

Umano troppo umano

Progetto di allestimento nell'impianto
termale di Villa Adriana

A cura di Martina Ghignatti

POLITECNICO DI TORINO

Umano troppo umano.
Progetto di allestimento nell'impianto termale di Villa Adriana.

Relatore: Pier Federico Caliari

Studente
Martina Ghignatti



_abstact	p. 9
_introduzione	p. 11
Adriano Imperatore	p. 12
1.1 Anima Vagula Blandula	p. 14
1.2 Adriano architetto e viaggiatore	p. 16
In memoria di Adriano	p. 20
2.1 La villa tra sopravvivenza e riscoperta	p. 22
2.2 La rovina come frammento	p. 26
2.3 L'impatto scenografico di Villa Adriana e il '900	p. 40
Zoom in. Il complesso termale	p. 44
3.1 La forma come principio ordinatore	p. 46
3.2 La centralità di Piazza d'Oro	p. 50
3.3 Le Piccole Terme	p. 54
3.4 Le Grandi Terme	p. 60
Il culto del corpo	p. 66
4.1 L'importanza del corpo del mondo classico	p. 68
4.2 Leonardo Ludwing e Daniel Arsham. La rivisitazione del corpo perfetto	p. 74
4.3 Pina Baush e Vittorio lavazzo. Il corpo non perfetto	p. 81
La valorizzazione del sito archeologico	p. 86
5.1 Valorizzare un sito archeolgico	p. 88
5.2 Il ruolo dell'UNESCO	p. 91
5.3 Villa Adriana e la World Heritage List	p. 95
Progetto di allestimento	p. 98
Conclusioni	p. 128
_bibliografia	p. 132

Abstract

Con questa tesi si vuole indagare il tema dell'allestimento museale dentro un complesso sito archeologico come Villa Adriana, famosa per la sua natura frammentaria, stratificata e simbolica. L'analisi comprende riflessioni teoriche e studi architettonici, mettendo particolare risalto al rapporto tra corpo umano, tempo e rovina, individuando nel primo dei tre la chiave per interpretare la relazione tra il presente e il passato.

La prima parte tratta della figura dell'imperatore Adriano, del valore della villa e della rovina come parte di un paesaggio classico, determinando il ruolo che la stessa ha avuto nel mondo architettonico moderno. Successivamente l'attenzione passa al complesso termale, analizzato come luogo di culto del proprio corpo in epoca romana in cui architettura, ritualità e rappresentazione si fondono.

Il progetto si sviluppa tra le Piccole e le Grandi Terme come un percorso articolato in argomenti tra movimento, tensione e fragilità attraverso interventi totalmente reversibili. Sculture, passerelle di legno e strutture leggere ispirate a modelli architettonici moderni definiscono una simbiosi continua tra visitatore, architettura e scultura, lasciandoli comunque intatti nella loro individualità. L'allestimento non vuole sostituire la rovina, ma darle un nuovo valore e una nuova lettura più contemporanea e che metta al centro l'uomo e la sua esperienza in relazione al valore simbolico intrinseco.

Introduzione

Villa Adriana rappresenta uno dei siti archeologici più significativi dell'epoca romana, sia per quanto concerne la grandezza e la varietà architettonica sia per la sua capacità di andare oltre il tempo della sua costruzione e assimilare in sé diverse epoche. Non è una semplice residenza imperiale, ma un'unione di architettura, memoria e natura che si fondono in un unico spazio, in cui presente e passato si intersecano senza che uno prevalga sull'altro, in una sorta di mutuo rispetto storico.

Nel contesto attuale, sono tante le domande che ci si pone quando si è davanti al tema della valorizzazione dei siti archeologici: come rispettare lo spazio di un luogo storico, senza tradirne la natura? Come evitare di trasformare l'esperienza in semplice osservazione? La tesi risponderà a queste domande, attraverso il progetto di un allestimento museale temporaneo, che accompagnerà il visitatore nella sua esplorazione critica.

Il principio guida della ricerca è il corpo umano, facendosi carico della conoscenza dello spazio come un vero e proprio strumento di misura. Nel mondo classico, infatti, il corpo assumeva il ruolo chiave di centro della socialità, del potere e di costruzione della propria identità. Aiutata dall'analisi delle pratiche artistiche contemporanee e dei complessi scultorei antichi, la tesi esamina i vari stadi evolutivi del corpo, dal modello ideale e proporzionato dell'epoca classica, fino alle più moderne reinterpretazioni che ne sottolineano le varie imperfezioni, insicurezze e contrasti.

Adriano Imperatore



1.1 Animula Vagula Blandula

*Animula vagula blandula
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos.¹*

Dione Cassio, storico e politico di cultura greca - il quale raccoglie nel suo Historia Augusta le biografie di imperatori ed usurpatori romani da Adriano a Numeriano -, ipotizza la nascita di Publius Aelius Traianus Hadrianus, meglio conosciuto come Adriano, nel 76 d.C. ad Italica in Hispania Beatica.

Successivamente alla morte prematura dei genitori, fu adottato dall'imperatore Traiano, suo predecessore, il quale nominò Adriano come suo successore solo in punto di morte. Grazie all'adozione riuscì ad avvicinarsi notevolmente alle stanze del potere ed ebbe un percorso più facilitato nell'arricchire il suo cursus honorum. Le cariche accumulate, infatti, furono numerosissime e quando Nerva nominò ufficialmente Traiano come suo successore nel 98, Adriano venne richiamato a Roma per ricoprire la carica di tribuna prima in Pannonia, successivamente in Mesia ed infine in Germania.

Dedicandosi completamente alla vita militare, Adriano prese parte in prima linea ad imprese che lo resero celebre, tra cui la campagna militare in Dacia e in Pannonia dove riuscì a respingere i Sarmati ristabilendo la pace in quelle terre.

Con la morte di Traiano nel 117, Adriano salì al potere non senza contrasti: dalle fonti si evince che l'imperatore Traiano adottò

¹ M. YOURCENAR, Memorie di Adriano, Einaudi, Torino, 1988.

ufficialmente Adriano il 9 agosto 117 d.C e solo pochi giorni dopo, a seguito della morte dell'imperatore, gli venne passato il potere mentre lui si trovava ad Antiochia a coprire la carica di governatore della Siria.

Adriano salì al potere tra i molti contrasti e i molti pettegolezzi. Nella Historia Augustea, infatti, si legge come "una grande opinione affermò che lui avesse corrotto i liberti di Traiano, avesse curato i giovani e che spesso li avesse circuiti in quei tempi nei quali fu più familiare nell'aula". Sicuramente, uno dei motivi della sua facile ascesa fu la vicinanza e il supporto di Plotina, moglie di Traiano.

Nel 118 fece ritorno a Roma decidendo di intraprendere una politica pacifista che lo portò a staccarsi dalle spinte espansionistiche del suo predecessore e che, al contrario, lo condussero a rafforzare i confini ottenendo ad un periodo di pace sociale e benessere economico. Seguendo questa scia politica, tentò di stilare una serie di leggi per diminuire il divario sociale tra le differenti classi per provare a garantire una certa dignità di vita anche ai più disagiati.

L'emblema della sua politica pacifista lo si può osservare tra il 121 d.C. e il 132 d.C. con i suoi viaggi lungo tutti i confini dell'Impero, durante i quali conobbe Antinoo, un giovane della Bitinia, con il quale si narra ebbe una storia amorosa.

I suoi undici anni lontano da Roma lo portarono ad aumentare la sua predilezione nei confronti della cultura e architettura ellenistica, tanto da riportare a casa i diversi riferimenti architettonici nelle sue opere.

Busto di Adriano, 120 d.C circa



1.2 Adriano architetto e viaggiatore

Il viaggio ufficiale diviene una modalità privilegiata dell'esercizio del potere: il sovrano desidera apprezzare sul luogo le risorse e i bisogni delle province, ispezionare le truppe e il limes, sorvegliare l'amministrazione locale, ascoltare gli abitanti, esercitare la giustizia, decidere le opere di urbanistica e di architettura, commemorare da iscrizioni e con monete. Con la sua presenza, Adriano conferisce a territori immensi un maggiore senso d'unione, di cui il culto imperiale, che egli sviluppa, rappresenta un aspetto essenziale.²

Adriano, a differenza del suo predecessore Traiano, non era così propenso alla guerra e a stare in mezzo alle sue truppe: si considerava un uomo che usava più la testa del braccio.

Egli capì presto che un imperatore, per governare a pieno il suo impero, non poteva stare fermo nel suo palazzo delegando all'amministrazione pubblica il controllo sociale ed economico del resto delle sue terre.

I viaggi di Adriano si possono racchiudere in tre momenti:

_dal 121 al 125 visita la Gallia e la Germania, percorre il Danubio e arriva a toccare la Britannia, la Spagna e la Cappadocia;

_nel 128 attraversa l'Africa;

_dal 128 al 132 si sposta verso la Grecia e l'Asia minore andando verso Gerusalemme, Alessandria e la valle del Nilo.

Questi viaggi gli servirono non solo per conoscere i luoghi e le diverse culture del suo impero, ma anche e soprattutto per rafforzarne i confini, consolidare la sua presenza come imperatore lasciando da un lato un

segno indelebile del suo passaggio e dall'altro portando in patria ciò che vedeva. Nel 132, infatti, dopo i suoi numerosi viaggi in Grecia – cultura tanto apprezzata da Adriano – venne costruito un arco monumentale in onore dell'imperatore, gesto spinto dalla profonda gratitudine dei cittadini ateniesi verso i numerosi segni lasciati nella città, come ad esempio la costruzione del tempio di Zeus.

Durante il suo primo viaggio attraverso la Britannia, Adriano verificò diversi punti di difficoltà militare lungo il territorio. Ordinò così la costruzione di un'immensa fortificazione per dimostrare simbolicamente la potenza di Roma e materialmente per limitare gli attacchi provenienti dai territori non facenti parte dell'impero: il cosiddetto Vallo di Adriano. Tra il 122 e il 125 iniziarono i lavori di costruzione del Vallo, il quale si estendeva per circa 120 km con una larghezza di 3 metri e un'altezza di circa 6 metri e, compreso di fortini e torrette, divenne il simbolo romano di osservazione, difesa e dogana.

Incentivato dal suo interesse per l'architettura, Adriano fece ricostruire il Pantheon andato distrutto da un incendio: una pianta basata sulla perfezione e sulla sezione aurea così da ottenere il diametro di 44 metri uguale all'altezza. Il progetto e la costruzione del Pantheon furono fondamentali per Adriano, in quanto la struttura della sua cupola venne presa come esempio per gli ambienti a pianta centrale della villa tiburtina; in particolare per le coperture delle Piccole e delle Grandi Terme, per la copertura della sala dei Pilastri Dorici e per la sala dell'Heliocaminus.

Adriano morì nel 138 d.C., ma – secondo quanto scritto da Cassio Dione – il suo monumento funebre fu commissionato dallo stesso imperatore già nel 135 per poter essere presente durante i lavori, i quali furono finiti dal suo successore Antonino Pio. Con la sua morte lascia ai posteri un'impronta visibile in tutto l'impero, soprattutto per quanto

² B. ADEMBRI, a cura di, Adriano: architettura e progetto. Catalogo della Mostra omologa tenuta a Villa Adriana nel 2000-2001, Electa, Milano 2000, pg. 17

riguarda le opere architettoniche commissionate o progettate da lui stesso.

Tutte le influenze culturali raccolte nei suoi undici anni di viaggio sono custodite presso Villa Adriana, sito di inestimabile bellezza e "ove erano riprodotti con i loro nomi i luoghi più celebri delle province dell'impero, come il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la valle di Tempo, e per non tralasciare proprio nulla, vi aveva fatto raffigurare anche gli inferi" (Historia Augusta, Vita Hadriani, XXVI: 5). così da ottenere il diametro di 44 metri uguale all'altezza. Il progetto e la costruzione del Pantheon furono fondamentali per Adriano, in quanto la struttura della sua cupola venne presa come esempio per gli ambienti a pianta centrale della villa tiburtina; in particolare per le coperture delle Piccole e delle Grandi Terme, per la copertura della sala dei Pilastri Dorici e per la sala dell'Heliocaminus.

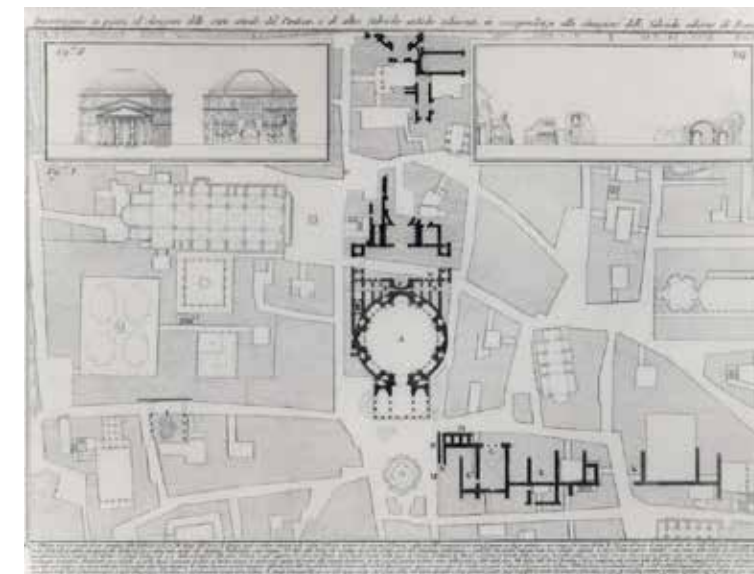
Adriano morì nel 138 d.C., ma – secondo quanto scritto da Cassio Dione – il suo monumento funebre fu commissionato dallo stesso imperatore già nel 135 per poter essere presente durante i lavori, i quali furono finiti dal suo successore Antonino Pio. Con la sua morte lascia ai posteri un'impronta visibile in tutto l'impero, soprattutto per quanto riguarda le opere architettoniche commissionate o progettate da lui stesso.

Tutte le influenze culturali raccolte nei suoi undici anni di viaggio sono custodite presso Villa Adriana, sito di inestimabile bellezza e "ove erano riprodotti con i loro nomi i luoghi più celebri delle province dell'impero, come il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la valle di Tempo, e per non tralasciare proprio nulla, vi aveva fatto raffigurare anche gli inferi" (Historia Augusta, Vita Hadriani, XXVI: 5).

Giovanni Battista Piranesi, Antichità romane, Il Pantheon:
vista esterna, 1756



Giovanni Battista Piranesi, Antichità romane, Il Pantheon:
pianta e sezioni, 1756



In memoria di Adriano



2.1 La villa tra sopravvivenza e riscoperta

*Villa Adriana non è soltanto un epicentro del bello assoluto, uno straordinario scenario in cui si dispiega la grandezza dell'episteme classica pari solo alla grandezza delle sue rovine, non è solo architettura e archeologia nella loro presunzione di verità, non è solo rappresentazione di un mondo idealizzato reso drammaticamente vero dalla sua romantica e inesorabile dissoluzione... Non è solo...*³

L'arte di costruire edifici nel mondo antico si è sempre basata sulla ripetizione di modelli che ricollegassero tra loro i manufatti secondo precisi schemi e geometrie. Questa unione tra modello e oggetto è composta, però, dai concetti di unione e distacco, ripetizione e invenzione che vanno in disaccordo tra loro. Villa Adriana - come esempio di residenza imperiale extraurbana - rappresenta un modello innovativo dell'architettura romana e una dimostrazione di unione tra i diversi tipi architettonici in quanto ricca di suggestioni evocative dei luoghi visitati dall'imperatore Adriano durante i suoi innumerevoli viaggi. Fu fatta edificare a partire dal 118 a.C. nei pressi di Tivoli, a 30 km da Roma e ben collegata alla città tramite la via Tiburtina. Essa si presenta come un complesso autonomo di edifici collegati tra loro che per la sua vastità e le sue numerose funzioni può essere studiata a scala urbana tanto da essere definita come la città imperiale di Adriano, più simile quindi ad una reggia ellenistica che al palatium dell'imperatore.

Il complesso adrianeo, visto come un episodio eclettico, può essere diviso in due sistemi di costruzioni differenti: dove risiedeva la vecchia

villa repubblicana si ha un nucleo più compatto e definito da una struttura e una funzionalità chiara; più a sud, invece, ci si trova davanti ad un complesso vario e più articolato.

Sorta, quindi, dove risiedeva una vecchia villa repubblicana, i nuovi percorsi che collegano i vari edifici presenti su tutto il territorio sono principalmente esterni agli ambienti o ipogei, ma sempre ben accessibili e facilmente percorribili. La particolarità dell'architettura della villa risiede nel fatto che essa nasce nel sottosuolo: Adriano cercò una grande rete sotterranea di percorsi anche carrabili che collegava le aree accessibili a tutti, senza interferire con quelle riservate all'imperatore.

Così facendo, l'imperatore capì quanto fosse fondamentale spostare la propria residenza lontano dalle strade affollate di Roma, in un territorio verde e ricco di acque da poter sfruttare: in quest'opera architettonica e ingegneristica risiedono, infatti, tutte le tecniche avanzate romane di idraulica e di costruzione.

Quindi con Adriano cosa succede in architettura?

Si viene a creare un vero e proprio stile adrianeo che caratterizza in particolar modo l'architettura tarda romana e riscoperta nel '600, dove si prediligeva la linea curva, le planimetrie a pianta centrale con coperture voltate di vario tipo.

Con Villa Adriana si raggiunge il punto più alto dell'architettura adrianea:

³ B. MARZUOLI, F. MOLLO, a cura di, XIX secoli a Villa Adriana, Speciale 'Ananke 84, Altralinea edizioni, Il dialogo tra architettura e archeologia, pg.9 - 19, agosto 2018

_si sfrutta la cosiddetta quarta dimensione, il tempo necessario cioè a conoscere l'edificio, con una conseguente gerarchizzazione maggiore dei vani

_si ha la frantumazione delle visuali principali spostando l'asse ottico da quello progettuale, come avviene in tutta la progettazione del complesso delle Piccole Terme

_si favorisce la visuale sui giardini tramite lo sfondamento delle pareti

_si ha un'attenzione costante a mascherare all'esterno la struttura interna dell'edificio

In una visione unitaria dei concetti sopracitati, si ha una relazione bilaterale tra la natura, il logos, e gli aspetti tecnici, la tekne, che costituiscono un progetto. Gli elementi naturali risultano, quindi, tutt'altro che superflui nella progettazione della villa. Uno tra i più importanti è l'acqua la quale da continuità tra il costruito e la morfologia del sito. La stessa posizione della villa segue questo elemento naturale, la quale proseguendo per la valle dell'Aniene giunge direttamente nella valle del Tevere e quindi a Roma.

Quando ci si riferisce alla villa non si guarda solo al sistema architettonico, ma si osserva nel complesso il sistema fisico-plastico che va a comporsi tramite l'insieme di terrazze, cupole e recinti e il criterio compositivo complesso che è parte della villa stessa.

"C'è quindi una villa ideale e una villa materiale che corrispondono a una villa-idea e una villa-icona, viventi nel mondo dell'invenzione e della scoperta"⁴

Villa-idea: risiede all'interno del mondo dell'invenzione e fa riferimento alla villa-forma, concetto non compreso fino ad un secolo fa e quindi non trasmesso.

Villa-icona: fa parte del mondo della scoperta ed è associata alla figura del Teatro Marittimo, grazie al quale questo concetto ha avuto una grandissima diffusione.

Questo dualismo presente all'interno della Villa la rendono ancora più di difficile lettura, rischiando di portare lo storico moderno ad una visione errata rispetto alla composizione generale dell'impianto.

Dopo la morte di Adriano e il conseguente abbandono della villa si ha un periodo di buio su ciò che esattamente accadde, il quale si può intuire osservando la sua pelle violata durante i secoli a causa del suo sfruttamento come cava. Nonostante la sua deturpazione durante i secoli, il carattere e la forza di ciò che rimane posseggono ancora un'intensità espressiva tale da influenzare generazioni di artisti.

⁴ B. MARZUOLI, F. MOLLO, a cura di, XIX secoli a Villa Adriana, Speciale 'Ananke 84, Altralinea edizioni, Il dialogo tra architettura e archeologia, pg.9 - 19, agosto 2018

2.2 La rovina come frammento

La rovina non è solo ciò che resta di un'architettura, ma è uno strumento capace di rendere tangibile l'effetto del tempo, facendo emergere il vero rapporto tra passato e presente. La condizione frammentaria della villa non è da considerarsi come un vincolo invalidante, ma come qualità intrinseca. Il complesso è, infatti, un insieme di episodi architettonici dotati di vita propria e autonomi, privati della loro unità originaria ma con ancora una forte iconicità spaziale nonché simbolica.

Il frammento archeologico che quindi vediamo, assume un'importanza che va oltre la semplice attestazione storica. Diventando estensione del paesaggio classico, la rovina non restituisce l'architettura così com'era ma la rielabora attraverso una lente temporale, diventando immagine, evocazione e atmosfera. In questo contesto, Villa Adriana diventa il luogo in cui la dimensione materiale si interseca con quella ideale e mentale dello spettatore, diventando un tutt'uno.

Come osserva Alois Riegl nel *Der moderne Denkmalkultus* (1903), il valore della rovina risiede nella sua capacità di esprimere il tempo attraverso la perdita, attribuendo all'incompiutezza un significato autonomo. Tale valore è intensificato dalla continua correlazione tra architettura, luce e natura: muri discontinui, volte crollate, superfici erose non vengono percepiti come incompletezze, ma come generatori di una nuova conformazione paesaggistica. Il reperto diventa quindi parte di una più grande tela in cui l'impronta umana e la potenza della natura si intersecano diventando un'unica entità.

In quest'ottica, la rovina si pone in una zona intermedia tra realtà e rappresentazione. Georg Simmel, nel saggio *Die Ruine* (1991), individua nella rovina il punto di equilibrio tra la volontà costruttiva dell'uomo e le forze naturali che la dissolvono. Questo equilibrio nel sito di Villa Adriana crea un'atmosfera che non è né artificiale né naturale, ma visceralmente culturale. L'eredità archeologica diventa un canale capace di evocare l'idea di architettura più che la sua forma definitiva.

Questa lettura assume un ruolo importante nel progetto di valorizzazione e allestimento, ma bisogna ricordarsi che intervenire sul frammento non significa ricostruire l'ideale passato, ma solo chiarire il rapporto tra ciò che c'è attualmente e ciò che viene figurato. Ed è in questo spazio che il visitatore è invitato a meditare continuamente tra la percezione di ciò che è reale, e la proiezione dell'ideale.



Giovanni Paolo Pannini, Capriccio con rovine romane, 1734. Olio su tela.



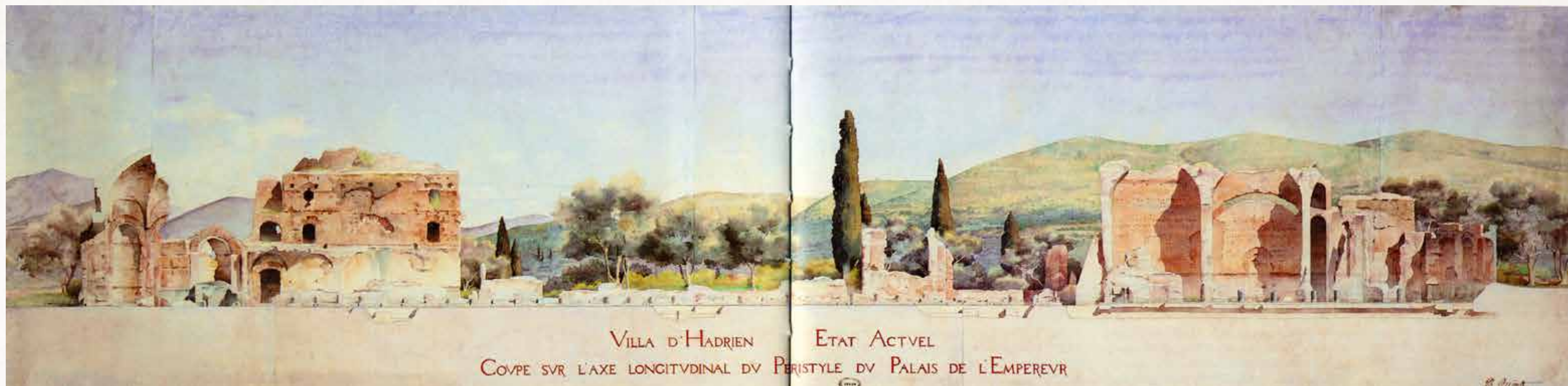
Giovanni Paolo Pannini, Capriccio con rovine romane, 1739. Olio su tela.



ICHOGRAPHIA VILLAE TIBURTINAE ADRIANI CESARIS.pianta generale di Villa Adriana | Contini, 1668.



Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana | Francesco Piranesi, 1781.



Charles Girault 1881-1885, Rilievo dello stato di fatto di Piazza D'Oro, sezione trasversale e longitudinale.

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





Charles Girault 1881-1884, Rilievo dello stato di fatto del complesso del Ninfeo della Piazza d'Oro, sezione trasversale.



Charles Girault 1881-1884, progetto ricostruttivo del complesso del Ninfeo della Piazza d'Oro, sezione trasversale.

2.3 L'impatto scenografico di Villa Adriana e il '900

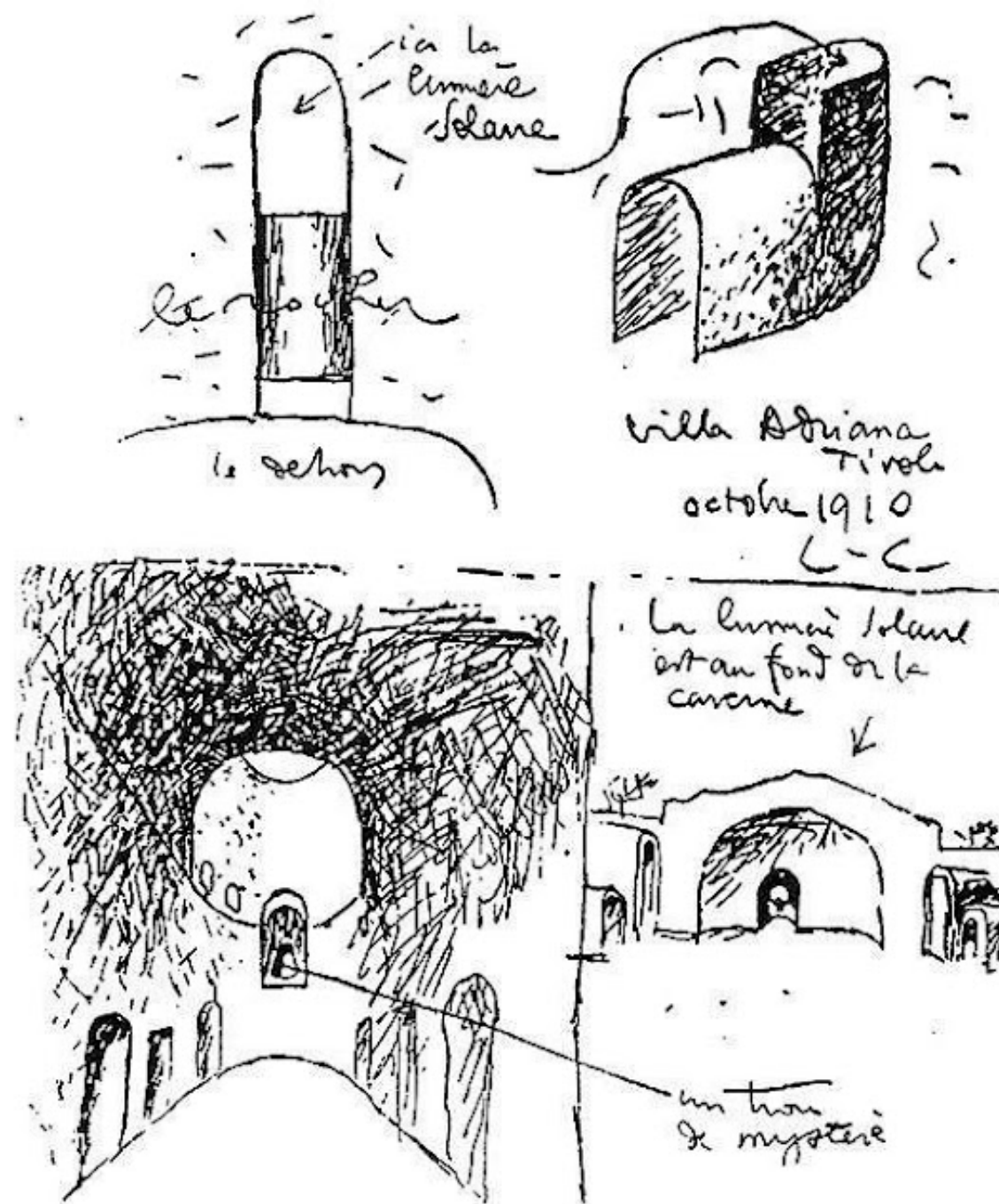
Per tutto il Novecento, Villa Adriana è diventata il riferimento cardine per architetti, artisti e storici, ammaliati dalla sua grandiosità e dalla sua capacità di unire perfettamente architettura, paesaggio e rovina. Il sito non viene più considerato come sola eredità archeologica, ma come un vero e proprio organismo spaziale, in cui ogni articolazione di statue e strutture architettoniche, con la luce e natura sullo sfondo, prefigurano quel che sarà l'architettura moderna.

Le incisioni di Giovanni Battista Piranesi, pur essendo datate al XVIII secolo, influenzano la sensibilità novecentesca molto a fondo. I suoi scorci di Villa Adriana mettono al centro la dimensione drammatica delle rovine, elevandole a visioni epiche, quasi teatrali. Questa lettura più scenografica verrà poi ripresa e trasformata nel corso del '900, quando le rovine diventeranno canone di un'architettura capace di mettere in relazione tempo e memoria.

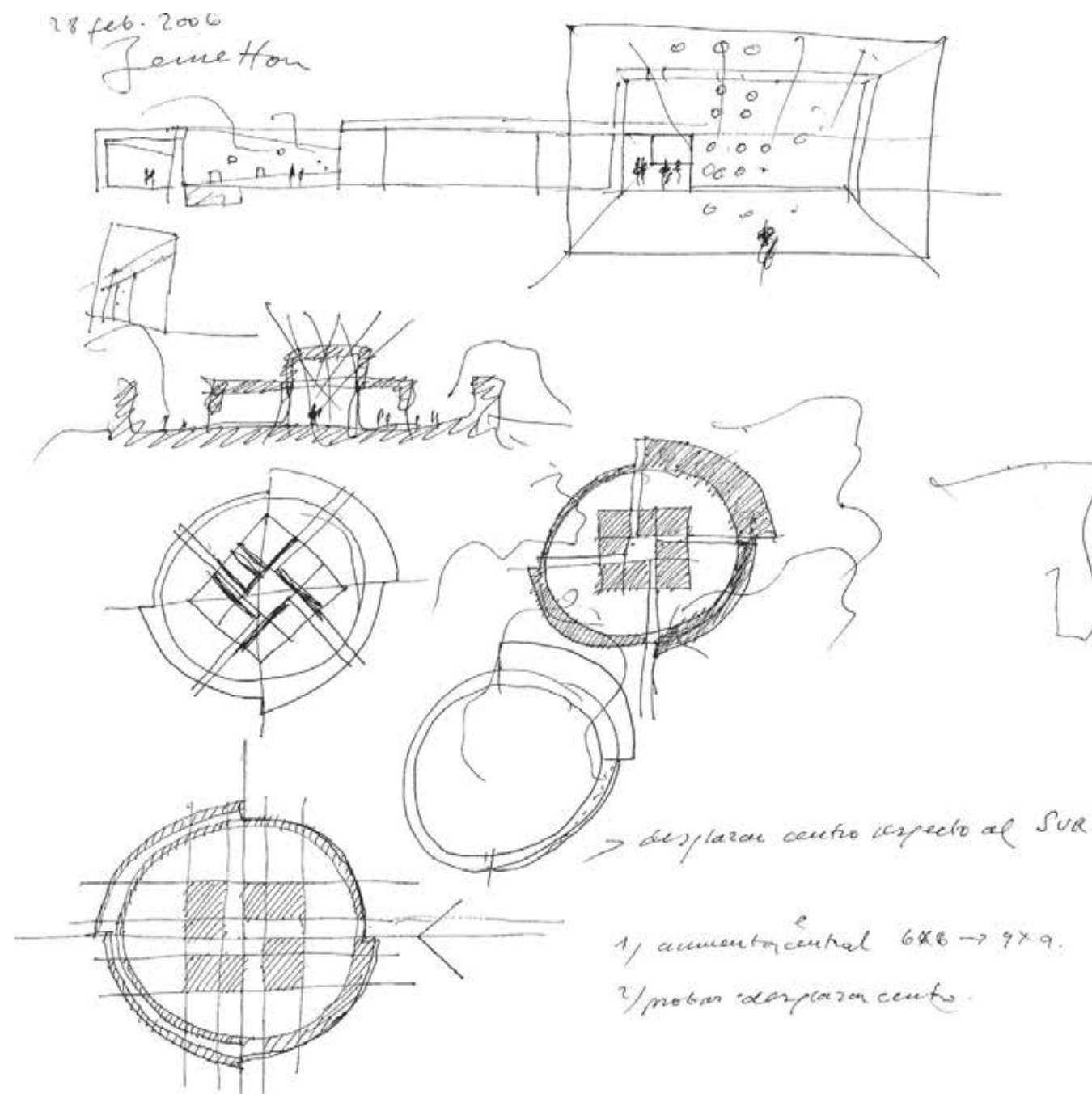
Architetti come Le Corbusier riconoscono nella villa quella complessità di spazi e ambienti tale da renderla un modello di sregolatezza armonica nella sua complessa articolazione di percorsi. Durante i suoi viaggi in Italia, Le Corbusier individua nella villa un paradigma fondamentale sul rapporto tra forma, dinamica e sensibilità, mettendo le basi sui temi che saranno poi al centro nella poetica del promenade architectural. Allo stesso modo, Louis Kahn, vede nelle rovine romane, e in particolare in Villa Adriana, un esempio di architettura "senza tempo" in cui la monumentalità non è strettamente legata alla finalità, ma alla permanenza della forma.

Sempre nel Novecento, la villa diventa luogo cardine per spunti e idee artistiche e performative, in cui le rovine diventano lo scenario di fondo che accoglie tutte queste riflessioni. L'articolazione degli spazi, la presenza di acqua e l'assenza di coperture contribuiscono a creare un'esperienza immersiva a tutto tondo, in cui il visitatore è al contempo anche parte integrante della scena. Questa dimensione scenografica non è artificiale, ma insita nel progetto stesso di Adriano, che considerava l'architettura come una sollecitazione plurisensoriale, in cui simbolismo e corpo hanno pari importanza.

L'impatto di Villa Adriana sul '900 sta dunque nella sua capacità di costruire un archetipo alternativo all'assetto definitivo che ha avuto l'architettura fino ad allora: sarà dunque un'architettura aperta, stratificata, in cui il tempo diventa uno degli elementi chiave del progetto stesso. Ed è qui che l'interpretazione risulta particolarmente rilevante per un allestimento museale contemporaneo, che non si sovrapporrà al sito, ma dialogando con il suo potenziale scenico inespresso ne valorizza la rovina come percorso esperienziale.



Le Corbusier, 1911, Studio della luce nel Serapeo con particolare attenzione alle forme geometriche che si ritroveranno anche nella cappella di Ronchamp



Alberto Campo Baeza 2009, Centro Diurno per Benetton, Ponzano, Veneto | Geometria e proporzioni riprese dal Teatro Marittimo.

Zoom in. Il complesso termale



3.1 La forma come principio ordinatore

L'impianto generale di Villa Adriana appare, ad un primo sguardo, complesso e a tratti illeggibile. Attorno alla ricerca riguardo esso vi è la questione principale riguardo alla forma, vista come un concetto di organizzazione che risiede alla base della sua struttura. L'indagine formale risulta essere quindi fondamentale: la particolare disposizione degli edifici ha, infatti, portato a leggere come spazi autonomi i complessi presenti sul territorio, ricadendo in uno schema definito "a festone, in cui i padiglioni sparsi sono liberamente disposti in uno schema di tipo aperto".⁵

Per capire cosa si intende per forma e indagine formale nel contesto di Villa Adriana, bisogna soffermarsi sullo scritto dell'Arch. Pier Federico Caliri, dove all'interno del Tractatus viene portata alla luce la Forma e il suo vero significato.

Secondo l'autore per forma si intende «un sistema di regole di organizzazione degli elementi della composizione, è praticamente estraneo alla trattazione classica, la quale è più propensa ad indagare la sequenza costruttiva delle varie parti e alla sua datazione».⁶

Nella sua composizione, la ratio progettuale che ha portato al disegno della villa si basa su una struttura geometrica non riconducibile ad un riferimento architettonico romano, portando ad un cambio di pensiero molto lontano rispetto a quello classico. In questo contesto la griglia ortogonale non era definibile e utilizzabile: si dà vita, infatti, ad un sistema compositivo di tipo polare, basato cioè su un organismo con più punti sensibili ai quali si attribuisce la funzione di centro e di perno di rotazione per andare a costituire la propria geometria radiale.

Questa sua teoria, però, si discosta da teorie precedenti, le quali non riescono a cogliere la totalità della villa e la complessità del suo principio ordinatore, in particolare osservando gli studi di MacDonald

⁵ A. M. Reggiani, "Adriano: Architettura e progetto a Villa Adriana", in Festa Farina F., a cura di, Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica, Roma, p. 167

⁶ W. MCDONALD, J. PINTO, Hadrian's Villa and its Legacy, Yale Univ Pr, 1998

e Pinto e Falsitta.

Partendo dal rapporto tra architettura e paesaggio nei loro studi, MacDonald e Pinto hanno la percezione di un disordine apparente che non è fondato su nessuna regola compositiva ma solo sulla posizione disarticolata degli elementi sul territorio che non facilitano una lettura corretta della pianta. Dalle loro analisi risulta essere la conformazione del terreno a dare un senso alla villa con un gioco di contrasti tra spazi aperti, semiaperti e chiusi.

«L'impressione di disordine, dunque, nasce da molteplici fattori: le contrapposizioni inattese, le strutture apparentemente isolate, il contrasto con la pianta quadrata della villa più antica, l'impulso a realizzare un'architettura originale».⁷

Viene concepita la villa dai due autori come un aggregato di elementi artistici e funzionali, senza però cogliere il suo insieme architettonico, il quale si regge su un sistema a raggiera che da un preciso principio ordinatore.

Massimiliano Falsitta, con il suo studio pubblicato agli inizi del 2000 Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica va oltre le affermazioni di MacDonald e Pinto giungendo a risultati in parte complementari con quelli dell'architetto P.F. Caliri. Introducendo il concetto di basis villae analizza la villa nel suo complesso e nota come viene sempre letta dall'alto partendo dai dislivelli e terrazzamenti che si vengono a formare e mai dai suoi fronti.

Qui incentra la sua ricerca sul confronto tra l'idea della villa, così come rappresentata dall'imperatore e l'idea di città, suggerita dalle dimensioni e dalla complessità della villa. Secondo l'autore, infatti, Adriano volle comporre la villa come una città di fondazione, ma essendo secondo l'autore priva di una struttura gerarchizzata viene definita una città

⁷ W. MACDONALD, J. PINTO, Hadrian's Villa and its Legacy, Yale Univ Pr, 1998.

privata.

«Visitare Villa Adriana da architetto significa innanzitutto svelare le regole della sua composizione (...) evidenziando l'ordine secondo il quale sono stati disposti gli edifici. Si è detto molto spesso che la villa è stata creata seguendo la conformazione naturale del terreno, ma questo è vero solo in parte: non bisogna infatti dimenticare l'enorme lavoro di ricostruzione e di riconfigurazione della collina su cui la villa è appoggiata» (p.22) ⁸

Secondo Falsitta la struttura della villa si basa sulla rotazione di tre assi di direzione principale su due elementi che fungono da cerniera.

_La prima direzione, nonché quella principale, è quella dell'asse del Pecile

_La seconda direzione è fissata dalla preesistente villa repubblicana

_La terza e ultima direzione è costituita dal fianco ovest della villa seguendo il fiume Risicoli

_Le due cerniere alle quali si raccordano le direzioni sono composte dal Teatro Marittimo e dalle Piccole Terme

Si ha, quindi, una nuova visione riguardo il rapporto tra il tutto e le singole parti, dove queste ultime sono collegate tramite dei centri che non seguono più la classica griglia ortogonale ma si diramano su tutto il territorio della villa includendo anche gli elementi periferici poco considerati da Falsitta.

Da ciò non si evince in toto la complessità di Villa Adriana e di quanti segni di costruzione siano stati tracciati nei disegni dagli architetti dell'imperatore. Si passa cioè da un impianto ortogonale a uno polare introducendo un impianto policentrico e ipotattico, basato su un sistema

radiale retto su sette centralità principali differenti confermando l'idea di un'organizzazione basata sulla compresenza di gruppi di edifici autonomi, che esibiscono uno sviluppo planimetrico orientato e che soggiacciono al principio di reciproco contatto, o meglio di reciproco addossamento.

3.2 La centralità di Piazza d'Oro

L'intera composizione della villa dipende dall'individuazione di punti sensibili, i quali diventano nella narrazione dei veri e propri centri geometrici. Come affermato da MacDonald e Pinto, ci si trova davanti ad un risultato architettonico apparentemente accidentale, ma ad una vista più attente emergono i tracciati regolatori che hanno governato l'idea progettuale e la forma della Villa.

Durante gli studi dell'arch. P.F. Calvi vengono individuati sette centri principali differenti a diversa intensità, di cui due più importanti degli altri: il centro della tholos del Tempio di Venere Cnidia e il centro della sala quadrilobata di Piazza d'Oro. Da questo ultimo dipende tutto l'impianto principale di Villa Adriana e tutta l'attività progettuale spiegata più avanti della tesi.

Si può definire la Piazza d'Oro come la testa di Villa Adriana, in quanto distaccata dal resto del tessuto urbanistico e posta nel punto in alto. Il complesso era composto da un peristilio con una lunga vasca d'acqua centrale circondato da un quadriportico contenuto a sua volta da due elementi a pianta centrale - la tholos d'ingresso e la sala Quadrilobata -, dall'Arena Gladiatoria ad est e da un grande ninfeo a nord.

Dal centro della Sala Quadrilobata partono sei segmenti che collegano parti delle periferie alte (Tempio di Apollo _ Accademia) e basse (Teatro Nord + Tempio di Venere Cnidia _ Pantanello) e danno origine ai più importanti edifici della Villa (complesso della Domus imperiale, complesso del Palatium, Ninfeo Stadio + Edificio a Tre Esedre, complesso delle Grandi Terme).



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Piazza d'oro

I segmenti principali e analizzati che partono dalla Piazza d'Oro ed entrano in contatto con le Piccole e le Grandi Terme – aree di progetto – e i loro assi sono i segmenti:

_[R_4] che si relaziona con le Grandi Terme dove l'asse trova la sua fine nel centro della sudatio tagliando simmetricamente l'architettura

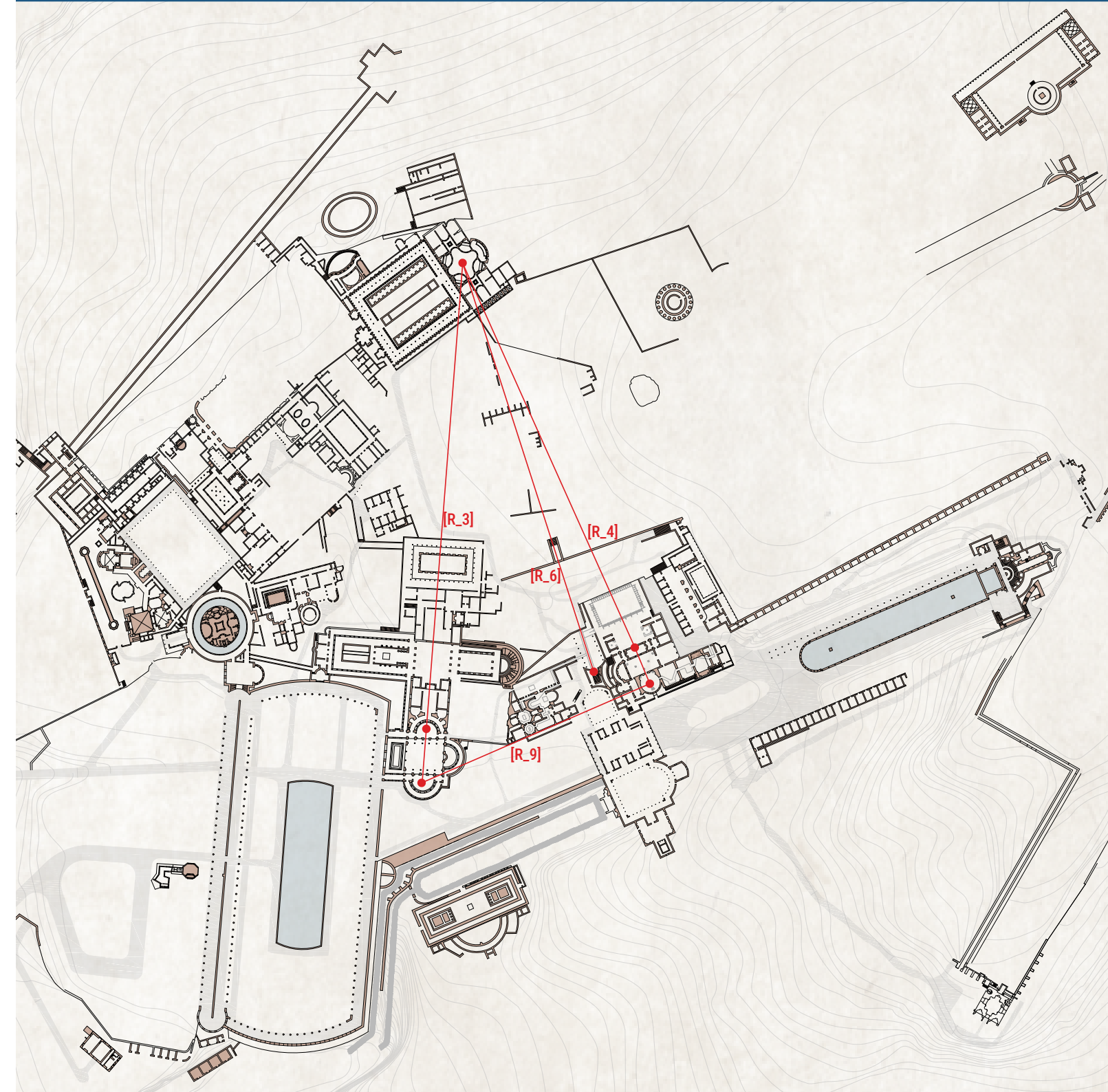
_[R_6] che dalla Piazza d'Oro arriva al Grande Vestibolo passando attraverso i percorsi ipogei

_[R_9] e [R_10] che attraversano parallelamente i principali ambienti delle Piccole Terme mettendo in fila tutte le sue aperture principali

Tramite il segmento [R_4] si forma uno dei due triangoli geometrici fondamentali per l'ordinamento della maggior parte degli edifici e, in particolare, il sistema che va dall'edificio a Tre Esedre al Grande Vestibolo definendo così il posizionamento esatto delle Piccole Terme: Piazza d'Oro – Tre Esedre – Grandi Terme.

Il secondo triangolo geometrico fondamentale è formato dai vertici Piazza d'Oro – Teatro Marittimo – Grandi Terme.

Grazie a queste ultime considerazioni il principio ordinatore della villa si sta svelando, mostrando un orizzonte di forme alla cui base vi è regole ed equilibri.



3.3 Le Piccole Terme

Il complesso delle Piccole Terme si trova a sud-est del Pecile, tra il Grande Vestibolo e lo Stadio ed è allineato con un asse orizzontale con il centro delle Grandi Terme. Dalla forma si evince che la fabbrica sorge su una preesistenza di epoca augustea che Adriano riutilizza in parte: si tratta del muro sud del cortile quadrato, il quale si apre nell'angolo che si forma tra il giardino stadio e il triclinio porticato.

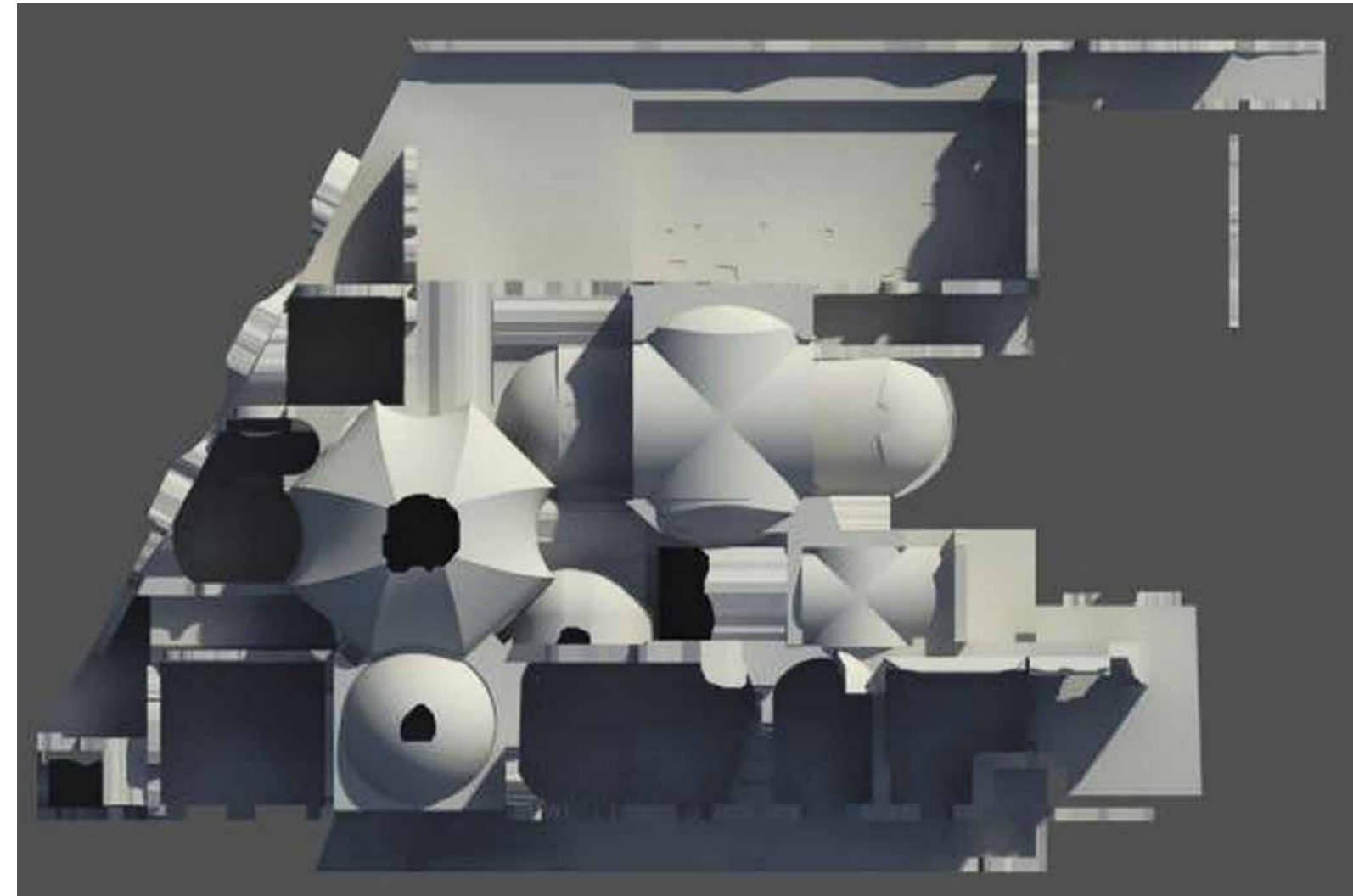
Si tratta di uno degli edifici più lussuosi del complesso della villa.

A differenza di molti edifici classici presenti nel complesso della villa, le Piccole Terme non presentano alcun principio regolatore e si potrebbero considerare un capolavoro di architettura organica.

«L'architettura classica è simmetrica, perfetta, statica poiché immutabile nel tempo e nello spazio, ed è indifferente all'ambiente; l'architettura organica è informale, libera da qualsiasi schema, dinamica poiché suscettibile di sviluppo nel tempo e nello spazio, e plastica rispetto all'ambiente» .

Il complesso delle Piccole Terme è, quindi, costituito da un libero raggruppamento di ambienti simmetrici autonomi, i quali vengono allineati secondo assi interni orizzontali e verticali. Questo tipo di composizione permette la continuità tra gli ambienti in ogni direzione e una conseguente facilità nei percorsi termali.

Non esiste, quindi, un asse principale che tagli dall'inizio alla fine il complesso, ma la forma delle Piccole Terme risulta chiara dal suo apparente disordine.



3D di studio con le attuali coperture (disegno Clara C. Machava Bianchi).

Si può notare come l'edificio nella sua complessità sia asimmetrico, ma ogni singolo ambiente preso da solo è perfettamente simmetrico: questo concetto è alla base della cultura progettuale romana la quale seguiva fermamente il primo – e il più importante – criterio enunciato da Vitruvio, la firmitas. La simmetria degli ambienti, però, non era solo una questione statica e una semplificazione costruttiva, ma risultava essere una caratteristica per far sì che ogni ambiente mantenesse la sua autonomia rispetto a quelli che lo circondano.

La facciata è in opera reticolata e si contrappone ai preziosi rivestimenti in marmo all'interno dei piccoli locali laterali a cui si accede tramite la sala ottagonale. Come in ogni complesso termale si ha la presenza del frigidarium ad est, tepidarium a sud con due piscine absidali e apodyterium o spogliatoio.

La sala più rilevante delle Piccole Terme è, appunto, la sala ottagonale la quale – oltre ad avere un grande valore dal punto di vista architettonico – è posizionata in un punto strategico, in quanto raccorda più ambienti. Se la si osserva in pianta si può notare come la struttura sia simmetrica solo internamente, mentre esternamente risulta asimmetrica a causa della struttura degli ambienti circostanti. È costituita da un ottagono schiacciato formato dall'intersezione di un rombo con quattro cerchi posti sui suoi vertici.

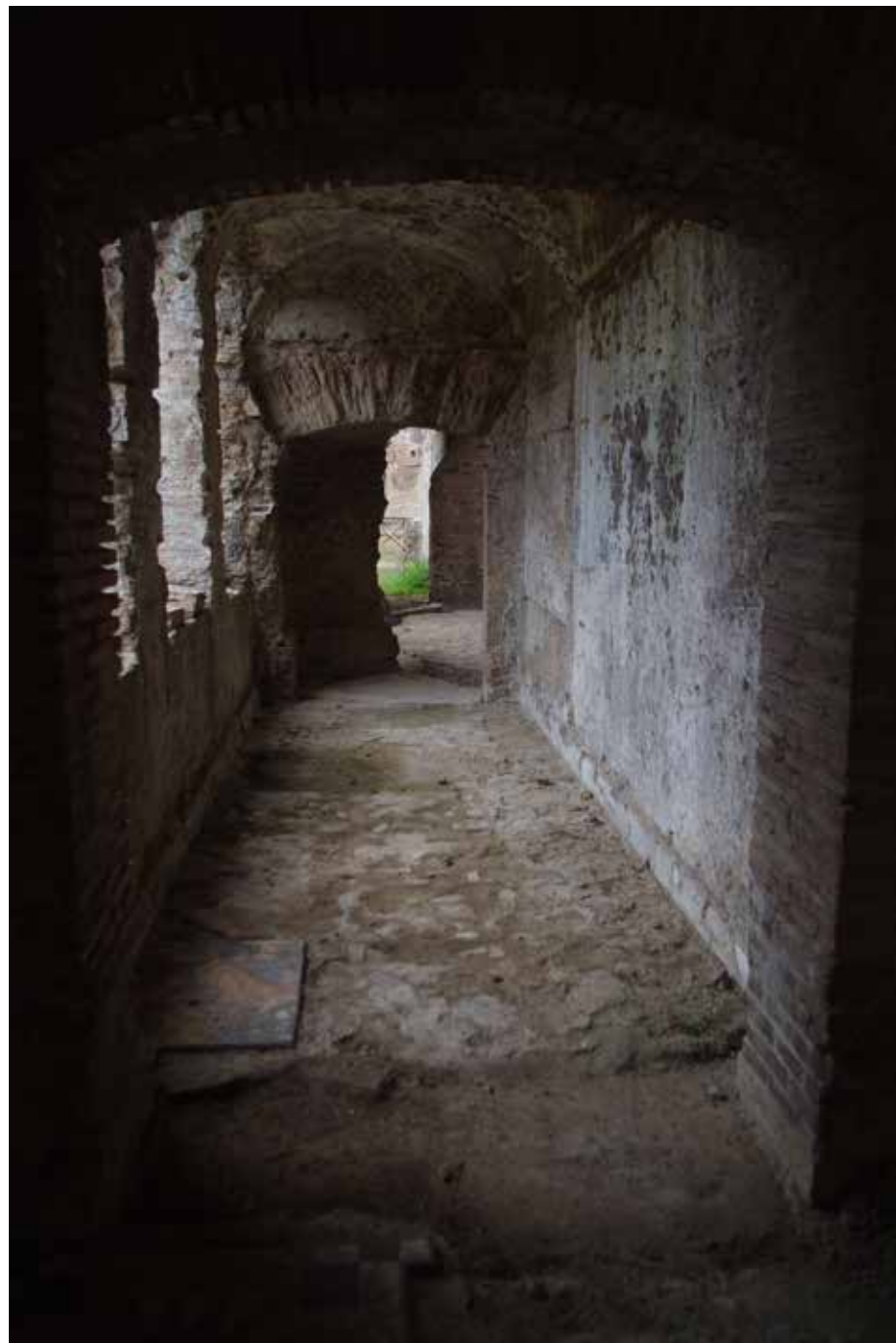
La ricchezza dei mosaici e delle decorazioni marmoree a parete del complesso delle Piccole Terme lascia intendere che fosse ad uso esclusivo dell'imperatore e della sua corte.



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Piccole Terme



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Piccole Terme



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Piccole Terme



Villa Adraiana, Tivoli (RM), passaggio tra le Piccole e le Grandi Terme

3.3 Le Grandi Terme

Il complesso delle Grandi Terme è tra i meglio conservati della villa, nonché uno degli edifici più rilevanti sia per dimensioni che per incarnazione di lusso, ingegno architettonico e acume progettuale. Le terme stesse, soprattutto in epoca romana, fungevano da centro nevralgico per socialità, cultura e svago di tutti i loro frequentatori. Costituivano uno dei centri focali della villa, sia per la loro funzioni che per la loro grandiosità imponente. Si suppone che fossero concepite per essere usate solamente dall'imperatore e dalla sua cerchia di pochi intimi, motivo per cui la cura dei dettagli architettonici e artistici era molto meticolosa.

Il complesso incarnava la visione romana per cui il benessere fisico veniva prima di tutto e del valore sociale che le terme stesse avessero: dei luoghi non solo dedicati a mantenere alta la qualità della vita e del corpo, ma un posto dove poter dare sfogo alla propria sete di conoscenza, un vero e proprio catalizzatore relazionale in cui le persone si sentivano al sicuro e protette, dove potessero esprimersi liberamente su politica, economia, filosofia o semplicemente per svagarsi in compagnia.

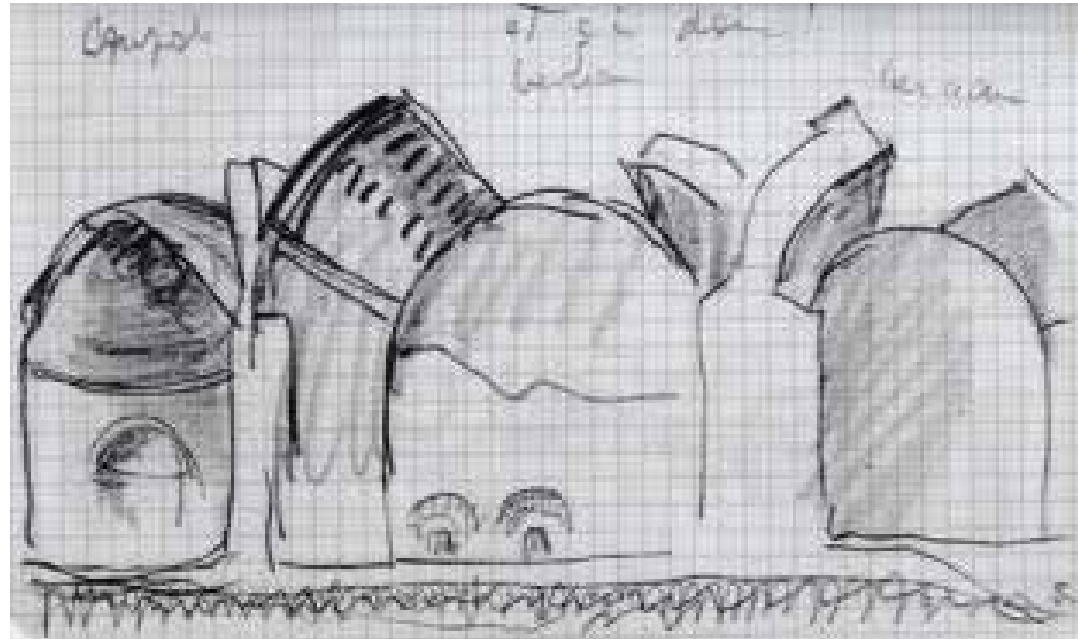
Seguivano una rigorosa e studiata disposizione degli spazi, anche e soprattutto in virtù della loro funzione, in cui il corpo veniva accolto in un percorso dove subiva cambiamenti gradualmente ma costanti, che comprendevano riscaldamento, immersione e rigenerazione. Questa struttura, tipica degli ambienti termali di età imperiale, era qui reinterpretata ponendo particolare attenzione alla solennità degli spazi

e alle atmosfere avvolgenti.

L'accesso avveniva attraverso ambienti di servizio, che conducevano alla apodyterium, lo spazio della spogliazione, considerato non come spazio esclusivamente funzionale, ma come luogo di riposo e relazione. Dopodiché si accedeva al frigidarium, uno degli ambienti cardine del complesso, caratterizzato da grandi vasche di acqua fredda e ampi spazi. Il ruolo era quello di elevare l'esperienza personale, mettendo la nudità dell'individuo al centro, garantendo equilibrio psichico e fisico; grazie anche all'uso sapiente della luce naturale che contribuiva ad ampliare la visione aulica e scenografica dello spazio.

Il successivo ambiente era il tepidarium, dove avveniva una mediazione di temperatura e dove il corpo si preparava e adattava ai vari stati. Qui la temperatura moderata permetteva di sentirsi in una dimensione più intima, mantenendo alto il livello di bellezza e complessità architettonica. Infine, il calidarium, cuore riscaldato dell'organismo termale, era il culmine di questa esperienza. Un sistema innovativo di ingegneria, in cui l'aria calda prodotta da un forno (praefurnium) circolava attraverso intercapedini del pavimento e risaliva attraverso tubuli di terracotta nelle pareti, distribuendo il calore in maniera uniforme, rendendo di fatto questa stanza il connubio perfetto tra tecnologia e architettura.

Oltre agli ambienti principali, le Grandi Terme comprendevano spazi come laconicum e sudatorium, destinato al vapore, ambienti per massaggi e la cura del corpo. C'erano inoltre locali di servizio per addetti ai lavori e gestione degli impianti, mentre all'esterno completavano il quadro palestre e spazi per la ginnastica del corpo, a sottolineare la



Le Corbusier, 1911, schizzo delle Grandi Terme

forza del legame tra fisico, mente e socialità.

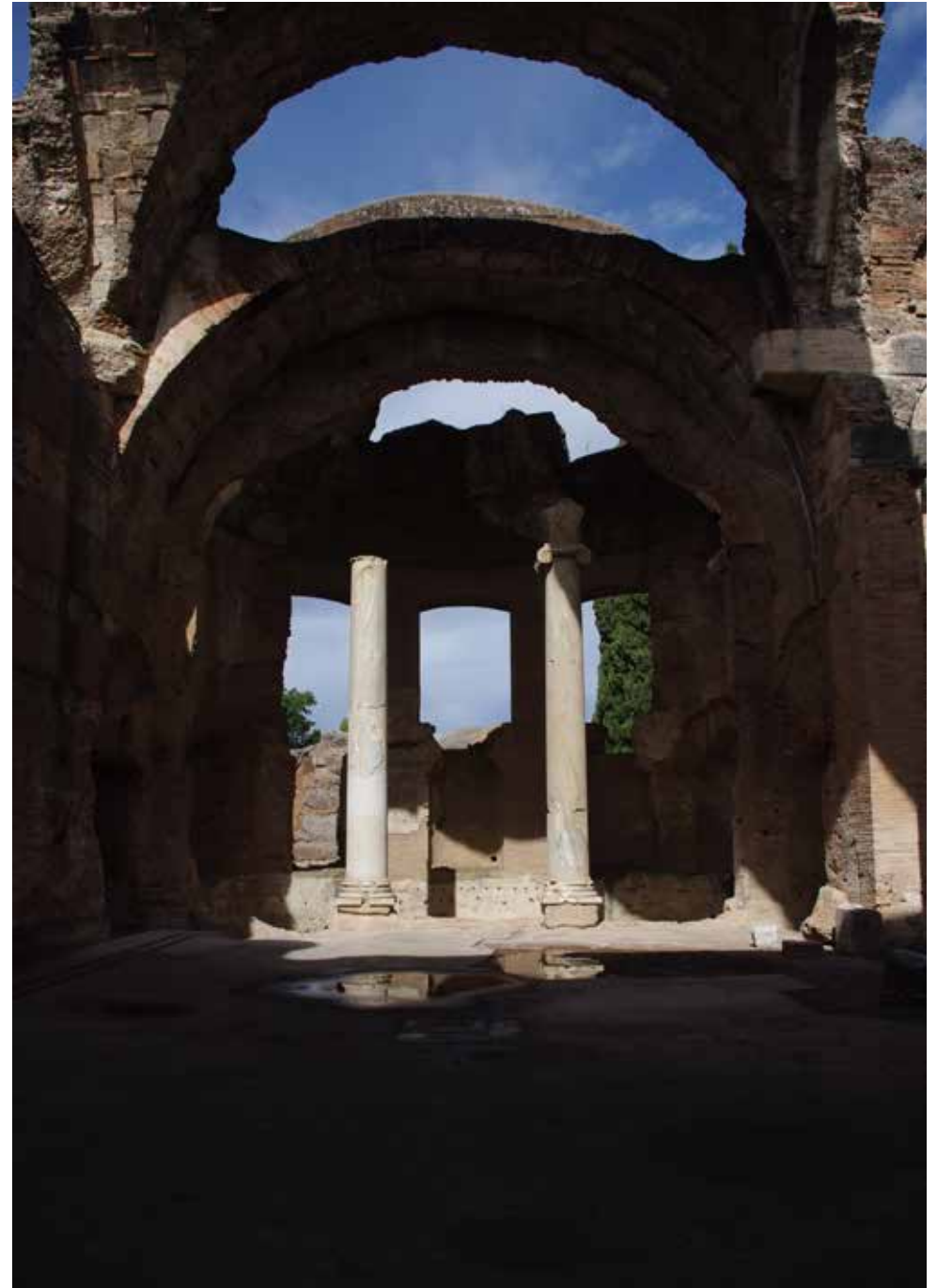
Per quanto concerne il lato costruttivo, l'uso di volte a crociera e a botte, muri in pietra e marmo, costituiva spazi che restituivano un forte impatto monumentale in chi li frequentasse. Tutte queste decorazioni costituivano un'esperienza non solo di benessere nel fisico, ma anche di vera e propria estetica del sublime.

Ed è per questo che le Grandi Terme di Villa Adriana non sono solo un complesso funzionale di bagni e benessere, esse rappresentano un'unità d'intenti architettonici e simbolici della concezione del corpo a quel tempo, un luogo di equilibrio tra salute, bellezza e coesione sociale. La grandiosità degli spazi, lo studio del percorso e l'impronta tecnologica, servono a trasformare l'esperienza in un percorso di costruzione dell'io, in cui il corpo diventa protagonista principale dell'architettura.

Tramite il percorso, l'architettura guida il flusso, scandendo i tempi di pausa e azione, amplificando la percezione sensoriale e elevando la cura del corpo a uno stato collettivo e simbolico. Il benessere fisico si unisce così ad una dimensione culturale di più ampie vedute, in cui l'atteggiamento di riguardo al corpo diventa paradigma ideale di armonia, controllo e integrità.



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Grandi Terme



Villa Adraiana, Tivoli (RM), Grandi Terme

Il culto del corpo



4.1 L'importanza del corpo nel mondo classico

Lo spirito artistico che permea il progetto di Villa Adriana si manifesta con particolare evidenza attraverso il suo impatto scenografico, nel quale la presenza diffusa della scultura assume un ruolo centrale. Le innumerevoli statue, oggi spesso frammentarie o incomplete, testimoniano come il corpo fosse uno dei principali veicoli espressivi della cultura classica, non solo in senso estetico, ma anche simbolico e politico. Il corpo scultoreo diventa così strumento di virtuosismo formale e, al tempo stesso, manifestazione di una conoscenza storica e culturale profonda, consapevolmente coltivata dall'imperatore.

Le opere disseminate all'interno della villa coprono un arco temporale estremamente ampio, che si estende per circa un millennio, sottolineando il ruolo della cultura romana come depositaria e rielaboratrice della memoria del Mediterraneo. Tuttavia, le sculture di Villa Adriana non costituiscono una collezione nel senso moderno del termine: non rispondono a criteri tematici, cronologici o stilistici sistematici. Piuttosto, esse partecipano alla costruzione di un paesaggio culturale, in cui il valore dell'opera non risiede esclusivamente nella sua qualità artistica, ma nella sua capacità di dialogare con lo spazio, con l'architettura e con l'esperienza del visitatore. Copie di capolavori celebri, elementi di riuso e statue di diversa provenienza convivono senza una gerarchia apparente, rafforzando l'idea di una cultura che assimila, rielabora e riattualizza il passato.



Vista delle Cariatidi presenti nel Canopo.

Nel ritratto scultoreo classico, il corpo e il volto assolvono a funzioni differenti ma complementari. Il volto è chiamato a esprimere l'identità individuale, il carattere e le qualità morali del soggetto raffigurato; il corpo, invece, diventa veicolo dello status sociale e del ruolo pubblico. Questa distinzione genera una progressiva standardizzazione delle forme corporee, che porta alla definizione di un vero e proprio linguaggio statuaria condiviso. Emblema di tale processo è il tipo del kouros, la figura maschile nuda e stante di derivazione greca, influenzata dalla statuaria egizia, che incarna un ideale astratto di giovinezza, forza e armonia.

Come evidenziato dagli studi di Gisela M. A. Richter, i kouroi rappresentano il tentativo di costruire una concezione anatomica razionale del corpo umano, segnando il passaggio dallo schematismo dell'arte arcaica alla ricerca di perfezione dell'arte classica. Questo percorso culmina nella piena età classica, quando la fusione tra forma e linea raggiunge un livello di raffinatezza senza precedenti, sostenuta dalla definizione di rapporti proporzionali fondati sulla sezione aurea. Il corpo ideale diventa così misura dell'ordine naturale e riflesso di un equilibrio universale, trasferito dall'osservazione della natura all'arte.

Con l'imperatore Adriano, il culto del corpo standardizzato raggiunge uno dei suoi momenti più intensi e significativi attraverso la figura di Antinoo. Giovane di origine greca, Antinoo entra a far parte della corte imperiale in età precoce e viene educato direttamente dall'imperatore, accompagnandolo nei suoi viaggi attraverso l'Impero. Alla relazione affettiva che si instaura tra i due segue, dopo la morte prematura del giovane in Egitto, un evento senza precedenti: Adriano impone la sua divinizzazione e istituisce un culto a lui dedicato, diffuso in numerose province dell'Impero.

La divinizzazione di Antinoo rappresenta un caso eccezionale nella storia romana, poiché tale onore era normalmente riservato esclusivamente all'imperatore e ai membri della sua famiglia. Questo gesto rivela in modo



Kleobis e Biton (585 a.C.), Delfi, Museo archeologico

emblematico quanto la venerazione del corpo fosse centrale nel mondo antico e come il corpo idealizzato potesse diventare oggetto di culto, memoria e potere. Attraverso una produzione seriale di ritratti, ispirati alla tradizione greco-romana ed egizia, il tipo di Antinoo diviene una delle più alte espressioni del classicismo adrianeo, al punto che la critica lo ha definito come l'ultima grande conquista originale dell'arte romana sotto l'influenza del classicismo.

Nonostante la forte standardizzazione del corpo scultoreo, l'arte romana non rinuncia mai alla pratica della copia, del riuso e del dialogo con modelli precedenti. Il richiamo alla classicità greca, così come l'assimilazione di elementi egizi, non è mai semplice imitazione, ma un processo consapevole di attualizzazione del passato. Questo atteggiamento diventa una costante della storia dell'arte occidentale, dalle copie romane fino all'arte moderna e contemporanea.

La persistenza del modello classico e dei suoi canoni di perfezione ha permesso, nel tempo, continue riletture del corpo scultoreo: talvolta aderendo all'ideale di armonia, altre volte mettendolo radicalmente in discussione. È proprio questa tensione tra norma e deviazione, tra ideale e reale, che rende il corpo classico un riferimento imprescindibile per ogni riflessione successiva sul corpo umano come luogo di identità, rappresentazione e conflitto.



Busto di Antinoo, rinvenuto a Patrasco e conservato al Museo archeologico nazionale di Atene



Antinoo in costume regale egizio, Roma, Musei Vaticani (fonte: W. L. MacDonald, J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997)



Antinoo come Dioniso, Roma, Musei Vaticani.

4.2 Leonardo Ludwing Mitoraj e Daniel Arsham. La rivisitazione del corpo perfetto.

La ricerca dell'antico e la sua riproposizione attraversano in modo trasversale la storia dell'arte occidentale, assumendo di volta in volta significati diversi: appropriazione, distacco, critica e successiva riconquista. L'antico non viene mai semplicemente replicato, ma continuamente riletto alla luce di nuove sensibilità, tecniche e istanze culturali. Come sottolinea Thierry Dufrêne, la modernità artistica si fonda su un processo di «riappropriazione creativa dei temi, dei materiali e dei concetti stessi di "classico" e di "antico"», trasformando il dialogo con il passato in un atto di coscienza e di ri-creazione critica.

In questo contesto, il corpo classico regolato da proporzioni matematiche, canoni armonici e ideali di perfezione, diventa uno dei principali campi di sperimentazione della scultura contemporanea. Lontano dall'essere un modello intoccabile, il corpo viene analizzato nella sua fragilità, nella sua tensione interna e nella sua inevitabile caducità. Le forme della statuaria greco-romana vengono così frammentate, disarticolate e talvolta "ferite", producendo immagini incomplete e drammatiche che riflettono una nuova consapevolezza del tempo e della perdita.

All'interno di questa linea di ricerca si collocano le opere di Leonardo Lustig e Daniel Arsham, due artisti che, pur adottando linguaggi differenti, condividono l'interesse per il corpo ideale come punto di partenza per una riflessione critica sulla memoria, sulla forma e sulla temporalità.

⁹ Dalla dichiarazione dell'artista pubblicata nel catalogo della mostra "Time Machine – Ancient Egypt and Contemporary Art", The British Museum 1994, p. 22



Discobolo, Lancelotti, Museo Nazionale romano di Palazzo Massimo (Roma)

Leonardo Lustig concentra la propria ricerca sul corpo umano inteso come forma primaria e universale, frutto di uno studio approfondito della natura e della tradizione artistica occidentale. Le sue opere mostrano una chiara derivazione dalla statuaria classica e rinascimentale, ma non si limitano a una citazione formale: il corpo viene rielaborato attraverso un equilibrio sottile tra naturalismo e astrazione, tra compiutezza e accenno, evocando un senso di memoria stratificata. Nei suoi lavori, il riferimento all'antico si manifesta come una presenza silenziosa e costante, che affiora nella postura, nelle proporzioni e nella tensione plastica delle figure, senza mai trasformarsi in pura imitazione.

Il corpo, in Lustig, non è mai esclusivamente celebrativo: pur richiamando l'ideale classico di armonia, esso conserva una dimensione fragile e introspettiva, diventando veicolo di una riflessione sull'identità e sulla permanenza della forma nel tempo. In questo senso, la sua scultura può essere letta come una meditazione contemporanea sulla bellezza ideale, reinterpretata come equilibrio instabile tra perfezione e vulnerabilità.



Danzatrice, Leonardo Ludwig , 2002

Diverso ma complementare è l'approccio di Daniel Arsham, la cui pratica artistica si sviluppa attorno ai concetti di memoria, obsolescenza e tempo. L'artista statunitense definisce il proprio lavoro come una forma di fictional archaeology, un'archeologia immaginaria in cui oggetti, corpi e icone del passato e del presente appaiono come reperti provenienti da un futuro remoto. Le sue sculture, spesso ispirate a modelli classici e rinascimentali conservati in musei come il Louvre, l'Acropoli di Atene o il Kunsthistorisches Museum di Vienna, vengono riprodotte con estrema fedeltà formale per poi essere intenzionalmente "corrose" dal tempo.

Dal punto di vista tecnico, Arsham utilizza una miscela di cemento e gesso ad alta resistenza, sviluppata in collaborazione con l'ingegnere Jean Couturier, scelta per la sua affinità simbolica con le tecniche scultoree tradizionali. Su questa superficie apparentemente classica interviene attraverso processi di erosione e cristallizzazione, inserendo materiali come quarzo, calcite blu, vetro o cenere vulcanica. Il corpo perfetto appare così consumato, scavato, attraversato da cavità che rivelano un interno prezioso e inatteso.

In Arsham, il tema della temporalità viene affrontato attraverso la sovrapposizione di passato, presente e futuro: il corpo classico non è solo un residuo del passato, ma un oggetto proiettato in una dimensione atemporale, cristallizzato e, paradossalmente, reso metaforicamente immortale. La perfezione formale viene messa in crisi non attraverso la mutilazione, ma tramite il lento processo di disgregazione, che trasforma la statua in un fossile carico di significato simbolico.



Blue Calcite Eroded Venus of Milo, Daniel Arsham, 2019

In entrambi gli artisti, la rivisitazione del corpo perfetto si fonda su una consapevole messa in discussione dei canoni classici. Se in Lustig il corpo diventa luogo di memoria e tensione formale, in Arsham esso si trasforma in testimonianza di un tempo stratificato e instabile. In entrambi i casi, il corpo classico perde la sua funzione normativa per diventare strumento critico, capace di dialogare con la contemporaneità e di riflettere sulle nozioni di bellezza, durata e trasformazione.

4.3 Pina Bausch e Vittorio Lavazzo. Il corpo non perfetto

Nel corso del Novecento e nella produzione artistica contemporanea, il corpo perde progressivamente la sua funzione di modello ideale e normativo, per essere indagato come luogo di esperienza, fragilità e relazione. Lontano dall'armonia proporzionale del corpo classico, esso diventa spazio di tensione, di memoria e di narrazione, assumendo una centralità non più fondata sulla perfezione formale, ma sulla capacità di esprimere la complessità della condizione umana. In questo contesto, il corpo non perfetto si afferma come uno dei principali strumenti attraverso cui l'arte mette in discussione i canoni tradizionali e ridefinisce il rapporto tra forma, tempo ed emozione.

Un contributo fondamentale a questa trasformazione è offerto dal lavoro di Pina Bausch, figura centrale nello sviluppo del Tanztheater. Nella sua pratica coreografica, il corpo non è mai concepito come puro oggetto estetico, né come esecuzione tecnica di un linguaggio codificato, ma come presenza viva, capace di raccontare esperienze individuali e collettive. I danzatori non incarnano un ideale astratto di perfezione, ma mettono in scena gesti quotidiani, posture irregolari, ripetizioni ossessive e movimenti apparentemente anti-coreografici, che restituiscono un corpo esposto, vulnerabile e profondamente umano.

Il corpo, nel teatro-danza di Bausch, diventa un dispositivo narrativo che attraversa emozioni, relazioni e conflitti, ponendo al centro l'esperienza soggettiva. La danza si trasforma così in un linguaggio ibrido, in cui



Fotografia di Ninni Romeo di una danzatrice di Pina Bausch, 2006

gesto, parola e azione scenica concorrono a costruire uno spazio di verità emotiva. L'imperfezione non è un limite da correggere, ma una condizione necessaria per rendere visibile l'intensità dell'esperienza corporea, che si manifesta attraverso la fatica, la ripetizione, l'instabilità e il contatto con l'altro.

Un approccio affine, seppur declinato in ambito scultoreo, emerge nel lavoro di Vittorio Lavazzo. La sua ricerca si concentra sulla figura umana come corpo narrativo, profondamente legato alla memoria, al mito e alla fragilità della materia. Utilizzando tecniche tradizionali come la carta pesta, Lavazzo realizza sculture che si collocano in un territorio intermedio tra antico e contemporaneo, recuperando iconografie classiche e mitologiche per rileggerle in chiave emotiva e processuale.

Le figure di Lavazzo non aspirano a una perfezione anatomica o proporzionale: al contrario, esse appaiono spesso sospese, segnate dalla materia, attraversate da una tensione interna che rende visibile il processo stesso della loro formazione. Il corpo diventa così luogo di trasformazione, in cui il riferimento al mito non produce un ideale intatto, ma una figura fragile, in divenire, capace di evocare stati interiori e narrazioni personali. La scelta di materiali leggeri e deperibili rafforza questa dimensione, sottolineando la temporalità e la precarietà dell'esistenza corporea.

In entrambi i casi, il corpo non perfetto si configura come una presa di distanza consapevole dall'ideale classico, senza tuttavia rinnegare il dialogo con la tradizione. Se nel corpo classico la perfezione era strumento di ordine e di rappresentazione del potere, nelle pratiche



Erme. Un soffio di vita, Vittorio Lavazzo, 2021



Icaro. Una storia diversa, Vittorio Lavazzo, 2019

di Bausch e Lavazzo il corpo diventa spazio di resistenza, capace di accogliere l'errore, la fragilità e la contraddizione. L'imperfezione si trasforma così in valore espressivo, in grado di restituire una visione più autentica e complessa dell'umano.

Questa rilettura del corpo assume particolare rilevanza nel confronto con il contesto di Villa Adriana, dove il frammento archeologico e la perdita della forma originaria hanno già messo in crisi l'idea di compiutezza. Il corpo non perfetto, inteso come corpo vissuto, narrato e trasformato dal tempo, si pone in continuità concettuale con la rovina, offrendo una chiave di lettura contemporanea capace di dialogare con la memoria del luogo. In questo senso, l'arte performativa e scultorea diventano strumento per reinterpretare il patrimonio classico non come modello statico, ma come spazio aperto di riflessione sul corpo, sul tempo e sulla fragilità dell'esperienza umana.

VALORIZZAZIONE DEL SITO ARCHEOLOGICO



5.1 Valorizzazione di un sito archeologico

*Come può qualcosa essere un'opera d'arte
mentre qualcos'altro, che le assomiglia
perfettamente, non lo è?¹⁰*

Se il paesaggio agrario e rurale, come sistema natura-cultura, è l'insieme delle stratificazioni operate dall'uomo sul territorio, tramite un'interazione tra il presente paesaggio umano e ciò che è avvenuto in precedenza, il paesaggio archeologico completa quest'interazione confermando l'unione tra paesaggio umano e paesaggio rurale, non solo per il valore che possiede di essere testimonianza storica e materica dell'artificio umano, ma anche come patrimonio culturale fondamentale per la conoscenza del passato e dell'evoluzione del territorio stesso. Per fare ciò, però, l'architettura archeologica deve essere 'ritrovata', concetto relativo alla ricerca di qualcosa di nascosto riferibile alla scoperta del medesimo luogo in una condizione mutata a causa del tempo che è intercorso prima del suo ritrovamento. Ritrovare un bene, un'architettura, dunque, significa dare nuova luce, valorizzare, liberare quest'ultima dalle stratificazioni del tempo per divenire valore per la collettività. I siti e i musei archeologici, quindi, sono considerati luoghi di elezione in cui si preserva il tempo, contribuendo alla conoscenza e alla divulgazione del sapere e della cultura.

Il mondo dei beni culturali – in particolar modo tutto ciò che riguarda il paesaggio archeologico – sta vivendo una fase di valorizzazione del

proprio patrimonio tramite la musealizzazione delle aree archeologiche estendendo ai siti in cui il patrimonio è storicamente radicato le condizioni di accessibilità, sicurezza, leggibilità e trasmissione del sapere. «Musealizzare un oggetto significa assicurarne la conservazione, valorizzarlo nel suo contesto irripetibile di scavo, proteggerlo e nello stesso tempo creare le condizioni di fruizione da parte della collettività sotto l'aspetto culturale formativo educativo e di conoscenza. Per un'area archeologica si accentua la concettosità, con l'aspetto determinante del rispetto della autenticità topografica del monumento e della integrità e unitarietà del contesto ambientale» (De Miro E., Musealizzazione all'aperto).

Il significato di valorizzazione è espresso nell'articolo 6 del Codice dei Beni Culturali e del paesaggio in "Valorizzazione del patrimonio culturale" (D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42)

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 degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati.»

¹⁰ C. DANTO, La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte, Laterza, Roma-Bari, 2001

2. «La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.»

3. «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.»

5.2 UNESCO

Nel 1945 viene fondata un'organizzazione con il compito di sviluppare progetti che aspirano alla protezione e alla salvaguardia del patrimonio storico mondiale, alla promozione dell'istruzione come diritto umano indispensabile, al rispetto dei diritti umani e delle libertà fondamentali di ogni genere: l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, comunemente conosciuta con l'acronimo di UNESCO. L'organizzazione conta 195 stati membri e 11 membri associati, di cui l'Italia è entrata a farne parte nel 1947 e conta 50 siti e 9 città creative.

Uno degli aspetti principali dell'UNESCO è quello di riuscire a divulgare e ad aggiornare costantemente una lista contenente i patrimoni mondiali dell'umanità, designati come aventi eccezionale valore universale. La World Heritage List (WHL) venne introdotta nel 1972 a seguito della Convenzione sul patrimonio dell'umanità, la quale ha sviluppato dei criteri ben precisi per l'inserimento dei siti nella lista. In essa si intrecciano temi inerenti all'identificazione, alla protezione e alla conservazione del patrimonio naturale e culturale considerato di importanza mondiale. Considerate l'entità e la gravità dei nuovi pericoli – sociali e ambientali – che li minacciano, secondo la Convenzione spetta alla comunità, insieme agli Stati membri, partecipare alla protezione del patrimonio culturale e naturale mediante nuove disposizioni secondo i moderni metodi scientifici.

L'art. 1 della Convenzione, vengono descritti i beni cosiddetti culturali che fanno parte della WHL:

1. «monumenti, nonché fatti di architetture, sculture e dipinti, elementi di carattere archeologico siti OUV (Outstanding Universal Value). Tuttavia, si tratta di tutti quegli elementi culturali e paesaggistici che hanno un particolare interesse sia dal punto di vista artistico, storico, bibliografico, etno-antropologico o archivistico.»

2. «gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro composizione architettonica, possiedono un valore proprio per il loro impatto sul paesaggio, per cui considerati OUV. Per questa categoria è importante l'aspetto storico, artistico o scientifico.»

3. «siti: opere dell'uomo, opere coniugate dell'uomo e della natura, zone e siti archeologici, che possiedono un valore proprio per il loro impatto sul paesaggio, per cui considerati OUV. Per questa categoria è importante l'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico.»

L'art. 2, invece, espone quelli che sono considerati patrimonio naturale che possono entrare a far parte della WHL:

1. «i monumenti naturali costituiti da formazioni fisiche e biologiche che possiedono valore eccezionale legato all'aspetto estetico o scientifico.»

2. «le zone circoscritte che rappresentano l'habitat di specie animali e vegetali minacciate dall'uomo e dagli agenti atmosferici, che possiedono un certo valore eccezionale legato all'aspetto scientifico o conservativo.»

3. «i siti naturali o le zone naturali di valore categorizzati per quanto riguarda l'aspetto scientifico, conservativo o estetico naturale.»

Gli articoli 1 e 2 della Convenzioni rappresentano, quindi, delle linee guida fondamentali per la classificazione dei differenti tipi di patrimoni. Per rendere la selezione del patrimonio da inserire nella WHL più scientifica, l'UNESCO affianca a queste linee guida dei criteri per l'assegnazione di Eccezionale Valore Universale - l'Outstanding Universal Value (OUV) - e, in quanto patrimonio di importanza comune per le generazioni presenti e future dell'intera umanità, la sua protezione permanente è della massima importanza.

I dieci criteri che definiscono l'iscrizione dei beni nella Lista del Patrimonio Mondiale sono:

i. rappresentare un capolavoro del genio creativo umano;

ii. testimoniare un cambiamento considerevole culturale in un dato periodo sia in campo archeologico sia architettonico sia della tecnologia, artistico o paesaggistico;

iii. apportare una testimonianza unica o eccezionale su una tradizione culturale o della civiltà;

iv. offrire un esempio eminente di un tipo di costruzione architettonica o del paesaggio o tecnologico illustrante uno dei periodi della storia umana;

v. essere un esempio eminente dell'interazione umana con l'ambiente;

vi. essere direttamente associato a avvenimenti legati a idee, credenze o opere artistiche e letterarie aventi un significato universale eccezionale (possibilmente in associazione ad altri punti);

vii. rappresentare dei fenomeni naturali o atmosfere di una bellezza naturale e di una importanza estetica eccezionale;

viii. essere uno degli esempi rappresentativi di grandi epoche storiche a testimonianza della vita o dei processi geologici;

ix. essere uno degli esempi eminenti dei processi ecologici e biologici in corso nell'evoluzione dell'ecosistema;

x. contenere gli habitat naturali più rappresentativi e più importanti per la conservazione delle biodiversità, compresi gli spazi minacciati aventi un particolare valore universale eccezionale dal punto di vista della scienza e della conservazione.

L'approccio guidato dai valori è pertanto particolarmente adatto alla conservazione e gestione dei siti del Patrimonio Mondiale. Quest'approccio ha il vantaggio di non concentrarsi esclusivamente sulle strutture bensì interessare un insieme di oggetti anche apparentemente esterni al sito, come le zone cuscinetto.

5.3 Villa Adriana e la Word Heritage List

Villa Adriana entra a far parte della World Heritage List nel 1999, in quanto racchiude tutti gli elementi essenziali che contribuiscono al riconoscimento di Eccezionale Valore Universale (Outstanding Universal Value). Nonostante secoli di saccheggio e distruzioni antecedenti al XV secolo, il sito conserva perfettamente l'originaria disposizione degli edifici principali e il suo rapporto con il paesaggio circostante.

Tra i dieci criteri espressi nella Convenzione, quelli che caratterizzano Villa Adriana sono:

(i). Villa Adriana è un capolavoro che riunisce in modo unico le più alte espressioni delle culture materiali dell'antico mondo mediterraneo.

(ii). Lo studio dei monumenti che compongono Villa Adriana ha svolto un ruolo determinante nella riscoperta degli elementi dell'architettura classica da parte degli architetti del Rinascimento e del Barocco. Ha anche influenzato profondamente molti architetti e designer del XIX e XX secolo.

(iii). Villa Adriana è un eccezionale esempio di sopravvivenza del primo Impero Romano. Il gran numero di edifici e altre strutture al suo interno, insieme alla collezione di statue e sculture che decorano gli ambienti interni ed esterni, illustrano il gusto e l'erudizione di uno dei più grandi imperatori romani. Adriano fu uomo di immensa cultura, che curò personalmente la costruzione della villa e, ispirato dai suoi viaggi

attraverso il suo vasto impero, riportò in questo sontuoso complesso il meglio delle varie culture.

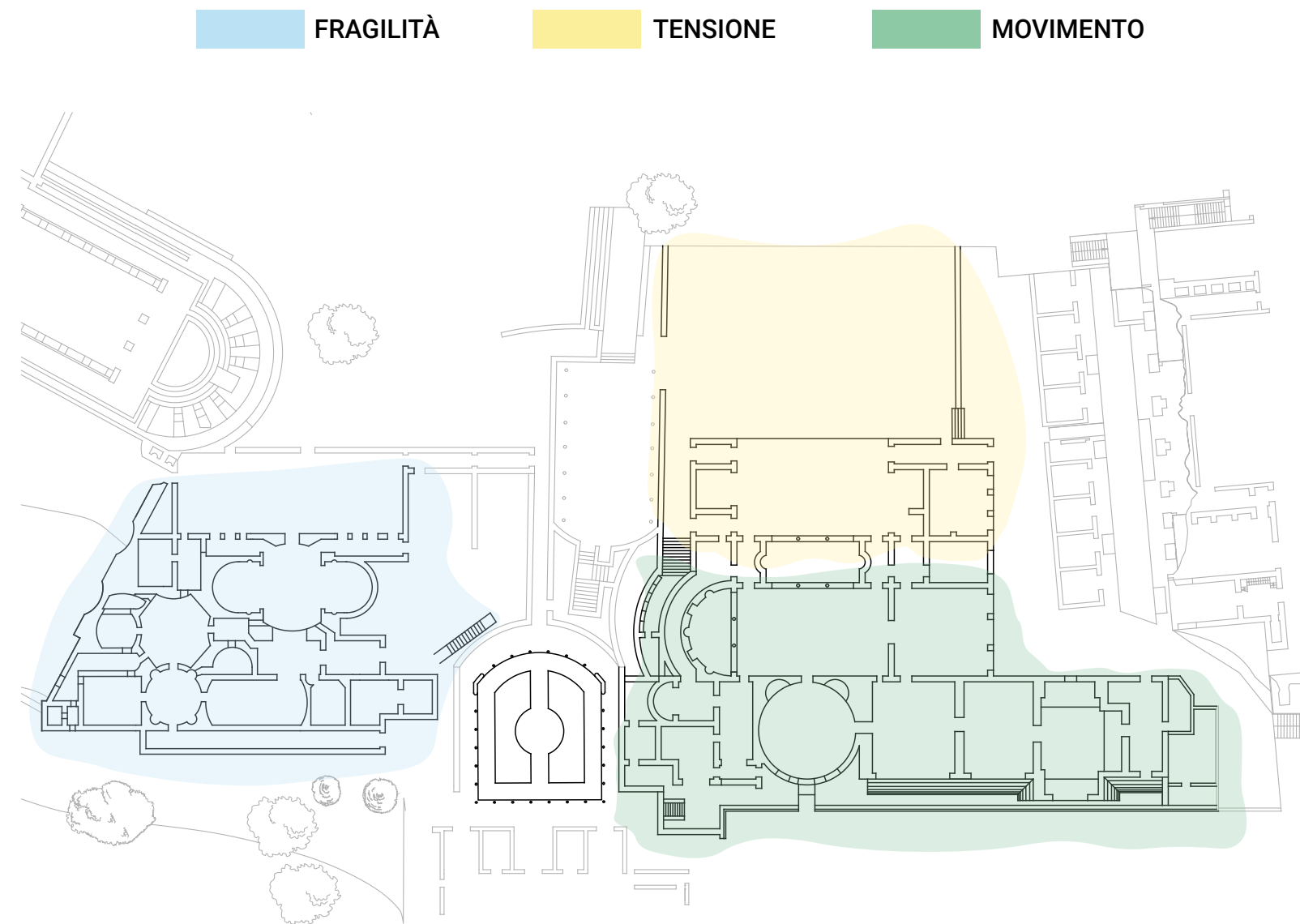
L'intera proprietà copre 120 ettari ed è tutelata dalla legge fondamentale italiana, la quale vieta l'esecuzione di qualsiasi opera che possa interessare il monumento senza autorizzazione. Poiché il sito è un parco archeologico, gran parte dell'area è uno spazio verde che richiede un'attenta manutenzione, soprattutto per quell'area definita come zona cuscinetto, o buffer zone, che circonda l'intero sito archeologico. Essa fornisce un'importante protezione al sito, creata in accordo tra lo Stato e l'UNESCO, sviluppandosi per circa 500 ettari sul territorio tiburtino includendo altri beni architettonici di rilevanza minore e poco valorizzati.

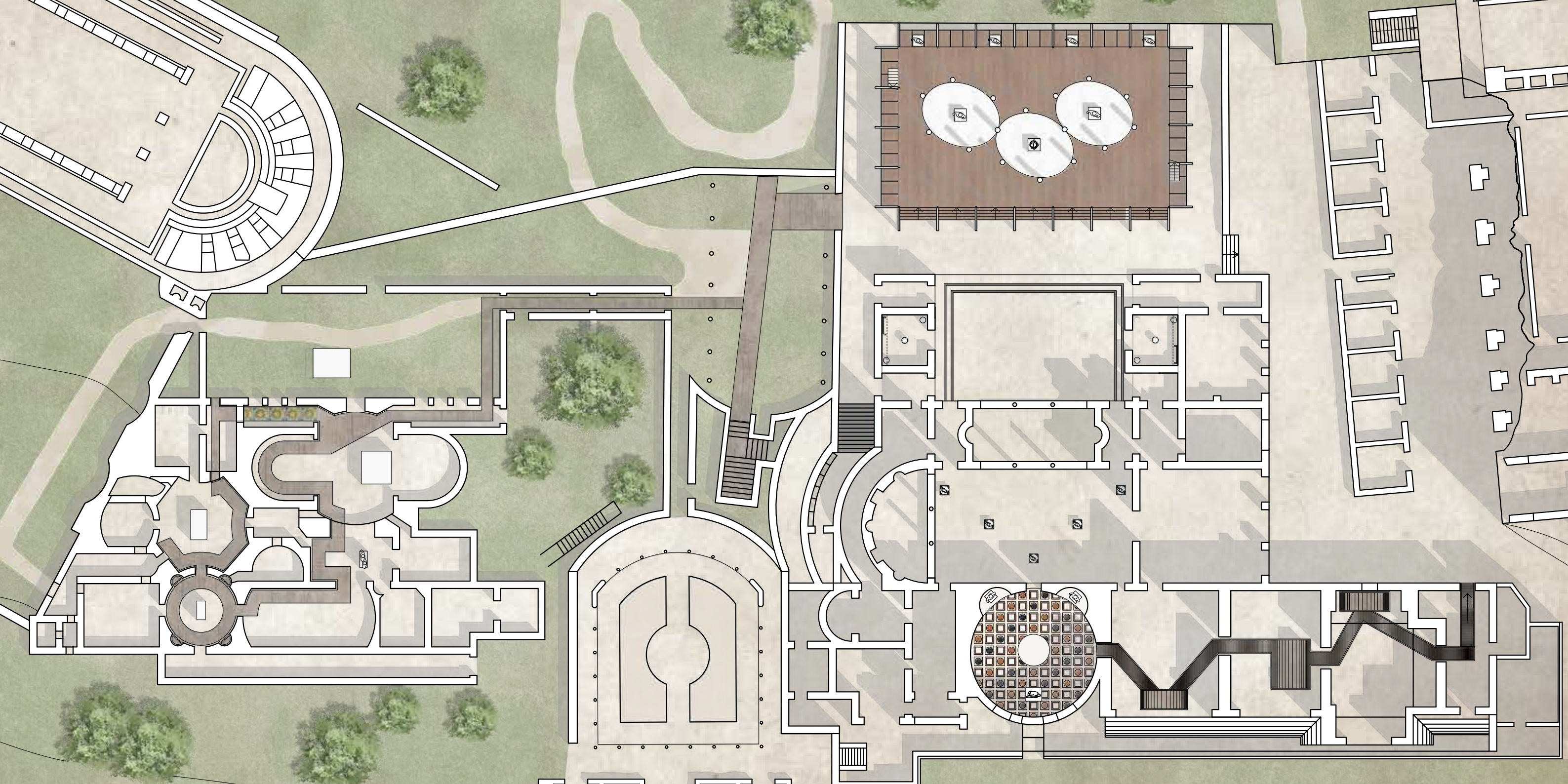
PROGETTO DI ALLESTIMENTO



Il progetto di allestimento museale si configura come un percorso esperienziale e concettuale che si dirama tra le Piccole Terme e le Grandi Terme di Villa Adriana, assumendo il corpo come chiave interpretativa trasversale del sito archeologico. L'intervento non si propone come un museo chiuso o come una struttura autonoma, ma come un dispositivo temporaneo e reversibile, capace di dialogare con la rovina senza sovrapporsi ad essa, accompagnando il visitatore in una lettura progressiva del rapporto tra architettura, corpo e tempo.

Il progetto si articola secondo tre concetti fondamentali quali fragilità, tensione e movimento che trovano corrispondenza spaziale e tematica nei diversi ambiti del complesso termale. Ogni sezione del percorso interpreta uno stato del corpo, traducendolo in forma architettonica, materiale e percettiva, in continuità con la natura frammentaria del sito.

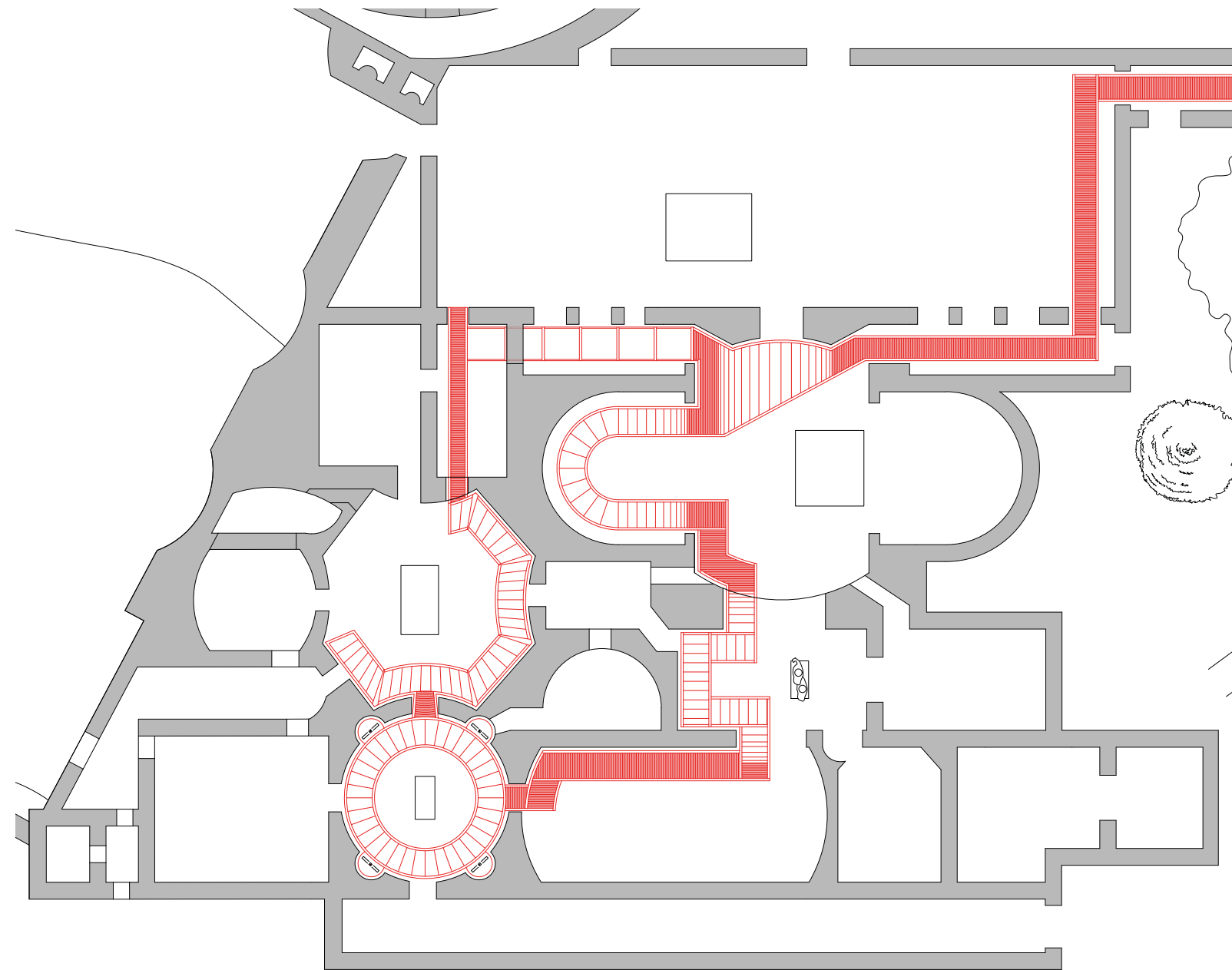




Il percorso ha inizio nelle Piccole Terme, luogo caratterizzato da una scala più raccolta e da una dimensione intima, coerente con il tema della fragilità del corpo. Qui l'allestimento si sviluppa attraverso un sistema di passerelle temporanee in legno, concepite come elementi leggeri, reversibili e completamente indipendenti dalle strutture archeologiche.

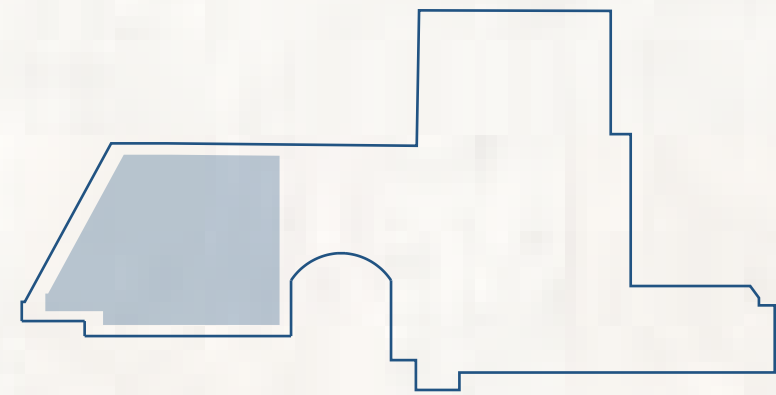
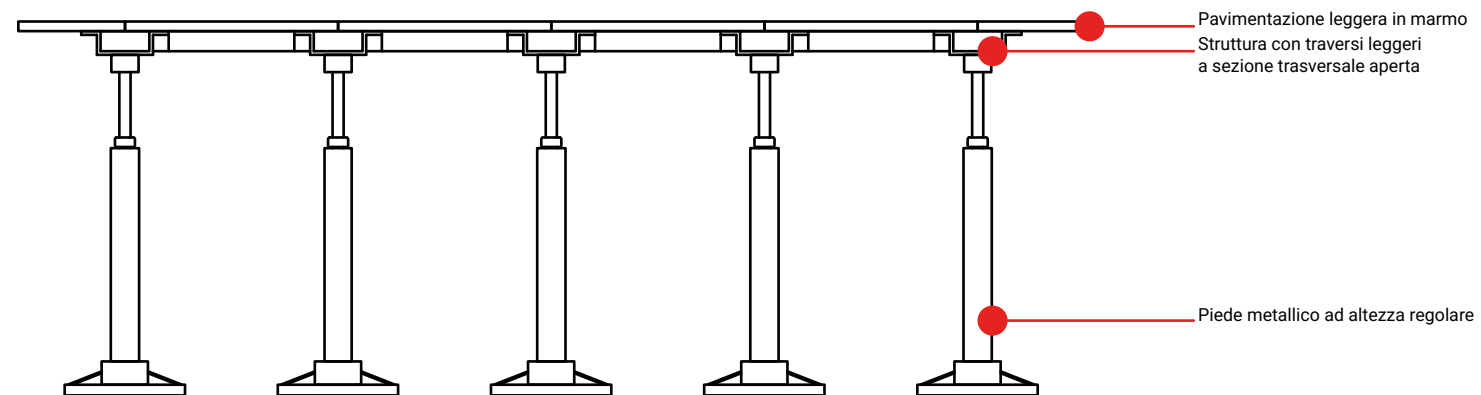
Le passerelle seguono il perimetro interno degli ambienti, disegnando un tracciato continuo che si avvolge attorno alle rovine come un ingranaggio di un orologio. Questa geometria circolare e ripetitiva non è soltanto un espediente funzionale, ma diventa metafora del tempo che scorre, del corpo che invecchia e della memoria che si deposita negli spazi.

Il visitatore è guidato lungo un percorso lento, controllato, che costringe a una percezione ravvicinata dei resti murari, accentuandone la vulnerabilità e la condizione frammentaria. Le passerelle, in questo modo, non invadono il centro degli spazi, ma lo lasciano libero, permettendo allo sguardo di attraversare la rovina senza ostacoli. In questo modo, il visitatore non "cammina sopra" l'archeologia, ma accanto ad essa, mantenendo una distanza rispettosa che favorisce la contemplazione e la lettura dei resti.



Dal punto di vista tecnico, le passerelle sono concepite come strutture autoportanti, completamente indipendenti dalle murature antiche. Il loro appoggio avviene tramite piedini regolabili o sistemi puntuali di distribuzione del carico, che evitano qualsiasi danneggiamento del piano archeologico. Il principio guida è quello della reversibilità totale: ogni elemento può essere rimosso senza lasciare traccia.

L'allestimento scultoreo di Leonardo Ludwing ospitato in questa sezione, dedicato al corpo fragile, si inserisce lungo il percorso come presenza silenziosa, mai dominante, rafforzando l'idea di un corpo esposto, incompleto, precario, in risonanza con lo stato stesso della rovina.



Problema reale, Leonardo Ludwing, 2003



Danzatrice, Leonardo Ludwing, 2002



Corritrice, Leonardo Ludwing, 1999



Ballerina, Leonardo Ludwing, 2000



Uomo di Mare, Leonardo Ludwing, 2001

Uscendo dalle Piccole Terme, il percorso si apre verso uno degli assi principali della villa, trasformando il passaggio tra i due complessi in un momento di transizione spaziale e concettuale. Qui il visitatore abbandona la dimensione introspettiva e raccolta per confrontarsi con la scala monumentale del complesso adrianeo, in un progressivo ampliamento della percezione.

Questo attraversamento all'aperto non è neutro, ma diventa parte integrante del progetto: il corpo del visitatore si muove nello spazio archeologico, percependo le distanze, le emergenze architettoniche e il paesaggio, preparandosi all'ingresso nelle Grandi Terme, dove il tema del corpo si declina in forme più dinamiche e potenti.



Render di progetto

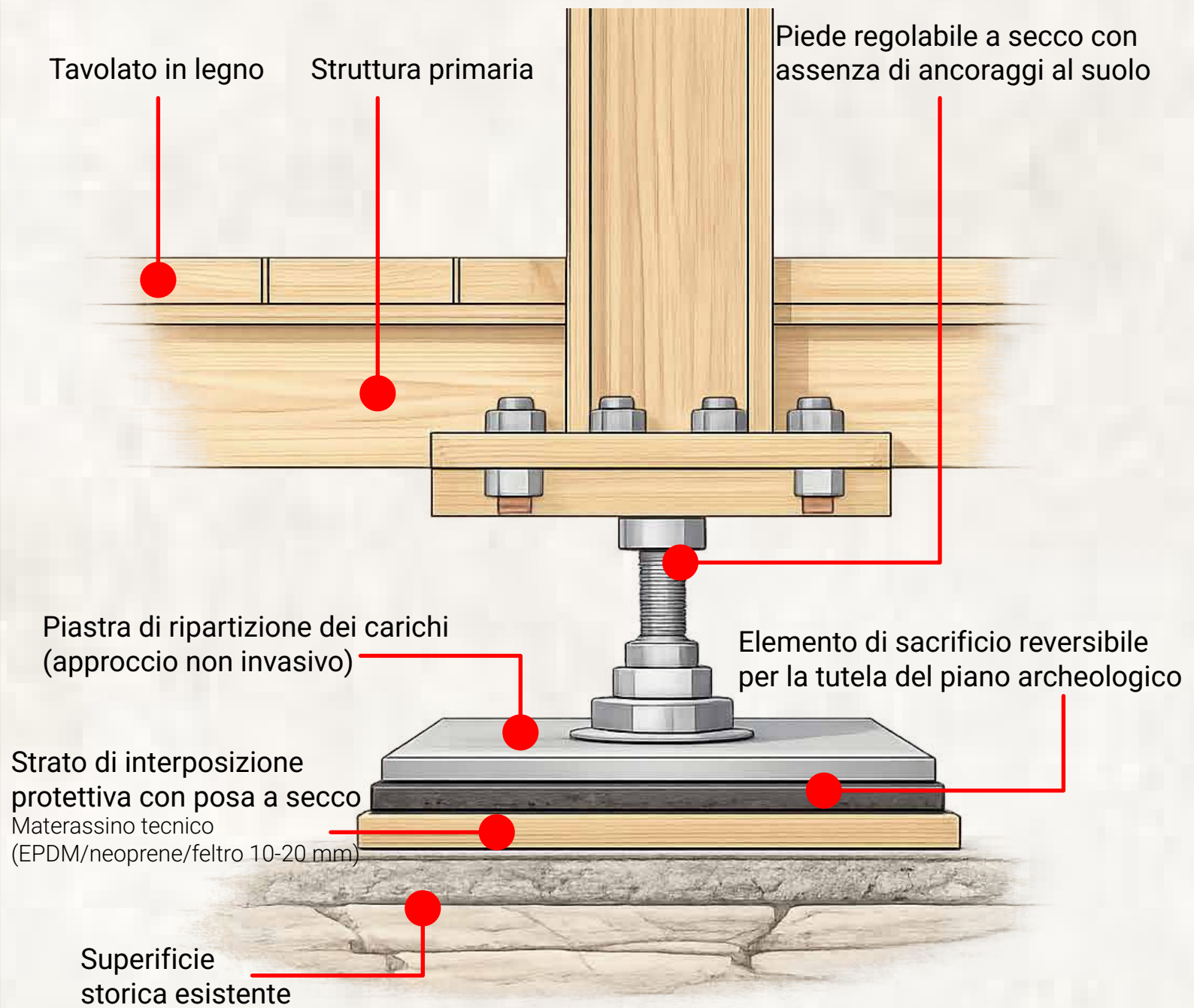
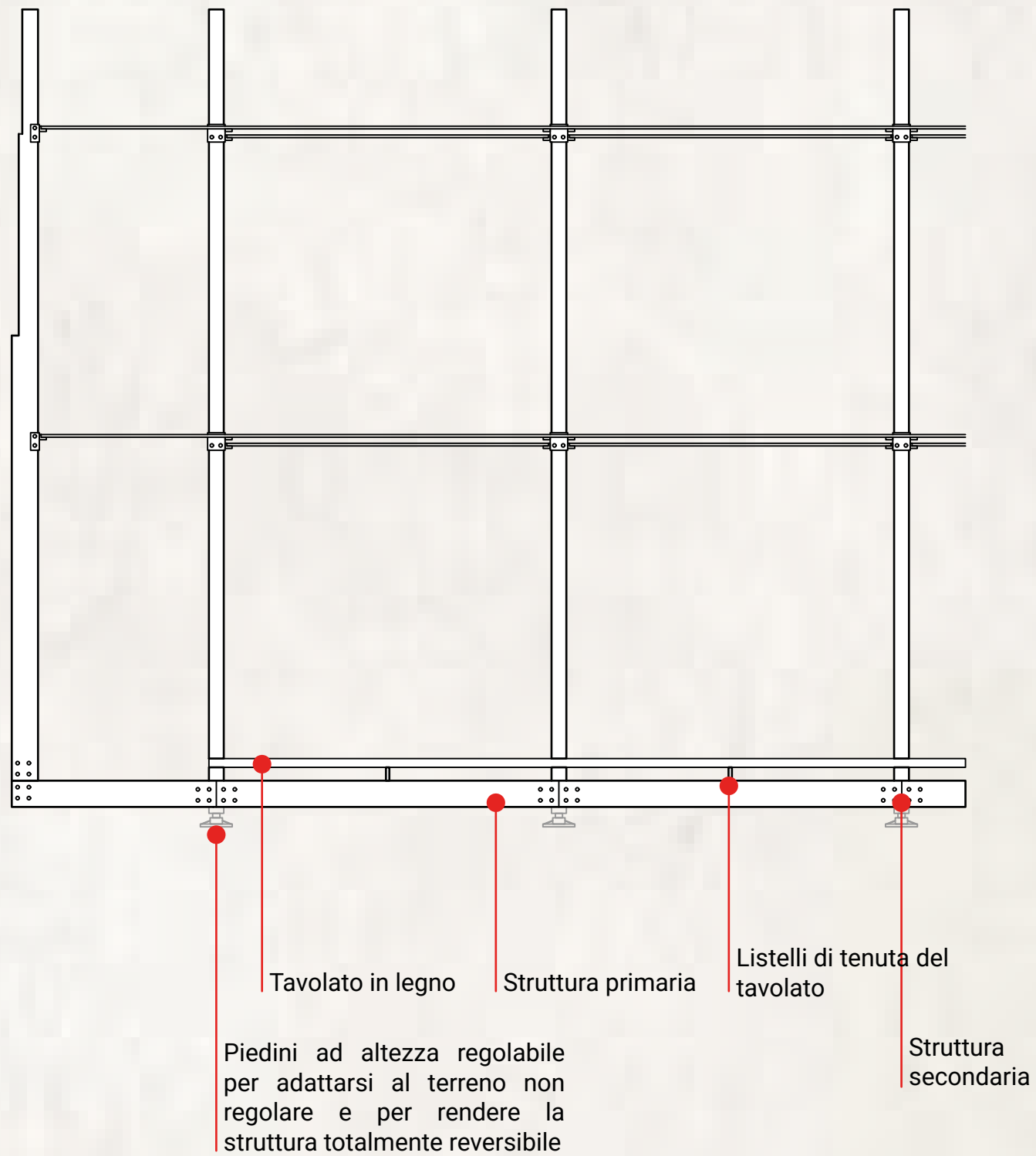
All'interno delle palestre delle Grandi Terme, il progetto introduce il tema della tensione del corpo, intesa come energia trattenuta, sforzo, equilibrio instabile. In questo contesto si colloca una struttura ispirata al Prometeo di Renzo Piano, realizzato per la Biennale di Venezia del 2018. Tale progetto si configura come un dispositivo architettonico minimo, concepito non come edificio in senso tradizionale, ma come struttura spaziale autonoma, capace di ospitare un'opera senza mai sovrapporsi ad essa.

Dal punto di vista costruttivo, è costituito da una maglia tridimensionale reticolare, realizzata attraverso un sistema modulare di elementi lineari metallici. La struttura è composta da montanti verticali e traversi orizzontali, collegati tramite giunti a secco, che definiscono un volume aperto.

Non esistono pareti chiuse né superfici opache: lo spazio è delimitato esclusivamente da una ossatura strutturale in legno leggibile, che rende evidente il principio statico su cui si fonda l'intero sistema. La stabilità della struttura è garantita da un equilibrio tra peso proprio ridotto, rigidità del telaio e distribuzione dei carichi verticali direttamente al suolo, senza fondazioni invasive. Il Prometeo si "appoggia" al terreno, adottando un principio di reversibilità assoluta: nessun ancoraggio permanente, nessuna modifica irreversibile del contesto. Questo aspetto risulta particolarmente rilevante nel confronto con il contesto archeologico di Villa Adriana, dove la tutela del suolo e delle strutture antiche è prioritaria.

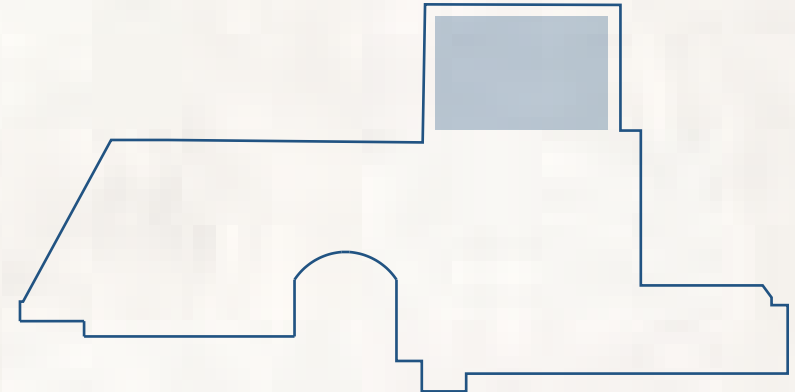


Render di progetto



I materiali utilizzati sono coerenti con questa filosofia: acciaio leggero per la struttura portante, trattato in modo da garantire resistenza e durabilità, ma al tempo stesso smontabilità e riutilizzo. L'uso del metallo consente di ottenere sezioni ridotte, capaci di definire lo spazio senza appesantirlo, e di instaurare un rapporto di tensione visiva con il vuoto circostante. La struttura non compete con l'architettura storica, ma la attraversa visivamente, lasciandola sempre percepibile.

All'interno di questa struttura viene collocata l'installazione scultorea di Daniel Arsham, il cui lavoro sul corpo classico eroso e cristallizzato trova qui una collocazione ideale. Il corpo perfetto, sottoposto a processi di disgregazione e cristallizzazione, entra in tensione con la struttura che lo accoglie: una gabbia aperta che non imprigiona, ma rende visibile lo sforzo, l'instabilità, la compressione del tempo. La tensione non è solo quella della scultura, ma anche quella del visitatore, che percepisce il corpo come sospeso tra rovina e permanenza, tra equilibrio e collasso.



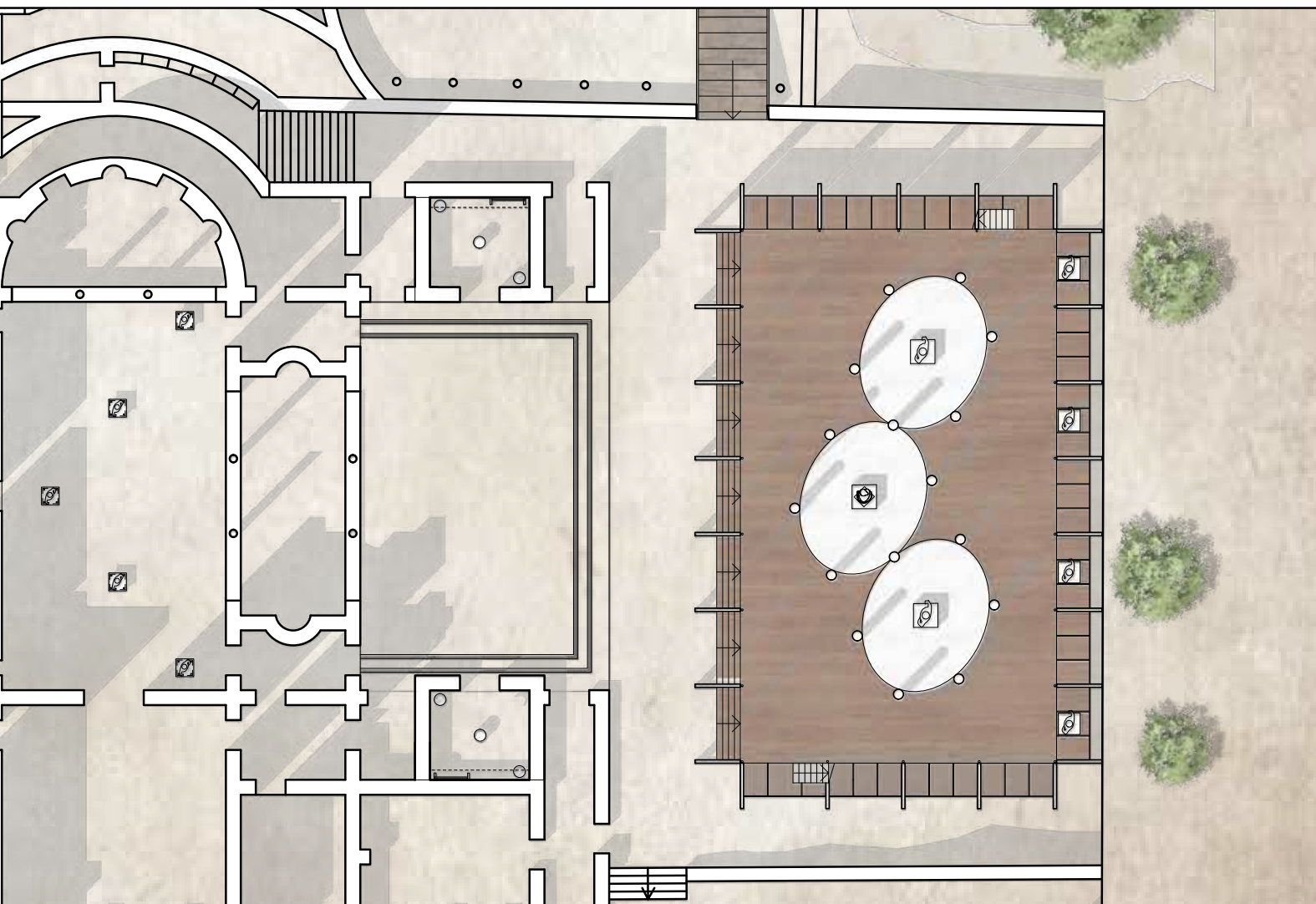
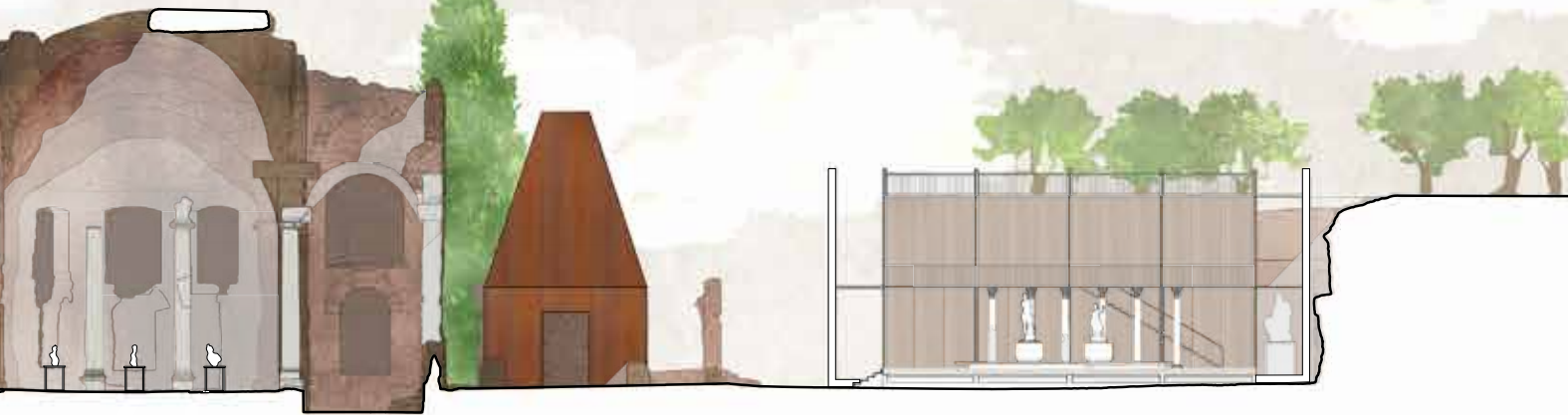
Blue Calcite Eroded Moses, Daniel Arsham, 2019



Rose Quartz Eroded Hamadryade, Daniel Arsham, 2019

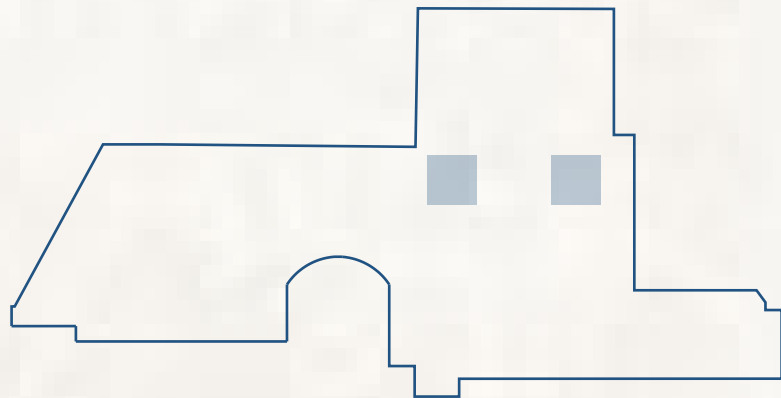


Blue Calcite Eroded Venus of Milo, Daniel Arsham, 2019



Proseguendo verso la parte finale delle Grandi Terme, il percorso introduce il tema del movimento, inteso come sintesi dinamica delle esperienze precedenti. Qui il progetto si articola attraverso due piramidi in acciaio corten, che segnano spazialmente il passaggio e definiscono una soglia simbolica. La composizione prende ispirazione dalla biblioteca del Museo di Arte Contemporanea di Cascais, in cui volumi puri e geometrici si inseriscono nel contesto storico come presenze autonome ma dialoganti. Le piramidi in corten, con la loro geometria essenziale e il materiale ossidato, instaurano un dialogo cromatico e materico con la rovina, evocando allo stesso tempo stabilità e trasformazione.

All'interno di ciascuna piramide è ospitata una scultura di Vittorio Lavazzo, il cui lavoro sul corpo come forma in divenire interpreta il movimento non come gesto atletico, ma come metamorfosi emotiva e narrativa. Il visitatore è invitato a entrare, girare attorno alle opere, percepirle da angolazioni diverse, rendendo il proprio movimento parte integrante dell'esperienza.



Torso alato screpolato, Igor Mitoraj, 2000



Torso alato screpolato, Igor Mitoraj, 2000



Torso alato screpolato, Igor Mitoraj, 2000



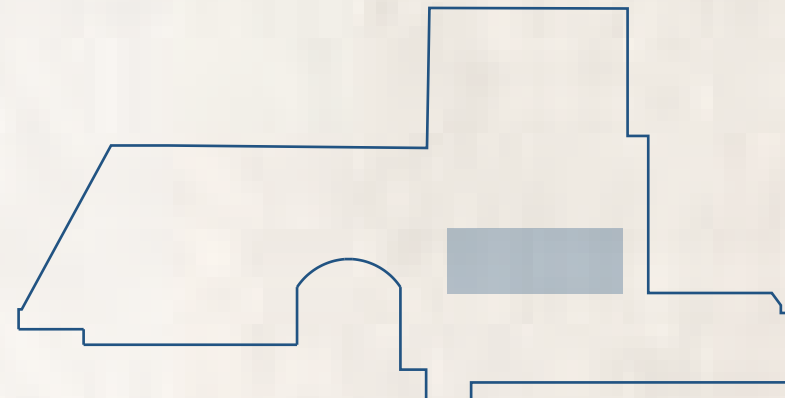
Coppia reale, Igor Mitoraj, 1999



Coppia reale, Igor Mitoraj, 1999



Coppia reale, Igor Mitoraj, 1999



Afrodite un soffio di vita, Vittorio Lavazzo, 2021



Icaro_Una storia diversa, Vittorio Lavazzo, 2019



Cicatrici di consapevolezza, Vittorio Lavazzo, 2020



Fine e inizio, Vittorio Lavazzo, 2020

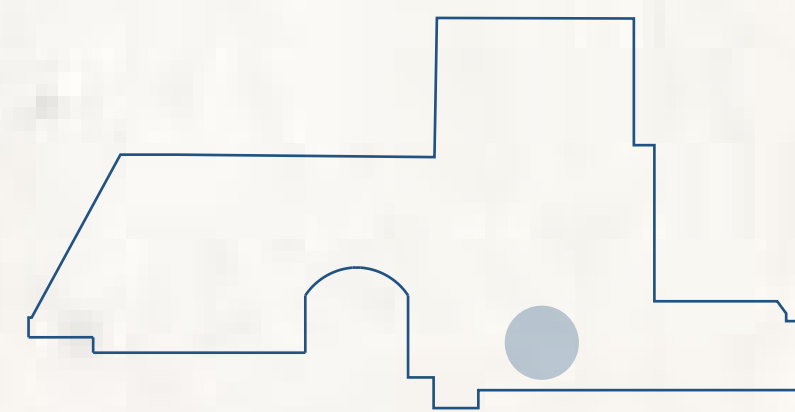


Ermes_Un soffio di vita, Vittorio Lavazzo, 2021



Il percorso si conclude in uno spazio aperto, concepito come momento di ricomposizione simbolica. Qui il progetto affida all'arte classica il compito di sintetizzare i tre concetti attraversati attraverso una selezione di sculture emblematiche: il Discobolo, l'Afrodite Cnidia e l'Hermes del Belvedere. Le sculture sono collocate su una pavimentazione ispirata al Pantheon, in cui la geometria circolare e l'ordine proporzionale richiamano l'idea di perfezione cosmica. Questo spazio finale non rappresenta un ritorno nostalgico all'ideale classico, ma una ricomposizione critica, in cui il corpo perfetto viene riletto alla luce delle esperienze precedenti.

Fragilità, tensione e movimento trovano qui una sintesi visiva e concettuale, chiudendo il percorso museale come un ciclo completo: dal frammento alla forma, dalla rovina alla memoria, dal corpo antico al corpo contemporaneo.



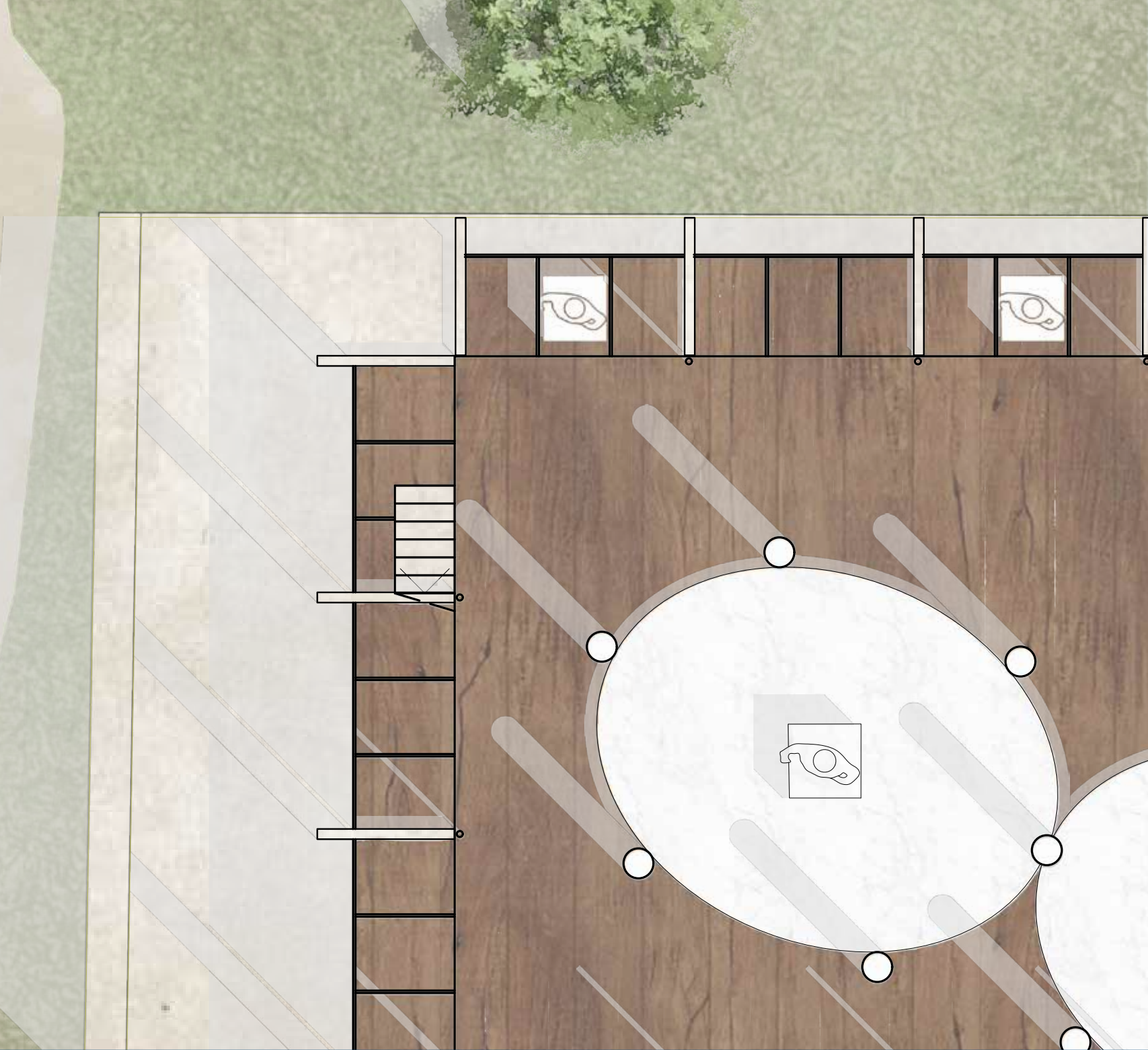
Afrodite Cnidia, Prassitele, 360 a.C.



Hermes Belvedere, copia romana di età adrianea

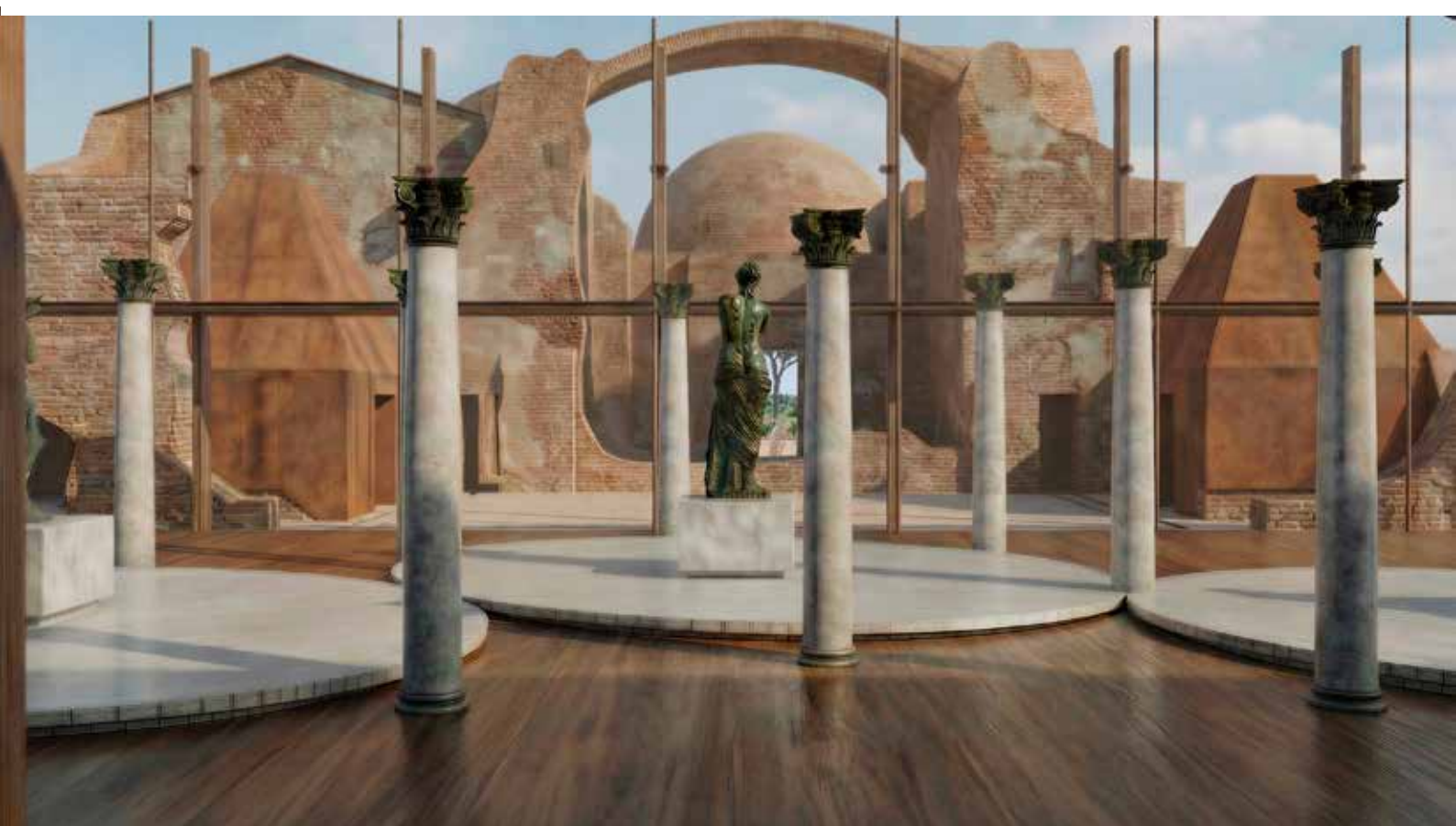


Discobolo, Lancelotti, 455 a.C.





Render di progetto diurno



Render di progetto diurno

Conclusioni

La tesi ha affrontato il tema dell'allestimento museale all'interno di un sito archeologico complesso assumendo Villa Adriana come campo di sperimentazione critica e progettuale. La scelta di questo contesto non è stata dettata esclusivamente dalla sua rilevanza storica e monumentale, ma soprattutto dalla sua condizione di rovina stratificata, capace di porre interrogativi ancora aperti sul rapporto tra architettura, tempo e memoria.

Attraverso l'analisi storica della figura di Adriano e della villa come costruzione culturale, la ricerca ha messo in luce come Villa Adriana non sia un semplice insieme di edifici, ma un sistema spaziale fondato sull'esperienza, sulla sequenza e sulla percezione. In questo senso, la rovina non è stata interpretata come perdita da colmare, ma come frammento attivo, portatore di significato e generatore di nuove possibilità di lettura. Tale approccio ha consentito di superare una visione conservativa intesa come mera tutela materiale, aprendo invece a una valorizzazione fondata sull'interpretazione e sulla fruizione consapevole.

Il corpo è emerso come elemento chiave dell'intero percorso di ricerca. Nel mondo classico, e in particolare nel complesso termale, esso rappresenta il centro simbolico e funzionale dell'architettura, luogo di cura, socialità e rappresentazione. La riflessione sul corpo ideale e sulle sue successive reinterpretazioni moderne e contemporanee ha permesso di costruire un dialogo tra antico e presente, evidenziando come i concetti di perfezione, armonia e misura siano stati progressivamente messi in crisi a favore di una visione più complessa

e stratificata dell'umano.

Il progetto di allestimento museale ha tradotto queste riflessioni teoriche in un dispositivo spaziale concreto, sviluppato tra le Piccole e le Grandi Terme. L'articolazione del percorso secondo i temi di fragilità, tensione e movimento ha consentito di restituire una lettura non univoca del corpo, ma dinamica e processuale, in cui il visitatore è chiamato a partecipare attivamente attraverso il proprio movimento e la propria percezione. Le passerelle temporanee in legno, le strutture leggere ispirate a modelli di architettura contemporanea e le installazioni scultoree hanno operato come strumenti di mediazione, capaci di rendere leggibile il sito senza sovrapporsi ad esso.

Un aspetto centrale del progetto risiede nella sua reversibilità. Tutti gli interventi sono concepiti come temporanei, smontabili e non invasivi, in coerenza con la fragilità del contesto archeologico. Questa scelta non è soltanto tecnica, ma profondamente culturale: riconosce il valore del sito come organismo vivo, in continua trasformazione, e rifiuta l'idea di un intervento definitivo o risolutivo. L'allestimento diventa così un atto interpretativo, aperto e rinnovabile, piuttosto che una soluzione conclusa.

La tesi dimostra come l'allestimento museale possa assumere un ruolo progettuale autonomo, non subordinato né alla pura conservazione né alla spettacolarizzazione del patrimonio. Inteso come architettura temporanea e narrativa, l'allestimento diventa strumento critico capace di attivare nuovi significati, mettendo in relazione spazio, corpo e memoria. In questo senso, Villa Adriana non viene solo preservata, ma reinterpretata come luogo di esperienza, in cui il passato dialoga con il presente attraverso il linguaggio dell'architettura.

In conclusione, il lavoro propone un modello di intervento applicabile ad altri contesti archeologici complessi, fondato su principi di leggerezza, reversibilità e centralità dell'esperienza corporea. Il progetto non pretende di esaurire il significato di Villa Adriana, ma di offrire una possibile chiave di lettura, consapevole che il valore del patrimonio risiede proprio nella sua capacità di generare nuove interpretazioni nel tempo.

_Bibliografia

Barbanera, Marcello (a cura di), *Figure del corpo nel mondo antico*, Aguaplano, Perugia, 2018.

Bardeschi, Marco – Panza, Pierluigi (a cura di), *Ananke. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto*, vol. 89, Alinea Editrice, Firenze, 2020.

Basso Peressut, Gian Luca – Caliarì, Pier Federico (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Accademia Adrianea Edizioni / Aion Edizioni, Recanati, 2017.

Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1985.

Benevolo, Leonardo, *La fine della città*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Caliari, Pier Federico (a cura di), *XIX secoli a Villa Adriana*, in “Speciale Ananke” n. 84, *Gli architetti di Adriano. Il dialogo tra architettura e archeologia*, Altralinea Edizioni, Firenze, agosto 2018, pp. 16–20.

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

Caliari, Pier Federico, *Tractatus logico-sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Quasar Edizioni, Roma, 2012.

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

Centanni, Monica – Sacco, Daniela (a cura di), *Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro*, Grafica Ripoli, Tivoli, 2014.

Cinque, Giuseppina Enrica, *Le rappresentazioni planimetriche di Villa Adriana*, Ligorio, Contini, Kircher, Gondoin, Piranesi, Publications de l'École Française de Rome, Roma, 2017.

Conforto, Maria Letizia, *Villa Adriana: significati simbolici, connotati formali, scelte funzionali nell'architettura del paesaggio*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Atti del Convegno, Electa, Roma, 2000.

Danto, Arthur C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1981.

De Miro, Ernesto, *Musealizzazione all'aperto. Esempi da Agrigento*, in Amendolea B., Cazzella R., Indrio L. (a cura di), *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto. 1° Seminario di Studi*, Multigrafica, Roma, 1988.

Dufrêne, Thierry, *Permanenza di una tendenza al classico e riappropriazioni dell'antico nella scultura del XX secolo*, in *Costanti del classico*, Electa, Milano, 2002, p. 62.

Falsitta, Massimiliano, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano, 2000.

Gros, Pierre, *L'architecture romaine. Du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Picard, Paris, 2001.

MacDonald, William L. – Pinto, John A., *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Yale University Press, New Haven–London, 1995.

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

Mancini, Aldo, *Luce su Villa Adriana. Identità e forma*, Aracne Editrice, Roma, 2016.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1980.

Piranesi, Giovanni Battista, *Vedute di Roma e di Villa Adriana*, varie edizioni storiche.

