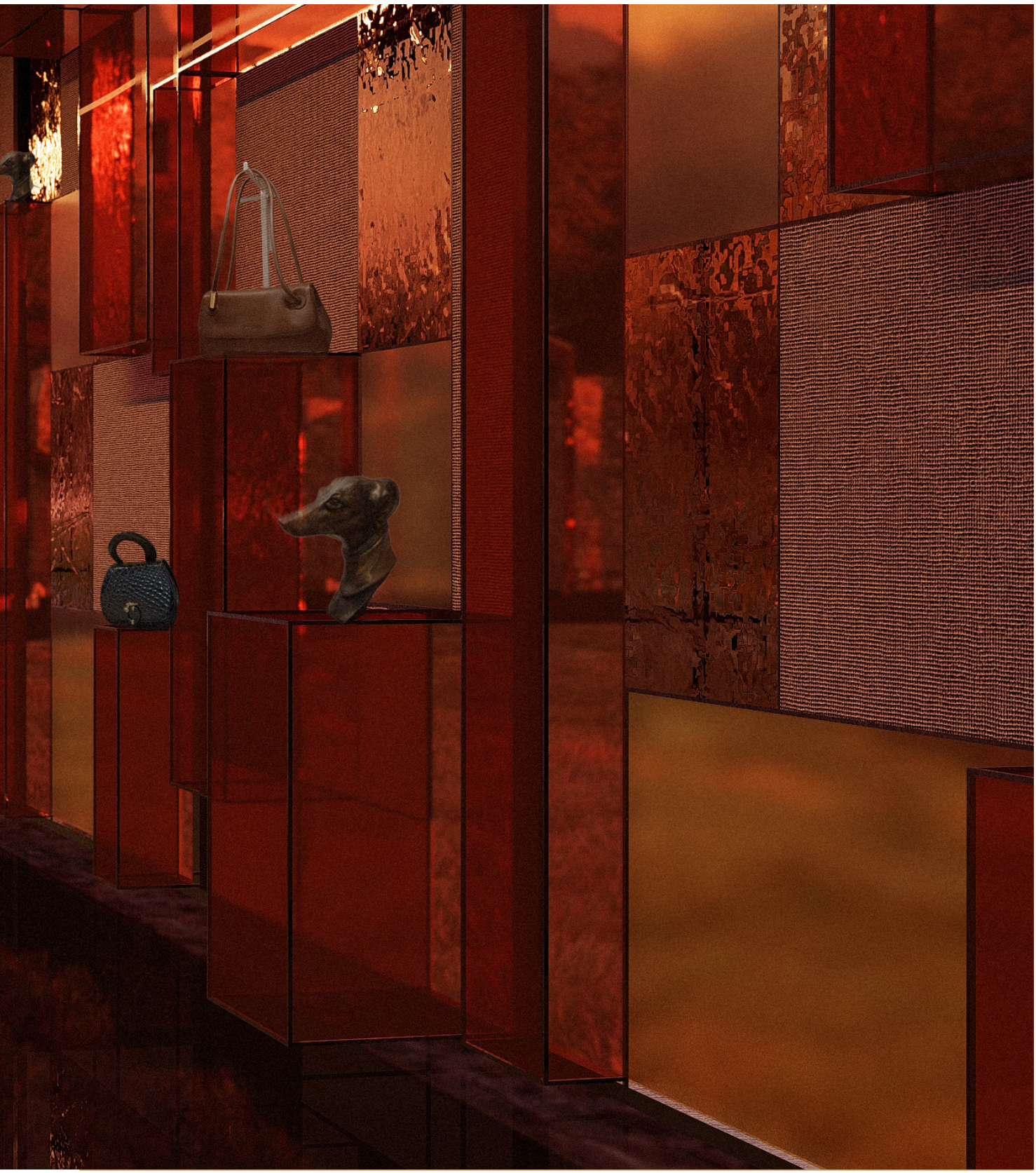
V.III.IV. Il mecenatismo come processo generatore

La sfilata a Villa Adriana, nella sua accezione effimera, non rappresenta soltanto un momento di spettacolarità e messa in scena, ma si configura come un vero e proprio gesto di mecenatismo contemporaneo, capace di incidere in modo significativo sulla vita culturale del sito. Grazie alla sua forza mediatica e simbolica, l'evento temporaneo diventa, infatti, il punto di avvio di un processo più ampio: un catalizzatore che riattiva l'immaginario del luogo, lo rende nuovamente percepibile agli occhi del pubblico e ne rinnova il potenziale narrativo generando nuove possibilità interpretative con effetti che permangono nel tempo. Attraverso il linguaggio della moda, il patrimonio viene nuovamente raccontato e attraversato da uno sguardo contemporaneo che non lo altera, ma lo rivela. La dialettica della soglia, che si pone come istante sospeso tra due momenti, talvolta opposti, apre, dunque, un nuovo scenario per il patrimonio: è un invito a considerarlo non come un'eredità immobile, bensì come uno spazio vivo che può essere riattivato attraverso pratiche rispettose e creative.

Ed ecco allora che il mecenatismo contemporaneo si fa soglia, diventa l'occasione per agire, e l'architettura effimera diviene il mezzo attraverso cui attivare i processi. In questa prospettiva, il mecenatismo non è solo sostegno economico, ma un atto culturale: un gesto che mette in moto un processo di valorizzazione capace di superare il tempo dell'evento e di trasformarsi in eredità, innescando riflessioni, pratiche e scenari che accompagneranno le fasi successive del progetto.

La Fase dell'Incontro, rappresenta dunque solo il primo dialogo di una salda alleanza tra l'eleganza dell'effimero e la bellezza del permanente.





V.IV.

- L'INCONTRO -
Il fashion show
come soglia effimera

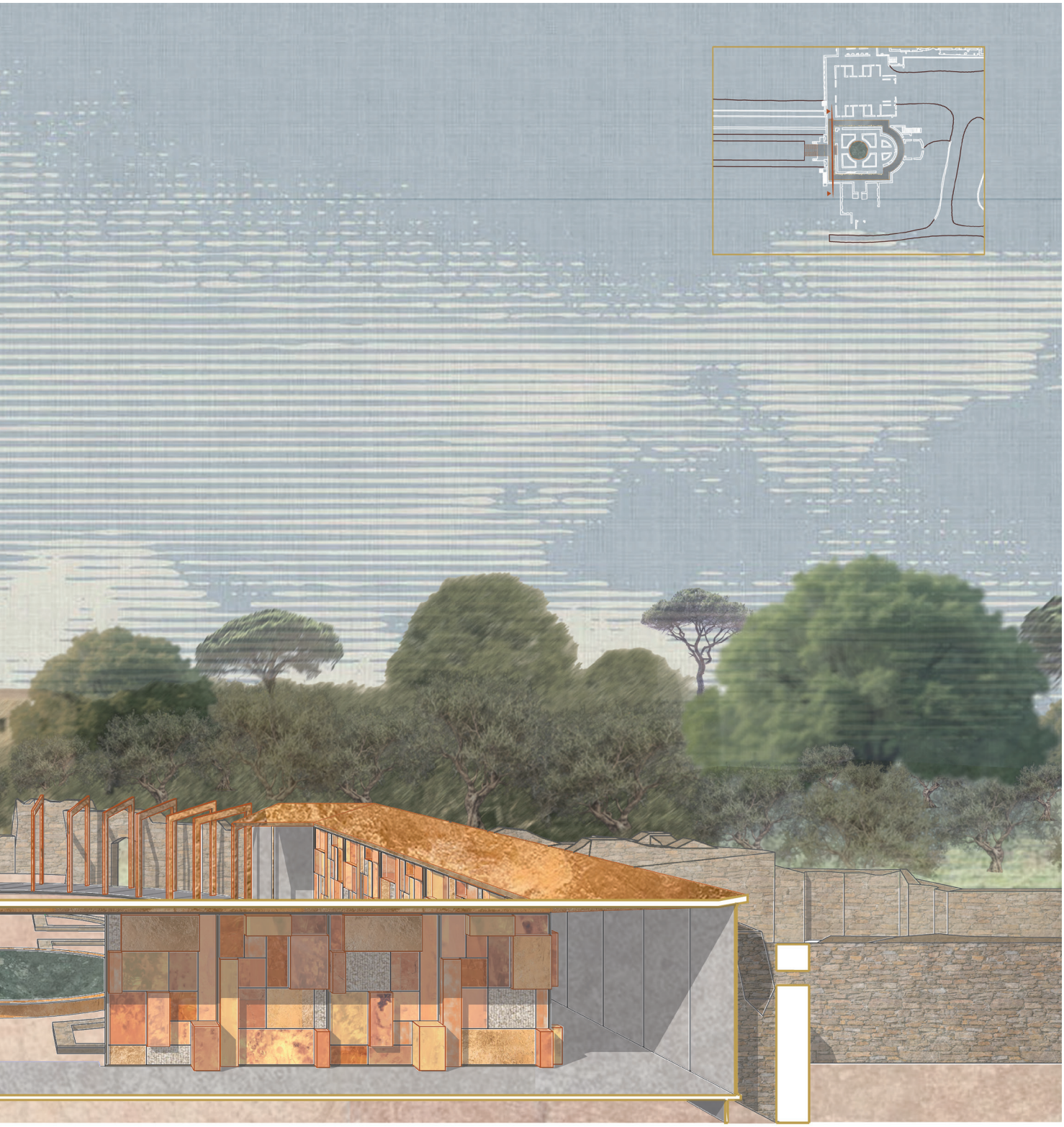
- IL DIALOGO -
La mostra come
presenza momentanea

- IL LEGAME -
Il percorso paesaggistico
come fruizione integrata

V.IV.I. Il Dialogo, la mostra come presenza momentanea

La seconda fase del progetto, quella del dialogo, si configura come un'estensione naturale dell'evento performativo della sfilata. In questa accezione, il dialogo sta a indicare simbolicamente un rapporto più maturo ed equilibrato tra la maison e il patrimonio, tra l'effimero e l'eterno. In questa scansione del progetto, la dimensione effimera del fashion show concede un lascito della sua permanenza: il padiglione realizzato per la sfilata si evolve per diventare dispositivo espositivo, prolungando nel tempo l'azione culturale avviata dal mecenatismo della maison.

La mostra ospitata nella Villa, diviene così il momento in cui l'impulso generato dall'evento si sedimenta, offrendo al pubblico un'esperienza più lenta, meditativa e accessibile, capace di ampliare la fruizione del sito e tramandare gli intenti del brand, lasciando spazio alla riflessione di nuovi concetti. È dunque questa l'occasione per aprire le porte alla cultura, tramite un linguaggio museografico reversibile e rispettoso del contesto. In questo passaggio dall'istante allo spazio, dalla performance alla narrazione, manifesta pienamente la vocazione culturale del progetto, che trasforma la moda in un agente di valorizzazione capace di lasciare ricadute significative oltre il momento dello spettacolo.



V.IV.II. L'articolazione della mostra

Nel suo intento di totale rispetto per il luogo, la mostra si pone l'obiettivo di attuare una trasformazione, che, riutilizzando gli ambienti già attraversati dal fashion show, gli conferisce un'occasione di rinascita, tramutando gli ambienti in una nuova valenza culturale. La mostra *"Ianua,sulla soglia"* rappresenta un percorso esperienziale che guida il visitatore in un viaggio progressivo tra memoria e contemporaneità, dove ogni tappa rivela, passo dopo passo, l'armonia tra il patrimonio e le azioni della maison. Il punto di partenza si colloca nella piazza d'ingresso al nuovo percorso pedonale, la stessa percorsa dagli ospiti durante la sfilata di moda. Qui si erge la statua di Giano bifronte, custode del passato e dell'avvenire e simbolo dell'intero progetto. La sua presenza invita il visitatore a varcare un confine ideale, segnando il momento iniziale di un'esperienza culturale che si sviluppa lungo il percorso, e introducendo il visitatore nel racconto immersivo. Lungo il cammino, le tappe fondamentali sono scandite da elementi scultorei chiave, la cui materialità si traduce in spunti riflessivi. Queste opere diventano i punti di riferimento della narrazione, simboli esperienziali capaci di guidare il visitatore attraverso la storia e l'interpretazione del patrimonio archeologico. In questo contesto esso non è semplice cornice passiva, ma un'interlocutore attivo: scoprendo la mostra si percorre la Villa, esplorando un percorso fatto di paesaggi e significati, in cui le architetture temporanee si traducono in strumento narrativo e contenitore di memoria. Il percorso culmina nel padiglione espositivo collocato nel Vestibolo, che diviene cuore pulsante della mostra. Qui, la narrazione trova la sua sintesi: il visitatore può soffermarsi, contemplare e rielaborare quanto appreso lungo il percorso, consolidando il senso culturale dell'esperienza.

V.IV.III. Il tema della mostra

La mostra, dal titolo *"Ianua, la soglia"* prende forma attorno al concetto di soglia o varco, concepita come luogo di passaggio e trasformazione, come spazio liminale in cui passato e futuro si sovrappongono e dialogano, un frammento di durata in cui si elabora ciò che è stato e si immagina ciò che potrà essere. Il percorso espositivo celebra l'istante della rinascita, in una ritualità che non pretende giudizi sul passato, bensì ne riconosce il valore come base su cui costruire il futuro. A guidare il percorso è il simbolo di Giano bifronte, divinità antica delle soglie e dei nuovi inizi, capace di esprimere la condizione stessa dell'attraversamento. La sua collocazione segna l'avvio del racconto: un volto rivolto al passato, che custodisce e riconosce la memoria, l'altro rivolto al futuro, aperto alla possibilità. Giano diventa la chiave di lettura dell'intera mostra: un invito a sostare, a osservare entrambi i lati della storia, a comprendere che ogni nuovo inizio è fatto anche di ciò che resta.

Il percorso espositivo si sviluppa attraverso cinque stazioni narrative. *IANUA* mette così in scena il tempo della soglia: un attraversare che chiarisce ciò che accade quando si ricomincia:

Initium: L'inizio. Giano bifronte segna la prima soglia: il momento in cui si sceglie di varcare il limite, superare l'istante sospeso per accogliere il futuro, la trasformazione, senza però cancellare il passato.

Imago: L'identità come affermazione. Si identifica nell'Apollo del Belvedere[263], icona classica di bellezza e perfezione idealizzata, una dichiarazione di identità, la volontà di definire chi siamo all'inizio di un nuovo ciclo.

263 Vaticano, Musei Vaticani, Apollo del Belvedere: scultura del II secolo d.C., copia romana di originale greco del IV secolo a.C.

Nexus: La continuità attraverso il frammento. La Venere di Milo[264] incarna il valore della bellezza che permane nonostante l'assenza: un richiamo alla resilienza, alla forza generatrice della storia.

Viaggio: Il movimento che trasforma. L'Hermes di Prassitele[265] rappresenta il transito, il passo che trasforma l'intenzione in cammino, che cambia il senso delle cose, simbolo dell'evoluzione personale.

Adventus: L'arrivo come fondazione. Rappresentato dal gruppo scultoreo Enea, Anchise e Ascanio[266], metafora dell'arrivo come passaggio che fonda, accogliere il passato per edificare il futuro e assumere responsabilità verso la memoria.

Ogni opera funziona come stazione di senso, le presenze invitano a compiere una riflessione, a leggere il proprio cammino attraverso archetipi universali. Questo racconto si intreccia con la storia di Trussardi e la sua trasformazione ancora in avvenire. *Ianua* è un invito a vedere nella soglia non un confine ma un potenziale, per comprendere che ogni nuovo inizio è un atto culturale.

264 Musée du Louvre, Aphrodite dite "Vénus de Milo", ca. 130–100 a.C.
265 Museo Archeologico di Olimpia, Hermes con Dioniso bambino attribuito a Prassitele, ca. 340 a.C.
266 Galleria Borghese, Roma, Gian Lorenzo Bernini, 1618-19.

IANUA: SULLA SOGLIA DI VILLA ADRIANA

AMET CONSEC TETUR
ADIPISC ING ELIT SED DO
EIUSMOD TEMPOR
INCIDIDUNT UT LABORE ET
DOLORE MAGNA ALIQUA.
QUIS IPSUM SUSPENDISSE
ULTRICES GRAVIDA. RISUS
COMMODO VIVERRA
MAECENAS ACCUMSAN
LACUS VEL FACILISI.
DOLOR SIT AMET,
ADIPISCING
SED DO EIUSMOD
INCIDIDUNT UT L

V.IV.IV. Materiali e reversibilità

Come per gli altri momenti dell'intervento, anche la seconda fase del progetto è stata concepita nel pieno rispetto della reversibilità e della tutela del patrimonio storico di Villa Adriana. La scelta dei materiali, delle modalità di montaggio e smontaggio e della durata dell'intervento costituiscono elementi fondamentali per garantire un equilibrio tra valorizzazione culturale e protezione dei beni.

Le sculture che scandiscono il percorso della mostra sono collocate nei "punti obelisco" o all'interno delle folies che si sviluppano lungo il percorso, su pedane rialzate che permettono di non comprometterne l'integrità. Tutti gli elementi statuari sono riproduzioni fedeli degli originali, realizzati in resina rinforzata con fibra di vetro (GFRP), materiale largamente utilizzato in museografia e allestimenti temporanei nei contesti archeologici.[267] Essa consente di ottenere riproduzioni estremamente dettagliate e accurate, con una finitura superficiale simile al marmo, pur garantendo leggerezza, maneggevolezza e una buona conservazione nel tempo, anche considerando gli agenti atmosferici esterni. Queste caratteristiche rendono le sculture facilmente posizionabili.

La mostra è pensata per permanere sul territorio di Villa Adriana per circa un anno, passato il quale verranno rimosse le statue dal percorso e verrà smontato il padiglione in vetro e metallo. Lo smontaggio degli elementi statuari e del padiglione segue procedure standard per allestimenti temporanei in contesti archeologici: possedendo moduli assemblati a secco, con fissaggi meccanici non invasivi, e su basamenti rialzati o flottanti, tali da consentire una successiva rapidità.

267 Zacharias Pervolarakis et. al., *Method and Platform for the Preservation of Temporary Exhibitions*, in Heritage, vol. 5, n. 4, 2022, p. 147, https://doi.org/10.3390/heritage5040147 (ultima consultazione 03/12/2025)

Le folies lungo il percorso vengono, invece, mantenute data la loro struttura modulare, consentendo di poter utilizzare i suoi ambienti per ospitare reperti della villa o piccole mostre occasionali, così da garantire continuità culturale e funzionalità pubblica anche dopo la fine della mostra. La collocazione delle folies diviene un'occasione per stabilire lungo il percorso piccoli spazi coperti forniti di sedute e alcuni elementi narrativi contenenti informazioni relative alle nuove aree aperte al pubblico della villa. Essenzialmente, dunque, questi spazi sono pensati come dispositivi culturali lungo il percorso, progettati in un'ottica totalmente reversibile, qual'ora fosse opportuno il loro smontaggio.

Così, ciò che era stato effimero nella sfilata si trasforma, in questa seconda fase progettuale, in un itinerario contemplativo, una soglia estesa in cui il passato e il presente dialogano, lasciando aperta la possibilità di ulteriori narrazioni. La mostra diventa quindi non solo testimonianza di un atto di mecenatismo contemporaneo prolungato nel tempo, ma anche strumento di valorizzazione culturale capace di proiettare Villa Adriana in ulteriori racconti.

V.V.

- L'INCONTRO -
Il fashion show
come soglia effimera

- IL DIALOGO -
La mostra come
presenza momentanea

- IL LEGAME -
Il percorso paesaggistico
come fruizione integrata

V.V.I. Il Legame, il percorso paesaggistico come fruizione integrata

La terza e ultima fase progettuale si configura come legame scaturito dall'azione di mecenatismo tra Trussardi e Villa Adriana. Tra le tre fasi di progetto, si tratta di quella che implica una maggiore permanenza nell'area archeologica.

Concluso il fashion show e terminato il periodo di esposizione della mostra, la Villa ritorna alla sua conformazione naturale, arricchita di significati e narrazioni che ne rinnovano la percezione culturale e simbolica. Grazie ai finanziamenti sostenuti dalla maison per la villa, il nuovo percorso pedonale amplia le modalità di fruizione del patrimonio. La nuova accessibilità non si limita a rievocare l'antico ingresso storico, ponendo uno sguardo sospeso tra passato e futuro, ma apre al pubblico nuove aree. Se, fino ad oggi, l'Antinoeion e le Cento Camerelle potevano essere ammirate solo dall'alto, il nuovo percorso pedonale offre la possibilità di scoprirne la maestosità da una prospettiva nuova, tra la sacralità delle rovine architettoniche realizzate in onore di Antinoo, alla scenografica maestosità delle Cento Camerelle.

La nuova viabilità si articola in due direzioni totalmente accessibili, che si riconnettono armoniosamente al percorso da visita esistente, integrandosi nella topografia della Villa senza alterarne l'assetto. In questo senso, il mecenatismo contemporaneo si manifesta non solo come strumento di valorizzazione culturale, ma anche come intervento concreto che genera benefici tangibili, mantenendo vivo il ricordo di un dialogo, quello tra passato e presente, che rimarrà eternamente impresso nella memoria di chi lo attraversa.

V.V.II. Materiali e integrazione dell'elemento d'acqua

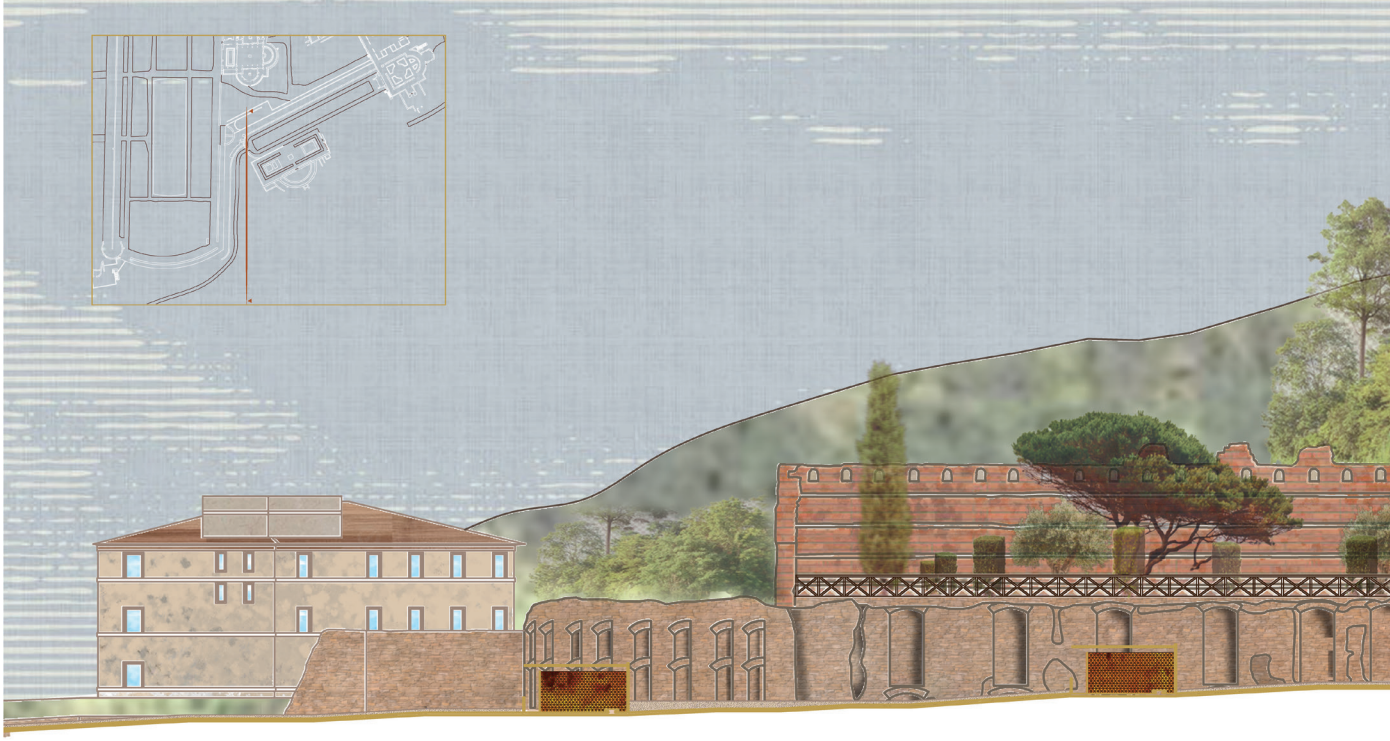
La definizione materica del nuovo percorso pedonale costituisce l'aspetto più delicato e identitario della fase progettuale. La sua realizzazione è guidata dal principio cardine dell'intero progetto: intervenire senza ferire, integrare senza sovrapporsi, restituire senza sottrarre. Il tracciato si sviluppa su un terreno caratterizzato da numerosi dislivelli naturali, e dunque presenta variazioni di quota. Per preservare l'integrità del suolo storico, la nuova viabilità non prevede scavi, si posa con discrezione sul pianoro esistente, accompagnandone il profilo. Le differenze altimetriche vengono risolte attraverso una sequenza calibrata di rampe, garantendo pendenze contenute e una piena accessibilità: un gesto di restituzione che trasforma la topografia in un'azione inclusiva, aperta alla totalità dei visitatori. Inoltre, grazie alla sua presenza prolungata all'interno del sito, il percorso richiede una scelta materica coerente: i materiali selezionati compongono un lessico costruito in continuità visiva e culturale con il sito. La pavimentazione in blocchi irregolari di pietra richiama il basolato antico ancora percepibile poco oltre il tracciato contemporaneo, ristabilendo un'eco formale tra passato e presente. Inoltre, la scelta del tufo porta con sé la stessa matrice geologica del complesso, per tale motivo i muretti di contenimento realizzati in questo materiale, rimandano immediatamente all'identità costruttiva della Villa, assorbendone cromie e tessiture.

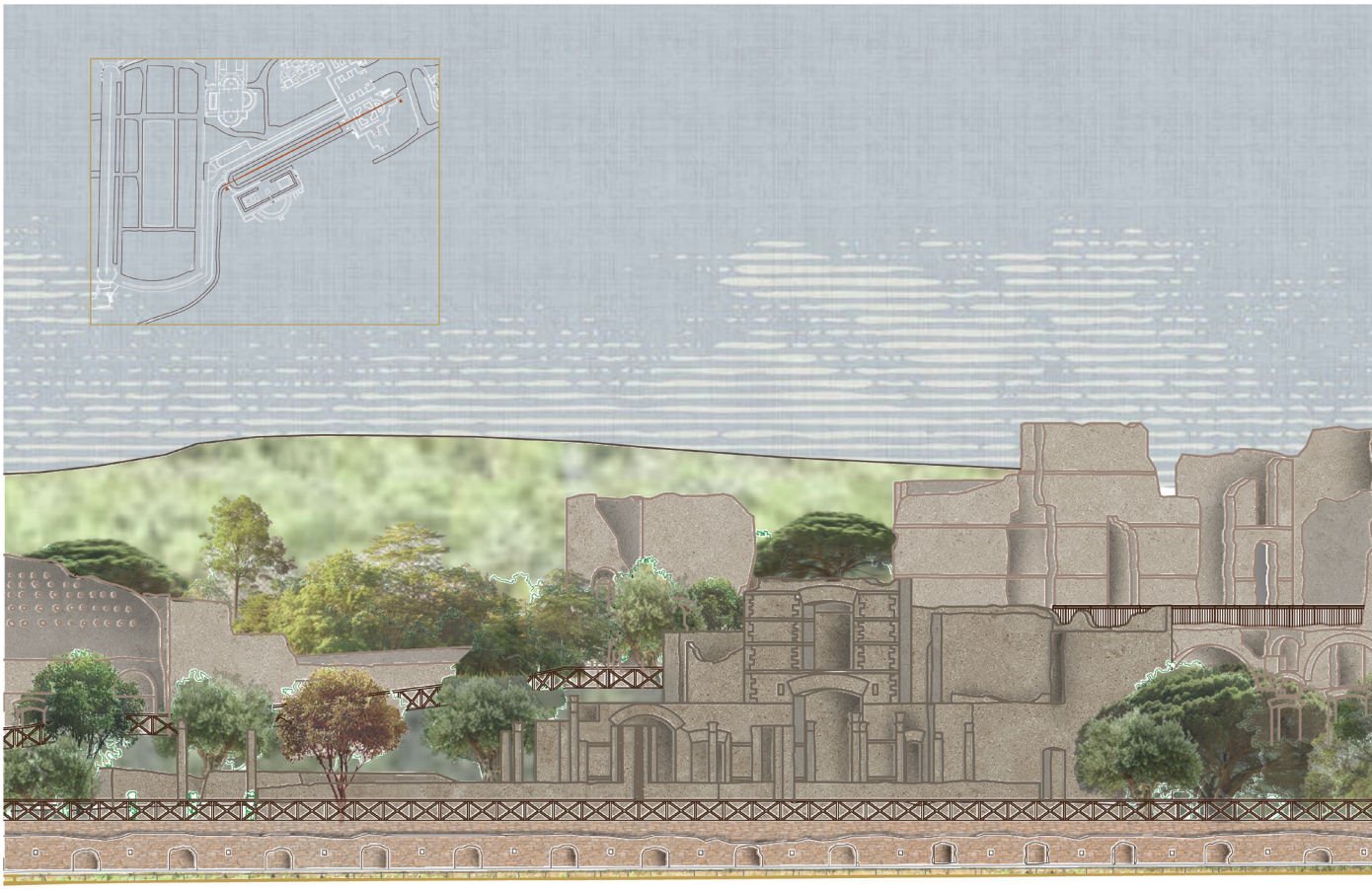
Elemento cardine della progettazione è l'acqua, che ritorna come filo conduttore simbolico e sensoriale, rendendo il percorso un paesaggio esperienziale. La sua presenza non è ornamentale, ma profondamente radicata nella storia di Villa Adriana. Il progetto esprime la volontà di rimettere in moto i due principi cardine della composizione idraulica adrianea: l'*Aqua captiva*, ovvero l'acqua come superficie di riflessione e contemplazione, basata sulla presenza di specchi d'acqua e paesaggi statici; e l'*Aqua ex machina*,

ovvero l'acqua come evento, movimento, che si manifesta in cascatelle, e zampilli. Il progetto riprende dunque questi due concetti, riportando un'assonanza tra passato e presente. Le vasche lungo il nuovo asse pedonale ripropongono specchi d'acqua che scandiscono il ritmo lento e meditativo. Al contempo, la presenza di fontane dinamiche trasformano l'elemento dell'acqua in memoria viva della teatralità adrianea. La coesistenza di queste due forme, una contemplativa e l'altra performativa, consente al percorso di alternare pause silenziose e momenti di stupore, in una narrazione che dialoga tanto con la morfologia del luogo quanto con la sua eredità culturale.

La terza fase progettuale rappresenta il compimento di un percorso che unisce innovazione, cura e responsabilità culturale.

In questo senso, il progetto assume la natura di un moderno mecenatismo: un impegno consapevole verso la tutela e la valorizzazione del patrimonio, in ottica di continuità per le comunità che lo abitano. L'intero percorso, dalla ricerca alla mostra, fino alla definizione degli spazi, si configura così come un processo che dà forma a una responsabilità condivisa: custodire il passato, interpretarlo con sensibilità contemporanea e offrirlo al futuro come risorsa viva.





Bibliografia:

AA. VV. Adriano, Architettura e Progetto, Electa, Milano, 2000.

Francesca Ala, Maria Maddalena Margaria, Valeria Minucciani, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*,Gangemi editore,2019.

Greta Allegretti, Amath Luca Diatta, Sara Ghirardini. *"Moda e patrimonio. Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza"*. AND, n. 42, TerritoriModa, 2022.

Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento* (a cura di Gianfranco Marrone), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.

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

Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliari (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, in edibus Accademia Adrianea Edizioni, Milano, 2019.

Pier Federico Caliari, *La forma della bellezza*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2019.

Pier Mauro Federico Caliari, *La forma dell'effimero, Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Lybra Immagine, 2000.

Pier Federico Caliari, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma, 2012.

Pier Federico Caliari, *"Rovina e modernità. Dialettica dell'illuminismo"*, in Stefano Bigiotti, Enrica Corvino, (a cura di), La modernità delle rovine, Prospettive Edizioni, Roma, 2015.

Pier Federico Caliari, *"Les carnet des voyages d'Hadrien"*, in La Rivista di Engramma, Venezia, 2013.

Pier Federico Caliari, *"Louis Kahn. L'ultimo dei Romani",* Ananke, no. 84, Maggio 2018.

Pier Federico Caliari, "La ricostruzione dopo la fine del moderno", Ananke, no, 83, Gennaio 2018.

Pier Federico Caliari, *"Gli architetti di Adriano",* Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018.

Pier Federico Caliari, *"La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino",* Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018.

Carmelo Calci, *L'Aniene e gli acquedotti aniensi*, ACM SpA, Acerra, 2010.

Claudio Calò, *La sfilata di moda come opera d'arte*, Giulio Einaudi, Torino, 2022.

Viviana Di Capua, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune*, Roma, Aracne, 2019.

Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.

Monica Centanni, Daniela Sacco, *Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro.*, Edizioni Engramma, Venezia, 2014.

Giuseppina Enrica Cinque, Nicoletta Marconi (a cura di), *Villa Adriana. Passeggiate iconografiche*, Il Formichiere, Perugia, 2018.

Giuseppina Enrica Cinque, *Le rappresentazioni planimetriche di Villa Adriana tra XVI e XVIII secolo. Ligorio, Contini, Kircher, Gondoin, Piranesi.*, Publications de l'École française de Rome, Roma, 2022.

Amath Luca Diatta, Sara Ghirardini, *Allestire il Grand Tour: Incontri tra moda, arte e cultura nelle mise en scène di Dolce&Gabbana Alta Moda*, AND Rivista Di Architetture, Città e Architetti, vol. 46 n°2, 2024.

Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, Yale University Press, 2003.

Giovanni Fiorentino, *Moda e Made in Italy. L'identità della moda italiana nel sistema globale*, Firenze University Press, 2016.

Maria Luisa Frisa, *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato, comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2022.

Gisella Giamarresi, *La moda e l'architettura*, Mondadori, Milano, 2008.

Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Milano, 2006.

Gilles Lipovetsky, *L'impero dell'effimero. La moda nella società moderne*, Garzanti, Milano, 1989.

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

Stefania Macioce, *L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione*, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018.

Lev Manovich, *The Poetics of Augmented Space*, Visual Communication, Vol. 5, n. 2, 2006.

Luca Marchetti, Simona Segre Reinach, *Exhibit! La moda sposta:lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Mondadori, 2017.

Sergio Marotta, *Per una lettura sociologico-giuridica dei beni culturali come beni comuni*, 2018.

John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Book, Milano, 1997.

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

Salvatore Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino, 2002.

Salvatore Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010.

Salvatore Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Giulio Einaudi, Torino, 2017.

Georg Simmel, *La moda* (a cura di Anna Maria Curcio), Mimesis Edizioni, Milano, 2015.

Caroline Tisdall, *Made in Italy: The Art of Italian Style*, Rizzoli, New York, 1987.

Carlo Tosco, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2014.

Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea: La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, Allemandi, 2016.

Sitografia:

A Gentle Society: Trussardi Identity and Heritage | Trussardi, Trussardi, https://trussardi.com/it/pages/a-gentle-society (ultima consultazione 14/11/2025)

Elisa Anzolin, *Italy's Miroglio goes upmarket with Trussardi buy*, Reuters, marzo 2024, https://www.reuters.com/markets/deals/italys-miroglio-goes-upmarket-with-trussardi-acquisition-2024-03-12/ (ultima consultazione 10/11/2025)

Hamish Bowles, *This Is Not Your Mother's Dior*, Vogue, novembre 2016, https://www.vogue.com/article/christian-dior-creative-artistic-director-maria-grazia-chiuri-interview (ultima consultazione 29/10/2025)

Hamish Bowles, *Fendi FALL 2019 COUTURE* by Silvia Venturini Fendi, Vogue, luglio 2019, https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/fendi (ultima consultazione 26/10/2025)

Paola Bulbarelli, *Il mecenatismo 'nomade' di Fondazione Trussardi: l'arte in città*, Il Foglio, settembre 2018, https://www.ilfoglio.it/granmilano/2018/09/23/news/il-mecenatismo-nomade-di-fondazione-trussardi-larte-in-citta-214740/ (ultima consultazione 09/11/2025)

Marco Caruccio, *Trussardi presenta la prima collezione 'by Miroglio Group'. A Milano il possibile ritorno di un monomarca*, Pambianconews, marzo 2025, https://www.pambianconews.com/2025/03/27/trussardi-presenta-la-prima-collezione-by-miroglio-group-a-milano-il-possibile-ritorno-di-un-monomarca-436932/ (ultima consultazione 14/11/2025)

Giulia Crivelli, *Armani oltre la moda: teatro firmato da Tadao Ando e la passione per l'architettura*, Sole 24 ore, settembre 2025, https://www.ilsole24ore.com/art/armani-oltre-moda-teatro-firmato-tadao-ando-e-passione-l-architettura-AHeqd4TC (ultima consultazione 14/11/2025)

Martina D'amelio, *Dior a Lecce: come vedere la sfilata e tutte le anticipazioni*, Io Donna, luglio 2020 https://www.iodonna.it/moda/news/2020/07/22/sfilata-dior-lecce-cruise-2021-anticipazioni/ (ultima consultazione 29/10/2025)

Samantha De Martin, *Fendi e la Galleria Borghese: un connubio nel segno dell'arte e di Caravaggio*, Arte.it, https://www.arte.it/notizie/roma/fendi-e-la-galleria-borghese-un-connubio-nel-segno-dell-arte-e-di-caravaggio-13423 (ultima consultazione 05/11/2025)

Fendi Announces Temple of Venus and Rome End Restauration Works and Dedicated Book, The Impression, https://theimpression.com/fendi-announces-temple-of-venus-and-rome-end-restauration-works-and-dedicated-book (ultima consultazione 27/10/2025)

Bridget Foley, *Dior Couture Spring 2017*, WWD, gennaio 2017, https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/ (ultima consultazione 02/11/2025)

Fontana di Trevi, Fendi finanzia restauro: Fondi per 2,1 mln e nessuna pubblicità, La Repubblica, gennaio 2013, https://roma.repubblica.it/cronaca/2013/01/28/news/fontana_di_trevi_fendi_finanzia_restauro-51458280/(ultima consultazione 05/11/2025)

Ana Paula Galindo, *Meet the New Fendi Proposal Dedicated to the Temple of Venus and Rome*, L'Officiel, marzo 2022, https://www.lofficielsingapore.com/living/book-fendi-dedicated-to-the-temple-of-venus-and-rome (ultima consultazione 26/10/2025)

Carmelo Giancola, *La moda come linguaggio e forma di comunicazione*, (Novembre 2019), https://blog.codencode.it/la-moda-come-linguaggio-e-forma-di-comunicazione/ (ultima consultazione 7/11/2025)

https://www.gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana?srsltid=AfmBOop-2-9n26J6bkeNSCWuBbsACSh74A5V9vz_Xb7N4UkVJNcm7kEu (ultima consultazione 30/10/2025)

Il Palasharp, dall'inizio, Eco di Milano e Provincia, ottobre 2021, https://ecodimilanoeprovincia.it/il-palasharp-dallinizio-21/ (ultima consultazione 07/11/2025)

La Fondazione, Fondazione Nicola Trussardi, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/ (ultima consultazione 08/11/2025)

le19M: Explore Chanel's Creative Space, Love Happens Mag, https://www.lovehappensmag.com/blog/2021/12/29/le19m-explore-chanels-creative-space/ (Ultima consultazione 14/11/2025)

Ministero della Cultura, "*Art Bonus: superato il mezzo miliardo di euro di donazioni – cresce il mecenatismo italiano*", comunicato 19 dicembre 2020, https://cultura.gov.it/comunicato/artbonus-superato-il-mezzo-miliardo-di-euro-di-donazioni-cresce-il-mecenatismo-italiano (ultima consultazione 23/10/2025)

Mission, *Fondazione Prada*, https://www.fondazioneprada.org/mission/ (ultima consultazione 14/11/2025)

Eva Morletto, *Il marchio Trussardi posto in procedura di salvaguardia*, Luxury Tribune, marzo 2023, https://www.luxurytribune.com/en/trussardi-brand-placed-in-safeguard-procedure (ultima consultazione 10/11/2025)

Jess Cartner-Morley, *Dior offers pure escapism with fairytale haute couture show*,The Guardian,gennaio 2017, https://amp.theguardian.com/fashion/2017/

jan/23/dior-offers-pure-escapism-with-fairytale-haute-couture-show, (ultima consultazione 02/11/2025)

Jamie Robinson, *Bureau Betak conjures an enchanted garden for Dior's Spring '17 couture show*, The spaces, https://thespaces.com/bureau-betak-conjures-enchanted-garden-diors-spring-17-couture-show/ (ultima consultazione 02/11/2025)

Sam Rogers, *Dior Cruise 2020: l'intervista di Vogue a Maria Grazia Chiuri*, Vogue Italia, aprile 2019, https://www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2020-lintervista-di-vogue-a-maria-grazia-chiuri (ultima consultazione 29/10/2025)

The Dawn of Romanity FENDI Couture Fall/Winter 2019-2020, ZOE Magazine, https://www.zoemagazine.net/156429-the-dawn-of-romanity-fendi-couture-fall-winter-2019-2020 (ultima consultazione 26/10/2025)

https://www.tivolivilladeste.com/villa-adriana-nella-storia-dellarte/ (ultima consultazione 10/11/2025)

TRUSSARDI | Gentle Society, Cimena, giugno 2025, https://www.cimena.it/projects/trussardi-gentle-society (ultima consultazione 14/11/2025)

Trussardi entra a far parte del Gruppo Miroglio, comunicato ufficiale del Gruppo Miroglio, marzo 2024, https://www.mirogliogroup.com/newsroom/miroglio-acquisisce-trussardi/ (ultima consultazione 14/11/2025)

Trussardi, in vista tre nuovi store, Pambianconews, maggio 2002, https://www.pambianconews.com/2002/05/14/trussardi-in-vista-tre-nuovi-store-4287/ (ultima consultazione 10/11/2025)

Trussardi, Made in Italy, https://www.made-in-italy.com/italian-fashion/designers-and-brands/trussardi/ (ultima consultazione 08/11/2025)

Trussardi, Reti Archivi Biellesi, https://www.retearchivibiellesi.it/entita/3350-trussardi (ultima consultazione 10/11/2025)

Trussardi: scommettiamo su Milano, Pambianconews, estratto da Corriereconomia, gennaio 2005, https://www.pambianconews.com/2005/01/17/trussardi-scommettiamo-su-milano-11378/ (ultima consultazione 10/11/2025)

Trussardi, una famiglia, una città, un palazzo: Oltre un secolo di storia, dalla creazione di guanti in pelle all'alta moda, ApritiModa, ottobre 2020, https://www.apritimoda.it/it/news/2776/trussardi_una_famiglia_una_citta_un_palazzo (ultima consultazione 08/11/2025)

Una storia italiana di eleganza e visione, Trussardi, https://trussardi.com/it/pages/heritage (ultima consultazione 06/11/2025)

https://www.unesco.it/it/unesco-vicino-a-te/siti-patrimonio-mondiale/villa-adriana-tivoli/ (ultima consultazione 10/11/2025)

https://villae.cultura.gov.it/ (ultima consultazione 10/11/2025)

Maurita Cardone, I fondamentali dell'architettura reversibile per una nuova grammatica dei materiali, Economia circolare.it, aprile 2021, https://economiacircolare.com/fondamentali-architettura-reversibile/ (ultima consultazione 28/11/2025)

Decio Giulio Riccardo Carugati, The Glass House, Santambrogiomilano, https://www.santambrogiomilano.com/the-glass-house (ultima consultazione 03/12/2025)

Iconografia:

Fig.1: https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2416_19505
Fig.2: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/braccio-nuovo/Presentazione-Braccio-Nuovo.html
Fig.3: https://acropoliatene.it/partenone-acropoli-atene/
Fig.4: https://www.harrybenson.com/fashion
Fig.5: https://condenaststore.com/
Fig.6: https://condenaststore.com/
Fig.7: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/louise-dahl-wolfe
Fig.8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714793
Fig.9: https://www.artic.edu/artworks/221681/dovima-with-elephants-evening-dress-by-dior-cirque-d-hiver-paris
Fig.10: Stefania Macioce, L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018, pag.51.
Fig.11: Stefania Macioce, *L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione*, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018, pag.52.
Fig.12: Stefania Macioce, *L'Arte incontra la Moda. Giochi d'ispirazione*, Logart Press Editore, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2018, pag 70-71.
Fig.13: https://www.storicang.it/a/mecenate-il-munifico-protettore-di-poeti-e-artisti_16074
Fig.14: G.M. Fadigliati, Vogue, https://www.vogue.it/article/giovanni-battista-giorgini-storia-made-in-italy-libro
Fig.15: https://www.todsgroup.com/it/sostenibilita/colosseum-restauro-ipogei
Fig.16: Alessandro di Meo, Ansa, https://www.snapitaly.it/fontanaditrevi/#jp-carousel-6688
Fig.17: https://www.lvmh.com/it/le-nostre-maison/moda-e-pelletteria/fendi
Fig.18: https://www.lvmh.com/it/fendi-e-la-grande-attrazione-della-cina-connessione-culturale
Fig.19: Vogue, https://www.vogue.it/moda/gallery/dolce-and-gabbana-alta-moda-look-sfilata-nella-valle-dei-templi
Fig.20: Vogue, https://www.vogue.it/moda/gallery/dolce-and-gabbana-alta-moda-look-sfilata-nella-valle-dei-templi
Fig.21: https://miami.dolcegabbanaexhibition.com/
Fig.22: https://world.dolcegabbana.com/it/mostra-dal-cuore-alle-mani/spazi-immersivi
Fig.23: https://www.vogue.it/moda/article/dolce-gabbana-sfilata-alta-moda-firenze-look-foto
Fig.24: Grazia, https://www.grazia.it/moda/tendenze-moda/dior-lecce-sfilata-collezione-cruise-2021-maria-grazia-chiuri
Fig.25: Grazia, https://www.grazia.it/moda/tendenze-moda/dior-lecce-sfilata-

collezione-cruise-2021-maria-grazia-chiuri
Fig.25: Grazia, https://www.grazia.it/moda/tendenze-moda/dior-lecce-sfilata-collezione-cruise-2021-maria-grazia-chiuri
Fig.26: Grazia, https://www.grazia.it/moda/tendenze-moda/dior-lecce-sfilata-collezione-cruise-2021-maria-grazia-chiuri
Fig.27: https://www.marieclaire.co.uk/news/fashion-news/5-things-made-dior-cruise-2020-show-best-one-yet-654396
Fig.28: https://www.marieclaire.it/moda/fashion-news/a40297281/sfilata-dior-cruise-2023/
Fig.29: https://www.marieclaire.it/moda/fashion-news/a40297281/sfilata-dior-cruise-2023/
Fig.30: https://www.armanisilos.com/it/mostra/tadao-ando-the-challenge/tadao-ando-e-giorgio-armani/
Fig.31: https://www.armanisilos.com/it/mostra/tadao-ando-the-challenge/tadao-ando-e-giorgio-armani/
Fig.32: https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-milano/
Fig.33: https://divisare.com/projects/288876-oma-simon-garcia-attilio-maranzano-bas-princen-roland-halbe-paolo-riolzi-prada-foundation-in-milan
Fig.34: https://www.therakishgent.co.uk/pages/inside-chanels-tokyo-takeover
Fig.35: https://rudyricciotti.com/en/projets/fashion-manufactory-of-chanel-le-19m/
Fig.36: https://rudyricciotti.com/en/projets/fashion-manufactory-of-chanel-le-19m/
Fig.37: https://wwd.com/fashion-news/designer-luxury/chanel-grand-palais-sponsorship-1236573870/
Fig.38: https://www.thejakartapost.com/life/2020/06/09/chanel-calls-time-on-extravagant-paris-fashion-shows.html
Fig.39: https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/a17532513/chanel-grand-palais/
Fig.40: https://www.architecturaldigest.com/story/dior-haute-couture-2017
Fig.41: https://www.domusweb.it/it/notizie/2017/01/27/bureau_betak_dior_ss17.html
Fig.42: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.43: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.44: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.45: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.46: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/

review/
Fig.47: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.48: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.49: https://wwd.com/runway/spring-couture-2017/paris/christian-dior/review/
Fig.50: https://www.vogue.it/article/storia-completa-fendi-100-anni
Fig.51: https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a28298125/fendi-couture-autunno-inverno-2019-2020/
Fig.52: https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a28298125/fendi-couture-autunno-inverno-2019-2020/
Fig.53: https://www.fendi.com/it-it/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration?srsltid=AfmBOorqQ32Ap7vOd-CRE_rCB2weG-LezHswUZRBo6ZN4Tmq3yhRfa2W
Fig.54: https://www.fendi.com/it-it/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration?srsltid=AfmBOorqQ32Ap7vOd-CRE_rCB2weG-LezHswUZRBo6ZN4Tmq3yhRfa2W
Fig.55: https://www.fendi.com/it-it/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration?srsltid=AfmBOorqQ32Ap7vOd-CRE_rCB2weG-LezHswUZRBo6ZN4Tmq3yhRfa2W
Fig.56: https://www.fendi.com/it-it/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration?srsltid=AfmBOorqQ32Ap7vOd-CRE_rCB2weG-LezHswUZRBo6ZN4Tmq3yhRfa2W
Fig.57: https://www.a61s.it/news/notizie/tempio-venere-roma
Fig.58: https://studiofond.com/works/il-tempio-di-venere-e-roma
Fig.59: https://www.meisterdrucke.it/artista/Joseph-Mallord-William-Turner.html
Fig.60: https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96211
Fig.61: https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=penna-agostino
Fig.62: https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=penna-agostino
Fig.63: William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano, 1997, pp. 252-253.
Fig.64: William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano, 1997, p. 269.
Fig.65: https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=piranesi-francesco
Fig.66: https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=rossini-luigi
Fig.67: Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliari (a cura di), *"Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana"*, in edibus Accademia Adrianea Edizioni, Milano, 2019.
Fig.68: Giuseppina Enrica Cinque, Nicoletta Marconi (a cura di), *"Villa Adriana. Passeggiate iconografiche"*, Il Formichiere, Perugia, 2018.

Fig.69: https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=penna-agostino
Fig.70: https://suisentieridellostupore.com/2020/10/26/il-teatro-marittimo-di-villa-adriana-a-tivoli/
Fig.71: https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/viaggi/a33452758/villa-adriana-tivoli-giardino-da-visitare/
Fig.72: https://www.gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana?srsltid=AfmBOop-2-9n26J6bkeNSCWuBbsACSh74A5V9vz_Xb7N4UkVJNcm7kEu
Fig.73: https://luxurylivinggroup.com/it/pages/trussardi-casa-fashion-heritage
Fig.74: https://luxurylivinggroup.com/it/pages/trussardi-casa-fashion-heritage
Fig.75: https://www.corriere.it/sette/25_giugno_28/gaia-trussardi-intervista-d85c35ac-f26d-4280-b045-d5d65aca3xlk.shtml
Fig.76: https://trussardi.com/it/pages/heritage
Fig.77: https://trussardi.com/it/pages/heritage
Fig.78: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.79: https://trussardi.com/it/pages/heritage
Fig.80: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.81: https://luxurylivinggroup.com/it/pages/trussardi-casa-fashion-heritage
Fig.82: https://luxurylivinggroup.com/it/pages/trussardi-casa-fashion-heritage
Fig.83: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.84: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.85: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.86: https://www.elledecor.com/it/design/g60327912/milano-design-week-2024-nuovi-showroom/
Fig.87: https://www.elledecor.com/it/viaggi/a41952327/ristorante-trussardi-by-giancarlo-perbellini-e-il-nuovo-indirizzo-di-milano-che-rivista-litalianita-a-tavola/
Fig.88: https://www.elledecor.com/it/viaggi/a41952327/ristorante-trussardi-by-giancarlo-perbellini-e-il-nuovo-indirizzo-di-milano-che-rivista-litalianita-a-tavola/
Fig.89: https://www.studiob612.com/project/trussardi-alla-scala/
Fig.90: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.

Fig.91: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.92: https://luxurylivinggroup.com/it/pages/trussardi-casa-fashion-heritage
Fig.93: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.94: Mariuccia Casadio, Stefano Mazza (a cura di), *Trussardi*, Milano, Elemond Editori, 1998.
Fig.95: https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/
Fig.96: https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/
Fig.97: https://trussardi.com/it/pages/the-archives
Fig.98: https://trussardi.com/it/pages/the-archives
Fig.99: https://trussardi.com/it/pages/a-gentle-society
Fig.100: https://saywho.it/events/trussardi-gentle-society-allapollo-club-un-party-tra-musica-design-e-quiet-elegance/
Fig.101: https://saywho.it/events/trussardi-gentle-society-allapollo-club-un-party-tra-musica-design-e-quiet-elegance/