



POLITECNICO DI TORINO

Dipartimento di Architettura e Design

Laurea magistrale in Architettura Costruzione e Città

A.A. 2025-2026

INTER ARTES

DAL MARMO ALLA SETA

Un dialogo tra architettura e moda alla ricerca della grande bellezza

RELATORE

Prof. Pier Federico Mauro Caliori

CORRELATORE

Arch. Amath Luca Diatta

Arch. Greta Allegretti

CANDIDATI

Fatiga Giuseppe

Muzzeddu Valentina

Scuto Giulia



*“Amo il nero perchè afferma, disegna e modella.
Una donna con un abito nero è un tratto di matita.”*

*Yves
Saint
Laurent*

ABSTRACT

Al giorno d'oggi, il progetto contemporaneo si configura sempre di più come dispositivo di tutela attiva e valorizzazione del patrimonio culturale e archeologico, inteso come sistema stratificato di tracce e memorie, le cui caratteristiche sono quelle di essere sensibile, irripetibile e interpretabile attraverso il dialogo tra materia, contesto e narrazione. Coerentemente al quadro normativo e teorico possono essere quindi individuati i criteri operativi verso un ambito tanto vulnerabile, intervenendo consapevolmente in maniera reversibile, riconoscibile e nel rispetto del principio dell'accessibilità.

In questo contesto, negli ultimi anni si è sviluppata una modalità di agire legata ad interventi di valorizzazione di tipo effimero, in cui l'integrazione progettuale si configura come strumento leggero e transitorio; architetture di durata limitata capaci di innescare l'attenzione pubblica sul patrimonio senza compromettere la materia storica. Il carattere effimero risulta uno strumento utile a sperimentare nuove modalità di narrazione e di visita, amplificando la percezione del sito e generando un dialogo più consapevole con il passato.

In particolare, il rapporto tra moda e patrimonio ha evidenziato negli ultimi anni, come, intersecare la dimensione artistica, lo spazio architettonico e le pratiche performative, possa costituire un mezzo di promozione e riattivazione dei siti, connettendo le maison, la memoria storica e le identità locali.

Il caso studio di Villa Adriana, a Tivoli, viene considerato come luogo di sperimentazione progettuale e disciplinare, in cui archeologia e paesaggio si relazionano e operano entro vincoli complessi. Il sito, con la sua configurazione di recinti, cupole e assi compositivi, offre molteplici chiavi di lettura riguardo il dialogo con le rovine, le aperture visuali sul territorio e le dimensioni più profonde, radicate nell'identità del luogo.

All'interno di questo scenario, il binomio tra Fashion & Heritage viene sviluppato attraverso un'iniziativa mossa dalla maison Yves Saint Laurent come promotrice di due esperienze: un evento di moda nella Piazza d'oro e un intervento di tipo paesaggistico con un padiglione espositivo, sviluppato nella Valle degli Inferi; entrambi concepiti come dispositivi contemporanei e integralmente removibili. Grazie alla loro natura performativa e museografica, e l'implementazione delle arti, ne risulta un intervento legato all'intensificazione della lettura dei luoghi in rispetto dell'identità del patrimonio.

INDICE

_01

HERITAGE

IL PATRIMONIO CULTURALE
QUADRO NORMATIVO COME MATRICE DI PROGETTO
SVILUPPO DELLA MUSEALIZZAZIONE
VALORIZZAZIONE: TRA TUTELA, ACCESSIBILITA' E FRUIZIONE
EFFIMERO COME STRATEGIA ALLESTITIVA

_02

FASHION & HERITAGE

NASCITA ED EVOLUZIONE DELLA MODA
LE FONDAZIONI DELLE MAISONS
DISPOSITIVI DEL FASHION SHOW
ARCHITETTURA NEL FASHION SHOW
RAPPORTO MODA - PATRIMONIO ARCHEOLOGICO

_03

YVES SAINT LAURENT

STORIA E ORIGINI
L'ARTE COME MUSA ISPIRATRICE
PROGETTI ED EVENTI

_04

L'IMPERATORE ADRIANO E LA VILLA

IMPERATOR CAESAR TRAIANUS HADRIANUS AUGUSTUS
SCOPERTA E INVENZIONE DI VILLA ADRIANA
ACQUA E SPAZI
IL NUOVO PARADIGMA
TRACTATUS LOGICO SINTATTICO
LA VALORIZZAZIONE DELLA VILLA

_05

OBIETTIVI

PIRANESI PRIX DE ROME
LE TRE SCALE DI INTERVENTO
GLI OBIETTIVI DEL PROGETTO

_06

IL PROGETTO

PADIGLIONE ESPOSITIVO
FASHION SHOW

_07

CONCLUSIONI E BIBLIOGRAFIA

CONCLUSIONI
BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il tema del patrimonio culturale ha assunto, negli ultimi anni, un ruolo determinante nei dibattiti disciplinari in quanto risorsa complessa, capace di generare conoscenza, identità e innovazione; inteso come eredità del passato nel quale le società riconoscono i propri valori, reinterpretandone i significati nel tempo.

Quest'ambito risulta maggiormente sensibile se ad essere trattato è il patrimonio archeologico: poichè esso coinvolge scale e dimensioni differenti, dal manufatto al paesaggio, e per tale motivo costituisce un bene conoscitivo non rinnovabile. La tutela in tal senso, assume il ruolo di programmazione, gestione e manutenzione al fine di ridurre i rischi legati alla fase di scavi e conseguentemente alla fruizione pubblica, espressione del paradigma contemporaneo.

Parallelamente, il principio di valorizzazione, costruisce occasioni di ricomposizione e trasmissione del sapere.

In questa prospettiva, la musealizzazione dei siti archeologici costituisce lo strumento più efficace per un approccio multidisciplinare operando per antitesi strutturali quali, visibile-invisibile, totalità-frammento e vero-falso, attraverso una sintesi che però ne rivela la complessità. Avviene così uno spostamento progressivo, di connotazione territoriale, da "museo interno" a "museo diffuso", dove la fruizione ha come ruolo quello di processo di scoperta in un sito che si configura come strumento identitario e narrativo. Si tratta di perseguire una metodologia progettuale caratterizzata da una ricomposizione delle conoscenze connesse alle stratificazioni, attraverso un'esperienza di interpretazione in continuo divenire.

Contemporaneamente, l'attenzione si sposta su una problematica, quella di assumere come requisiti prioritari quelli di: reversibilità e distinguibilità dell'intervento contemporaneo; come presupposti essenziali per agire in un contesto altamente vulnerabile, non sovrapponendosi all'identità del luogo.

Coerentemente con queste premesse, viene esplorata la dimensione del tema dell'effimero, quale strategia di progetto che ben si integra con il patrimonio archeologico, in quanto caratterizzato da allestimenti temporanei capaci di organizzare la fruizione, amplificare la percezione e generare valore culturale.

All'interno di questo quadro teorico-operativo, si colloca il caso studio di Villa Adriana, da cui la proposta progettuale si sviluppa a partire da un'analisi della struttura insediativa e dai caratteri compositivi, adottando le sue gerarchie spaziali, proporzioni e regole come matrici di progetto.

In particolare, sono state scelte due porzioni come siti di intervento: la Piazza d'oro, sede di un evento di moda e la Valle degli Inferi, in una dimensione più intima, come cornice di un padiglione espositivo; entrambi con la finalità di produrre un'organizzazione spaziale attraverso la loro natura performativa e museografica.

Su queste premesse, il dialogo tra moda e patrimonio viene interpretato come dispositivo fortemente comunicativo in termini di narrazione, capace di consolidare visioni condivise e di indirizzare nuovi sguardi sul patrimonio. In aggiunta, viene assunta come visione di riferimento quella della maison di Yves Saint Laurent, riconoscendo un'efficace analogia con la figura dell'imperatore in termini di influenza e di promozione della bellezza, in cui, tanto nell'allestimento quanto nella sfilata, affiora l'identità stilistica del brand, creando un connubio tra classico e contemporaneo.

Heritage

/hèritiĝ/

s. ingl., usato in it. al masch.

“Il patrimonio ereditato dal passato negli ambiti più diversi: sia naturale, sia culturale (in termini di artefatti tangibili e intangibili, dal cibo alle tradizioni, dall’artigianato alle arti, cui venga riconosciuto un elevato valore storico, estetico, archeologico, scientifico, etnologico o antropologico). In architettura e urbanistica, h. designa il patrimonio storico costruito, sia alla scala del singolo edificio sia alla scala urbana. Dal punto di vista storico, si tratta di una concezione relativamente recente, diffusasi in seguito ai rapidi cambiamenti provocati dalla rivoluzione industriale, dalla fine del Settecento in poi, e sviluppatasi fortemente a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale in seguito alle distruzioni architettoniche e urbane da essa provocate. Ancor più recente è poi l’idea che il valore non sia attribuibile soltanto al singolo edificio ma, per lo più, al contesto edificato nel suo insieme. La presenza di connotazioni di carattere specificamente economico nel termine italiano ‘patrimonio’, a giudizio di molti, rende preferibile il termine h., soprattutto quando esso venga applicato al patrimonio culturale. Va ancora ricordato che, come avviene per tutta la fenomenologia della storia dell’arte, ma a differenza della storia degli eventi, l’h., a eccezione di quello immateriale, è qualcosa di fisicamente presente, rappresenta l’eredità della storia ma è al tempo stesso, innegabilmente, parte del nostro presente. Al suo interno è peraltro distinguibile una realtà materiale e una dimensione immateriale. L’UNESCO classifica come World heritage sites luoghi o complessi realizzati dall’uomo (quali, per es., edifici o insiemi urbani) di significato naturale o culturale tale da renderli parte integrante del comune patrimonio dell’intera umanità.”¹

1.1 IL PATRIMONIO CULTURALE

Patrimonio culturale materiale

Per patrimonio culturale si intende l'insieme di beni prodotti dall'attività dell'uomo e che sono riconosciuti in termini artistici, storici, archeologici, architettonici, demo-etnoantropologici, archivistici e bibliografici. In particolare, il concetto si articola in due categorie, ovvero, il patrimonio materiale e quello immateriale.

Il patrimonio culturale materiale, definito dell'Unesco nel 1972, è caratterizzato da elementi aventi evidenze fisiche, quali monumenti e opere d'arte contraddistinte da interesse archeologico, etnoantropologico e storico-artistico. Peraltro, la stessa Convenzione ha inserito come elementi facenti parte del patrimonio anche i siti naturali, mettendo in luce l'importanza anche dell'ambiente e del paesaggio. Contestualmente nel 2025 l'Unesco ha riconosciuto 1248 siti come patrimonio culturale materiale, di cui 61 in Italia.

In linea generale, il patrimonio culturale consiste *“nell'insieme di risorse che sono state ereditate dal passato, che le società e le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne sia il proprietario, come espressione e riflesso dei loro ideali, dei loro valori, conoscenze, credenze e tradizioni, e che sono a loro volta in continua evoluzione”*². Il patrimonio quindi comprende ogni aspetto ambientale risultato delle interazioni e dei continui rapporti che si sono sviluppati nel corso del tempo tra le società e i luoghi.

Ad oggi, il concetto di patrimonio risulta ampiamente normato, e comprende una serie di complesse operazioni intese a proteggere lo stesso, in maniera da impedire che col passare del tempo possa degradarsi nella sua matericità fisica ma ancor di più nel suo contenuto culturale.

Per questo motivo ne è assicurata la conservazione con la finalità di consegnarlo ai posteri così come è pervenuto a noi. Quest'azione è garantita attraverso attività di ricerca, studio, manutenzione, tutela, conservazione, restauro e infine valorizzazione.

Fig. 01
A destra, Atene, Partenone. Vista
interna notturna dell'anastilosi della
peristasi nord realizzata da Nikolaos
Balanos, 1922-1930



Patrimonio culturale archeologico

Gli viene inoltre riconosciuto il valore anche in quanto fonte di innovazione e con la legge del 2013 l'Unesco ha evidenziato il suo potenziale come strategia a lungo periodo di promozione della coesione sociale e come componente importante nelle sfide globali quali il cambiamento climatico, i conflitti geopolitici e la povertà.

Un'ulteriore categoria rientrante nel patrimonio culturale è quella riferita ai beni di interesse archeologico, al cui interno ritroviamo i siti, gli scavi e i musei che sono caratterizzati da manufatti, i segni, e quindi testimonianze, delle trasformazioni apportate da parte dell'uomo sul paesaggio. In ogni caso, si tratta di tracce che sono la testimonianza fisica del passaggio delle popolazioni nel tempo, e quindi luoghi, che attraverso la conservazione, la tutela e la valorizzazione rappresentano un'inesauribile fonte di saperi e conoscenze sul passato.

La materialità è il punto di partenza, infatti, un manufatto archeologico non risulta importante unicamente per il suo valore artistico ed estetico, ma perché racconta di che materiale è stato fatto, con quale tecnica è stato realizzato e come si è trasformato lungo il corso del tempo. Anche i dettagli, in quanto tali, raccontano i gesti, le abitudini, le tecniche e le economie del passato. La materia è documento.

A questo discorso si aggiunge anche quello legato alle stratificazioni, ovvero che l'antico non si presenta come un "blocco unico", ma come una sequenza di tracce e trasformazioni. Uno strato ricopre l'altro, un edificio viene smantellato e sopra se ne costruisce uno nuovo, un pavimento viene coperto e sostituito... ogni strato risulta essere una pagina di un libro, di una narrazione ancora più grande.

Per questo motivo la lettura della stratigrafia del palinsesto significa ricostruire una logica di eventi, un ordine cronologico imprescindibile per comprendere la storia. Il reperto nella sua singolarità può fornire svariate informazioni, ma se letto in relazione ad altri strati può raccontare una storia ancora più ampia, un'evoluzione storica.

Fig. 02
A destra, Tempio del Partenone
sull'Acropoli di Atene





Fig. 03

A sinistra, vista interna dei dettagli della calotta con l'oculo centrale e i lacunari radiali del Pantheon, Roma

Ecco perché il concetto di contesto è importante, poiché un oggetto, se decontestualizzato, perde parte del suo significato. E' la rete di connessioni, temporali e spaziali che fa diventare la materia conoscenza.

Da questi presupposti ne deriva che l'archeologia è una disciplina sensibile, comprendente un patrimonio fragile, ma specialmente non replicabile. Fragile nel senso che il più delle volte appare sotto forma di materiali facilmente deteriorabili, poiché giacciono in uno stato di equilibrio con l'ambiente esterno e quindi, sono di facile alterazione se sottoposti agli agenti atmosferici. Ne sono esempio gli scavi, cantieri, saccheggi e addirittura anche tipologie di pulitura dei reperti troppo aggressive.

Ma è non replicabile anche per un significato più profondo, ovvero, che una volta intaccata la materia storica, non è più possibile ricostruirla, è un'azione irreversibile. Nonostante ci sia la possibilità di restaurare l'oggetto o l'edificio, non si può riportare indietro la materia persa, che per l'appunto era fonte di significati e informazioni.

Per questo motivo, al giorno d'oggi, concetti come “recupero” e “valorizzazione” dei siti archeologici risultano essere le parole chiave necessarie per introdursi all'interno del panorama dei patrimoni storici delle città e dei territori, diventando un tema di estrema importanza per quanto riguarda le politiche culturali di quei paesi aventi un lascito, mobile ed immobile di antichità. Questi luoghi sono caratterizzati da reperti riportati alla luce o che sono, col tempo stati trasferiti nei musei, oppure ancora nascosti, sotto sottili o profondi strati di terreno.

L'importanza di ciò nasce da una duplice natura: la prima di tipo istituzionale e la seconda di tipo disciplinare, intesa come quella parte che racchiude le teorie e le pratiche dell'architettura, del restauro, dell'archeologia, della museologia e del progetto museografico che sono direttamente o indirettamente inevitabilmente coinvolte. Tra quelle elencate, architettura e archeologia rappresentano storicamente una polarità dialettica particolarmente evidente.

Le origini dell'archeologia

Tale concetto tuttavia, affonda le sue radici in tempi più remoti rispetto al discorso odierno, quando: architetti, archeologi e artisti, armati di curiosità e testi degli antichi, con matite, penne e strumenti di misurazione si inoltrarono in territori inesplorati ricchi di antichità; attraverso le terre che vanno dalla *"Grecia che si trova alle porte di Roma"*³ alla penisola ellenica e al vicino oriente. Da lì, tra la fine del Settecento e gran parte dell'Ottocento, i risultati di queste esperienze furono tramutati in raffigurazioni di vedute o anche soprannominate *vignettes*, rappresentazioni di accompagnamento ai rapporti scritti descriventi quei luoghi ricchi di antichità classica caratterizzata da una storia secolare e dalla decadenza fisica in cui versavano proprio quegli edifici che, nei secoli, erano stati abitati da genti e popoli che si sono appropriate di quelle stesse rovine per esercitare la loro quotidianità. Rovine come sfondo dei loro cicli di vita, delle loro abitudini, che appaiono come elementi fuori dal tempo.

Le raffigurazioni riportavano tutto di quei popoli, riecheggiano infatti le figure dei mercanti, dei contadini, dei braccianti e persino degli allevamenti, inseriti in un contesto come quello delle antichità caratterizzato da templi, mausolei, acquedotti e teatri, in un evidente stato di abbandono, riconoscibile soprattutto dalla presenza della vegetazione ad inglobare le opere. O ancora, le rovine racchiuse in povere costruzioni di villaggi o città. *"Pittoreschi brani di vita e, al contempo, illuminanti rappresentazioni della distanza che lega il tempo presente al passato remoto e alle sue stratificazioni"*.⁴

Immagini evocative soprattutto per i salotti delle capitali europee che osservavano le raffigurazioni come pagine di un libro, contenente persone e luoghi apparentemente lontani da loro che, comunicando il fascino dell'alterità porteranno ad una vera e propria ondata che si potrebbe definire nell'Ottocento come la prima ondata di turismo, di interesse culturale, nei siti archeologici antichi.

Quello che emerge dalle raffigurazioni sono senz'altro i cambiamenti e le trasformazioni a cui sono stati soggetti quei luoghi e quei monumenti nei secoli, così come apparivano ai

Fig. 04
A destra, Tempio anfiprostilo,
Paestum (Berkenhout 1767, tav. III).



tempo furono gli ultimi a osservarli nelle condizioni di abbandono e disinteresse in cui versavano al tempo delle scoperte, prima che asportazioni, scavi, restauri, rifacimenti *in loco* e trasferimenti nei musei ne modificassero profondamente l'assetto. Tra i personaggi del momento, risalenti prevalentemente ai secoli XVIII e XIX, spiccano alcuni nomi il cui contributo è stato essenziale per molteplici motivi, tra questi: Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio, Leon Battista Alberti e Giovanni Battista Piranesi a Roma. Ancora nel sud Italia con Jacques-Germain Soufflot che misurò e disegnò per primo le rovine archeologiche di Paestum intorno al 1750.

Anche in Dalmazia e ad Atene si sviluppò una tendenza per cui gli esploratori del tempo praticavano le escursioni tra le rovine del passato, con un occhio sempre attento a ricercare, nelle rovine riportate in vita dagli scavi, l'unità complessiva di un'opera avente valori eterni. A testimonianza di ciò sono pervenute le *vignettes* con riportato sia lo stato di fatto che numerose ipotesi di ricostruzione di Julien-David Le Roy, James Stuart e Nicholas Revett, Richard Chandler e Robert Wood; tutti architetti-antiquari tra i primi a scoprire luoghi che sembravano dimenticati e remoti della classicità antica.

Fig. 05
In basso, Edward Dodwell, Vedute della Grecia (Dodwell 1821) Tempio di Zeus Panellenico (Tempio di Aphaia), Egina.



Archeologia e architettura

Ed è proprio da qui che si sviluppa la disciplina dell'architettura, attraverso i metodi di indagine e gli strumenti, la ricerca degli aspetti analitici nel disegno e nel rilievo, di ciò che viene scavato e quindi scoperto. Contemporaneamente la mente dell'architetto, con la specificità del suo pensiero progettante mette in atto la capacità di produrre ipotesi ricostruttive, figurative, dell'assetto generale delle opere. Pertanto, mentre gli archeologi sul campo riportano alla luce ciò che già esiste ed è esistito secoli prima, gli architetti si assumono il doveroso e complesso compito di immaginare l'unità complessiva di ciò che poteva essere.

A questo punto si iniziano a definire ipotesi che anche se potenzialmente smentite da successivi ritrovamenti, costituiscono un grosso contributo a quella che è l'accumulazione dei saperi, dove in alcuni casi si assiste a dei cambi di paradigma riguardo a quella che è la conoscenza dell'antichità classica. Così vengono applicati i principi appresi sulla trattatistica partendo da figure note come Vitruvio, che senz'altro ha dato un contributo indispensabile, permettendo agli architetti, a partire da ciò, di mettere in gioco, attraverso l'intuizione, le proprie idee di ricomposizione delle rovine che successivamente influenzeranno anche le modalità espositive e di racconto utilizzate nei musei.

Bisogna ricordare che il modo in cui venivano concepite queste invenzioni architettoniche, soprattutto quelle realizzate dai *pensionnaires* francesi durante il Prix de Rome, si basavano sulla teoria dell'imitazione e dell'anastilos; definite anche *restitutions* da Quatremère de Quincy come delle idealizzazioni dove la giustificazione di questa metodologia è di ordine unicamente estetico. La finalità infatti, era sempre quella di restituire l'edificio nella sua unità complessiva, attraverso un'immagine temporalmente fissata nel passato. In realtà da questa operazione scaturisce nell'ideologia degli architetti un'impossibilità di ritorno al passato, alle origini, pertanto le restituzioni grafiche tendevano a richiamare per lo più un tentativo di restauro alla Viollet-Le-Duc, nel "*Dictionnaire raisonné de l'architecture*", cioè il "*ripristino in uno stato completo che può non essere mai esistito in una sola volta*".⁵

Che poi l'invenzione dell'antico sia frutto di una pratica giudicabile giusta o meno è ancora ad oggi una questione aperta; ciò che è certo però è che alcune scoperte sono state fondamentali in



Fig. 06

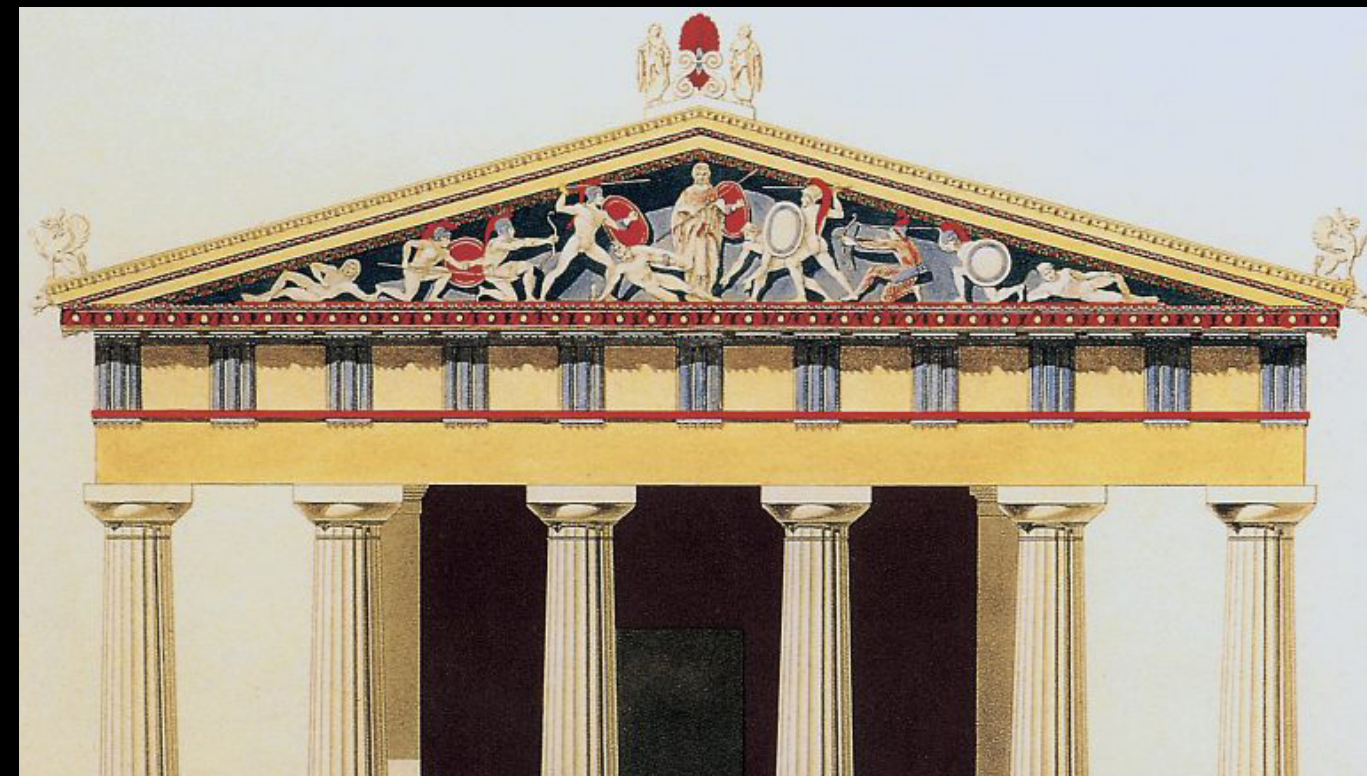
A sinistra, "Veduta della Piazza del Popolo" da "Vedute di Roma", Giovanni Battista Piranesi, 1750

Fig. 07

In basso, Jacques Ignace Hittorff, da "L'architecture polychrome chez les grecs", 1851. Ricostruzione del Tempio di Empedocle, Selinunte. Dettaglio del prospetto del Partenone

quegli anni da parte degli architetti, ancora prima degli archeologi; come per esempio la scoperta della policromia nelle architetture greche, che alla fine del XIX secolo diventò una verità incontestabile, assoluta.

Questo grazie a un primo contributo da parte di Stuart e Revett ad Atene nel 1752 e poi ancora successivamente con il viaggio in Sicilia nel 1820 di Jacques Ignace Hittorff che a seguito produsse le stampe del "L'architecture polychrome chez les grecs" e con il saggio del 1834 di Gottfried Semper intitolato "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten".



Il patrimonio archeologico oggi

La ricerca della conoscenza dell'antico avrà poi per tutto l'Ottocento una particolare declinazione nel rapporto tra architetti e archeologi, cosa che si andrà a perdere successivamente, nella seconda metà del secolo, quando le due discipline inizieranno a instaurare confini l'una verso l'altra verso l'approccio da utilizzare nei confronti dell'antichità.

A partire dalle tecniche di rappresentazione delle stratigrafie del passato che accentuano la divisione delle due discipline, con un approccio più inventivo da parte degli architetti ed uno più codificatorio da parte degli archeologi.

Questo si può notare da alcune rappresentazioni agli inizi del Novecento, di Emmanuel Pontremoli su Pergamo, Jean Hulot su Selinunte, Patrice Bonnet su Priene, Camille Lefèvre su Delos e quelle degli archeologi che, contemporaneamente, lavorano nei siti di Delfi, Troia, Olimpia, Eleusi e ancora Pergamo.

Al giorno d'oggi le questioni legate all'archeologia e alla sua scoperta risultano assai più complesse, compreso il confine tra la figura dell'archeologo e dell'architetto museografo per questioni legate all'uso pubblico.

Ovvero, rendere agibile un'area aperta, scavata, studiata e catalogata, in quanto le tecniche passate a cui si è sempre fatto riferimento, sono col tempo mutate.

Un'altra problematica è quella di rendere comprensibile la complessità dell'opera a chi la osserva; fargli capire che quelle colonne spezzate, quelle pietre, le città perdute, i templi, gli edifici che non ci sono più, rappresentano le stratificazioni della storia. Il visitatore risulta perplesso alla vista di un parco archeologico o quando, all'interno di una città storica, a dividere i suoi piedi e le viscere di un luogo ormai perduto nel tempo è una lastra di vetro (come illustrato nei paragrafi successivi).

Un luogo che rappresentava una città, un popolo, una cultura passata.

Fig. 08
A destra, facciata del teatro romano
Odeo di Erode Attico, Acropoli, Grecia





Fig. 09
Rovine delle tre colonne del Foro
Romano, Roma

Per il visitatore, l'archeologia è caratterizzata da grotte, buchi e "serci". Sono antichi frammenti di pietre, quasi sempre incomprensibili per le loro antiche modalità di utilizzo e per quale fosse la loro originaria ubicazione.

Le questioni sottolineate emergono particolarmente nell'epoca contemporanea in quanto, mentre la visione in epoca moderna dell'archeologia è riferita principalmente a l'identificazione in modelli culturali, artistici, civici ecc... e a questioni di narrazione identitaria, quella dell'epoca contemporanea aggiunge un tassello alla narrazione che è quello della valorizzazione.

L'identità è così passata ad essere uno strumento, dove la finalità principale è quella del reperimento delle risorse, di dargli una gerarchizzazione e successiva condivisione dei risultati attraverso il progetto architettonico e museografico.

Vi è pertanto un cambiamento della finalità. Prima ad un'idea verticale della cultura classica e successivamente ad un modello orizzontale volto principalmente alla condivisione e distribuzione delle conoscenze.

Si passa quindi ad un concetto di archeologia diverso da quello inteso come classico, e quindi 800esco e 900esco, dove la narrazione si concentra sulla dialettica tra ciò che è immateriale e ciò che è materiale, tra la durata e il suo consumo e soprattutto tra ideale monumentale e di vita quotidiana.

In tal senso, l'archeologia è una prova di quanto l'architettura possieda un significato e del fatto che un giorno quella stessa architettura sarà letta per dare un'interpretazione di quel significato.

Ciò significa che l'interpretazione dell'archeologia comporti l'utilizzo di analisi e ipotesi e solo dopo diventi un problema di rappresentazione architettonica, pertanto, la prospettiva è quella che un giorno l'architettura di oggi sia destinata a diventare archeologia. Un'archeologia che verrà interpretata e ridisegnata comunicando un suo significato in un nuovo contesto.

In definitiva quindi, progettare per l'archeologia presenta una duplice articolazione: una che interpreta il passato e una che si occupa di interpretare il presente e abitare la memoria.

Si può in sostanza affermare che i cambiamenti nel paradigma delle pratiche sull'archeologia del '800 e '900 fino al giorno d'oggi sono svariati. La modernità ha permesso la mutazione proprio di questi concetti. Dapprima con il nodo della continuità-discontinuità tra l'antico e il nuovo, introducendo come corollario il concetto di "diversità" del nuovo rispetto all'antico in termini di forma e materiale, con il conseguente abbandono della tecnica dell'unità di stile, poi che l'intervento sull'archeologia sia legato unicamente alla musealizzazione, e quindi ad interventi che non sono più interessati solo ad esporre ma finalizzati anche a reintegrare le funzioni d'origine o di tipo operativo.

Quindi l'introduzione del termine "reversibilità", finalizzato alla tutela del manufatto e solo successivamente inteso come integrazione di altre parti, che possano in qualsiasi momento essere smantellate per paura dell'errore senza possibilità di tornare indietro.

Ed infine, il binomio tra antico e nuovo come uno degli aspetti fondamentali nell'interpretazione che le società della contemporaneità danno al fattore storico identitario.

1.2 QUADRO NORMATIVO
COME MATRICE DI
PROGETTO

Il termine "bene culturale" ha sostituito quello di "bene storico-artistico e archeologico", un concetto presente all'interno della legge 1089 del 1939 vigente sino all'11 gennaio 2000, data in cui entrò in vigore il Testo Unico sui beni culturali e ambientali, emanato grazie al Dlgs. n.490 del 29 ottobre 1999.

Questo deve essere inteso, come da linee guida della Dichiarazione I della Commissione "*di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio, il bene che costituisce testimonianza materiale avente valore di civiltà*".⁶

Questa definizione è stata integrata sia nel Dlgs. n.112 del 31 Marzo 1998, che ha regolamentato compiti amministrativi delle Regioni e dello Stato e che ha dato una definizione nell'articolo 148 di quelli che sono i beni culturali, caratterizzati da quei beni che costituiscono: "*il patrimonio storico, artistico, monumentale, demo-etnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà*"⁷ e beni ambientali, identificati come: "*testimonianza significativa dell'ambiente nei suoi valori naturali o culturali*"⁸ sia nel Testo Unico dove nell'articolo 4 individua anch'esso il bene culturale in quanto avente valore di civiltà.

Tutela: continuità
della legge 1089/1939
e funzione del Testo
Unico

La legge 1089/1939 rimane ancora applicata nel suo impianto originario in quanto il contenuto è stato quasi totalmente recepito dal Testo Unico dei beni culturali e ambientali, caratterizzato dall'essere di carattere compilativo, con modifiche unicamente nell'ambito del coordinamento e di semplificazione degli innumerevoli processi.

In particolare, gli articoli 2 e 3 del Testo Unico non modificano l'elenco precedentemente fatto dalla legge 1089 ma hanno il solo compito di precisare e dettagliare le categorie facenti parte i beni culturali, abbracciando anche la disciplina dei beni archivistici e inserendo soltanto alcune integrazioni per far luce sull'evoluzione storica scientifica e sulle nuove norme. Ricadono nell'ambito dei beni culturali: "*beni mobili e immobili di interesse artistico, storico, archeologico o demo-etnoantropologico, immobili di*

*particolare rilievo storico-culturale, collezioni di eccezionale interesse, beni archivistici e librari; sono inoltre specificati, tra gli altri, beni paleontologici e preistorici, numismatici, manoscritti e materiali documentari di pregio, fotografie rare, ville, parchi e giardini di interesse”.*⁹

Questo dimostra che non ci sono state sostanziali modifiche rispetto alla legge 1089, tuttavia, l'interpretazione giurisprudenziale ha portato l'attenzione dalla conservazione passiva ad un ideale più dinamico del bene, orientata ai temi della valorizzazione e della fruizione diffusa di quegli stessi luoghi, riconoscendone anche la concezione immateriale e collettiva come patrimonio appartenente alla comunità.

Questa nuova concezione del bene culturale e la concezione dinamica legata alla sua funzione, hanno adesso un ruolo fondamentale rispetto alla garanzia della tutela del diritto dei privati sul panorama della valutazione comparativa tra gli interessi prioritari di natura pubblica o privatistica, in riferimento alla proprietà del bene. Infatti, tra gli obblighi da parte dei beni privati ci sono quelli relativi alla conservazione, all'integrità e alla messa in sicurezza dei beni. La conservazione è quindi vista come un obbligo, che si traduce in doveri da parte del proprietario del bene qualora sia presente un vincolo.

Inoltre, un aspetto importante che viene affrontato dapprima con la legge del 1939 e successivamente ripreso dal Testo Unico, include nella disciplina dei beni culturali un criterio essenziale, ovvero la condizione per cui ci sia un regime di tutela, è che sia presente “l'interesse”.

La qualificazione di quest'ultimo è richiesta solo per alcune categorie come per esempio: immobili con particolari riferimenti storici, beni privati da dichiarare, collezioni che presentano un vincolo se ricorre l'eccezionalità.

Alcune delle disposizioni del Testo Unico però, operano senza il possesso di una qualificazione concreta di interesse. In particolare, l'articolo 28, afferma che il soprintendente può dare la comanda di sospensione dei lavori, anche se già iniziati senza

prima avere un'approvazione, che siano beni mobili, immobili, pubblici o privati, anche se non è subentrato ancora il vincolo formale.

In termini di tutela è una questione importante perché dimostra come la giurisdizione attribuisce delle regole e dei provvedimenti in senso di protezione del bene, qualora l'intervento sia stato avviato in assenza dei controlli previsti.

La conservazione e la tutela dinamica

In materia di normativa riguardante i beni culturali, la conservazione non viene trattata come operazione isolata o come un obiettivo di tipo materiale ma come un'operazione che muta di significato insieme a come viene definito il bene. Infatti, l'elaborazione giurisprudenziale attorno alla legge 1089/1939 tratta di un percorso che vuole superare l'impostazione tradizionalistica nel quale prevalgono finalità di tutela della consistenza dei beni culturali.

Lì la conservazione era un'operazione radicata per lo più in questioni di mantenimento della materia e protezione dei manufatti; concezione della cultura più “elitaria” e legata per lo più a opere d'arte e antichità.

Progressivamente questa impostazione inizia a mutare e viene sostituita da un altro concetto, per cui, il bene culturale viene inteso come un bene destinato a svolgere, in un'operazione più dinamica, una funzione non attribuibile solo alla mera conservazione della consistenza fisica ma che si orienta anche alla fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale. E' così che il concetto di conservazione si trasforma, diventando parte di una prospettiva più ampia in cui la finalità non è soltanto quella di perdita materica del bene ma bensì, di garantire l'integrità come testimonianza del lascito di una civiltà attraverso la promozione della cultura.

Inoltre, il bene culturale non deve essere inteso come un qualcosa da sottoporre ad un'operazione statica o di “difesa passiva” ma come un'entità che richiede una prospettiva di tutela dinamica, comprendente anche aspetti rilevanti alla conoscenza, al restauro, alla fruizione e alla valorizzazione. Pertanto, la conservazione non è intesa come un termine autonomo e isolato ma racchiudere concetti come il restauro in quanto strumenti della conservazione stessa, mentre la conoscenza è identificata



**Conservazione: finalità
pubbliche e fragilità del
contesto**

come un concetto indispensabile senza il quale non è possibile effettuare un intervento efficace sul bene. Ne deriva un insieme di attività sul bene che sono da una parte di tipo conoscitivo e dall'altra di tipo tecnico.

Nel quadro contemporaneo è importante citare come il cambiamento in termini di conservazione abbia un forte legame anche con la fruizione da parte del pubblico; infatti, il bene culturale è descritto come un oggetto mobile o immobile qualificato tale per il possesso di caratteristiche extra giuridiche riconosciute dall'archeologia e dalla storia. Grazie a questo è meritevole dal punto di vista normativo di essere tutelato, in quanto idoneo a garantire il pubblico interesse.

In tale contesto, la conservazione possiede un duplice obiettivo: da una parte la conservazione di valori storici e artistici, dall'altra l'arricchimento della conoscenza storica e della cultura archeologica. Conservare infatti, non significa unicamente preservare un bene ma anche tutelare un patrimonio che sostiene la ricerca e quindi anche la conoscenza ad esso connessa.

**Conservazione
dell'archeologia**

Un ulteriore discorso, necessario da affrontare in termini di conservazione è quello legato alle zone di interesse archeologico. Qui il concetto di conservazione non riguarda unicamente i reperti o le strutture che emergono dalle rovine, ma interi territori in cui non ci sono solo manufatti archeologici in senso tradizionale, e quindi: ruderi, fondamenta, frammenti, colonne ecc., ma la necessità di tutela deriva dalla necessità di evitare che l'azione dell'uomo sul sito archeologico rovini le potenzialità di conoscenza che si possono apprendere da quest'ultimo.

In questa prospettiva, la conservazione assume una visione territoriale, in quanto, non si conserva unicamente il reperto, ma si mira a proteggere l'intera area la cui importanza può emergere anche successivamente da accertamenti tecnico-scientifici.

In questo senso vi è una svolta normativa, che è la legge 8 agosto 1985, n.431, ossia la Legge Galasso, che tra i vincoli *ope legis* include anche le aree di interesse archeologico. Qui la

Fig. 10
Nelle pagine precedenti, Veduta della città di Pompei a seguito del progetto di riqualificazione "Grande progetto Pompei", 2012

Fig. 11
A destra, La passerella a sbalzo sui resti delle Domus dell'Ortaglia, a cura dello studio GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati, Brescia 2002



	connotazione conservativa è annunciata a gran voce e cioè che l'intervento di tutela deve garantire l'integrale conservazione ed in particolare, deve garantire l'immodificabilità del sito dal punto di vista paesaggistico. La conservazione quindi si traduce in un vincolo di stabilità del territorio e del paesaggio, perché qualsiasi intervento irreversibile potrebbe compromettere le stratificazioni del palinsesto e le conoscenze ad esso connesse.
Gestione, manutenzione e monitoraggio	Un modo per assicurare la conservazione dei beni è senz'altro quello legato alla programmazione e alla riduzione del rischio. Infatti, il patrimonio archeologico è fragile e non rinnovabile, e in quanto tale è costantemente esposto a dei rischi, dapprima in fase di scoperta, durante gli scavi, e successivamente alla fruizione del pubblico. Per questo motivo non devono essere solo interventi puntuali, ma devono anche saper abbracciare misure di organizzazione continuativa. Pertanto, la manutenzione si presenta come elemento fondamentale e la gestione deve includere misure di protezione in maniera da garantire la conservazione continua che deve essere inserita nel quadro di pianificazione del territorio. Esporre le strutture senza un efficace programma di manutenzione comporterebbe dei rischi e per questo motivo la conservazione richiede programmazione, ispezioni e la possibilità di agire in anticipo per ridurre il rischio di danni irreversibili. Questa dimensione gestionale non si contrappone al concetto di conservazione, ma lo completa, infatti, conservare significa anche prevedere che il sistema non perda valore e integrità col passare del tempo.
Valorizzazione del patrimonio	Accanto alle operazioni di tutela, conservazione e fruizione, deve essere affiancata anche la concezione di valorizzazione, che recentemente ha iniziato ad essere indicata all'interno dei testi normativi. Uno di questi è il D.P.R. n.805 del 3 dicembre 1975, che prevede all'art. 1, funzioni di tutela e valorizzazione in carico al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Il patrimonio viene considerato come processo di conoscenza vivificante, ricco di testimonianze archeologiche, storiche e artistiche e che pertanto, debba essere vissuto come fonte di conoscenza e non soltanto conservato in quanto bene storico.

1.3 SVILUPPO DELLA MUSEALIZZAZIONE

I primi musei

Ad intersecarsi con il discorso dell'archeologia, della tutela e della conservazione c'è quello della valorizzazione attraverso la musealizzazione, partendo da un presupposto, e cioè che l'interesse per l'archeologia e i musei siano un prodotto della modernità e che quindi incarnano gli ideali e la politica culturale del momento, partecipi delle stesse grandi narrazioni secondo un concetto legato alle teorie di Winckelmann in merito allo sviluppo della civiltà, che si basa sugli ideali di bello, giusto, vero, ispirati ai precetti della cultura classica.

Il rapporto tra archeologia e musealizzazione nasce tra '700 e '800, basato su un'idea dell'antico che, nonostante fosse spesso al centro di critiche e dibattiti ha gettato le basi per l'interpretazione del passato. A dominare ciò era per lo più un intento di costruzione di ideologie politiche e culturali dominanti e soprattutto, la finalità principale era quella di affermazione della cultura occidentale data dal passato dell'Europa come origine di grandi civiltà.

A partire da questi presupposti, le collezioni e specialmente i musei riferiti all'antichità hanno per svariato tempo sviluppato narrazioni legate all'identità piuttosto che ai luoghi dei ritrovamenti dei reperti; una narrazione atemporale e priva di geografia che intersecava piuttosto periodi e luoghi differenti come per creare una gerarchia tra i reperti. Come se si potesse identificare ciò che era culturalmente superiore rispetto al resto.

Musei che seguivano un programma pedagogico che legittima le identità nazionali dominanti in determinati segmenti della storia dell'arte, dove l'emblema di questa esperienza è rappresentato dalla cultura classica, e quindi greca e romana come fondamento dell'utilizzo politico del passato.

Si passa così da un'epoca in cui le antichità erano studiate da collezionisti e aristocratici al di là dei confini politici, a uno sviluppo dei musei come rappresentazione degli "stati-nazione" in cui il mondo classico diventa espressione di stati in competizione tra loro ma accomunati dall'essere alla ricerca di "*radici mitiche dell'Occidente*".¹⁰



Fig. 12
A sinistra, frammenti della statua di Costantino I nel cortile del Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Roma. Allestimento del 1672.

E' un'esperienza che si concentrava principalmente sull'attribuire la nascita dei momenti migliori dell'arte, della cultura e dell'architettura alla civiltà europea, basandosi su una forma di interpretazione del passato in continuità con il presente. Una costante ricerca di "altri" per studiare loro stessi, attraverso un appropriamento delle antichità di altri luoghi per immagazzinarle in musei in cui quegli stessi reperti acquisivano il significato di simboli nazionali. Una metodologia che voleva dimostrare come si erano formate queste "comunità immaginarie" degli stati europei attraverso un rapporto tra cultura classica e modernità, andando peraltro a giustificare il colonialismo politico degli innumerevoli scavi archeologici e l'utilizzo delle collezioni dei musei come strumenti di potere.

Ma perché scegliere la cultura classica in questo processo di nazionalizzazione dell'antico? La civiltà greco romana era vista come un ideale di bellezza, di perfezione, interpretata come *topos* per eccellenza nella ricerca delle origini dei popoli europei "*radice e fondamento della loro esistenza, tra ricerca del passato e senso del progresso futuro*".¹¹ Ne sono esempio la Francia napoleonica, che vede come punto di riferimento la Roma repubblicana e imperiale e la Germania e la Gran Bretagna con l'appropriazione della Grecia di Pericle ed ellenistica.

La manifestazione di questa ricerca di grandezza sarà caratterizzata dalle svariate campagne di scavo archeologico per tutto il XIX secolo nel Mediterraneo e in Asia Minore, parallelamente alla creazione di musei di antichità. Ciò che perveniva dagli scavi era poi trasportato in questi musei, che nella seconda metà del secolo non avevano più il solo compito di esporre come in vetrine i manufatti rinvenuti ma partecipavano allo sviluppo della "scienza dell'antichità" ovvero luoghi utili per elaborare delle teorie, analisi, studi, di definizione del ruolo delle discipline nel porre l'antico sotto il servizio del potere politico.

Pertanto, l'archeologia e i musei in questo panorama si facevano portatori di un importante narrazione storica mentre la storia, l'architettura e la museologia avevano il compito di essere i dispositivi disciplinari del quadro teorico.



Il museo universale

In tal senso, il museo universale risultava essere in quegli anni il dispositivo più efficace, perché, senza spostarsi dalle città dell'Europa permetteva, a chi lo visitava, di abbracciare la storia e il mondo intero *"perimetrandone comunque le finalità pedagogiche alle strategie culturali degli stati"*.¹²

Un esempio emblematico sono i musei d'antichità creati in quegli anni, da Monaco con la Gliptoteca, ad Atene con l'intervento sull'Acropoli, a Berlino, con la nascita di svariati musei: il Neues museum, l'Altes museum e il Pergamon museum che si fecero da portatori di un'identità nazionale dal punto di vista culturale, capace di legare la sfera sociale ad un ideale estetico e filosofico di *"building"* ovvero di formazione culturale, educazione formale, elevazione spirituale, collettiva ed individuale. Un'esperienza che riuniva società, filosofia, politica e arte, e pratiche di dominio nei confronti dei paesi in cui avvenivano i ritrovamenti per arricchire i valori di quelle nazioni che traevano vantaggio dagli scavi.

Fig. 13
Nelle pagine precedenti, il frontone ovest del Tempio di Egina nell'allestimento attuale alla Gliptoteca, Monaco di Baviera

Fig. 14
In basso, veduta della sala dell'Altare di Pergamo, Pergamon Museum, Berlino

Fig. 15
A destra, veduta della Rotonda dell'Altes Museum, ad opera di Karl Friedrich Schinkel, Berlino





Fig. 16
A sinistra, la galleria del Museo Nazionale d'Arte Romana (MNAR), a cura di Rafael Moneo a Mérida, Spagna

Fig. 17
In basso, i marmi del Partenone sottratti da Lord Elgin e allestiti nel British Museum

Il riflesso di questa esperienza sono proprio gli allestimenti archeologici e le ricostruzioni di antichi monumenti durante l'età dei nazionalismi, come per esempio a Roma o in altre città che si sono offerte come testimonianza della grande storia, strategia culturale che in maniera molto evidente in alcuni casi e meno in altri, ancora permane nella gestione attuale dei musei contenenti reperti archeologici. A fare capo a queste missioni non è un caso che ci fosse anche la Francia, nazione in prima linea delle campagne di esproprio delle opere d'arte in generale in Europa e di antichità specialmente in Italia ed Egitto, condotte nel 1794 da parte di Napoleone. L'obiettivo era quello di implementare la collezione del Louvre. Nel 1816 anche Londra fu protagonista di queste operazioni per arricchire il British Museum di cui un evento particolare fu la sottrazione dei marmi del Partenone ad opera di Lord Elgin. Questi musei ancora oggi dominano la cultura universalistica che prevede la rappresentazione della storia in un unico contenitore, un *theatrum mundi* che viene citato anche da Michel Foucault come luoghi "eterotopici" e cioè dei non luoghi, dove si esercita *"l'idea di accumulare tutto, l'idea di costituire un luogo per ogni tempo che sia a sua volta fuori dal tempo, inaccessibile alla sua stessa corruzione"*¹³.



Operazioni che legittimavano soprusi e corruzione. Tali azioni erano giustificate da concetti come la salvaguardia, tutela e valorizzazione di quei ritrovamenti, ritenuti essere inseriti nella collocazione “giusta” per ottenere i principi elencati e specialmente per essere giudicati patrimonio dell'umanità, conservati da uomini liberi in paesi liberi, nelle nazioni che più incarnavano (secondo loro) concetti virtuosi e morali rispetto ad altri.

Si negava quindi la *repatriation* dei reperti nelle collezioni dei luoghi di appartenenza in virtù di questa concezione di museo eurocentrico e in nome di quella universalità citata prima, che considerava i luoghi di origine come dei giacimenti dal quale fosse lecito esportare manufatti per essere collocati nei grandi musei.

Tuttavia è da considerare che nel momento in cui il patrimonio del passato veniva definito come risorsa culturale, economica e politica e veniva applicato a un presente dove erano presenti temi come circolazione di persone, diffusione di idee e conoscenza, non è assurdo pensare che questo nel suo insieme assumesse dei confini sempre più globali che inevitabilmente portarono ad un interrogativo sull'ideale che, all'interno di una società, che presentava un passato e un determinato patrimonio, in quella nuova prospettiva, non fossero invece viste come una declinazione al plurale e quindi: i passati, le civiltà, le identità e i patrimoni.

Quindi, qualora fossero state considerate plurime queste società, allora anche il passato sarebbe potuto essere interpretato al plurale, come una sedimentazione delle vicende storiche a cui appartenevano le diverse archeologie, in quanto prodotti di svariate strutture sociali che in momenti differenti si sarebbero depositate in uno stesso sito creando plurime stratificazioni.

Di conseguenza, la museografia per l'archeologia è da considerarsi come un ambito scientifico complesso, che comprende nel suo meccanismo uno svariato numero di connessioni sia di identificazione del passato stesso sia nel campo di applicazione architettonico.

Connessioni che in tal senso comprendono la gestione del patrimonio stesso e una certa qualità del progetto museografico tali da essere considerate estremamente sensibili quando all'architettura viene aggiunta la complessità tecnico-etica di dover operare sull'archeologia.

A tal proposito è quindi possibile stabilire delle linee guida, dei *topôî* a una disciplina tanto pragmatica quanto sensibile, che non concedono all'architettura di operare per sintesi, come spesso si fa, in un procedimento che le è proprio e che non è detto coincidano con i suoi obiettivi. Infatti, non sempre le linee di sviluppo sono convergenti tra archeologia e progetto museografico in quanto possono esserci teorie diverse fra loro e che non esista una verità assoluta ma che la più veritiera risieda nei luoghi dei ritrovamenti dei manufatti, nelle condizioni sociali in cui vennero originati, nell'atto creativo riconducibile a una determinata cultura, nelle concrete forme, materiali di appartenenza o di esportazione, nelle decorazioni, nelle tecniche costruttive. Tutti fattori da tenere in considerazione e legati in maniera imprescindibile. E' qui che sta la complessità del riconoscere innanzitutto l'origine e la storia del reperto e solo successivamente di restituzione nel progetto museografico.

E' necessario sottolineare anche che in questo stato della conoscenza tutto è da considerarsi momentaneo, pronto ad essere smentito da ritrovamenti o da documentazioni future che inevitabilmente porterebbero all'elaborazione di nuove ipotesi.

Questo non può che non riflettersi negli allestimenti museali realizzati nel tempo; è per questo motivo, per queste incertezze, che nel tempo è avanzata sempre di più la strategia di mera conservazione e consolidamento dei reperti.

La questione della verità deve essere la linea guida principale quando si agisce nelle pratiche di scavo, restauro e dell'allestimento espositivo, infatti, le scoperte archeologiche, esattamente come quelle scientifiche appartengono a un processo caratterizzato da analisi, ricerche, teorie e ipotesi che attraverso gli scavi possono essere smentite o validate con il

La nuova concezione di museo

progredire dell'avanzamento dello scavo stesso, e dunque non costituiscono una verità assoluta. Allo stesso tempo i musei con le loro narrazioni sono caratterizzati da un determinato avanzamento delle conoscenze, legittimando teorie e puntualizzando il continuo mutare del sapere; sono infatti legati al mutare delle condizioni politiche, culturali e sociali. Sono espressione di un'ideologia del momento.

L'esposizione delle antichità nei musei del XIX secolo vede in realtà una sua evoluzione nell'arco di quegli anni, dove i temi trattati sono stati necessari per lo sviluppo del pensiero scientifico e della narrazione della storia da parte delle politiche nazionali. Infatti, si tratta di un processo in evoluzione, in maniera sempre più accelerata che passa da un'epoca segnata da una centralità delle opere antiche, con la supremazia dell'arte classica nelle campagne di scavo ad un concetto di cultura materiale come testimonianza della produzione antica di manufatti. E' una visione dell'archeologia che si distacca sempre di più dagli studi antiquari e filologici per avvicinarsi ad un interesse accentuato per la storia delle singole nazioni al di fuori di quel pensiero competitivista delle strutture identitarie nazionali.

E' questo il punto di partenza per la trasformazione del pensiero del XIX secolo e che invece sarà dominante per tutto il XX. Infatti, oggi l'archeologia si confronta con la storia e le sue modalità d'analisi rilevando delle frammentazioni, delle discontinuità e soprattutto delle “*fratture nella storia delle idee*”¹⁴, allontanandosi così da una concezione lineare del passato che è stata propria del pensiero illuminista.

Questo cambiamento ha fatto sì che si moltiplicassero le rivendicazioni dei reperti un tempo sottratti dal territorio d'origine, in nome di un ritorno alle nazioni d'origine dei reperti stessi, ma anche per porre fine all'era del nazionalismo, caratterizzata dal museo universale e cosmopolita, contenente ogni cultura del mondo.

L'obiettivo culturale, politico e sociale dell'archeologia e della sua esposizione dei musei, si deve confrontare con una nuova

Fig. 18
A destra, vista della saldatura tra cavea ed edificio scenico dell'Teatro Romano dopo l'intervento di riabilitazione di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli (1985-93). Sagunto, Spagna



La Carta di Losanna 1990

realtà ovvero l'interrogarsi su come questi palinsesti possano approcciare con la realtà contemporanea, negoziando tra passato e presente dove da una parte c'è l'evoluzione degli studi storici e dall'altra la trasformazione delle domande culturali della società.

Pertanto, l'archeologia non ha il solo compito di far conoscere il passato come insieme di vicissitudini ma anche aiutare a comprendere come il passato influenza e agisce nei processi di comunicazione della cultura contemporanea, perchè per l'appunto, l'archeologia è sempre stata attuale e pone dei quesiti che riguardano il mondo di oggi e specialmente il modo in cui vengono visti gli eventi del passato.

Un'efficace museografia dell'archeologia deve essere capace di creare riflessioni teoriche e tecniche progettuali adatte.

La Carta di Losanna del 1990 è risultata essere uno strumento efficace per governare tale concetto, in quanto è stato affermato il principio per la quale la gestione di questi luoghi non può essere di dominio unicamente degli archeologi dati i presupposti per cui il patrimonio prevede una fruizione da parte del pubblico: per questo motivo è necessario un apporto multidisciplinare per cui l'archeologia può e deve confrontarsi anche con altre materie quali: l'antropologia, l'etnografia, i *cultural studies* e la storia sociale, la museologia, il restauro e la museografia.

Il progetto museale dell'archeologia ha pur sempre una natura ontologica, sociale e politica oltre che culturale, ricca di significati, di narrazioni, anche qualora questi aspetti siano di difficile interpretazione e di grande complessità, soprattutto per quanto riguarda i siti più antichi dove prevalgono condizioni di ineleggibilità.

Riecheggiano talvolta numerose antitesi, tra totalità e frammento, tra invisibile e visibile, vero e falso, che sono proprie della disciplina dell'archeologia e che rendono difficili le scelte riguardanti l'allestimento museografico, che deve essere capace sia di fare sintesi che affrontare problematiche di finalità e soluzioni formali e figurative.

Il museo diffuso

Senz'altro, lo sviluppo nell'ambito del patrimonio e della sua musealizzazione è uno dei più progressisti di questi anni e propone un cambio di punto di vista sul tema.

Si passa da un approccio dove il pubblico è posto di fronte a dei manufatti all'interno di sale e gallerie che assumono un valore artistico dominante, ad apprezzare un luogo, un sito in cui vi è processo di continua scoperta, grazie al quale è possibile comprendere ciò che fanno gli archeologi, perchè lo fanno e perché dovrebbero continuare a esplorare l'antico.

Uno nodo cruciale per il progetto di allestimento dei siti archeologici è il binomio tra la fenomenologia di ciò che appare davanti agli occhi dei visitatori e di tutto ciò che ha rappresentato nel passato e nelle vicende storiche.

Il termine “museo diffuso” è importante perché persegue l'intento di un progetto di ricomposizione delle conoscenze legate alle stratificazioni dell'archeologia, intesa come disciplina a supporto della conoscenza dei cambiamenti urbani e territoriali e della museografia, come disciplina utile all'elaborazione culturale della storia.

L'esposizione è una forma di narrazione, esplicita o implicita, che lega la progettazione del nuovo, la conservazione, la tutela e le operazioni di restauro: paesaggistico, urbano o architettonico.

Per questo motivo, concetti come “evidente” “immaginario” e “immaginato” fanno parte di una narrazione che si manifesta in un allestimento in continuo divenire, in grado di essere portatore della complessità e dell'articolazione della fenomenologia di ogni sito.

Ma ancor di più, dell'essere appartenente ad un contesto storico, e di essere testimonianza di vicende che si sono susseguite nella storia e che continuano ad essere delle presenze nel presente, nella cultura odierna, offrendo “*allo sguardo [...] lo spettacolo del tempo nelle sue diverse profondità*”¹⁵.



Un esempio è Cnosso, grazie al quale si è sviluppato un processo di territorializzazione della musealizzazione dell'antichità come operazione giusta sui siti oggetto di allestimento, ponendo così le fondamenta di concetti come contestualità. Una visione più aperta e senz'altro più attuale del mondo dell'antico, innegabilmente figlia della globalizzazione culturale.

Questa condizione mette sempre più in ombra quell'idea di museo nazionalista tipico del '800 e della prima parte del '900 per contribuire all'affermarsi dell'universalità dei siti in un'ottica multi e transculturale, capace di leggere la complessità delle stratificazioni, delle ibridazioni e degli incroci, ma anche di saper abbracciare gli aspetti ambientali, paesaggistici, antropologici, ricchi di storie antiche all'opposto di quelle pratiche che prevedevano di sottrarre i frammenti ai luoghi originari per essere esposti all'interno di musei e gallerie in nome delle questioni politiche.

Fig. 19
Nelle pagine precedenti, musealizzazione del sito di Praça Nova a cura di João Luís Carrilho da Graça, João Gomes da Silva, Lisbona, Portogallo, 2008

Fig. 20
In basso, il Palazzo minoico di Cnosso, Creta, Grecia



1.4 VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO

Il termine valorizzazione deriva dal Codice dei beni culturali e del paesaggio Dlgs, 42/2004 (Italia) di cui l'art. 6 tratta proprio di valorizzazione del patrimonio culturale, affermando che:

“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.

*Inoltre, la valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicare le esigenze dove la Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale”.*¹⁶

L'obiettivo del progetto di valorizzazione è quello di creare occasioni di ricomposizione attraverso un discorso che tenga conto dell'epocalità del fenomeno, al mutare del significato dei luoghi che appaiono immobili di fronte alla loro fissità di oggetti, beni culturali e storici sotto la tutela delle soprintendenze, ma che sono stati nel tempo continuamente rinnovati di significato da nuove modalità di utilizzo, da restauri o riqualificazioni, se non da depredazioni e degrado.

Un discorso che certamente deve contribuire allo sviluppo del sapere dell'epoca contemporanea, infatti, si tratta di interpretazione e conoscenza, sia in senso archeologico che in quello museografico.

Sono concetti facenti parte dello stesso processo, complesso ed intricato, dapprima con la fase di scoperta, con lo scavo, il rilievo e l'analisi fino alla definizione di teorie che trattano dello sviluppo storico del reperto, dell'insediamento, del sito, considerando poi che ciò che è pervenuto oggi è spesso in forma frammentata o incompleta.

Di fronte alla questione della valorizzazione del patrimonio, in merito alla sempre più crescente domanda derivata dai processi economici legati al turismo globalizzato, e in parte legato anche dall'influenza della ricerca scientifica, una possibile strategia capace di adempiere al problema delle discipline che spesso non comunicano fra loro è quella della musealizzazione dei siti archeologici. Questo significa allargare alle aree in cui il patrimonio risulta radicato, concetti di accessibilità, *comfort*, sicurezza ma anche di leggibilità e trasmissione del sapere, caratteristiche proprie dei musei, caratterizzati dall'essere dei dispositivi narrativi e identitari allo stesso tempo.

Attraverso l'intervento di musealizzazione delle aree archeologiche viene perseguito un progetto di reinterpretazione degli strati del palinsesto, dell'archeologia in quanto fonte a supporto dello sviluppo dei saperi riguardo trasformazioni urbane e del territorio, e della museografia intesa come operazione per l'elaborazione culturale che l'archeologia si porta dietro. Il tema riguarda la cultura materiale del territorio, letta come applicazione di un concetto di archeologia legato alla memoria di quei luoghi caratterizzati dai loro lasciti materiali in tutte le epoche. Una cultura che si identifica in un insieme di beni, come i reperti, le rovine ecc... che meritano di essere oggetto di attenzione all'interno di una prospettiva di mutazioni che devono porsi diverse questioni, come la tutela, la salvaguardia, la leggibilità, ma anche di riconoscimento del loro contributo nella realizzazione di un futuro che dovrà avere il compito di conservare e valorizzare quei reperti che la storia ha lasciato.

Qui la musealizzazione assume un ruolo produttivo, come promotrice di una sensibile progettazione in zone territoriali in cui i valori storici devono essere interpretati come momenti di conoscenza su come oggi si vive e si abita l'ambiente. I musei diffusi e più in generale le reti museali, fanno tutti parte di una grande strategia di sistematizzazione di un sapere organizzato in presidi sul paesaggio, di cui i siti archeologici ne sono la massima espressione.

Una figura che in questi termini ha trattato il tema della musealizzazione è Andrea Emiliani, che disse *“non più luoghi confinati e chiusi, ma veri e propri parchi museografici e di città e*

Fig. 21
A destra, vista della Palestra
nell'allestimento permanente delle
Terme di Caracalla, a cura di Fabio
Fornasari, Roma, Italia, 2011



territorio come spazio gigantesco della nostra stessa vita storica o temporale ".¹⁷ All'epoca infatti, aveva delineato molto bene l'orizzonte di quella che sarebbe stata l'esperienza museografica negli anni prossimi, nei confronti del vasto patrimonio di cui dispone l'Italia, sia nelle città che negli interi territori, aprendo così le porte ad una importante riflessione sulla cultura materiale ed in generale sul complesso rapporto tra archeologia e progetto del nuovo, in termini di: conservazione, tutela, restauro ecc... rendendo palese quanto il progetto architettonico, nei suoi ambiti già noti e materialmente definiti sia essenziale quando ci si deve rapportare con un qualcosa di più complesso e sensibile, ovvero ciò che già esiste e di quanto il nuovo intervento sia determinante nella modifica del territorio che lo accoglie. Insieme al tradizionale compito di conservazione dei musei, si innesta il ruolo di generatore di consapevolezza nel gestire le operazioni di trasformazione ambientale, in un'epoca assorbita dall'accelerazione dei consumi e della mobilità. Il museo pertanto, funge da filtro nei valori di salvaguardia in riferimento al passato e alle strutture fisiche dei paesaggi antropologici appoggiandosi da una parte al concetto di conservazione, ma senza rinunciare a quello di trasformazione. Per cui si può affermare che non viene contemplata la pura conservazione, e quindi il patrimonio non risulta unicamente tutelato ma continuamente modificato dalle nuove generazioni, sia inteso come valorizzazione che come assenza di degrado e deterioramento.

Fig. 22
In basso, vista dall'alto della grande passerella nell'intervento di restauro e sistemazione museale presso i Mercati Traianei, a cura di Luigi Franciosi, Riccardo d'Aquino Roma, Italia, 2000



Per quanto riguarda l'approccio da utilizzare sul patrimonio antico, si considera utile elaborare idee innovative in termini di musealizzazione verso l'archeologia, in rapporto ai siti e ai territori; di acquisizione dei saperi, di conservazione e di esposizione degli stessi beni culturali, ma anche di capacità da parte dell'istituzione museale di attivare la conoscenza sul patrimonio storico e partecipe delle dinamiche di mutazione della società in senso economico e culturale. Il progetto di allestimento museografico è un'architettura che trova una continuità con le rovine, per costruire conoscenza, identità e memoria, senza compromettere la materia archeologica o di interesse territoriale, dove le stratificazioni si manifestano come presenza enigmatica e di romantica seduzione, una percezione propria dei reperti dell'antichità.

Nello specifico dei siti archeologici, una delle problematiche principali è legata all'intelligibilità delle rovine, che appaiono in una condizione evidente causata dalle distruzioni e degradi da parte del tempo e dell'uomo. Infatti, spesso si manifesta sotto forma di vaghi tracciati o di sezioni ridotte, di quella che era la forma originaria, compreso ciò che ancora non è emerso integralmente dagli scavi ma che potrebbe avere nota importanza o consistenza quantitativa e qualitativa uguale o superiore a quel che è già emerso.

Pertanto, interpretare e comprendere un palinsesto simile risulta essere un'operazione complessa in quanto si tratta di ricostruire un quadro conoscitivo, un mosaico, in cui concorrono molteplici discipline e le strumentazioni e metodologie ad esse connesse. Si tratta anche di contemplare la complessità legata ai dati storici, tra cui la presenza del frammento, della sua mobilità e trasformazione interpretativa, ma soprattutto, del suo collocarsi in molteplici configurazioni possibili.

La museografia dei siti pertanto, deve armarsi di attitudine creativa, ma ancor più propositiva, purchè sia in grado di mostrare la complessità archeologica.

Certo è che non devono essere tralasciate altre questioni, di tipo oggettivo, come quelle legate alla protezione e alla conservazione dei manufatti, intesi come affreschi, frammenti, mosaici ecc...come anche i servizi per chi visita il sito, e quindi punti di accoglienza o spazi didattici. Essenziali sono anche i



Fig. 23
A sinistra, vista a volo d'uccello
della copertura del museo Madinat
al-Zahra a cura di Nieto Sobejano
arquitectos, Córdoba, Spagna, 2001

La reversibilità

temi dell'accessibilità, della reversibilità delle strutture, l'utilizzo di tecnologie contemporanee per concetti legati alla distinguibilità tra antico e nuovo, per non cadere nell'imitazione, il tutto per ottenere delle efficaci soluzioni museografiche rinunciando ad invenzioni formali o la ricerca di un'unità di assieme tra vecchio e nuovo.

Tra le operazioni necessarie, c'è anche quella di predisporre la protezione delle strutture esposte. Il patrimonio archeologico, in quanto fragile, necessita infatti di adottare misure contro le intemperie, attraverso l'utilizzo di coperture o passerelle.

Queste strutture devono essere progettate in rapporto al bene storico ed estetico, soprattutto, evitando di ostacolare la visione il più possibile. La valorizzazione è dunque legata anche ad un tipo di protezione fisica, ma sempre in rapporto con la percezione del bene e alla tutela del suo significato.

Inoltre, ulteriori precauzioni possono essere predisposte in termini di stratigrafie e di sottosuolo. Ad esempio possono essere effettuate scavi o ispezioni geofisiche prima di effettuare l'integrazione, un dettaglio che sottolinea un concetto di conservazione come una forma di tutela non solo a ciò che è visibile agli occhi ma anche al contesto non percepibile al visitatore.

All'interno del tema dei servizi per i visitatori, tali servizi devono essere integrati ai reperti in maniera indiscreta, senza nuocere all'integrità del bene archeologico. Talvolta, la costruzione delle nuove strutture deve essere concepita con forme contemporanee, ma con una determinata distanza dai manufatti, in modo che non ne venga intralciata la visibilità o la matericità.

Il concetto di reversibilità delle strutture non è in realtà affrontato esplicitamente all'interno dei testi normativi, tuttavia, risulta essere un concetto implicito che stabilisce dei vincoli metodologici che limitano l'ammissibilità di determinate procedure in materia di valorizzazione e tutela dei beni culturali.

Infatti, qualora l'intervento comporti il rischio di eliminazione delle stratigrafie storiche, dovrebbe allacciarsi ad un'operazione metodologica ed essere integrato alle politiche riguardanti la tutela, rispettando così il valore e il carattere del sito.



Distinguibilità tra antico e nuovo

Fig. 24

A sinistra, dettaglio dell'interno del sito di Praça Nova a cura di João Luís Carrilho da Graça, Lisbona, Portogallo, 2008

Fig. 25

In basso, La ex chiesa di Sant'Antonio del Convento delle Clarisse, a cura di 2TR Architettura, Santa Fiora (Gr), Italia, 2000

Il tema della distinguibilità tra antico e nuovo è più che altro trattato dalla carte internazionali, le quali affermano che per i siti archeologici, viene considerato ammissibile solo il procedimento di anastilosi come vera e propria forma di ricostruzione, con l'aggiunta che i materiali che vengono utilizzati per tali operazioni siano ben distinguibili da quelli originari in termini di *texture*, colorazione e matericità.

Questa tipologia di intervento serve per evitare al visitatore la confusione di ciò che è originario e cosa appartiene all'intervento contemporaneo.



Gestione dei flussi, sicurezza e accessibilità

Ogni parco archeologico prevede un piano di gestione dei visitatori, implementando all'interno dello stesso servizi e l'integrazione di punti al servizio di chi effettua le visite.

La fruizione del sito viene organizzata attraverso visite guidate o itinerari prestabiliti che permettano al visitatore di potersi orientare all'interno del parco.

Deve essere inoltre presente la segnaletica, progettata in modo chiaro e discreto, nella maggior parte dei casi in più lingue.

Questo principio rientra anche nella connotazione di accessibilità linguistica e cognitiva.

Contemporaneamente, devono essere prese le adeguate precauzioni in modo da garantire la sicurezza delle persone che visitano il sito ma anche l'integrità dei monumenti che ne fanno parte.

Quanto ai flussi, è necessario contenere l'impatto e quindi una possibilità potrebbe essere quella di prevedere un sistema di trasporto nel parco per evitare parcheggi o servizi troppo vicini alle aree principali oggetto di tutela.

Anche in questo caso, nel tema dei trasporti all'interno del parco, subentra il concetto di accessibilità, quella motoria.

Sul versante dell'accessibilità, è necessario ricordare che è un tema al giorno d'oggi imprescindibile qualora si effettui un intervento museale o di fruizione delle aree archeologiche infatti, la funzione educativa del patrimonio è fortemente connessa alla possibilità di rendere i siti accessibili e leggibili a tutti i visitatori. In tal senso si tratta di due tipologie differenti di accessibilità, di tipo fisico e cognitivo.

Accessibilità fisica

Rendere un sito archeologico accessibile dal punto di vista fisico significa permettere ai visitatori di arrivare, muoversi e sostare nel parco in maniera sicura, non compromettendone la tutela. E' infatti necessario prevedere per l'arrivo un adeguato

collegamento con i mezzi pubblici, delle navette nei periodi di alta stagione turistica o delle aree di sosta vicino all'ingresso del parco.

E' inoltre importante prevedere un ingresso unitario per ogni tipo di visitatore, dei percorsi continui e facilmente leggibili.

Una pavimentazione con fondo regolare, antiscivolo, con pendenze contenute e adeguati corridoi per i disabili. Laddove il terreno risulti irregolare, può essere utile implementare al percorso delle passerelle.

Quando è presente un cambio di quota all'interno del sito bisogna prevedere l'utilizzo di rampe e raccordi, progettati per non invadere i reperti ma anche per permettere ai visitatori con disabilità di poter raggiungere ogni parte del parco senza esclusioni.

E' inoltre previsto che vi siano dei punti di sosta lungo il percorso dove vi siano sedute e punti d'ombra, soprattutto per quanto riguarda lunghi percorsi, in special modo se esposti costantemente al sole.

Altri aspetti dell'accessibilità sono legati al sistema di sicurezza, quindi con l'integrazione di parapetti qualora vi fossero dei bordi pericolosi che potrebbero mettere a rischio i visitatori.

Ma è importante anche l'integrazione di un buon sistema di illuminazione sia per una questione di visibilità dei reperti durante le visite serali sia per una questione di sicurezza laddove ci sono dei punti a rischio inciampi o scivolamenti.

Infine anche l'argomento legato ai flussi, specialmente nelle aree dove sono presenti delle passerelle, è organizzata secondo dei sensi di marcia o cartelli che indicano in che direzione defluire.

Anche i bagni e le aree di ristoro non sono una questione da sottovalutare, in quanto sono indispensabili per una visita di qualità poiché garantiscono soste durante i percorsi rendendo l'esperienza inclusiva per qualsiasi tipologia di visitatore.



Accessibilità cognitiva

L'accessibilità cognitiva permette di rendere la complessità navigabile, ovvero, aiutare il visitatore a orientarsi e a comprendere ciò che vede.

In primis è necessario trattare il tema dell'orientamento, questo significa integrare al percorso una segnaletica chiara, con pochi simboli e colori, ma che siano ricorrenti per risultare di facile interpretazione, l'utilizzo di mappe, tempi di percorrenza e livelli di difficoltà del percorso.

Altri aspetti sono caratterizzati da pannelli con didascalie non troppo lunghe e contenenti messaggi e parole chiave sul reperto o sul tipo di intervento e caratterizzati da essere scritti in più lingue. Ma soprattutto, l'integrazione di supporti tattili scritti in *Braille* o con immagini rappresentate in rilievo per i non vedenti.

Per quanto riguarda i sistemi digitali, è importante il supporto delle audioguide da utilizzare lungo il percorso, ma anche un sito web accessibile da visionare prima della visita in modo che il visitatore sia a conoscenza dei percorsi, durata ecc..

Riassumendo: tutela, valorizzazione e metodologie di esposizione sono le parole chiave per creare momenti esperienziali ed educativi in virtù della comunicazione delle conoscenze, con più livelli di approfondimento. L'allestimento museale dovrebbe quindi puntare su un visitatore soggetto attivo del sapere, non passivo e quindi puro spettatore, stimolandone l'immaginazione, dapprima con l'evidenza dei fatti concreti e materiali, senza cercare di apparecchiare situazioni, ambienti o architetture nella loro restituzione compiuta, ma puntando per l'appunto al fascino del non finito.

Pertanto, il progetto museale sull'archeologia deve suggerire la creazione del visitatore, arricchendo in lui la percezione dell'antico, delineando un impianto epistemologico intorno a ciò che è esposto, che non è neutrale, ma che, per sua natura, mostra fisicamente i segni evidenti del passaggio del tempo. Ovviamente il tutto tenendo sempre in considerazione la componente estetica, ovvero una forma, uno spazio o un ambientazione che qualifica la singolarità dei luoghi del sapere.

Fig. 26
A sinistra, la passerella dell'Antiquarium del Museo Arqueológico a cura di Palomino González, Burrero Martínez, Millán Millán, Argüelles Hernández, Siviglia, Spagna, 2010

Ciò che ne scaturisce è pertanto una disciplina molto diversa da quella prevalentemente letteraria che citava Winckelmann, una nuova archeologia, ricomposta grazie all'architettura e ad essa restituita.

E' essenziale quindi il passaggio da museo interno e universale ad una tipologia di museo a sistema, nel territorio, ovvero un "museo fuori dal museo".

Fig. 27
In basso, musealizzazione della Basilica di Aquileia, a cura di GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati, Aquileia, Italia, 2011



1.5 EFFIMERO COME STRATEGIA ALLESTITIVA

In questo scenario, si inserisce in maniera rilevante anche il tema dell'effimero, infatti, la valorizzazione, specialmente in epoca contemporanea e in ambito archeologico, non è limitata alla reazione di spazi immobili (vedi museali), ma può essere anche caratterizzata dalla presenza di allestimenti, dispositivi temporanei e reversibili dove l'effimero, non è inteso come un'azione superficiale o di mero accessorio, ma come una strategia di progetto.

Con il termine effimero si intende una modalità di fruizione dello spazio architettonico basato sull'impressione estetica che luoghi e ambienti producono nella percezione visiva ad un soggetto. L'allestimento è pertanto, una tecnica del "mostrare", in rapporto ad uno spazio architettonicamente definito. Il rapporto tra allestimento e architettura è pensato dal punto di vista dell'architettura, in cui vengono considerati quei particolari casi dove è riconoscibile un riferimento estetico all'allestimento quale tecnica di comunicazione di codici precisi.

La metafora dell'effimero

Un'importante credito deve essere attribuito al dispositivo spazio temporale che il concetto di allestimento mette in gioco, ovvero, la metafora dell'effimero, che non impone una concezione reale del tempo, ma è di componente esclusivamente estetica. E' una metodologia differente rispetto ai canoni classici legati alla prospettiva di durata.

A livello temporale, ciò che è effimero è per lo più legato a un'idea dell'evento in quanto "*momento della percezione estetica*"¹⁸. Non si esclude quindi un'ipotesi per cui l'allestimento non sia che una metafora linguistica per giustificare l'inadeguatezza dell'architettura di fronte al linguaggio antico, come insieme di codici riconoscibili, e della sua articolazione nel principio di durata "eterna".

La metafora dell'effimero narra di architetture che presentano tra loro delle caratteristiche comuni quando si parla di allestimento, tra cui, composizione delle parti, obiettivo del "mostrare", tecniche di esposizione sia per quanto riguarda il rapporto con l'esistente che in senso estetico, caratteristiche che nel loro insieme costituiscono un concetto di estetica dell'effimero.

**Durata, etica, ragione e
oggettività**

Architettura e allestimento, hanno la caratteristica comune di tensione autoespositiva che si riflette nella formazione di sistemi simbolici, in molte occasioni reciprocamente mutuati. Nonostante spesso tra queste due discipline vi sia un reciproco scambio di tecniche ed esperienze, rimangono comunque due differenti sistemi di pensiero autonomi, che tendono ad intrecciarsi in scambi di codici ma non a fondersi in senso disciplinare. L'architettura in sostanza tende ad assumere modi che sono propri anche dell'allestimento e viceversa, dando vita ad una dialettica tra il principio classico della durata e temporaneità dell'effimero.

Si apre così sull'architettura un discorso sulle sovrapposizioni e sulle compresenze.

Per questo motivo quando si parla di allestimento non si può ragionare unicamente sulle collezioni, sul grande evento e sul viverlo rapidamente e intensamente, sul pensare alla forma come palinsesto, come se fosse un codice antico che essendo in parte cancellato ci si è potuto scrivere sopra, ma bisogna tener conto del rapporto che questo deve avere con il classico. E' quindi necessario mettere in pratica criticamente il concetto di *“corrispondenza assoluta tra forma e contenuto”*¹⁹. Una componente comunicativa che nel caso del classico è univoca, ma per l'allestimento risulta più flessibile.

Relazionarsi con il mondo classico significa ragionare in termini di: durata, etica, ragione e oggettività.

Il concetto della durata è emblematico in questo discorso perchè articola un ragionamento sul tema della temporalità e per questo è necessario distinguere la lunga durata come un qualcosa proprio dell'architettura e la breve durata, in cui nasce, si sviluppa e viene smantellato il progetto effimero.

Tuttavia, l'effimero non deve essere riconosciuto solo come un principio legato al “breve” ma come a un modo di concentrare del significato in un istante. In alcuni casi può essere così intenso da competere con il permanente poiché produttore di immagini e memorie collettive.

Per quanto riguarda il discorso dell'etica, questa intesa come termine a cui si deve rendere conto nel momento in cui l'allestimento non è soltanto una soluzione pratica, ma un'azione di responsabilità, infatti, questo può manipolare, sedurre, educare e rendere accessibile un luogo. Seppur temporaneo, l'intervento non è mai considerato innocente, in quanto ha arbitrarietà su cosa mostrare e cosa invece nascondere, ma anche come e dove guidare lo sguardo, producendo una politica della percezione.

La ragione è invece la capacità di strutturare l'esperienza e dunque, l'effimero non gode di libertà assoluta in virtù della sua breve durata ma è un dispositivo “ordinato”. Infatti, anche quando è teatrale, rimane un progetto che deve saper gerarchizzare e sistematizzare percorsi, intensità, sequenze, soglie e soste.

Ed infine il concetto di oggettività, legato all'idea che l'intervento temporaneo debba saper costruire una lettura controllata, non imponendo un'unica narrazione ma evitando il libero arbitrio, e in quanto tale, è un dispositivo che migliora la leggibilità del contenuto: reperti, manufatti, resti, perfino l'assenza e il vuoto.

Ad ogni modo, il concetto rovescia il luogo comune per cui l'effimero è visto come una pratica minore o come un solo gioco di citazione; all'opposto, è una metodologia in grado di creare forme creative e originali grazie alla sua assenza di vincoli specifici. Infatti le sue connotazioni base sono: durata breve, smontaggio, leggerezza e reversibilità, per cui punta quasi interamente all'intensità comunicativa. Il fatto di non puntare alla permanenza lo porta a concentrarsi su come si costruisce un'esperienza.

All'interno di questa prospettiva, si inserisce il tema della collezione.

Esporre non vuol dire unicamente mostrare, ma creare un ordine, una gerarchia, una grammatica visiva. Il temporaneo, in termini espositivi, assume il ruolo di strumento che crea un racconto attorno ad una collezione: seleziona e mette in relazione.

A questo punto il concetto di effimero si apre rispetto alla sua definizione pragmatica per diventare una metafora in grado di leggere l'architettura, composta da tracce, strati, innesti, comunicazioni e immagini.

Il fulcro di ciò sono la simultaneità dei codici e la sovrapposizione delle tessiture, in cui, i codici rappresentano i diversi linguaggi possibili, ad esempio: museale, tecnico, artistico, simbolico ecc..., mentre le tessiture sono caratterizzate da trame figurative e materiali come la pietra, il metallo, il vetro, il laterizio, la luce ecc...

L'effimero è capace di evidenziare come questi codici coesistono, non fondendosi, ma relazionandosi e accostandosi restando ben leggibili nella loro singolarità.

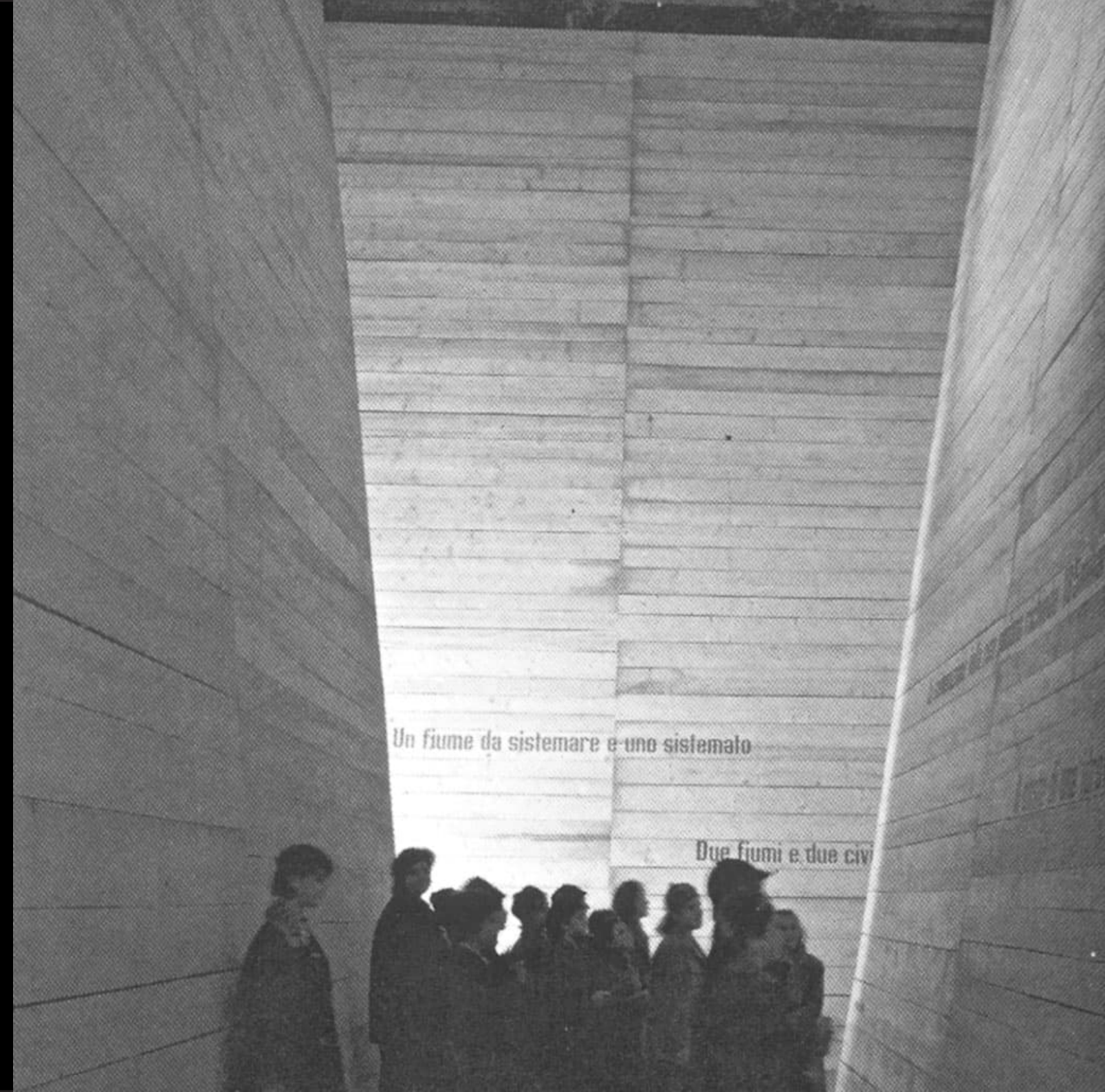
La tecnica dell'effimero

L'allestimento è un progetto e come tale presenta le proprie regole, tuttavia, deve sempre tener conto del rapporto con l'architettura. Infatti, allestire significa confrontarsi col contesto, che sia una rovina o un edificio storico, stabilendo un dialogo tra ciò che esiste e ciò che viene integrato. La questione è che quando si deve fare un allestimento quasi mai si tratta di un contenitore "vuoto", ma di luoghi già carichi di forme e significati, ma anche di memorie, pertanto l'azione allestitiva deve sapersi posizionare all'interno di questo campo di forze, calcolando un certo grado di distanza in modo da creare un rapporto senza contrapporsi.

In tal senso, il progetto allestitivo viene trattato come una questione pienamente architettonica, definita da assi, ritmi, gerarchie.

In questa prospettiva si colloca il concetto di rottura dell'unità o di distacco, in quanto, il progetto contemporaneo non cerca di imitare l'antico, ma si dichiara "altro". Necessita quindi di rispettare delle strategie di separazione controllata, nel quale l'allestimento non aderisce alla materia storica ma rimane distaccato attraverso giunti, vuoti, telai e appoggi puntuali. Un esempio significativo è il *modus operandi* di Achille Castiglioni, in quanto figura che tratta del tema del montaggio. Un altro è

Fig. 28
A destra, allestimento per la mostra
"Le vie dell'acqua da Milano al mare"
a cura di Achille e Pier Giacomo
Castiglioni, 1963



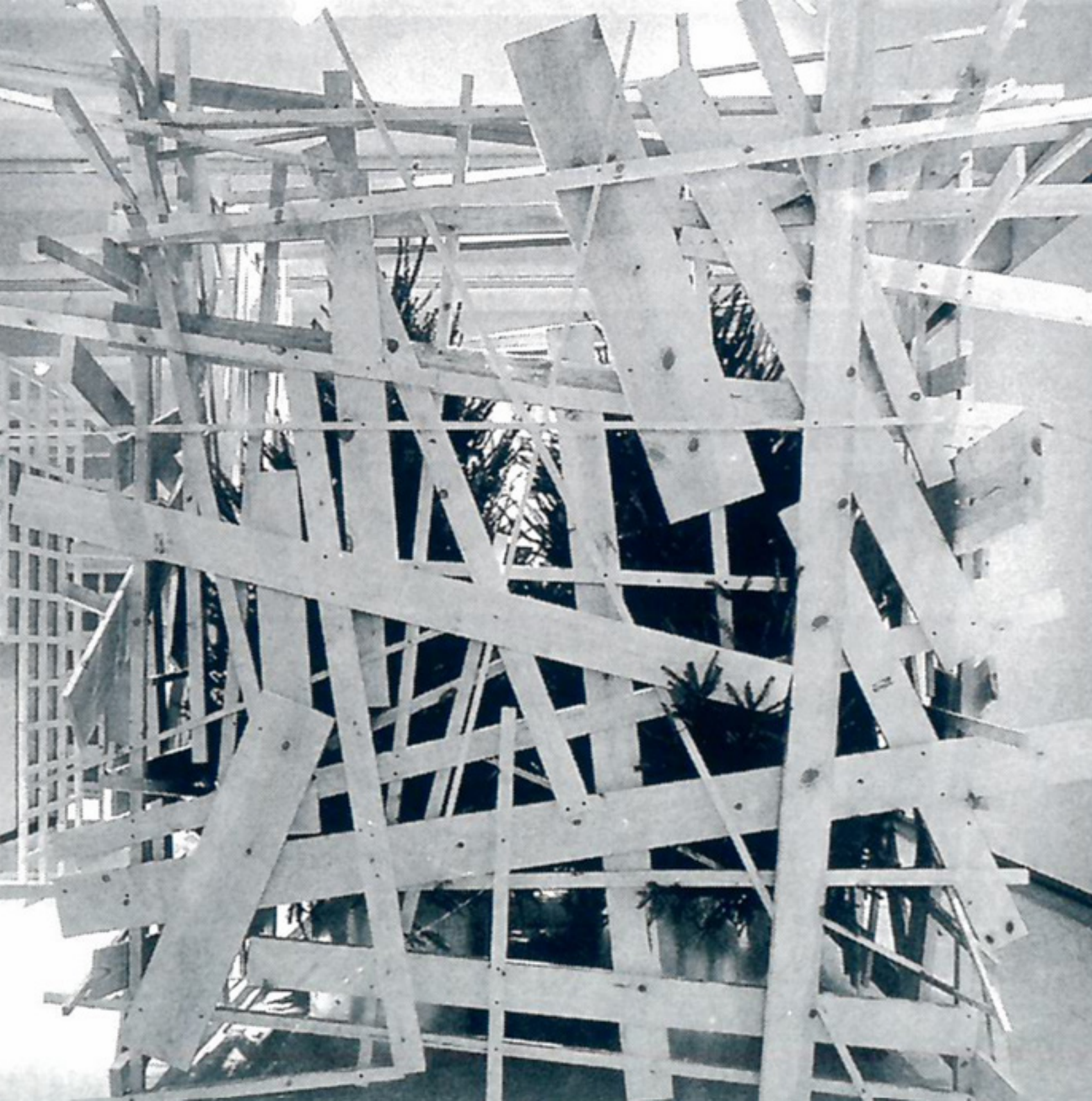


Fig. 29
A sinistra, l'installazione di textures
di aste e pannelli, a cura di Franklin
d. Israel

Fig. 30
In basso, il Teatro Farnese di Parma,
a cura di Gianbattista Aleotti, Parma,
Italia

Franklin Israel, utile da citare in termini di segno più autonomo e “nervoso” nello spazio. Entrambi i casi dimostrano come non si debba rifiutare il contesto ma approcciarsi ad esso.

Da qui il tema dell'alterità dell'allestimento, ovvero la condizione per cui il nuovo intervento è distinguibile dal contenitore. Vi sono situazioni in cui l'ambientazione storica è così potente da obbligare l'allestimento a rispettarla, enfatizzarla o contraddirla. Sono espressione di tale concetto luoghi come il Teatro Farnese, ricco di scenicità propria, per cui ogni nuovo intervento non può che misurarsi con una bellezza smisurata. Anche la Basilica Palladiana è dello stesso avviso, caratterizzata da uno spazio in stile classico e monumentale, per cui l'integrazione contemporanea dovrebbe trovare il modo di dialogare con gli ordini palladiani.





Tre modelli interpretativi

Sono tre i modi di intendere l'allestimento: il modello dell'assenza, il modello della ridondanza e il modello dell'effimero.

1. Modello dell'assenza:

Qui l'intervento si ritrae, lasciando parlare la preesistenza e lavorando per sottrazione. Come se il progetto allestitivo non ci fosse, ma in realtà indirizza lo sguardo.

2. Modello della ridondanza:

L'intervento è invasivo, aggiunge, amplifica, insiste. Ha la caratteristica di puntare a essere spettacolare.

3. Modello dell'effimero:

L'allestimento accetta la sua natura effimera e la utilizza come forza. Le parole chiave sono: reversibilità, leggerezza e capacità di trasformare lo spazio senza la pretesa di modificarlo in maniera definitiva.

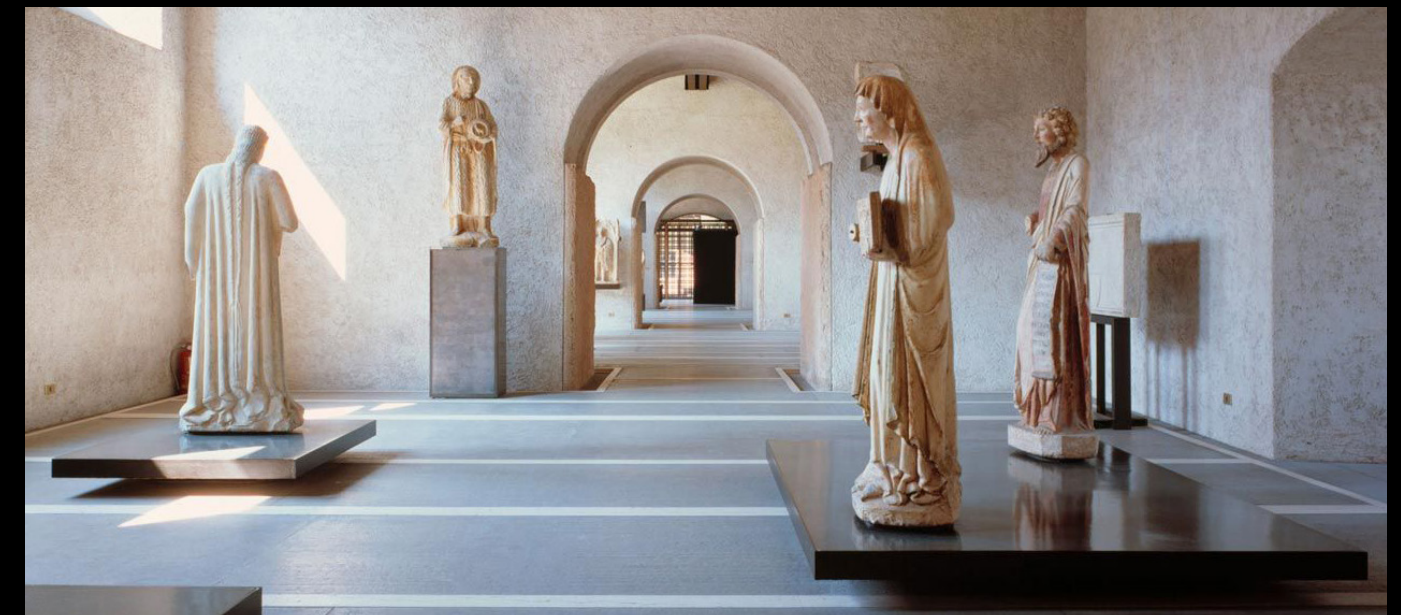
Fig. 31

A sinistra, l'interno della Basilica Palladiana durante l'allestimento di Gabbiani e associati, Vicenza, Italia

Fig. 32

In basso, l'interno del Museo di Castelvecchio, a cura di Carlo Scarpa, Verona, Italia

Esemplificativi di tali articolazioni sono il Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa a Verona e il museo del Tesoro di San Lorenzo di Franco Albini a Genova. Quest'ultimo, nonostante sia un museo "permanente", con una collezione fissa e dei materiali pensati per essere duraturi, viene letto come un allestimento effimero, in quanto si presenta come un dispositivo autonomo rispetto al contesto.





L'estetica dell'effimero

Fig. 33
A sinistra, vista interna del Museo del Tesoro di San Lorenzo, a cura di Franco Albini, Genova, Italia

E' infatti un progetto interamente ipogeo che non si relaziona né con i volumi sopra e né con le fondazioni del palazzo arcivescovile e della cattedrale. Si innesta con geometrie proprie e autonome.

Gli spazi rievocano i *tholoi* micenei creando un'ambientazione enigmatica.

La teatralità è accentuata dall'utilizzo barocco della luce, che passa da piccole aperture e scorre sulle nervature di calcestruzzo, come se fossero lame, mentre i restanti ambienti sono in penombra.

Anche le pratiche legate all'illuminostetica sono essenziali nel progetto allestitivo, infatti, la luce non deve essere considerata come un accessorio ma come una tecnica di progetto.

E' una macchina di visibilità che crea scenografie, penombre, tagli luminosi e scoperte progressive. Il suo scopo non è unicamente quello di "far vedere" ma definisce dei ritmi, delle sequenze e delle gerarchie di attenzione. Il maestro di tale metodologia è Carlo Scarpa, capace di creare drammaturgia dalla luce.

Per quanto riguarda l'estetica dell'effimero, questa vede il progetto temporaneo come estetica dell'evento. Il concetto prende forma dall'effimero di stato, ovvero, l'apparato celebrativo caratterizzato da architetture per feste, eventi ecc... Ne sono l'esempio gli allestimenti per l'incoronazione di Carlo V nel 1636 a Bologna perché dimostra come, per un periodo di tempo limitato, l'effimero è in grado di cambiare l'immagine della città, mettendo in scena dei simbolismi che attraverso forme provvisorie hanno una potente visibilità collettiva.

In questo scenario, di estetica dell'effimero, è importante citare anche Gianlorenzo Bernini, grazie alla sua capacità di trasformare l'istante in forma attraverso drappi, movimenti e luci. Per cui, l'effimero non è caratterizzato solamente dalle strutture ma l'importante è che l'obiettivo perseguito sia quello di esaltazione dell'istante, di un presente intensificato ma che sembra eterno.



**Peter Eisenman ed
Enric Miralles**

Fig. 34
A sinistra, le daghe di luce dell'Estasi
di Santa Teresa nella Cappella
Cornaro, a cura di Gianlorenzo
Bernini, Roma, Italia

Subentra poi il tema legato a quelli che vengono soprannominati “Radicals”, in cui l’effimero assume un significato anti-istituzionale. Questa pratica è giustificata da degli atti provocatori, di critica al sistema. L’effimero assume il ruolo di *performance*.

Da qui l’effimero si collega al periodo decostruttivista e al cosiddetto periodo “New Spirit”, caratterizzato da frammentazione, stabilità e critica della tradizione vista come un sistema troppo chiuso; infatti, il clima culturale è teso e per tale motivo, anche l’effimero risulta essere un riflesso di questa situazione.

La dialettica tra linguaggio classico e moderno trova la sua emblematicità attraverso due autori, le cui modalità operative, seppur distinte, furono rivoluzionarie.

Il primo è Peter Eisenman, che lavora per segni, tracce, dislocazioni e slittamenti. Non è alla ricerca di un luogo “in pace”, ma mette in scena un problema. In questo senso, per lui l’effimero non è caratterizzato unicamente dalla brevità del tempo, ma è una condizione mentale, una sorta di instabilità concettuale.

Il principio di traccia rimanda a una presenza che non riesce a chiudersi in un’immagine stabile, ma ne resta aperta la lettura. Sono esempio di questa teoria il Wexner for the Visual and Fine Arts, in Ohio nel 1983-89 e l’Aronoff Centre for Design and Art a Cincinnati nel 1988-1996.

Enric Miralles è l’altro esponente di questa sintesi poetica legata all’effimero. Nel suo caso non si parla di traccia, distacco o rottura, ma di tessitura, lavorando come se l’allestimento fosse un intrecciarsi di materiali, memorie, segni e percorsi. La sua architettura non è caratterizzata da un blocco unitario ma concepita come un insieme di tessuti e cuciture.

Qui, le sue opere più celeberrime sono il Cimitero di Igualada, in cui, i muri, le pietre e le trame sembrano quasi mantenere il paesaggio in uno stato di precarietà, attraverso un’idea di non finito e il Campo di tiro a Barcellona nel 1990 dove realizzò delle coperture che emergono sotto forma di pieghe dal terreno, come se fossero dei tessuti irrigiditi.



wexner
center
for the
arts



Fig. 35
Nelle pagine precedenti, Wexner
for the Visual and Fine Arts, a cura
di Peter Eisenman, Ohio State
University, Columbus

Fig. 36
A sinistra, veduta delle coperture
emergenti dal terreno del Campo di
Tiro, a cura di Enric Miralles e Carme
Pinós, Barcellona, Spagna

L'effimero è quindi una modalità di legittimazione dell'esistenza del progetto contemporaneo come "secondo tempo" rispetto alla durata del bene patrimoniale. E' un gesto progettuale che protegge, spiega e organizza la fruizione dell'opera, non imponendosi come atto conclusivo o come riscrittura permanente. E' anche una modalità utile per mantenere evidente la distanza tra antico e nuovo, infatti, il contemporaneo è facilmente riconoscibile, e proprio per questa sua figuratività non genera ambiguità filologiche, ma soprattutto, non sostituisce il manufatto storico.

E' grazie a ciò che le pratiche di sponsorizzazione assumono un ruolo particolarmente attuale, poiché mettono in connessione diretta la necessità di finanziamenti e la costruzione di eventi temporanei.

Ad esempio, alcuni *brand* o aziende finanziano la riqualificazione o la manutenzione di un sito archeologico e, grazie a degli accordi con gli enti locali, ottengono la possibilità di allestire nel sito un evento temporaneo. Una performance, un'azione culturale, una sfilata di moda ecc... Pertanto, per un periodo definito e limitato di tempo l'evento funge come strumento di valorizzazione effimera.

L'obiettivo è che questa modalità di valorizzazione dia vita ad una scena pubblica, che attivi l'attenzione mediatica e generi risorse economiche che possano a loro volta essere reinvestite nella tutela del sito stesso.

Non deve essere inoltre sottovalutato l'effetto ad innesco che azioni di questo tipo possono generare, visto che, un sito archeologico temporaneamente al centro dell'attenzione mediatica, può incrementare le domande di visita, riaccendere un dibattito culturale, incentivare forme di partecipazione e collaborare a reinserire il manufatto archeologico all'interno di un sistema di significati contemporanei.

Ad ogni modo, l'evento o l'allestimento non è l'unica modalità di valorizzazione effimera in termini di interventi in rapporto con l'archeologia, ma esistono altre possibilità che possono raggiungere gradi di effimerità diversi.

Un esempio è quello di un intervento sul paesaggio con l'inserimento di architetture leggere, come dei padiglioni espositivi, delle installazioni o delle *folie*.

Interventi di questo tipo infatti, non hanno la stessa brevità di un evento, che può durare giorni o settimane, ma introducono un concetto di temporaneità più lungo nel tempo.

Può essere uno strumento della durata di mesi o anni, continuando ad esistere insieme alle operazioni di scavo, nuove fasi di restauro o diversi cicli di apertura ai visitatori. Eppure, in virtù dell'essere progettato in maniera reversibile continua a mantenere una natura di tipo effimero, purché smontabile in qualsiasi momento e non alteri in maniera definitiva il terreno o la materia storica.

Qui l'effimero deve essere interpretato come reversibilità delle strutture, pertanto è meglio privilegiare in fase progettuale l'utilizzo di fondazioni a secco, appoggi puntuali, sistemi modulari, materiali leggeri, distinguibili, ed in generale un criterio costruttivo che ne consenta la rimozione non lasciando tracce definitive.

Questa tipologia di dispositivi inoltre, funziona come uno strumento complesso di valorizzazione poiché non soltanto "accoglie" ma crea un'esperienza di visita. Infatti, è un elemento in grado di ospitare apparati didattici, organizzare reperti, creare ricostruzioni e spazi di mediazione culturale. E' in grado di regolare flussi e al contempo essere una soglia tra rovina e paesaggio contemporaneo, contribuendo alla possibilità di percepire l'area archeologica non come frammento isolato ma come parte di un intero sistema territoriale. Costruisce delle condizioni di leggibilità senza la pretesa di riscrivere o intaccare il manufatto antico.

Ad ogni modo, la chiave resta nelle modalità e nell'efficacia della regia, infatti, perché il concetto di effimero resti coerente con l'antico, non deve trasgredire ai vincoli legati alla tutela e il progetto trattato come intervento permanente.

Questo significa che vi sia l'assenza di danni diretti e non, quindi caratterizzato da un attento controllo dei carichi e delle vibrazioni, attenzione nella protezione delle superfici, al microclima, all'umidità, alla gestione dei flussi, delle soste, predisposizione di barriere e talvolta distanziamenti e limitazione di oggetti che possano creare stress o abrasioni.

Ciò vuol dire comprendere che il principio di "temporaneo" non significa lavorare in maniera arbitraria, anzi, un dispositivo effimero deve essere per l'appunto integralmente rimovibile, ma anche compatibile con le esigenze conservative e di tutela del sito archeologico.

In sostanza, qualsiasi sia l'intervento effimero, di breve o lunga durata, deve in primis adattarsi al sito e ai suoi limiti.

Fig. 37
In basso, l'anfiteatro Flavio, Roma



Moda

/’mòda/

s.f. [dal fr. mode, lat. modus “modo, foggia”] - sec. XVII

“Fenomeno sociale che consiste nell’affermarsi in un determinato momento storico e in una data area geografica e culturale, di modelli estetici e comportamentali (nel gusto, nello stile, nelle forme espressive) e nel loro diffondersi via via che a essi si conformano gruppi più o meno vasti, per i quali tali modelli costituiscono al tempo stesso elemento di coesione interna e di riconoscibilità rispetto ad altri gruppi. In questo senso la m. rientra nei meccanismi di acculturazione che garantiscono la persistenza nel tempo di usi e vigenze collettive e si differenzia dalla semplice tendenza a ripetere occasionalmente alcuni moduli di comportamento sociale. Come espressione del gusto predominante (tipico di una determinata società) la m. interessa ambienti intellettuali, ideologici, movimenti artistici e letterari, o, più genericamente, abitudini, comportamenti, preferenze.

Senza particolari specificazioni, il termine fa in genere riferimento all’ambito dell’abbigliamento (ma anche delle acconciature, degli ornamenti personali, del trucco ecc.), nel quale il fenomeno è caratterizzato, soprattutto in tempi recenti, dal rapido succedersi di fogge, forme, materiali, in omaggio a modelli estetici che in genere si affermano come elementi di novità e originalità.”²⁰

2.1 NASCITA ED EVOLUZIONE DELLA MODA

Fin dalle origini l'essere umano ha l'esigenza di coprire il proprio corpo per poter sovrastare le differenze climatiche, imparando a lavorare le pelli degli animali per potersi riparare dal freddo e a contenere gli eventuali sbalzi termici. Con il passare dei secoli, un gesto semplice come vestirsi ha assunto anche una dimensione estetica legata all'idea di bellezza, quindi, non era più soltanto un'esigenza fisica ma anche il desiderio di sentirsi più a proprio agio con il corpo indossando anche qualcosa che potesse risaltarne le forme o rafforzare la bellezza esterna. Per esempio, i "Neandertaliani" circa 100.000 anni fa si coloravano il corpo per poterlo nascondere ma risaltare, mentre con i defunti si usavano conchiglie e resti animali per completare il processo di sepoltura. Col tempo questo gesto si è trasformato, utilizzando anche oggetti simili solo per il piacere di poterli indossare o possederli. Tutto questo processo iniziale non ha nulla a che fare con la moda, che ne diventerà però una declinazione, ossia l'arte di saper modificare abiti e poterli indossare in una determinata maniera; rimane il concetto di coprirsi e ripararsi, ma acquista un valore più importante, in grado di comunicare con le popolazioni e di capirne anche le culture. Ad esempio, nello stesso Paleolitico, dove nelle varie parti del mondo si stavano cominciando a formare delle "società", o più appropriatamente, aggregazioni sociali strutturate in base a gerarchie, sono comparse per la prima volta l'abito e la maschera. Questo tratto fondamentale è già un primo segno di quello che poi in futuro si tramuterà in moda. Ogni componente del gruppo sociale comincia a scegliere un certo tipo di abbigliamento, o pitture corporali, copricapi, ma in generale dei tratti specifici distintivi tra i vari componenti dei gruppi per appunto differenziare le funzioni che esercitano. Vi sono alcuni esempi a riguardo, come: i nobili (essendo coloro che hanno più potere avranno un tratto distintivo più forte rispetto a tutti gli altri), gli sciamani o stregoni e i cacciatori o guerrieri. L'evoluzione maggiore si è verificata nel momento in cui si è introdotta l'arte della tessitura, che ha rivoluzionato il modo di creare abiti avendo anche più possibilità di utilizzare anche altri materiali o aumentarne la produzione.

I primi telai compaiono all'incirca nel neolitico e sono dei manufatti abbastanza semplici poiché la realizzazione è composta principalmente da materiali legnosi con componenti

di pietra o terracotta utilizzati per mantenere in tensione i fili dell'ordito. Nel corso dei vari secoli ci sono state evoluzioni che hanno portato fino ai giorni nostri e partendo dalle popolazioni più antiche è possibile ripercorrere tutto il processo per capire in che modo nascono degli abiti che dalla protezione diventano simbolo distintivo sociale.

A partire dalle civiltà mesopotamiche, si nota che danno inizio ad un utilizzo più intensivo della tessitura ed all'inizio del confezionamento degli abiti, ossia le tuniche. Inizialmente sono dei drappi molto semplici, poi vengono create le maniche ed infine arricchite, dagli Assiri, con una stola. L'abito più gettonato veniva chiamato "Kandys", ossia una sorta di accappatoio con maniche corte chiuso sul davanti con una cintura in tessuto. Nel 1500 – 1000 a.C. circa, gli Assiri Babilonesi cominciano ad adoperare l'arte della tintura e della decorazione, oltre al confezionamento di calzari. Le donne sposate venivano costrette per legge ad indossare il copricapo, che poi sarà un'abitudine che rimarrà per molti secoli (tutt'ora è una pratica che perdura nel Medio Oriente). Con l'evoluzione persiana, invece, si nota un'evoluzione importante dell'abbigliamento, introducendo oltre alla lana e il lino anche la seta. Rivoluzionano anche il modo di conservazione degli abiti introducendo il completo di casacca, pantaloni e cintura. Gli egiziani seguono la stessa traccia persiana, non modificando eccessivamente lo stesso modo di vestire, utilizzando però principalmente il lino, essendo il materiale che si trovava di più nella loro area geografica. La differenza più forte non stava tanto nell'utilizzo dei vestiti ma nell'introduzione di simboli, copricapi o gioielli. Sviluppano l'uso e la cura della cosmesi per la bellezza femminile, come il mascara, e infatti il simbolo di bellezza era Cleopatra. Con la Grecia nasce un'idea di bellezza moderna, un popolo già evoluto che sviluppa pensieri logici e filosofici e associa delle idee sociali di democrazia. Si comincia a concepire l'abito come rappresentazione di raffinatezza ed eleganza oltre che l'espressione massima dello *status* sociale. L'iconografia classica e la cinematografia hanno sempre individuato il bianco come colore più utilizzato, ma in realtà nel corredo si ritrovano anche abiti brillantinati, color porpora, turchese, verde ed indaco. Questa tipologia, nonostante la varietà di colori è sempre stata

semplice ed elegante; infatti, è caratterizzata da abiti in stoffa di lana rettangolare o di lino che vengono fissati alle spalle con spille decorate. Le donne indossano vestiti larghi "peplo", gli uomini indossano un mantello "clamide". Entrambi i sessi utilizzano però il "chitone", ossia un tipo di tunica che arriva alle ginocchia per gli uomini e fino ai piedi per le donne. Contrariamente ad altri popoli dell'antichità, i greci non coprivano le proprie nudità per nascondere il corpo, anzi, mostravano la bellezza che il vestito spesso cela. La civiltà greca in generale fa nascere un'idea di bellezza dove abbigliarsi con decoro non è più soltanto un qualcosa legato ai nobili ma si estende anche fra gli altri ceti sociali. Durante l'Impero Romano, i contatti con culture straniere hanno influenzato l'abbigliamento nel tempo, ma hanno sempre come riferimento la Grecia classica che ha ispirato l'estetica. L'indumento dei primi romani veniva chiamato "trabea", un mantello costituito da stoffa. Per quanto riguarda l'abbigliamento femminile, questo è composto da una sorta di sottoveste senza maniche chiamata "subucula" alla quale si aggiunge il "supparum", che sarebbe una sorta di abito dalla lunghezza variabile che veniva chiuso sulla sommità delle spalle con gioielli. Il guardaroba più signorile o di una giovane ragazza romana prevedeva la "stola" (tunica ampia fino ai piedi) e la "recta" (tunica bianca senza maniche) e la "palla", ovvero un mantello che copre anche la testa, stesso indumento utilizzato anche per gli uomini detto "pallium". Con l'avvicinarsi degli imperatori si modificano anche gli stili di abbigliamento. Infatti, dopo la dinastia Giulio-Claudia le vesti si arricchiscono per poi tornare ad essere più semplificate durante la dinastia dei Severi.

A partire dal 230 d.C. l'abbigliamento romano risente dall'influsso dei nemici Barbari. Nonostante i contrasti, alcuni usi romani subentrano nell'impero, anche perché la vita dell'impero ad un certo punto si sposta verso l'Oriente. L'economia mercantile era maggiormente consolidata e i maggiori scambi culturali spostarono la capitale a Costantinopoli. Con lo sblocco del "nuovo mondo" si ha accesso a tessuti differenti, più ricchi e decorati. Si deve ai Bizantini l'introduzione dei broccati e della versione più povera proprio per limitarli. Da questa cultura nasce l'abbigliamento medioevale, ossia i

Fig. 38
A destra, una raffigurazione grafica riportante le tipologie di vestiario femminile nell'Antica Grecia





Fig. 39
A sinistra, dipinto di Raffaello Sanzio raffigurante Lucrezia Borgia, anche soprannominato "La Muta", 1507

vestiti femminili cominciano ad arricchirsi ed impreziosirsi. Ciò riguardava soltanto le classi più benestanti e nobili, i servi della gleba ed il popolo continuava ad indossare indumenti semplici. Nel mondo maschile si ritrova il "saio", un indumento unico che deriva dal "sagum" romano, dotato di maniche e cappuccio realizzato in lana ed avente una corda legata in vita. Per chi poteva permetterselo, venivano indossate anche camice con pantaloni aderenti su cui si infilava una comoda tunica (sempre un trattamento aristocratico). L'abbigliamento femminile era costituito da camicione semplice chiamato "interula" e sopra si indossava la tunica. Il petto era costituito da drappi di seta che fungevano da reggiseno. L'immagine dell'abbigliamento femminile più ricercato è rappresentato dagli abiti della principessa Teodolinda, protagonista dell'integrazione fra Longobardi e Romani. Era sobria ed elegante, con abiti decorati sopra i quali veniva indossata la "dalmatica", una sopravveste decorata, o un mantello spesso realizzato nello stesso tessuto del vestito. I secoli successivi vedono una lenta trasformazione dei vestimenti ma fino al XIII secolo resta semplice. Una novità rilevante fu la diffusione dei bottoni che sostituirono le spille. Esistevano già in precedenza ma il vero utilizzo subentrò intorno al 1100. Vengono in generale migliorati i vestiti e le differenze degli abiti si notano soltanto fra le varie classi sociali. Nel Rinascimento nasce una vera e propria rivoluzione del mondo antico e l'Italia è il centro culturale più importante in cui le nobili famiglie delle grandi corti dettano legge per la grande potenza economica, architettonica, le arti, le scienze, ed anche per l'abbigliamento. Con il formarsi della nuova classe borghese si pensa anche a far apparire la bellezza femminile in pubblico. Si cominciano ad accentuare le scollature permettendo di mettere in mostra il *decoltè*, i corsetti diventano aderenti per mettere in evidenza il corpo. Comincia anche la diffusione di profumi, cosmetici, acconciature e parucche, ecc... Tra le donne più ammirate all'epoca si ricorda Lucrezia Borgia, Bianca Maria Sforza e Bianca Maria Visconti, ognuna di loro faceva trasparire il proprio stile di abbigliamento. Cresce la cosiddetta civetteria femminile, mentre gli uomini erano più sobri; i notabili indossavano lunghe toghe nere mentre i lignaggi più alti portavano il "cremesino" una toga rossa la cui tintura della quercia Kermes. è ottenuta dal vermiglio

Non mancano di certo preziosi mantelli in tessuti pregiati o pellicce e cappelli vari. Fino al XVII secolo l'Italia è la maggior produttrice di seta d'Europa, l'arte della filatura dei tessuti è molto diffusa e si producono anche lane pregiate. Nascono infatti nuovi tessuti come i diaspri, damaschi, velluti e broccati. Le decorazioni sono molto ricche e spesso intessute con fili d'oro. A partire dal XVI secolo l'abbigliamento europeo tende ad arricchirsi, sia gli abiti maschili che quelli femminili, ma in particolare quelli femminili diventano più sfarzosi e sembrano ignorare il *comfort* e la naturalità del corpo. Le gonne sono ampie e di tessuti cangianti. I corsetti e busti vengono stretti in modo quasi ossessivo. Comparsero gli sbuffi sulle spalle.

Le maniche erano strette e lunghe fino al polso ma col procedere del 1700 si fecero più comode e corte, spesso orlate con pizzi e merlettature. Elemento significativo diventa la "faldiglia" o "guardinfante", una struttura che viene dapprima realizzata con tessuti inamidati e più tardi vengono impegnati cerchi di metallo. Questa tipologia di elemento nasce per proteggere la gravidanza e si sviluppò come una moda come viene testimoniato dai dipinti di Maria Antonietta D'Asburgo e Maria Luisa di Borbone.

L'epoca illuministica porta una maggiore razionalità nell'abbigliamento maschile, ma non in ambito femminile dove regna la frivolezza. C'è più borghesia e quindi anche più signore all'interno della vita mondana fra teatri e salotti. Le scollature diventano ancora più vistose e nascono ampi soprabiti chiamati "andrienne".

L'Ottocento vede Parigi come il centro del mondo nonostante l'Inghilterra sia la più grande potenza economica e più grande epicentro della vita culturale europea. Per il mondo femminile trionfa l'"habit-chemise". Le signore cominciano a preferire la semplicità dell'abito scamiciato che già nel 1920 viene ridefinito con gusto neoclassico. Si ispirava all'antica Grecia e per il freddo intenso si ricorreva ad ampi mantelli drappeggiati in morbida lana. Il romanticismo introduce alcune bizzarrie come le maniche "à gigot" e verso il 1830 ritornano le gonne ampie e rigonfie, lunghe fino a terra. Sono un segno di distinzione e pudore. Verso il 1860 le gonne sono piatte nella parte anteriore e molto voluminose nella parte posteriore. Il volume si otteneva attraverso una struttura formata da specifici anelli. Tra la fine

dell'Ottocento e lo scoppio della Grande Guerra l'Europa vive l'epoca gloriosa definita Belle Époque. Trionfa lo stile *liberty* o Art Nouveau. Per la prima volta la moda mette come obiettivo il risalto del corpo femminile ed esprimere la linea a "S" ovvero il desiderio di evidenziare il seno e il fondo schiena. I corsetti accentuano ancora di più le forme, la vita è sempre stretta e l'abito viene semplificato, costruito da una gonna lunga ed una giacca su misura. Nascono anche i primi modelli di "tailleur" e cominciano le competizioni fra le *maison*, capaci di produrre abiti informali. La fine della prima guerra mondiale vede una rinascita nel gusto del vestire, la sartoria asseconda un nuovo stile di vita più pratico e dinamico. La scuola del Bauhaus influenza la cultura europea estetica che scopre la semplificazione armonica come valori, inoltre il modo di vestire si fa più semplice e più coerente con i cambiamenti in atto. Le grandi *maison* parigine come Paquin e Doucet, rendono più essenziali i loro modelli per avere delle soluzioni più innovative.



Fig. 40
A destra, flapper degli anni '20, la Garçonne

Lo stilista Paul Poiret produce abiti semplici privi di corsetto con gonne semplici e pantaloni alla turca. Si sviluppa anche l'influenza nipponica che crea in Europa uno stile chiamato "Japanisme" ispirato a decorazioni dell'estremo oriente e creazioni ispirate al "kimono". Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale il *look* femminile cambia significativamente. La moda viene chiamata "à la garçonne" prevedendo i capelli corti e gli abiti di ispirazione maschile. Questa moda è influenzata da un'icona della moda la cui fama e notorietà andrà oltre il proprio *atelier*, ossia Gabrielle Chanel (Coco). Tra gli interpreti del fashion più celebri troviamo anche Elsa Schiaparelli che inizia creando dei vestiti sportivi per poi estendere la produzione arrivando all'alta moda cui si attribuisce la creazione del "rosa shocking". Altro personaggio importante diventa Cristobal Balenciaga, definito il più moderno per le sue creazioni innovative e geniali del classico. Raggiunge il massimo della raffinatezza intorno agli anni 50 per l'eleganza che da alle forme classiche dell'abito.

Fig. 41
A destra, Coco Chanel, moda "à La Garçonne"

Fig. 42
In basso, collezione iconica di Paul Poiret ispirata allo stile "japanisme"



2.2 RIVOLUZIONI E RIBELLIONI DELLA MODA

Più che gli stilisti o i creativi, sono le pratiche vestimentarie adottate dalle persone ad aver inciso in maniera decisiva e irreversibile sull'evoluzione della moda. Donne e uomini che, individualmente o all'interno di gruppi sociali, hanno elaborato e condiviso specifiche modalità di abbigliamento capaci non solo di renderli riconoscibili, ma anche di condensare e comunicare identità personali e collettive. In epoca antecedente alla diffusione delle attuali *community* allargate gli eredi sono i movimenti giovanili degli anni Sessanta e Settanta, quali "hippy", "mod", "dark" e "punk". Prima ancora dell'affermazione dello *street style* e della dinamica, divenuta centrale negli anni Novanta, della "*moda che dalla strada sale in passerella*", il fenomeno dell'auto-rappresentazione attraverso l'abbigliamento era già ampiamente diffuso. Numerosi gruppi sociali hanno infatti utilizzato il vestire come strumento di riconoscimento, appartenenza e costruzione simbolica dell'identità, ben prima che il concetto di tendenza assumesse il significato e la centralità che gli viene attribuita oggi. Alcuni di questi fenomeni risultano oggi pienamente storicizzati, mentre altri sono stati ricondotti, talvolta in modo riduttivo, alla dimensione del "folklore", rimanendo confinati in tale categoria. I precursori di quelli che possono essere definiti come veri e propri *game changers* del guardaroba emergono già a partire dalla metà del XVIII secolo, in un contesto storico segnato dalla diffusione dell'Illuminismo. In Francia, le istanze illuministiche non si limitarono a influenzare il dibattito filosofico e politico degli intellettuali, ma coinvolsero anche una parte significativa della giovane nobiltà, che iniziò a sollecitare la monarchia a intraprendere un processo di modernizzazione del Paese. Tali richieste miravano a colmare il divario con l'Inghilterra, dove il regno di George III era stato accompagnato dall'introduzione di riforme costituzionali percepite come relativamente più avanzate e rappresentative. In questo clima di tensione tra tradizione e rinnovamento, anche l'abbigliamento iniziò ad assumere un ruolo simbolico, diventando veicolo di posizionamento politico, sociale e culturale. Le fonti storiche attestano che le istanze avanzate dai giovani aristocratici francesi non trovarono riscontro presso la monarchia. Ciò nonostante, tali soggetti intrattennero frequenti rapporti con l'Inghilterra, in particolare con Londra, città che raggiungevano a cavallo prima e attraversando la Manica dopo.

Fig. 43
A destra, moda hippy anni 60





Furono proprio questi soggiorni a determinare un mutamento significativo nella moda maschile del periodo. I giovani aristocratici, passati alla storia con l'appellativo di "Libertines", non solo assimilarono una concezione più ampia della libertà individuale (che si estendeva anche alla sfera dei costumi e della sessualità) ma introdussero modifiche sostanziali al proprio abbigliamento. Pur mantenendo la marsina riccamente decorata, essi abbandonarono i tradizionali calzoncini ampi in seta a favore di pantaloni aderenti alla gamba, concepiti per essere infilati negli stivali, in linea con un ideale di maggiore praticità e mobilità. Questo cambiamento formale rifletteva una più profonda trasformazione culturale, in cui il vestire diventava espressione di un nuovo atteggiamento nei confronti del corpo, del movimento e della libertà personale. Molti di questi giovani parteciparono attivamente agli eventi politici del loro tempo: alcuni combatterono per l'indipendenza americana, altri sostennero la Rivoluzione francese, pagando tale adesione con l'esilio, la repressione o, in alcuni casi, con la condanna a morte. Tuttavia, il loro contributo più duraturo risiede nell'aver costituito uno dei primi esempi storicamente riconoscibili di gruppo sociale capace di incidere in modo consapevole e radicale sulle abitudini vestimentarie. A partire da tali esperienze, i rivoluzionari adottarono l'abbigliamento "sans-culotte", mentre i "Libertines" si affermarono come precursori dei successivi gruppi giovanili, che avrebbero riconosciuto nel vestiario uno strumento di sintesi identitaria e di affermazione della libertà individuale. Ciò che li distingue non è tanto la specifica sostituzione di un capo d'abbigliamento con un altro, quanto la volontà di utilizzare il modo di vestire come mezzo simbolico per esprimere un'idea di libertà, anticipando una dinamica che diventerà centrale nella cultura giovanile moderna. Una simile concezione della libertà si ritrova (seppure in un contesto storico e culturale differente), nell'abbigliamento adottato dai "cowboy", i quali, molti decenni più tardi, elaborarono un codice vestimentario tale da collocarli ai margini dell'ordine sociale e simbolico. Ancora alla fine del XIX secolo, nel territorio del Wyoming era in vigore una normativa informale secondo cui era consentito *"essere qualsiasi cosa, purché non la si ostentasse"*.²² I "cowboy", tuttavia, sfruttando la mobilità garantita dal lavoro a cavallo e dalla vita nomade,

Fig. 44
Nelle pagine precedenti, moda punk
anni 70-80

Fig. 45
A destra, un frame da un film muto:
rappresentativo dello stile "cowboy"





Fig. 46
A sinistra, Basile Gandzon,
responsabile delle risorse umane
di 51 anni e "sapeur" da 30 anni, a
Brazzaville, 2017

infransero tale principio, scegliendo di dichiarare apertamente la propria identità attraverso l'abbigliamento. Quello che oggi può apparire come un semplice stile folklorico nasce, in realtà, da un gesto di rottura e di affermazione identitaria. Analoga funzione simbolica assume l'esperienza dei "Sapeurs", membri della "Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes", movimento nato a Brazzaville come forma di resistenza culturale al colonialismo europeo. Attraverso un'eleganza ostentata e codificata, i "Sapeurs" si opposero a un sistema normativo che, analogamente a quanto avveniva negli Stati Uniti, proibiva alle persone afrodiscendenti di vestirsi al di sopra della condizione sociale loro attribuita. In questo senso, l'abbigliamento divenne strumento di rivendicazione simbolica e di sovversione delle gerarchie imposte. Episodi analoghi si rintracciano anche in epoche precedenti, come nel caso di Richard Walweyn, arrestato a Londra nel 1565 per aver indossato calzoncini a sbuffo non compatibili con il suo *status* di servo, a testimonianza della lunga durata storica dei dispositivi normativi che regolavano il vestire in relazione alla classe sociale. Più recentemente, movimenti come i "Lo Life" rappresentano un esempio di contro-narrazione contemporanea, in cui l'abbigliamento viene nuovamente trasformato in un potente marcatore di appartenenza e riconoscibilità di classe. A differenza di altre esperienze storiche, tuttavia, tali pratiche non mirano tanto a un'idea universale di libertà quanto alla costruzione di un'identità fortemente connotata, inscritta in specifici contesti socioeconomici. In questo senso, il loro percorso si distingue da quello dei cowboy, ai quali si deve l'elaborazione di un immaginario vestimentario "selvaggio" profondamente legato a una concezione individualista e simbolica della libertà. Nel dopoguerra la povertà economica avanza fino a verificarsi un totale disinteresse per l'alta moda. Ci si orienta di più verso la produzione industriale e di impostazione americana, però il concetto di bellezza femminile muta fino a diventare standardizzata e più domestica. Dopo questo periodo "buio" per l'Europa, nasce una nuova ondata di moda dove la classe e lo stile cominciano a prendere piede. A interpretare questa tendenza fu soprattutto Christian Dior, un altro pilastro della moda che inventa e promuove abiti dominanti soprattutto per il modello della figura femminile a cui le

donne si cominciano ad ispirare. Nasce un'epoca della corsa allo stereotipo che caratterizza soprattutto il contesto contemporaneo, dove Dior "creò" la donna moderna. Il suo celeberrimo "tailleur" chiamato appunto "New Look" del 1947, era caratterizzato da una giacca bianca a cinque bottoni, strettissima in vita e una gonna scura che si allarga cadendo fino a metà polpaccio. Questa rivoluzione rimane una delle pagine fondamentali della moda, un simbolo della nascita di un nuovo stile. Nel frattempo si ritrova una situazione differente in Francia, dove dominano "griffes" molto celebri come Dior e Balenciaga, buona parte della popolazione però preferisce marche meno appariscenti ma sempre raffinate *maison* italiane. Non solo star come Sophia Loren e Gina Lollobrigida ma anche star del cinema hollywoodiano come Ava Gardner e Soraya. Tra le firme italiane passate alla storia vi sono anche l'*atelier* Sorelle Fontana con annesse svariate sartorie prestigiose. Nel febbraio del 1951 con una sfilata composta da tante firme italiane nasce a Firenze il Made in Italy, dove venivano utilizzati e mostrati nel dettaglio i tessuti raffinati con tagli impeccabili. In questo periodo la vita pubblica quali anche le feste, non erano più riservate soltanto alle classi più agiate, infatti il *boom* economico e il crescente benessere hanno portato più persone a cercare di vestirsi in modo elegante nella vita mondana. In questi anni trionfa il *pret-à-porter* e dal 1970 gli stilisti presentavano le collezioni due volte l'anno come l'*haute couture*, con sfilate *glam* a Parigi, Milano e a New York a cui si aggiungono anche Londra, Tokio e Firenze. Un'ulteriore trasformazione vi fu a livello di abbigliamento del pubblico alla fine degli anni 60' con la rivoluzione studentesca. Sono anni di liberazione sessuale, musica "rock", movimenti politici che plasmano la gioventù in una nuova classe emergente, portatrice di nuovi simboli e abbigliamento rivoluzionario. Esplode la moda "hippy" e "folk", dove appaiono i "Blue Jeans" ovvero "Blu di Genova" poichè in origine venivano tratti da un tessuto marinaro ligure. Si ricercano abiti molto consumati e poveri all'apparenza, accompagnati dal rifiuto della donna per l'uso del reggiseno. Nel 1967 Mary Quant, una stilista britannica "inventa" la cosiddetta minigonna che diventa il simbolo della libertà da parte delle donne e senza i complessi di un tempo. A renderla celebre però è una parrucchiera di 17 anni chiamata

Fig. 47
A destra, prima pagina della rivista
Vogue in onore del "New look" di
Christian Dior, 2015





Fig. 48
A sinistra, sfilata di Mary Quant con la celebre minigonna, 1967

Fig. 49
In basso, "fast Fashion clothes waste in the Atacama Desert in Chile"

Twiggy che da lì aprì la strada alle "top model-teenager". Tra tutti, il primato per aver "scandalizzato" il pubblico rimane Yves Saint Laurent, adottando stili di strada come ispirazioni per l'alta moda. Le celebri "top-model" dell'epoca come Lauren Hutton, Cheryl Tiegs incarnano una nuova idea di femminilità perché in quello stesso periodo ormai l'"haute couture" non è più il vertice della moda. Fenomeni come il "rock", la "pop art", il "punk" diventano ispirazione e oggetto di attenzione degli stilisti di tutto il mondo. Gli anni '80 vedono come protagonista in campo di sfilate di moda l'Italia, con i vari marchi griffati quali Valentino, Gucci, e altri componenti che riportano il Made in Italy alla ribalta. Stilisti come Giorgio Armani e Gianni Versace si affermano in poco tempo insieme ad altre firme di rilevanza internazionale come Prada, Trussardi e Moschino.

Questi anni sono importanti poiché riportano un clima di *glam* dopo gli anni della rivoluzione giovanile. Comincia una nuova generazione di top model che si adatta al Made in Italy ma anche



all'eleganza di Armani e allo stile versatile di Versace. Tra loro le più denominate furono per esempio Naomi Campbell e Kate Moss che col tempo diventano di grande presenza mediatica. La fine del XX secolo attraversa una crisi concettuale della moda per come era concepita, la passione per i grandi marchi e la loro dominanza hanno reso più bassa la soglia critica e la libertà dei consumatori. C'è una democratizzazione dello stile che tende ad unire gli stereotipi, ma ci sono anche delle aree specifiche che hanno delle identità giovanili abbastanza differenti. Comincia ad esistere una sorta di emulazione tra i personaggi di spicco e il loro pubblico; la “rockstar” Madonna ha dichiarato di aver scelto come abbigliamento iconico quello utilizzato dalle ragazze di periferia che partecipavano ai suoi concerti. Nel frattempo la più gigantesca industria della moda rivela anche quali sono gli aspetti negativi che si nascondevano: lo sfruttamento di manodopera dei paesi meno sviluppati, l'iper produzione, l'obbligo a un costante aggiornamento di modelli e tendenze e la produzione di tessuti ad elevato impatto sull'ecosistema. Tutti questi problemi elencati persistono ancora oggi, come per i grandi marchi, ma anche per marche *low cost* come Shein che ormai prendono parte del “fast fashion” in cui viene intensificata la produzione con un utilizzo di materiali mediocri e lo sfruttamento massimo che avviene in paesi dove il costo d'opera rimane relativamente basso. Con questo tema nascono le culture del riciclo e del riuso, gli abiti naturali e il recupero di tecnologie produttive arcaiche e super-sostenibili, stilisti che ripropongono il “*vintage* recuperato”.

Prendono piede gli stili giovanili legati però al mondo musicale e sportivo, il concetto dell'abbigliamento viene esteso al corpo e cominciano ad essere visti con un altro occhio i tatuaggi e i *piercing* che diventano parte di abbellimento. Le *teenager* sfoggiano sempre di più le minigonne in jeans mentre i ragazzi i tatuaggi. Questo tipo di moda non sembra più ricercare l'individualità, ma diventa un linguaggio per mostrare appartenenze e simboli condivisi tra gruppi specifici.

Le nuove tecnologie di *e-commerce* aprono anche nuove strade di commercializzazione all'interno di nicchie di mercato.

2.3 LE FONDAZIONI DELLE MAISON

La moda, prima ancora di essere un settore economico o un fenomeno mediatico, è una forma di comunicazione simbolica attraverso cui individui e gruppi sociali esprimono identità, *status* e appartenenza culturale. Le case di moda oggi, aziende globali capaci di influenzare stili di vita, consumi e immaginario collettivo, sono il risultato di un lungo processo evolutivo che attraversa artigianato, innovazioni tecniche, trasformazioni economiche e mutamenti sociali profondi. Analizzare la loro storia significa comprendere non soltanto l'origine del settore moda, ma anche lo sviluppo del concetto moderno di creatività, la nascita del *design* e la costruzione del lusso come industria.

La moda, intesa come sistema, è oggi un campo interconnesso composto da creatori, aziende, media, consumatori, “influencer” e istituzioni, ma le sue radici affiorano nell'Ottocento, quando un sarto inglese naturalizzato parigino, Charles Frederick Worth, rivoluzionò l'idea stessa di vestire. Il mestiere del sarto era altamente rispettato, ma non esisteva una figura autoriale. I sarti soddisfacevano le richieste della committenza, ma non proponevano idee proprie, la produzione avveniva spesso in laboratori familiari; non esisteva un marchio, né una forma di riconoscibilità stilistica che potesse identificare un *atelier* rispetto a un altro. Già nel XVII secolo la Francia, sotto Luigi XIV, si iniziò a costruire un'immagine internazionale fondata sul lusso, l'eleganza e il decoro. Parigi divenne progressivamente un centro di scambi commerciali, artigianato raffinato e innovazioni stilistiche. Tuttavia, mancava ancora il salto concettuale che avrebbe portato alla nascita della *maison*: l'idea della moda come creazione firmata, organizzata e riproducibile secondo un'estetica definita.

Nel 1858, con l'apertura della sua *maison*, Charles Frederick Worth fonda ciò che molti studiosi considerano la prima vera casa di moda moderna. Worth introduce innovazioni decisive, per la prima volta il sarto non si limita a eseguire ordini, ma propone modelli originali. Le clienti non vanno più da lui con un'idea da realizzare, chiedono i suoi abiti. La firma diventa garanzia di stile, qualità e unicità. Lui struttura la *maison* come un'impresa: divisione dei ruoli (taglio, cucito, ricamo), gerarchie interne, gestione degli appuntamenti e sale per esporre i modelli. L'*atelier* non è più una semplice bottega artigiana ma un'azienda



Fig. 50
A sinistra, sarte della Maison Worth
nel 1858

creativa. Worth presenta nuovi modelli ogni stagione, creando l'idea stessa di collezione. La moda diventa ciclica, governata da un ritmo che ancora oggi regola il *fashion system*. Sebbene non ancora paragonabili a quelle di oggi, Worth utilizza modelle viventi per mostrare gli abiti. Non è più la cliente a immaginare il risultato finale: la *maison* lo mette in scena. Veste imperatrici, aristocratiche, borghesi facoltose, donne dell'alta società europea e americana. La *maison* diventa un luogo esclusivo, un tempio dell'eleganza.

A partire dalla fine dell'Ottocento, Parigi diventa la capitale indiscussa della moda grazie alla nascita di numerose case di moda:

- Callot Soeurs (1895): specializzata in pizzi, drappaggi e ricami di alta qualità.
- Jeanne Lanvin (1889): pioniera del rapporto madre-figlia nella moda e promotrice del colore come elemento identitario.
- House of Doucet, Paquin, Lelong, Vionnet, Patou: ciascuna con una propria estetica, contribuendo allo sviluppo di un panorama ricco e diversificato.

Ogni *maison* sviluppa una propria firma stilistica, anticipando il concetto moderno di "brand". L'inizio del Novecento vede nascere un'estetica più leggera e funzionale, grazie a creatori come Paul Poiret, che libera la donna dal corsetto, e Madeleine Vionnet, che introduce il taglio in sbieco. La moda assume un carattere più artistico, ispirato alle avanguardie: Art Nouveau, Cubismo, Futurismo e Surrealismo. Nel 1868 nasce la "Chambre Syndicale de la Haute Couture", che struttura il mestiere del "couturier". Nel 1945, una legge francese stabilisce criteri rigidi per essere riconosciuti come "maison d'haute couture":

- produzione su misura
- atelier interno con almeno 20 tecnici
- due collezioni ufficiali all'anno
- numero minimo di modelli
- standard qualitativi elevatissimi

È il momento in cui la moda diventa istituzionalizzata. Pur non essendo sede dell'*haute couture* originaria, l'Italia era sin dal Rinascimento culla di artigianato, tessuti pregiati, lavorazioni preziose. Nel Novecento questo patrimonio si trasforma in un sistema moda strutturato. Tra le principali *maison* vi sono:

Prada (1913). Fondata da Mario e Martino Prada come bottega di pelletteria, che si distingue per la qualità dei materiali e l'eccellenza artigianale. A partire dagli anni '80, sotto Minuccia Prada, la casa di moda diventa icona del minimalismo intellettuale.

Sorelle Fontana (1943). La loro *maison* a Roma segna la nascita della moda italiana su scala internazionale. Vestono Ava Gardner, Audrey Hepburn e Linda Christian. Lo stile italiano si afferma come eleganza sofisticata, ma più sensuale e cinematografica rispetto a quello francese.

Max Mara (1951). Achille Maramotti struttura una delle prime aziende italiane di "prêt-à-porter" di alta qualità. Il marchio fonde sartorialità e produzione industriale. Il cappotto "101801" diventerà un'icona senza tempo.

In questa fase emergono anche le *maison* che renderanno l'Italia *leader* mondiale del settore:

- Valentino: eleganza aristocratica e alta sartoria
- Giorgio Armani: rivoluzione del "tailleur" e del "prêt-à-porter" sofisticato
- Versace: estetica audace e mediatica
- Gucci: pelletteria di lusso e cultura toscana del fatto a mano
- Ferragamo: innovazione della calzatura di lusso

Nasce il "triangolo della moda": Milano – Firenze – Roma.

A partire dagli anni '60 il "prêt-à-porter" spezza il monopolio dell' "haute couture": è moda di alto livello ma pensata per la produzione in serie. Parigi lancia i primi *defilé* di "prêt-à-porter" nel 1967, seguita da Milano e New York. Negli anni '80 e '90 si sviluppa il concetto moderno di marca: identità visiva, loghi, campagne pubblicitarie, *store concept*. La *maison* non è più solo luogo di creazione: è un simbolo culturale. LVMH, Kering, Richemont e altri conglomerati acquisiscono numerose *maison*, trasformandole in realtà globali. Il modello familiare viene sostituito dall'azienda multinazionale.

Oggi collaborano con artisti, musei, fotografi e architetti. Le sfilate diventano spettacoli. L'identità visiva è studiata strategicamente, dalla scelta dei direttori creativi (es. Alessandro Michele per Gucci, Pierpaolo Piccioli per Valentino) alle *partnership* museali.

Fig. 51
A destra, Minuccia Prada





Fig. 52

A sinistra, Audrey Hepburn nell' abito da sposa disegnato da Zoe Fontana per il matrimonio con James Hanson

Fig. 53

In basso, la campagna pubblicitaria per Gucci, collezione di Alessandro Michele per la casa di moda

Con *social media*, *e-commerce*, *influencer*, realtà aumentata e intelligenza artificiale, la *maison* è ora un ecosistema complesso. Non vende solo abiti, ma narrazioni, esperienze, *lifestyle*. La sfida contemporanea riguarda etica, sostenibilità, materiali innovativi, "upcycling". Ripensano a modelli produttivi e filiere, affrontando problematiche come sprechi, consumo e impatto ambientale.



2.4 DISPOSITIVI DEL FASHION SHOW

Perché un abito possa essere davvero riconosciuto, e con esso il marchio e la visione dello stilista, non basta che venga mostrato: deve essere messo nelle condizioni di “apparire” in modo inequivocabile.

Una sfilata, infatti, non è la semplice presentazione di una collezione, ma un dispositivo della moda: una struttura complessa che produce immagini, orienta lo sguardo e costruisce senso.

Attraverso scelte spaziali, tecniche e narrazioni, l'evento rende leggibili codici, citazioni, materiali e *silhouette*, trasformando il capo da oggetto a segno, da prodotto a dichiarazione identitaria.

Questo capitolo si apre quindi con un'analisi degli elementi che compongono l'architettura operativa di una sfilata.

Prima di affrontare, nelle sezioni successive, il modo in cui tali dispositivi si comportano e si trasformano all'interno di contesti spaziali differenti, da ambienti inizialmente neutri e semplificati fino a luoghi di particolare complessità e valore, incluse strutture archeologiche di grande rilevanza, è necessario chiarire quali siano le componenti tecniche che rendono possibile l'evento e in che modo esse determinino la percezione della moda.

Gli aspetti presi in esame sono:

- la passerella
- la quinta scenica
- il backstage
- la luce e il suono
- lo spazio dello spettatore
- il rapporto tra interno ed esterno.

La passerella

E' il primo dispositivo di traduzione: converte il capo in immagine in movimento. La sua forma (lineare, a T, circolare, labirintica), la sua altezza, la distanza dal pubblico e la qualità della superficie incidono direttamente su come si percepiscono volumi, lunghezze, cadute e riflessi dei materiali. Non è solo un “percorso”: è un'infrastruttura che impone una grammatica del corpo e del passo, rendendo più o meno leggibili determinati dettagli (una spalla costruita, un ricamo, una texture, un accessorio). In altre parole, la passerella decide cosa diventa memorabile.

Fig. 54
A destra, performance di danza,
intitolata *Once With Me, Once Without Me*, al Faena Forum di Miami
Beach

Quinta scenica
(o impianto scenografico)

Non è soltanto un fondale: è un dispositivo di contesto. Stabilisce il tono dell'evento e crea un campo semantico entro cui l'abito viene interpretato. Una scenografia minimale può enfatizzare la purezza delle linee; un allestimento narrativo può spostare l'attenzione verso un immaginario preciso; un ambiente "trovato" (un edificio, una rovina, uno spazio urbano) introduce un dialogo tra moda e luogo che può amplificare il messaggio oppure rischiare di sovrastarlo. La quinta scenica lavora spesso per sottrazione o per eccesso: in entrambi i casi, incide sulla leggibilità del marchio e sulla percezione della collezione.



Backstage

E' il motore invisibile che garantisce precisione e continuità. È uno spazio tecnico, ma anche un dispositivo di controllo del tempo: qui si gestiscono cambi, ritocchi, accessori, ordine di uscita, emergenze. La sua organizzazione influenza direttamente la fluidità della sfilata e, di conseguenza, l'esperienza dello spettatore. Inoltre, oggi il backstage è anche una fonte parallela di contenuti: immagini, frammenti e micro-narrazioni che alimentano la comunicazione del brand. È dunque un "dietro le quinte" che non è più davvero nascosto, ma parte integrante dell'ecosistema mediale della moda.

Fig. 55
A sinistra, sfilata primavera/estate 2020 di Marcelo Burlon County of Milan. L'installazione architettonica è un'opera in rete metallica dell'artista italiano Edoardo Tresoldi

Fig. 56
In basso, backstage di una casa di moda



Luce e suono

Costituiscono i dispositivi sensoriali principali. La luce non serve solo a illuminare: scolpisce, seleziona, gerarchizza. Determina la resa cromatica, evidenzia materiali e finiture, modella i volti e i corpi, costruisce profondità o appiattisce lo spazio. Il suono, dal canto suo, è un dispositivo di ritmo: scandisce l'andatura, definisce l'atmosfera emotiva, prepara o interrompe l'attesa, può rendere l'evento solenne, aggressivo, intimo o spettacolare. Insieme, luce e suono guidano l'attenzione e trasformano una sequenza di uscite in un racconto coerente.

Fig. 57
In basso, la sfilata di Fendi in ricordo di Karl Lagerfeld, Roma, 4 luglio 2019

Fig. 58
A destra, sfilata di moda di Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, 19 ottobre 2007, ideata da Karl Lagerfeld e Silvia Venturini





Lo spazio per lo spettatore

Non è un elemento passivo: è un dispositivo di legittimazione e di gerarchia. La disposizione delle sedute, la distanza dalla passerella, la visibilità, l'accesso, persino l'ordine dei posti costruiscono una mappa di potere e di prestigio. Allo stesso tempo, determinano la qualità della fruizione: cosa si vede davvero, quanto il pubblico è coinvolto, se lo sguardo è libero o guidato.

La sfilata, in questo senso, mette in scena non solo la collezione, ma anche la comunità che la osserva e la certifica.

Fig. 59
Nelle pagine precedenti, la sfilata di alta moda di Saint Laurent, ready to wear primavera-estate 2020

Fig. 60
In basso, sfilata di alta moda di Prada, ready to wear primavera-estate 2015

Fig. 61
A destra, sfilata di Alta Moda di Dolce&Gabbana che si è tenuta a Roma nel luglio 2025



Rapporto tra interno ed esterno

Definisce la permeabilità dell'evento: quanto la sfilata è chiusa, esclusiva, "rituale" e quanto invece dialoga con la città, con la storia del luogo, con il pubblico allargato. Un interno controllato consente massima coerenza visiva; un esterno introduce variabili (clima, luce naturale, rumori, flussi), ma offre anche un potenziale simbolico e narrativo enorme. È proprio in questa tensione, tra controllo e apertura, che la moda contemporanea costruisce spesso la propria forza comunicativa.



2.5 ARCHITETTURA NEL FASHION SHOW

La relazione tra architettura e moda si presenta al contempo complessa e ambivalente. Pur essendo entrambe arti applicate, caratterizzate da processi creativi e tecnici che mirano alla realizzazione di oggetti fruibili, questi due mondi si percepiscono spesso come opposti, guardandosi reciprocamente con un misto di fascino e perplessità. Tuttavia, nonostante tali differenze, architettura e moda mostrano una tendenza ricorrente a riavvicinarsi, suggerendo l'esistenza di una relazione di mutua attrazione e, in un certo senso, di interdipendenza.

Per l'architettura, tradizionalmente associata a valori come sobrietà, moralità, rigore teorico e coscienza sociale, la moda può rappresentare una forma di frivolezza sensuale. Un esempio emblematico di questa posizione è rintracciabile in "Verso un'architettura" di Le Corbusier, dove si afferma che *"l'architettura non ha niente a che fare con i vari stili"*,²³ mentre le piume ornamentali sulle teste delle donne sono *"a volte graziose, a volte meno, ma mai niente di più"*.²⁴ Tale affermazione,

Fig. 62
In basso, Ville Savoye di Le Corbusier



fondata su una combinazione di argomentazioni sessiste e di un razionalismo considerato valore assoluto, contribuisce a definire regole morali e stilistiche all'interno del progetto architettonico. La decorazione, etichettata da Le Corbusier come femminile attraverso l'esempio della piuma, viene così percepita come moralmente dubbia, superficiale e primitiva.

Questa severità critica assume toni curiosi se si considera il contesto in cui tali affermazioni furono formulate. La prima mostra purista di Le Corbusier e Ozenfant si svolse infatti nella Maison Jovet, una casa di moda che sponsorizzava il loro periodico *Esprit Nouveau*. Ciò dimostra come la moda abbia sostenuto, reso possibile e contribuito alla diffusione dell'avanguardia architettonica. In questo intreccio complesso, la moda acquisisce capitale culturale attraverso il dialogo con l'architettura, mentre quest'ultima ottiene visibilità e commesse grazie a una clientela attratta dalla possibilità di apparire all'avanguardia. La relazione tra i due ambiti, pur ambivalenti, costituisce dunque un esempio significativo di scambio reciproco di valore simbolico e culturale, in cui estetica, innovazione e percezione sociale si intrecciano strettamente.

Negli ultimi anni, questa relazione complessa tra architettura e moda si è ulteriormente intensificata grazie a una serie di progetti di alto profilo. Prada, in particolare, si è distinta come protagonista di questa dinamica. I progetti "Epicenter", realizzati da OMA e Herzog & de Meuron, hanno cercato di ripensare la *boutique* come spazio non solo di consumo di *couture*, ma anche di cultura. In questo contesto, l'atto stesso di consumare è stato concepito come un vero e proprio programma architettonico, come dimostrano lavori quali la Harvard Guide to Shopping o eventi temporanei come Shopping, organizzato da FAT a Londra, in cui una galleria temporanea è stata costruita interrompendo un punto vendita, trasformando l'esperienza commerciale in un momento culturale parassitario.

Tale sovrapposizione tra consumo e cultura, tuttavia, perde parte della sua incisività quando l'alta cultura viene progressivamente inglobata nel dominio del commercio e dell'intrattenimento, come avviene in progetti di grande scala quali la Tate Modern. L'articolata complessità del rapporto tra le pratiche di consumo e la dimensione culturale all'inizio del XXI secolo è stata efficacemente trattata da Vittorio Radice, all'epoca dirigente di



Fig. 63
A sinistra, Prada Epicenter, OMA,
New York

Selfridges, il quale osservava: “*Oggi quando compriamo una felpa, non la compriamo perché ne abbiamo bisogno, ma perché vogliamo provare la sensazione di cavalcare nel deserto dell’Arizona*”.²⁵ Lo shopping, in questo periodo, non è dunque dettato dalla necessità né dalla cupidigia, ma costituisce una forma di partecipazione alle illusionistiche possibilità di una ricchezza astratta, immune alla gravità, fugace e immaginaria. L’architettura concepita per accogliere tali processi riflette la medesima complessità. Il Prada Transformer di OMA è un oggetto-architettonico imponente, che non è semplicemente un edificio né un negozio, progettato per ospitare eventi di arte, cinema e moda. La struttura può essere sollevata, ruotata e appoggiata su lati differenti tramite gru, adattandosi ai diversi usi previsti. Secondo il comunicato stampa, essa rappresentava “*la principale piattaforma comunicativa*”²⁶ di Prada nel 2009. L’oggetto-struttura sfrutta la nozione di evento come strumento di comunicazione in un contesto mediatico saturo, ripensando il concetto di spazio espositivo temporaneo e moltiplicandone le funzioni secondo il modello dei padiglioni culturali resi celebri dalle committenze annuali della Serpentine Gallery.

In questo intreccio, marketing e cultura vengono inscindibilmente connessi. OMA pone al centro del progetto il programma come generatore dell’architettura, creando una sorta di macchina corbuseriana esasperata. La moda, d’altro canto, adotta un approccio differente: ciò che in architettura potrebbe apparire superficiale, come la piuma citata da Le Corbusier, diventa un collage complesso di semiologie, sociologia e antropologia applicate al vestito, alla camicia o ad altri capi. Il “programma” dell’abbigliamento si moltiplica nell’immaginario e nella manipolazione dei riferimenti culturali, conferendo alla moda quell’energia e quella carica provocatoria che spesso risultano scomode per la sensibilità architettonica. Nell’architettura, infatti, l’espressione “alla moda” viene talvolta usata in senso dispregiativo per definire progettazioni superficiali e a-politiche.

Eppure, sebbene superficiale, l’intento della moda è concettualmente ampia: uno specchio in cui si riflettono dinamiche culturali, simboliche e sociali complesse, in continua tensione tra funzione, immaginario e significato.

Un esempio è il Cavalli Club, Piazza del Carmine, Firenze, progettato da Italo Rota. Il Cavalli Club di Firenze è stato realizzato all'interno di una piccola cappella anglicana situata lateralmente alla chiesa di Santa Maria del Carmine. L'intervento è concepito come un dispositivo capace di alterare la percezione dello spazio: l'uso di superfici dorate, metalli lucenti e tessuti a motivo leopardato contribuisce a creare un ambiente notturno e immersivo, pensato per offrire un'esperienza sensoriale intensa. L'intera struttura, realizzata in acciaio saldato, è autoportante, evitando così qualsiasi necessità di intaccare o modificare le pareti preesistenti della cappella.

Per quanto riguarda le sfilate di moda, l'architettura diventa fondamentale perché gli spazi architettonici iconici fungono da scenografia, creando un'atmosfera unica e arricchendo l'esperienza visiva. Le *location* iconiche, come il Palais de Chaillot a Parigi o il Niterói Contemporary Art Museum di Louis Vuitton, offrono un contesto di alto livello che valorizza le creazioni degli stilisti.

Si possono individuare delle tematiche comuni che riescono a spiegare meglio il concetto del ruolo dell'architettura nel *fashion show*. Tra queste vi sono la scenografia, dove l'architettura può trasformare uno spazio in una passerella, fornendo la struttura fisica e lo sfondo visivo per la sfilata; il contesto e l'atmosfera, dove la scelta di un edificio particolare può definire il tono e l'estetica della sfilata, allineando l'architettura con il tema della collezione. Anche il valore simbolico, ossia l'uso di edifici storici o moderni iconici aggiunge prestigio e un senso di importanza all'evento. All'origine delle sfilate c'erano soltanto dei banali manichini, da qui c'è stato il significativo passaggio che ha condotto fino alle attuali *runways* grazie anche all'intuizione di Frederick Worth. Le prime "*fashion parade*" divennero presto famose a Parigi, Londra e New York. Erano eventi molto esclusivi, in cui gli abiti venivano prima presentati dagli acquirenti in anteprima ed i fotografi erano banditi dalla sfilata, si tutelava l'idea dello stilista.

Dopo la seconda guerra mondiale il mondo della moda comincia ad affacciarsi ad un pubblico più esteso che includeva invitati di un certo spessore e giornalisti. Con l'esplosione delle metropoli nacquero poi le *fashion week*; New York fu fra le prime a prendere l'iniziativa negli anni '40, a seguire ci fu Milano nel 1958, Parigi

Fig. 64
A destra, il Cavalli Club di Italo Rota,
Firenze





Fig. 65
A sinistra, Salk Institute di Louis Kahn

nel 1973 e Londra nel 1988 dando forma alle cosiddette “Big Four”. Da quel momento in poi le sfilate cominciarono a diventare lo specchio dei tempi che venivano vissuti, riflettendo sia i cambi generazionali che le mutevoli dinamiche sociali fino ad arrivare alla parte attuale più tecnologica.

Nel 1960 a Parigi segnò il decennio Yves Saint Laurent che con una collezione ispirata alle proteste studentesche e alla moda di strada rese la passerella una battaglia sociale e politica. Dopo vi fu l'intervento di Versace che figurò sfilate e spettacoli come intrattenimento pubblico, invitando *top model* come Evangelista Campbell e Crawford. Importante anche l'ascesa di Alexander McQueen che con la sfilata di “Highland Rape” segnò la moda come espressione artistica e commento sociale.

Dagli anni 2000 in poi le sfilate diventano dei momenti sempre più di spettacolo che cominciarono a coinvolgere sempre più *vip* e oltretutto che si rifacevano a momenti storici culturali e artistici molto importanti. Viene citata una frase che pronunciò Alexander McQueen in merito a questa nuova forma di espressione della moda, ossia: “*Ogni sfilata è una narrazione, un racconto epico che si svela passo dopo passo sulle passerelle*”²⁷.

Evidenziare questo legame diventa molto importante perché esalta il rapporto con l'architettura che diventa sempre più forte e cominciano ad esserci maggiori collaborazioni con i progettisti del Novecento.

Si cominciano ad avere visioni da parte dei grandi *designer* che, incontrano il mondo degli architetti dove si studiano forme che vengono reinterpretate nei vestiti o che riproducono i luoghi che li ospita.

Un esempio molto chiaro di ciò è il Salk Institute for Biological Studies di Louis Kahn che ha come scenario la sfilata di Louis Vuitton, è un'icona della moderna architettura e si trova a Jolla, in California. Fu progettato nel 1965, commissionato dal Dr. Jonas Salk, inventore del vaccino contro la poliomielite, per la nascita di un luogo di ricerca.

E' costituito da due blocchi simmetrici di laboratori separati da una piazza aperta e divisa da un filo di acqua. Questa piazza in travertino guida lo sguardo direttamente sull'oceano Pacifico,

creando un forte legame tra il naturale e l'artificiale. L'architetto era noto per l'utilizzo della luce, infatti l'istituto presenta delle aperture e lucernari dove le ombre create dal calcestruzzo formano dei giochi di luci naturali che mutano a seconda dell'orario del giorno. E' un istituto molto minimale ma ricco di dettagli.

Nel maggio 2023 il direttore creativo Louis Vuitton Nicolas Ghesquière sceglie come proprio questo posto per la rivelazione della Collezione Cruise, con le modelle che attraversavano lo spazio quasi tagliandolo e dandogli un'atmosfera più trascendentale.

Un altro importante esempio di un'importanza storica sopraelevata è il Palazzo della Civiltà Italiana, ubicato nel quartiere dell'Eur a Roma. Caposaldo dell'architettura razionalista italiana. Progettato dagli architetti Giovanni Guerini, Ernesto Bruno La Padula e Mario Romano, come edificio che manifesta la qualità cardine del razionalismo in cui si nota una geometria rigorosa e perfetta, dotata di una grande funzionalità ed un chiaro rifiuto per l'ornamentazione dichiarata superflua che ha reso la *location* di grande fascino per le pellicole del cinema italiano e internazionale.

Questo grandioso edificio viene chiamato "Colosseo Quadrato" ed è legato al periodo fascista, nonché alla visione urbana di Mussolini per il quartiere Eur. Lo scopo della sua costruzione fu la celebrazione di una fiera mondiale che non avvenne mai e oggi si erge come testimonianza architettonica del periodo, dando spunti anche politici e di riflessione.

La struttura cubica si erge in sei livelli, caratterizzati da una serie di 54 archi per lato che creano un ritmo visivo molto interessante. Pur essendo regolare non risulta monotono grazie alla profondità che presenta e l'ombreggiatura di ciascun elemento.

Il travertino, scelto come materiale predominante, connette l'edificio alla tradizione romana conferendone qualità materiche e cromatiche mutevoli in risposta alle condizioni esterne.

L'edificio fu completato nel dopoguerra e dal 2013, ospita la sede principale di Fendi, la quale ha trasformato l'edificio in un simbolo del "Made in Italy" di lusso.

L'articolazione interna riprende le linee della facciata esteriore con un carattere neutro, in contrapposizione alla pavimentazione di marmo rosso antico e allo sfarzo sottolineato da grandi lampadari in cristallo e ottone.

Fig. 66
In basso, Palazzo della civiltà italiana
Giovanni Guerrini, insieme a Ernesto
La Padula e Mario Romano





2.6 RAPPORTO MODA – PATRIMONIO

Negli ultimi due decenni il settore della moda ha intensificato il dialogo con il patrimonio storico e architettonico, in Italia e all'estero, integrando dimensioni performative e strategie comunicative. Le principali *maison* scelgono contesti di forte suggestione e valore simbolico per costruire un legame estetico con i luoghi, inserendoli in campagne pubblicitarie, servizi fotografici e soprattutto nelle sfilate. In questo modo la passerella smette di essere solo un momento di presentazione del prodotto e diventa un evento mediatico ad alta visibilità, capace di generare ricadute rilevanti sia per l'identità del *brand* sia per la promozione e la percezione del bene culturale.

Si tratta di operazioni articolate, che non si esauriscono nella finalità commerciale: attivano infatti scambi di significato fondati sul riconoscimento dell'eccezionalità formale e simbolica degli spazi. A questa dimensione si affiancano processi di negoziazione economica e istituzionale, che coinvolgono attori diversi e richiedono coordinamento, autorizzazioni e accordi. In tale cornice, le pratiche del progetto effimero e dell'allestimento assumono un ruolo decisivo, perché traducono in forma concreta l'incontro tra moda e luogo, rendendolo leggibile e comunicabile.

Il rapporto tra *haute couture* ed eccezionalità artistica non nasce oggi: lungo tutto il Novecento la moda ha progressivamente assunto una dimensione teatrale, soprattutto attraverso la sfilata, intesa non solo come dispositivo commerciale ma come forma culturale capace di dialogare con arti visive, spettacolo e architettura. In questa prospettiva, la scelta della *location* non è un dettaglio logistico, è una componente strutturale del progetto di comunicazione.

Che si tratti di un palazzo storico, di un'area archeologica, di una piazza monumentale, di un set costruito appositamente o di uno spazio volutamente neutro, l'ambiente diventa materia narrativa e strumento performativo per rendere leggibili i tratti identitari della collezione. Negli ultimi decenni, inoltre, il patrimonio architettonico ha accolto con crescente frequenza eventi pensati per la sua valorizzazione e per la produzione di nuovi immaginari: in questo scenario l'alta moda si è rivelata un interlocutore privilegiato. Le

Fig. 67
A sinistra, Palazzo della civiltà italiana, Giovanni Guerrini, insieme a Ernesto La Padula e Mario Romano

grandi *maison*, in particolare, tendono ad associare il proprio capitale simbolico (stile, eleganza, tradizione artigianale e savoir-faire) alla potenza scenografica dei luoghi della cultura. L'aumento di *fashion show* ambientati in contesti storico-artistici nel secondo decennio del XXI secolo conferma quanto questa strategia sia efficace anche sul piano del posizionamento e del *marketing*; l'aura di un sito, con la sua densità estetica, storica e valoriale, contribuisce in modo decisivo all'impatto dell'evento, rafforzando la memorabilità e la capacità di generare senso.

Sul piano semiotico, lo spazio della sfilata non funziona solo come "sfondo bello" o cornice prestigiosa. Attraverso scelte di regia, luce, allestimento e messa in scena, il luogo acquisisce una funzione significativa, interpreta, orienta e amplifica il messaggio della collezione, stabilendo una relazione tra abiti e contesto che condiziona l'esperienza del pubblico. Si crea così una dialettica tra evento e architettura che colloca lo spettacolo dentro coordinate spaziali e temporali precise, trasformando la sfilata in una narrazione. I *fashion show* contemporanei operano spesso come veri dispositivi *storytelling*, intrecciano l'ispirazione della collezione con la storia, reale o evocata, dei luoghi, e fissano nell'immaginario collettivo immagini che uniscono moda, memoria e spettacolo.

In questo senso è emblematico il percorso di Fendi, che nel tempo ha costruito un legame riconoscibile con la propria città d'origine, Roma, attraverso una serie di eventi in siti iconici. Alcune sfilate hanno avuto una forza comunicativa tale da condensare, in un'unica operazione, affermazione del potere creativo del *brand* e omaggio a figure chiave della sua storia.

E' quindi importante specificare come ci sia un interesse diretto verso l'archeologia e non soltanto un mero utilizzo del suolo con lo scopo di quinta scenica, bensì i *brand* interessati a creare una sfilata in un determinato luogo si impegnano anche a riqualificarlo, qualora ci fosse il bisogno, investendo ingenti quantità di denaro. A questo proposito si segnala la partecipazione di Fendi per la ristrutturazione della Fontana di Trevi, parte del programma "Fendi for Fountains", lanciato nel 2013, in cui sono

Fig. 68
A destra, la sfilata "Fendi for Fountains" di Fendi, nella Fontana di Trevi a Roma, 2013



stati investiti circa 2 mln di euro, o come la presentazione la collezione Couture Autunno / Inverno 2019-2020 "The Dawn of Romanity" sostenendo ed eseguendo i lavori di restauro e valorizzazione finalizzati alla tutela e alla fruizione del Tempio di Venere a Roma, finanziato dalla maison per 2,5 milioni di euro. Un altro esempio è sicuramente la sfilata di Dolce e Gabbana avvenuta nelle rovine di Nora, in Sardegna, in cui è stata finanziata ed esaltata un'archeologia che si conosceva poco a livello nazionale, portando ad interagire il luogo stesso con una costruzione di allestimento effimero.

L'uso di spazi di eccezionale valore simbolico e la loro gestione performativa hanno reso la sfilata un racconto stratificato, capace di offrire più livelli di lettura e di trasformare il contesto architettonico in parte attiva della narrazione. Il dialogo tra moda e patrimonio culturale, tuttavia, non segue un solo modello. Può tradursi nel radicamento territoriale di una *maison*, quando un *brand* costruisce la propria identità in continuità con una città e i suoi luoghi, oppure diventare un itinerario che mette in scena la varietà di un patrimonio diffuso.

A far capo a ciò è il progetto di Dolce & Gabbana Alta Moda, che per un decennio ha impostato la propria narrazione come viaggio attraverso eccellenze artistiche e tradizioni artigianali italiane, evocando l'idea di un percorso formativo simile a quello dei viaggi culturali e storici intrapresi da intellettuali e artisti stranieri.

In altri casi, la scelta della *location* risponde soprattutto a una coerenza tematica: il luogo viene selezionato per la sua capacità di risuonare con i contenuti della collezione e con i valori che la direzione creativa intende attivare. L'evento diventa allora un'operazione di traduzione culturale: il messaggio del *brand* si intreccia con il significato, materiale o simbolico, attribuito a uno spazio, e il contesto contribuisce a costruire l'interpretazione degli abiti.

Anche le recenti collezioni Cruise di Dior, hanno mostrato una modalità di lavoro che lega ricerca sartoriale, tradizioni locali e patrimonio materiale e immateriale di contesti molto

Fig. 69
A destra, campagna promozionale di Fendi nel Tempio di Venere, Roma, 2019-2020







Fig. 70
Nelle pagine precedenti, la sfilata di Dolce & Gabbana tra le rovine archeologiche di Nora, Sardegna, 2025

Fig. 71
A sinistra, Dior Cruise, Acropoli di Atene, 2022

Fig. 72
In basso, la collezione "Cosmogonie" di Gucci, presentata a Castel del Monte, 2022

diversi in cui ogni tappa si articola come un capitolo autonomo fondato sulle specificità culturali del luogo, spesso coinvolgendo non solo l'architettura ma anche linguaggi performativi come musica, teatro, danza e pratiche artistiche contemporanee. La dimensione performativa della moda, inoltre, non si esaurisce nella presenza fisica degli invitati né nella durata limitata della sfilata. Attraverso la circolazione mediatica, le immagini prodotte dall'evento raggiungono pubblici vasti e trasversali, anche lontani dal *target* commerciale, ma coinvolti dall'intensità estetica e dalla forza narrativa del racconto. Questa diffusione contribuisce sia alla costruzione dell'immagine della *maison* sia, indirettamente, alla promozione dei luoghi che fungono da scenario e da co-protagonisti.

Un caso particolarmente indicativo è l'evento "Cosmogonie" di Gucci, presentato nel 2022 a Castel del Monte. Qui la regia ha valorizzato la carica simbolica del sito, con la sua aura enigmatica e la sua struttura carica di riferimenti, attraverso un impianto visivo fatto di luci, proiezioni e riprese spettacolari, molte delle quali pensate per una fruizione prevalentemente digitale, con immagini aeree e *streaming*.



La produzione di contenuti speciali e la loro circolazione *online* hanno amplificato in modo significativo l'attenzione sul monumento, rafforzando la visibilità e contribuendo a rinnovare l'attrattività nel periodo successivo. Un altro esempio di grande impatto fu la sfilata "haute couture autunno-inverno 2018/19" di Schiaparelli, tenutasi all'Opéra Palais Garnier, la quale esemplifica l'effetto dello spazio sulla sfilata di moda. I lampadari sospesi, i dipinti classici sul soffitto dorato e l'illuminazione diffusa nella caratteristica tonalità rosa Schiaparelli sullo sfondo, contribuiscono complessivamente a creare l'impatto desiderato sul pubblico.

Il Palais Garnier, inserito nella lista dei monumenti storici dal 1923, accentua l'interesse per la sede e per il suo valore storico. Gli abiti di alta moda presentati nella sfilata Schiaparelli possono essere collegati a tale valore attraverso la raffinata artigianalità dei dettagli dello spazio interno e dei capi stessi. Il lavoro di Schiaparelli divenne significativo anche perché i suoi *design*

Fig. 73
In basso, la sfilata di Schiaparelli
all'Opéra Palais Garnier, Parigi, 2019



rispecchiano gli sviluppi artistici del periodo. La *designer* creò una *couture* arguta e audacemente seducente, caratterizzata da uno stile d'avanguardia, una sensibilità giocosa o persino assurda, dal surrealismo e da elementi *trompe-l'œil*, ideando abiti da ballo e giacche provocatori decorati con il caratteristico ricamo "Lesage".

In riferimento al suo carattere e alla sua personalità, la collezione si presenta in forme intricate ed elaborate che sembrano armonizzarsi con l'imponente e lussuoso *design* degli interni della sede, insieme a sculture, busti e mosaici, e al gioco di luce e colore. In coerenza con il tema o la storia assegnati a una sfilata di moda, il luogo svolge un ruolo fondamentale. Secondo Pistilli, il rapporto tra patrimonio e creatività non è soltanto istituzionale e materiale, ma anche semiotico. Nel campo della produzione culturale, l'interazione tra patrimonio e creatività rappresenta una produzione simbolica della moda, poiché la creatività è intesa come un'organizzazione cooperativa e sistemica che integra creazione, design, produzione, distribuzione e comunicazione.

Per quanto riguarda l'interazione tra luogo ed evento, la giustapposizione del patrimonio costruito con abiti e accessori contemporanei trasforma lo spazio in un contesto aperto all'interpretazione secondo una rilevanza e una comprensione contemporanea; l'applicazione dei concetti semiotici contribuisce quindi a spiegare i processi e le teorie dell'interpretazione e della comunicazione. L'analisi delle sfilate di moda svolte in contesti di patrimonio costruito viene pertanto realizzata integrando il patrimonio costruito, gli oggetti presenti nello spazio durante lo spettacolo, il valore del patrimonio e degli oggetti collocati al suo interno e il pubblico.

I diversi allestimenti utilizzati per le sfilate di moda traggono il loro valore di patrimonio dalle qualità architettoniche degli edifici. La forma o sostanza del contenuto si riferisce alle strutture semantiche e sintattiche che costituiscono l'oggetto-segno e il significato da esso comunicato. L'architettura è anche un sistema semi-simbolico, che presenta una certa corrispondenza tra la forma dell'espressione e la forma del contenuto; tuttavia, tale corrispondenza non si stabilisce tra singoli elementi di

entrambe, bensì tra schemi relazionali degli elementi nella forma del contenuto e determinati elementi relazionali nella forma significante.

La forma del contenuto in architettura non è raggiungibile senza la forma dell'espressione. Il *design* e l'aspetto degli abiti, così come il potere comunicativo della moda e dell'abbigliamento, consentono una discussione più ampia sulla semiotica degli abiti e del vestirsi. Sebbene la semiotica si occupi anche di oggetti comuni come gli abiti di moda e gli accessori, in quanto portatori di significati storici, culturali o sociali, tali oggetti non vengono analizzati in dettaglio poiché è lo spettacolo in sé ad avere maggiore rilevanza per la presente ricerca.

Tale analisi, applicata a una collezione presentata in una sfilata di moda, potrebbe inoltre non produrre risultati significativi, poiché i capi vengono mostrati al pubblico solo per un breve periodo di tempo. Gli oggetti di moda esibiti dai modelli rappresentano solo una parte del contesto complessivo dell'evento della sfilata e, pertanto, devono sottrarsi ai limiti delle interpretazioni semiotiche attribuite ai singoli elementi separati. Il modo in cui gli abiti vengono presentati dai modelli, che include i loro movimenti distintivi e la loro andatura, forse stabiliti dallo stilista o dal direttore artistico, può essere oggetto di analisi considerando tali movimenti o camminate come una forma di performance.

Oltre ai modelli, altri elementi sensoriali come il suono e l'illuminazione influenzano l'atmosfera e l'umore della passerella. Una musica ritmata scelta per la sfilata suggerisce una presentazione energica e vivace dei modelli, mentre una musica lenta conferisce allo spettacolo un senso di calma. Un'illuminazione tenue o intensa, d'altra parte, suscita nel pubblico determinate sensazioni simili a quelle prodotte dalla musica. Anche queste caratteristiche musicali e luminose di una sfilata di moda possono costituire oggetti di analisi semiotica. Tuttavia, essendo elementi non visivi e solo periferici all'interno di una sfilata, non vengono inclusi nell'analisi complessiva delle sfilate di moda in contesti di patrimonio costruito.

Il patrimonio costruito può aggiungere interesse a una sfilata di moda attraverso riferimenti storici, come lo stile architettonico. Trovarsi in uno spazio di valore storico può già trasportare lo

Fig. 74
A destra, la sfilata all'Concergerie,
nella Salle des Gardes, di Alexander
McQueen, 2015



spettatore nel passato, poiché egli è situato in un luogo costruito secoli fa. Lo spazio del patrimonio non può essere modificato, a meno che non vengano effettuati interventi, incluse ristrutturazioni che rendano tali cambiamenti evidentemente nuovi, o l'aggiunta di oggetti che non erano originariamente presenti nello spazio. La collocazione di una collezione di moda in uno spazio di patrimonio costruito può quindi influenzare il modo in cui il pubblico percepisce la sfilata e il suo significato. Essendo in uno spazio storico, il pubblico può adottare un approccio diverso nell'analizzare la collezione, poiché la sua valutazione può essere influenzata dagli elementi presenti all'interno dello spazio stesso.

Un esempio di ciò è l'iconica sfilata di Alexander McQueen "prêt-à-porter autunno 2015". La sede della sfilata era la Conciergerie di Parigi, in Francia, che fu residenza reale dei re di Francia e successivamente prigioniera durante la Rivoluzione francese. La Salle des Gardes, dove si è svolta la sfilata, presenta imponenti archi e un'architettura medievale. Sebbene il *designer* McQueen fosse originario di Londra, la collezione, insieme ai suoi colori, ai disegni e allo *styling* complessivo, si collegava in modo efficace alla cupa storia racchiusa nella Conciergerie. Blanks descrisse lo spettacolo come caratterizzato da un'atmosfera vittoriana malinconica, definizione che potrebbe non essere del tutto appropriata rispetto all'epoca da lui menzionata; tuttavia, la Conciergerie, classificata dal 1862 come monumento storico nazionale, è in grado di riportare il pubblico indietro nel tempo e permettergli di formare un'immagine completa della scenografia, con tutte le storie del passato che conferiscono alla sfilata un grande interesse.

L'enorme spazio della Salle des Gardes della Conciergerie evoca di per sé forti emozioni e riflessioni in qualsiasi spettatore. Sarah Burton, successore di Alexander McQueen, ha deciso di tornare alla Conciergerie non solo perché era stata la sede della sfilata autunno/inverno 2002 "Supercalifragilistic" di McQueen, ma anche per presentare la sua seconda collezione per il marchio, da lei stessa definita come "per sempre impressa nella mente". Per concludere le considerazioni del patrimonio dal punto di vista dell'analisi semiotica, si afferma che si occupa degli elementi

invecchiati del patrimonio costruito, strettamente legati al turismo e che, in quanto prodotti di ciò, diventano attrazioni per il loro valore spettacolarizzato. Questo valore consente al pubblico di apprezzare il patrimonio costruito in senso culturale o storico e di riconoscerlo come edifici esistenti nel contesto presente. Sebbene il patrimonio costruito esista ancora oggi, l'interpretazione del pubblico può non essere legata al periodo attuale, bensì alla storia del patrimonio così come è esistito e si è mantenuto nel tempo. Tuttavia, gli oggetti collocati all'interno del patrimonio costruito risultano differenti, soprattutto se connotano qualcosa di nuovo o di innovativo. Nelle sfilate di moda ospitate in spazi di patrimonio costruito, la collezione appare non congruente con lo spazio e può quindi essere interpretata in modi diversi, sia in relazione agli elementi storici, sia attraverso una focalizzazione esclusiva del pubblico sulla collezione.

Fig. 75
In basso, il 42esimo anniversario
della Maison Valentino, Roma

Fig. 76
Nelle pagine seguenti, sfilata prêt-à-
porter Autunno/Inverno 2017/2018 di
Chanel al Grand Palais, Parigi





Stilista

/sti·lì·sta/

s. m. e f. [der. di stile] (pl. m. -i).

“1. Chi cura in modo particolare, e talvolta eccessivo, lo stile, gli elementi e i fattori stilistici, in letteratura, nelle arti figurative, nella musica e anche nello sport: D’Annunzio fu un grande s.; Rubens è uno dei maggiori s. della pittura fiamminga; quel pugile è un buono s., ma non ha resistenza. 2. a. Chi progetta e disegna nuovi tipi e modelli di prodotti industriali (in questo sign. è spesso sinon. del termine ingl. designer): i grandi s. italiani di automobili; uno s. della nuova linea di elettrodomestici. b. Sul modello dell’ingl. stylist, chi crea, progetta e spesso impone la moda e lo stile di collezioni, capi, accessori e sim. nel settore dell’abbigliamento: gli s. italiani; un noto s. milanese.”²⁸

3.1 STORIA E ORIGINI

In questo capitolo viene analizzata la vita ed il successo riscontrato da uno stilista molto vicino a quest'epoca ed in grado di allacciarsi al contesto che verrà proposto all'interno del progetto, partendo dalla biografia fino a scoprire le sue opere.

Quando Yves Saint Laurent fa il suo ingresso nel mondo della moda francese, nel 1953, ha appena diciassette anni e sembra quasi un intruso capitato nel luogo più esclusivo. La *couture* parigina, in quel periodo, è un regno chiuso; fatto di gerarchie ferree, maestri intoccabili, rituali d'*atelier* tramandati come liturgie e un'idea di eleganza femminile ancora rigidamente ancorata al dopoguerra. Non è passato nemmeno un decennio dalla fine della Seconda Guerra Mondiale e, per la società del tempo, essere "elegante" significa soprattutto rispettare un protocollo: misura, controllo, compostezza. La femminilità, più che una scelta, è una disciplina.

Eppure Yves Henri Donat Mathieu-Saint-Laurent arriva da tutt'altra geografia, e soprattutto da tutt'altro immaginario. Figlio della borghesia coloniale, nasce e cresce a Orano, in Algeria e non porta solo l'educazione e le aspettative di un ambiente privilegiato ma affronta un'estetica differente, più visionaria e meno codificata, più letteraria che mondana, più intima che cerimoniale. Come se, prima ancora di imparare davvero le regole, avesse già capito che la moda poteva essere un linguaggio segreto, un modo per dire quello che non si poteva ad alta voce.

Fin da bambino, infatti, Yves sperimenta l'emarginazione. La sua omosessualità, in un contesto sociale e storico che non offre alcuno spazio alla differenza, lo rende bersaglio, lo isola dai coetanei, lo costringe a vivere la sensibilità come un rischio. In quel rifugio immaginario nasce già, chiarissima, la tensione che lo accompagnerà per tutta la vita, da una parte l'ossessione per la perfezione, per il controllo assoluto del dettaglio; dall'altra la capacità quasi magica di modellare il presente, di anticiparlo, di trasformare il costume contemporaneo in qualcosa che assomigli alla sua visione.

È in questa infanzia "costruita" che prende forma il suo primo

Fig. 77
A destra, una fotografia di Yves Saint Laurent, nel suo appartamento di Parigi in Rue de Babylone



atelier, la sua prima *maison*: un universo completo, meticoloso, sorprendentemente realistico, eppure fatto di carta. Yves ritaglia, incolla, disegna, inventa. La “Yves Mathieu Saint Laurent haute couture” (già il nome suona come un atto di autoproclamazione, come se si assegnasse da solo un destino) ha sede in Place Vendôme, nel cuore simbolico del lusso parigino, anche se esiste solo nella sua camera. Le modelle sono figure prese dalle riviste di moda della madre, ma diventano personaggi con identità precise; lui le veste, assegna loro un carattere, persino un nome (Bettina Graziani, Suzy Parker) come se stesse costruendo un teatro. I capelli li immagina curati da Carita, il trucco da Elizabeth Arden. Le clienti sono interpretate dalle sorelle, Michelle e Brigitte Mathieu-Saint-Laurent, che entrano in scena come donne da conquistare, convincere, stupire. È anche già un progetto, infatti, la moda come regia, come narrazione totale, come microcosmo governato da un'unica mente.

In quegli anni solitari, quasi monastici, si forma lo stilista che di lì a poco sconvolgerà Parigi. Perché quando entra davvero nel sistema, lo fa in modo fulmineo. Nel 1955 viene assunto nella Maison Dior come assistente del fondatore, su consiglio di Michel de Brunhoff, direttore di Vogue Francia. Un passaggio che sembra già scritto dal destino, e che però Yves si guadagna con un talento evidente, incontestabile. Poco prima ha vinto il Woolmark Prize, battendo Karl Lagerfeld.

Poi accade l'impensabile. Christian Dior muore prematuramente, e nel 1957, Yves ha ventun'anni, è chiamato a sostituire il maestro. Ventun'anni: un'età in cui, per molti, la vita è ancora una bozza. Per lui diventa un trono, ma anche una condanna. Il suo debutto è folgorante, la collezione “Trapeze” lo impone come prodigio assoluto, gli vale il premio Neiman Marcus e lo trasforma in simbolo di una nuova generazione. E mentre il suo nome cresce, cresce anche la narrazione pubblica intorno a lui dove la moda comincia a raccontare gli stilisti come personaggi, quasi come celebrità, e non più solo come artigiani di genio dietro le quinte.

La fama, però, ha un costo spietato. La clientela tradizionale di Dior non lo perdona, lo considera troppo giovane, troppo

Fig. 78
A destra, Yves Saint Laurent sul
balcone della casa di Christian Dior
dopo la presentazione della sua
collezione “Trapeze”, 30 avenue
Montaigne, Parigi, 30 gennaio 1958.
Fotografia di Louis Dalmas.





Fig. 79
Nella pagina, l'abito "Bonne conduite", collezione haute couture primavera-estate 1958 di Yves Saint Laurent per Christian Dior, nota come collezione "Trapeze", Parigi, 1958. Fotografia di Willy Maywald.



Fig. 80
A sinistra, il bozzetto per il modello "Muguet", con l'annotazione "Trapeze Line". Yves Saint Laurent per la collezione haute couture primavera-estate 1958 "Trapeze Line" di Christian Dior.

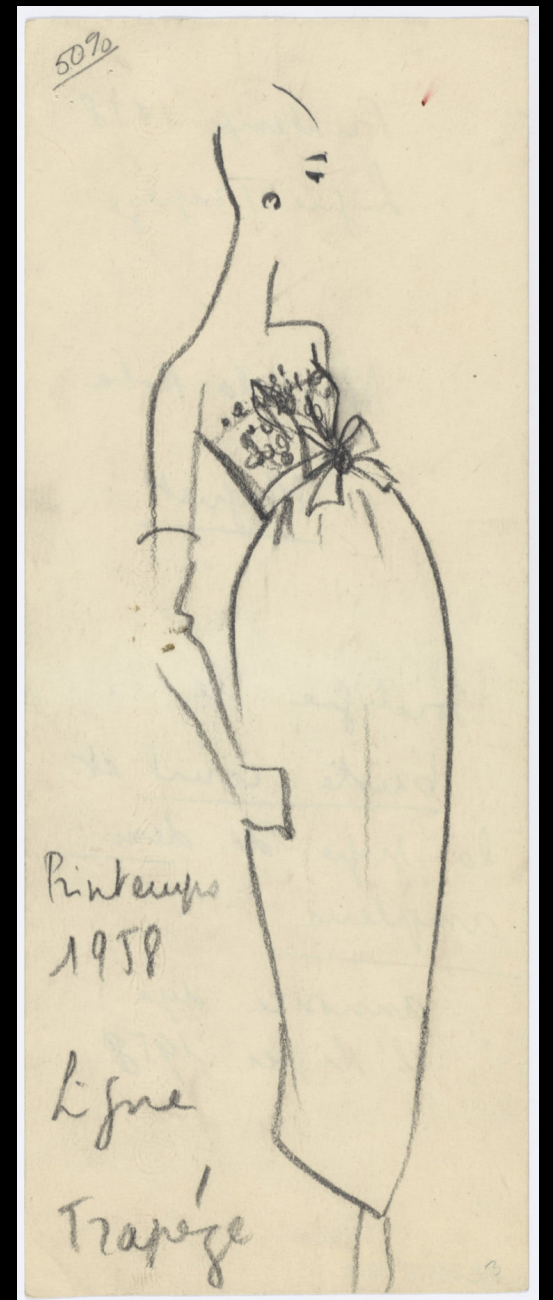


Fig. 81
A destra, lo schizzo di ricerca per il modello "Bonne Conduite". Yves Saint Laurent per la collezione haute couture primavera-estate 1958 "Trapeze Line" di Christian Dior.

audace, troppo “diverso” rispetto all’idea rassicurante di *couture* che desidera acquistare. Dopo l’entusiasmo iniziale, le vendite calano, la fiducia si incrina, la pressione diventa feroce. Due anni dopo, la consacrazione del talento si intreccia con l’inizio di una crisi; il peso dell’aspettativa, il giudizio costante, l’impossibilità di respirare. Nel giro di pochi anni, Yves crolla. Arriva la crisi nervosa, l’internamento in una clinica parigina. È lì che Yves è più autentico, nella fragilità, non nell’armatura.

Quando viene licenziato, la stampa segue la vicenda come fosse cronaca, quasi uno scandalo nazionale. Non era mai successo prima con quella intensità, è uno dei momenti in cui si comprende che la moda sta cambiando anche nel modo in cui viene guardata, consumata, raccontata. E proprio da quella caduta nasce la ripartenza più decisiva.

Nel 1961, con il supporto del compagno e mecenate Pierre Bergé, una relazione intensa, tormentata, eppure indissolubile, Yves fonda la sua *maison*. Bergé non è solo il partner sentimentale, è strategia, struttura, protezione, una mente organizzativa capace di trasformare il talento in impresa.

Con loro partono anche figure chiave: Claude Licard, capo dello studio *design* di Dior, Gabrielle Buchaert come addetta stampa, e Victoire, la modella di punta, che diventa volto e spirito della nuova avventura.

Il finanziamento di settemila dollari arriva dagli Stati Uniti dall’imprenditore J. Mack Robinson. E come in ogni grande nascita simbolica, serve anche un segno grafico destinato a diventare eterno: il logo viene disegnato da Cassandre, il *graphic designer* più celebre del tempo. Nasce YSL, non solo un marchio, ma una firma che somiglia a una dichiarazione di potere. Da lì in avanti, Saint Laurent costruisce una grammatica stilistica che non si limita a “fare abiti”, ma riscrive le regole di cosa un abito possa significare. “Pop Art”, “African”, “Safari”, “Marocco”, “Ballets Russes”, “Chinoise”.

Poi i grandi artisti del Novecento, Matisse, Braque, Picasso, che lui non cita mai in modo scolastico, ma “traduce” in tessuto e

Fig. 82
A destra, serie di ritratti pop art di Yves Saint Laurent creati da Andy Warhol, che ha incontrato lo stilista nel 1968.



silhouette. Yves assorbe il suo tempo, lo saccheggia, lo rielabora con un'intelligenza vorace. E soprattutto capisce, con una lucidità rarissima, quale strada seguire. Se la collezione "Beat Look" per Dior era stata detestata dalla stampa e dai clienti tradizionali ma amata dai giovani di Saint-Germain, allora la verità non era nel rifiuto dell'*élite*, bensì nell'energia della strada. È lì che sente pulsare il futuro.

Si rivolge quindi a una clientela giovane, che non può permettersi l'alta moda nel senso classico, ma ha bisogno disperato di riconoscersi in qualcosa. Perché la moda, in quegli anni, non è solo un lusso: è identità, appartenenza, postura sociale. A Parigi, le ragazze dimenticano Dior e Chanel e vogliono Saint Laurent. Non per imitare, ma per essere.

È qui che avviene la sua rivoluzione più evidente e, allo stesso tempo, più sottile, prendere l'abbigliamento maschile e trasformarlo in un arsenale femminile. Il "blazer", il "trench", la "sahariana", il "caban", sono capi nati per il corpo e il potere degli uomini, riformulati come strumenti di seduzione, autorità, libertà. Yves non veste le donne "come uomini", le veste come donne che hanno diritto a occupare spazio. E quando nel 1966 presenta "Le Smoking", fa qualcosa di più di una collezione, compie un *reset* culturale. Una donna in pantaloni, in giacca, con un'eleganza che non chiede permesso. Vestita da uomo ma, paradossalmente, più donna che mai. È un gesto politico senza *slogan*, una rivoluzione fatta di linee, spalle, "revers", taglio.

Da lì, la *couture* smette di essere soltanto un rito da salotto e diventa linguaggio sociale. Saint Laurent istituzionalizza il "prêt-à-porter" con Rive Gauche: una boutique e una linea che cambiano la geografia del desiderio. L'alta moda non è più confinata a poche clienti privilegiate; l'idea di stile scende in strada, entra nella vita reale, diventa un modo per raccontarsi nel quotidiano. Non è democratizzazione ingenua, è intelligenza storica.

E poi ci sono le fragranze, altro territorio in cui Yves si impone. Nel 1971 si fa ritrarre nudo da Jeanloup Sieff per lanciare la sua prima essenza maschile, "YSL for Men". Uno scatto che provoca

Fig. 83
Nelle pagine successive, Yves Saint Laurent nel suo atelier.

scandalo e insieme fissa un'immagine di rottura, quasi un manifesto. Poco dopo arriva "Opium", profumo iconico, destinato a portarsi dietro polemiche e controversie per decenni, non solo per il nome, non solo per le campagne, ma per l'idea stessa che un profumo potesse essere "eccesso", dipendenza, desiderio spinto al limite. Se i suoi abiti parlano di emancipazione, rigore e sensualità controllata, la sua vita privata è un'altra storia: più oscura, più instabile, attraversata da fragilità profonde.

Dietro la precisione geometrica delle sue linee, infatti, si muove un uomo spesso in guerra con sé stesso. Instabilità emotiva, dipendenze da alcol e droghe, crisi creative che si trascinano per anni, periodi in cui la mente sembra spegnersi e poi riaccendersi all'improvviso. Anche la rivalità con Karl Lagerfeld diventa una delle più celebri nel mondo della moda. Un confronto fatto di ammirazione e competizione, fino alla frattura definitiva legata a una figura carismatica e distruttiva, Jacques de Bascher, desiderato ossessivamente da entrambi. E mentre il *couturier* diventa un'icona pop, ritratto da Andy Warhol, celebrato dalla cultura visiva del suo tempo attorno a lui orbitano muse come Catherine Deneuve, Loulou de la Falaise, Betty Catroux, dietro i *flash* si consuma spesso il dramma silenzioso di un uomo diviso tra perfezione estetica e autoannientamento.

È per questo che Saint Laurent va ricordato come uno dei grandi maestri, non soltanto perché ha disegnato capi memorabili, ma perché ha rivoluzionato l'immaginario collettivo. Ha interrogato la società nei suoi fondamenti senza prediche, usando il vestito come strumento di pensiero. Ha trasformato la moda in una forma di cultura, in una domanda aperta su cosa significhi essere donna, essere liberi, essere moderni.

Lui, in fondo, non si è limitato a vestire le donne, le ha reinventate. Le ha protette con la forza di un taglio perfetto e le ha elevate con la potenza di una visione. Ha dato loro armature eleganti e spazi di movimento, ha insegnato che la sensualità può convivere con l'autorità, che la grazia può essere anche comando. E forse, nel farlo, ha cercato per tutta la vita la stessa cosa che cercava da bambino, ritagliando abiti di carta: un ordine possibile dentro il caos, una forma perfetta capace di contenere, almeno per un attimo, tutta la fragilità del mondo.



3.2 L'ARTE COME MUSA ISPIRATRICE

Gli abiti firmati Yves Saint Laurent cominciano ad avere un significato importante, ossia riuscire a fare della moda un'arte. Acuto ed elegante riesce ad essere l'artefice dello stile *chic*-moderno apportando delle modifiche sostanziali alla storia del "haute couture" e del "prêt-à-porter". Tutto ciò che attualmente ritroviamo oggi in passerella è ciò che Yves aveva già immaginato e disegnato.

Saint Laurent fu non solo uno dei più grandi stilisti del Novecento, ma anche un collezionista appassionato. Insieme al compagno Pierre Bergé costruì nel tempo una raccolta d'arte straordinaria, poi venduta all'asta dopo la sua morte. Ma il legame di Saint Laurent con l'arte non si esaurisce nel collezionismo, per lui l'arte diventa un linguaggio da indossare. Con la sua sartoria riesce a trasformare quadri e suggestioni artistiche in abiti tridimensionali, quasi "sculture" in movimento, capaci di portare in passerella l'immaginario dei grandi maestri del '900 e non solo.

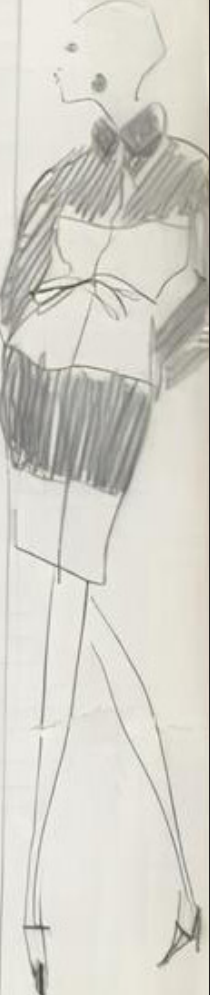
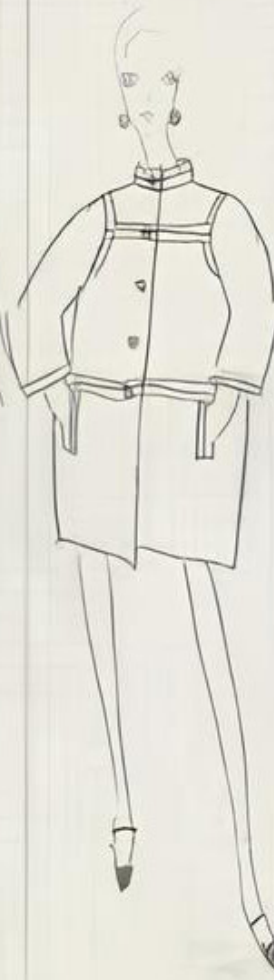
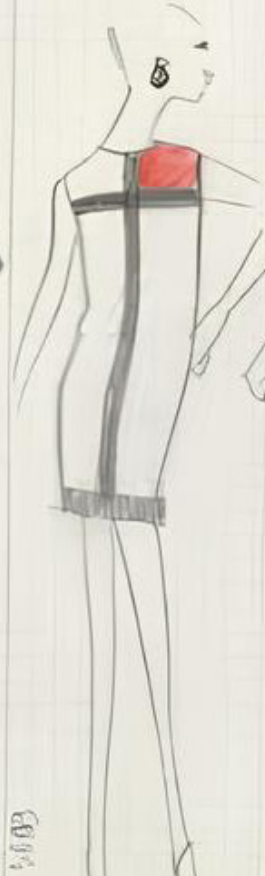
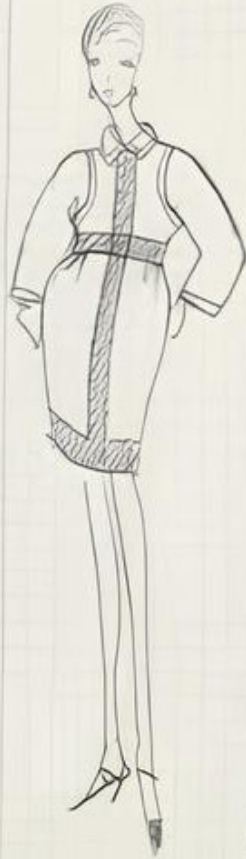
Le collezioni più iconiche ispirate all'arte nascono tra gli anni Sessanta e Settanta, e la scintilla iniziale fu Piet Mondrian. Si racconta che, in un momento di scarsa ispirazione e frustrazione, una notte del 1965 Saint Laurent riprese in mano un libro su Mondrian che la madre gli aveva regalato tempo prima. Da lì nacque l'idea. Pochi mesi dopo presentò gli abiti diventati celebri per le griglie geometriche e i colori primari del pittore olandese. In quei capi la bidimensionalità della tela si rompe: la pittura "esce" dal quadro e si espande sul corpo, viva e dinamica, grazie a tessuti preziosi pensati per essere indossati e non solo ammirati. Nel 1965 (collezione autunno-inverno), creò l'abito Mondrian, conservato oggi come opera d'arte al Victoria and Albert Museum di Londra, un abito che riproduce le linee rigorose e geometriche del pittore olandese Mondrian, padre del Neoplasticismo.

Dopotutto, gli anni Sessanta sono forse il decennio più chiacchierato e "contaminato" di tutti, un periodo in cui tutto sembra mescolarsi con tutto. È l'epoca della cultura giovanile che prepara il terreno alle grandi fratture del maggio 1968, di uno stile di vita più libero e sperimentale, di nuove forme di consumo e di nuove idee di identità. Come si parla nei capitoli

Fig. 84
A destra, 1965 collezione autunno-
inverno, abito Mondrian



ENSEMBLES- HA



precedenti, è un periodo in cui tutto cambia e la gerarchia dei “ceti” sociali si ribalta, dove la donna comincia a pretendere la propria scena, esponendosi soprattutto sul punto di vista estetico. È anche il momento in cui la moda smette di guardare soltanto ai salotti e alle *maison* storiche e comincia a respirare per strada. Lo “streetwear” muove i primi passi, i mini abiti brillano di “lurex” e superfici specchiate, le geometrie diventano un linguaggio quotidiano. E, soprattutto, Londra si prende la scena, scalzando Parigi come capitale dell’immaginario: in cui la “Swinging London” detta ritmi, colori, tagli, e la moda si scopre giovane, rapida, impertinente.

Dentro questo clima fatto di energia, rottura e desiderio di futuro, la moda vive anche l’era dei “Fads” e dei “Crazies”: tendenze-lampo, manie collettive, invenzioni che durano una stagione eppure cambiano tutto. È un decennio in cui l’abito non è più solo “eleganza”, ma dichiarazione, gesto, presa di posizione. E proprio nel calore degli “Swinging Sixties”, anche Yves Saint Laurent, stilista franco-algerino e già figura centrale della *couture*, sente il bisogno di scardinare i confini del passato e di adottare un approccio davvero moderno, capace di parlare la lingua del suo tempo.

Nel 1965 Saint Laurent ha ventinove anni, è curioso, ricettivo, e soprattutto non ha paura di guardare altrove; all’arte, alla musica, alla strada, alle nuove generazioni. La sua sfida non è solo estetica, ma culturale, portare il dialogo tra arte e moda più lontano di quanto fosse mai arrivato prima. Non si limita a “citare” un dipinto o a riprenderne l’atmosfera, si appropria di un linguaggio visivo e lo traduce in costruzione sartoriale, trasformando un’immagine viva, indossabile. In altre parole, fa in modo che l’abito non “assomigli” all’opera ma la diventa, con una forza paragonabile a quella dell’originale.

È così che nasce quella che è passata alla storia come “Collezione Mondrian”. Eppure, a voler essere precisi, quella sfilata non era un omaggio esclusivo a Piet Mondrian: includeva anche abiti ispirati ad altri artisti, come Serge Poliakoff e Kazimir Malevich. Ma furono i sei celebri abiti dedicati al pittore

Fig. 85
Nelle pagine precedenti, 1965
collezione autunno-inverno, ispirata
a Mondrian

olandese, con le loro linee nere nette e i blocchi di colore primario, a catturare l’attenzione della stampa in modo quasi totale. Erano immediatamente riconoscibili, “nuovi” senza bisogno di spiegazioni, e soprattutto perfettamente in sintonia con la sensibilità della moda e minimalista di una generazione che voleva ordine, essenzialità e modernità, ma senza rinunciare all’impatto visivo.

Secondo un giornalista del New York Times, Saint Laurent non fu nemmeno il primo a utilizzare l’inconfondibile disegno mondrianesco. Qualche anno prima, la sarta francese Michèle Rosier aveva già sperimentato quella grafica su abiti in “jersey”. Ma ciò che rende decisivo il gesto di Saint Laurent è la scala dell’operazione e il suo peso simbolico, non un esperimento isolato, bensì un’idea portata al centro della couture e trasformata in immagine-manifesto.

A prima vista, il risultato sembra persino semplice: abiti senza colletto, senza maniche, in lana e “jersey”, con grandi campi di colore geometrico. Ma dietro quell’apparente immediatezza si nasconde una complessità tecnica sorprendente. Il “color-blocking” non è stampato in modo piatto, è costruito. Segue le linee naturali del corpo e ne accompagna le curve senza tradire la rigidità del disegno. Le cuciture, Pablo Picasso, riconosce nel Cubismo una profonda affinità con il lavoro del elemento che avrebbe potuto “rompere” l’illusione pittorica, vengono rese praticamente invisibili a occhio nudo. È un virtuosismo silenzioso, una struttura ingegnosa che sparisce, lasciando spazio a un’estetica pulita, raffinata, quasi architettónica. La *silhouette* ne esce definita e modernissima, indossabile, reale.

Quell’insieme di chiarezza visiva e perfezione sartoriale fa esplodere il mito dell’abito Mondrian. Diventa uno dei modelli più famosi e più copiati del secolo, soprattutto negli Stati Uniti, dove il pubblico coglie immediatamente il potenziale “pop” di quella grafica: è arte, è moda, è immagine da rivista, è *status*, è modernità. Saint Laurent arriverà persino a concedere in licenza il modello, e da lì si moltiplicheranno le imitazioni di massa: repliche industriali che invadono negozi e guardaroba,

rendendo quella estetica accessibile e riproducibile all'infinito. Un paradosso affascinante, perché proprio la *couture*, per definizione rara e irripetibile, genera un'ondata di copie che trasformano l'abito in un fenomeno globale.

E la storia non si ferma alla moda. Quella popolarità, infatti, contribuisce anche a riaccendere l'attenzione su Mondrian stesso. Il pittore, morto nel 1944, fino ad allora non era stato particolarmente presente nelle collezioni d'arte francesi; eppure, pochi anni dopo il trionfo dell'abito, Parigi gli dedica la sua prima grande retrospettiva nel 1969. È come se la moda avesse fatto da ponte, un gesto *couture* che, nel giro di pochissimo, modifica anche la percezione culturale e museale di un artista.

Dopo la collezione "Autunno-Inverno 1965/1966", il legame tra Yves Saint Laurent, Pierre Bergé e Mondrian diventa anche un legame di collezionismo. Saint Laurent e Bergé acquistano alcuni dipinti dell'artista, ampliando una collezione d'arte che verrà poi considerata tra le più importanti al mondo e che, dopo la morte dello stilista, sarà battuta all'asta da Christie's per oltre 36 milioni. Tra le opere legate a Mondrian figurano tre lavori astratti e un quadro figurativo, "Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres, au coucher de soleil", insieme al disegno preliminare a carboncino. Un dettaglio che racconta molto del loro sguardo, non solo l'icona delle griglie astratte, ma anche il Mondrian più "silenzioso" e meno prevedibile, quello della natura, della luce, del paesaggio.

Parallelamente, la sua posizione centrale nel mondo della moda lo avvicinò alle nuove tendenze dell'arte americana. Conobbe Andy Warhol, indiscusso re della "Pop art", e tra i due nacque un'amicizia naturale. Warhol era affascinato dalla moda, Saint Laurent era già un'icona. Dal loro incontro non poteva che scaturire un dialogo creativo estremamente stimolante.

Negli anni Ottanta, la ricerca di Saint Laurent si fece ancora più ampia portando a maturazione una ricerca iniziata già nei primi anni della sua carriera, la moda non come semplice ornamento, ma come mezzo culturale capace di tradurre la storia dell'arte

Fig. 86
A destra, "Deux oiseaux sur fond bleu" (1961), collezione ispirata a Braque, Yves Saint Laurent





Fig. 87

A sinistra, "Mandoline et guitare" di Picasso" (1961), collezione ispirata a Braque, Yves Saint Laurent

in forma indossabile. Guardò ad artisti come Braque, Picasso e Matisse, traducendo motivi e atmosfere in capi di alta moda. Il confronto con Georges Braque in cui entrambi costruiscono per piani, scompongono e ricompongono la realtà. "Due uccelli su sfondo blu", di Braque diventa una mantella-scultura, dove il colore non è decorazione ma superficie architettonica.

"Mandoline et guitare" di Picasso ispira abiti in cui il taglio sartoriale richiama la scomposizione geometrica e il dialogo tra pieni e vuoti.

Saint Laurent non copia il quadro, ne assorbe la logica strutturale, trasformando il corpo in spazio compositivo.

Il ritorno a Henri Matisse è una dichiarazione d'amore per il colore come emozione pura. I principi del Fauvismo, tinte accese, contrasti violenti, libertà cromatica, vengono reinterpretati in: gonne lunghe e ampie, superfici nere usate come "palcoscenico", colori che sembrano ritagliati e applicati, quasi come nelle "Gouaches découpées" di Matisse. Qui la moda diventa spazio pittorico in movimento, dove il corpo è la tela.

Con Claude Monet e Vincent van Gogh, Saint Laurent compie un gesto rivoluzionario, libera il dipinto dalla cornice museale. Gli iris e i paesaggi impressionisti di Monet diventano fantasie tessili fluide, in cui il colore vibra come luce. I girasoli di Van Gogh vengono tradotti in ricami tridimensionali, celebri per la giacca del 1988, dove la pittura diventa materia, peso, rilievo. È uno dei momenti più alti dell'alta moda del Novecento dove la *couture* si fa atto di venerazione artistica.

In definitiva, Saint Laurent puntò sull'arte in due direzioni complementari: come fonte stilistica e come passione collezionistica. La collezione costruita con Pierre Bergé comprendeva opere e oggetti diversissimi tra loro, dipinti di Goya e Géricault, busti legati alla tradizione classica, ma anche sculture moderne come quelle di Brancusi e Duchamp, oltre a mobili, porcellane e pezzi d'arredo di grande pregio.

Dopo la scomparsa dello stilista, nel 2009, per Bergé vivere circondato da quelle opere significava convivere ogni giorno con

un ricordo doloroso. Fu anche per questo che decise di mettere all'asta l'intera collezione, che si dice contasse oltre seicento pezzi.

Un gesto insieme definitivo e profondamente umano, quasi un modo per trasformare il lutto in un atto di condivisione. Eppure, dentro e attorno alla *maison*, questa relazione con l'arte non si è mai spenta. Ancora oggi la Fondation Pierre Bergé, Yves Saint Laurent di Parigi ospita mostre e iniziative culturali, mantenendo vivo quel dialogo continuo tra moda e arti visive che Saint Laurent aveva reso non solo possibile, ma anche inevitabile.

3.3 PROGETTI ED EVENTI

I progetti più importanti riportati nella carriera di Saint Laurent sono sicuramente gli abiti che hanno rivoluzionato il modo di vedere la donna sotto ogni punti di vista. Questi abiti hanno creato sia scandalo e scalpore che un visione diversificata della donna, concedendo una rivisitazione di ciò che prima era solo e totalmente maschile.

Il punto di svolta è “Le Smoking”, presentato per la prima volta nella collezione “Autunno/inverno 1966”. Storicamente, lo *smoking* nasce come abito “da sala fumatori”: un completo strutturato pensato per proteggere gli abiti dall'odore di sigaretta, destinato a un ambiente, e dunque a un codice di comportamento e di stile, esclusivamente maschile. Saint Laurent prende quel simbolo di potere e di appartenenza sociale e compie un gesto radicale, lo trasferisce nel guardaroba femminile senza svuotarlo della sua forza.

Il risultato non è un travestimento né una semplice “versione femminile” di un capo maschile. “Le Smoking” conserva i codici classici della sartoria uomo (linea netta delle spalle, “revers”, pantalone, rigore dell'insieme) ma li ricalibra sul corpo della donna, creando una *silhouette* nuova, essenziale, affilata, sensuale senza bisogno di scollature, costruita più sull'attitudine che sull'ornamento.

All'epoca, il *look* viene accolto con scetticismo; alcuni clienti *couture* e parte della stampa lo criticano perché ritenuto troppo audace, persino “inappropriato”. Eppure, proprio quella tensione tra eleganza e provocazione lo rende uno dei colpi di genio più moderni e ancora attuali di Saint Laurent, un capo che non veste solo un corpo, ma un'idea di libertà, di presenza, di autonomia. Nella sua formulazione più iconica, “Le Smoking” viene proposto quasi sempre in nero, colore che ne amplifica l'aura grafica e la severità *chic*. A rendere memorabile la sua evoluzione è anche l'interpretazione “fuori canone” di Bianca Jagger, che in occasione delle nozze con Mick Jagger sceglie uno *smoking* “total white”, trasformando quel codice in un gesto di stile personale e in un'immagine entrata nella storia.

Più della collezione scandalo del 1971, più dello *smoking*



femminile di metà anni Sessanta, più delle sue incursioni “a tema” dell’arte, da Picasso a Warhol, da Mondrian a Matisse, e persino più di quelle provocazioni imbottigliate nei profumi, il simbolo più immediato di Yves Saint Laurent resta lei: la giacca “Safari” (Shardana).

Basta nominarla e si accende un’immagine precisa. Veruschka nella savana, fotografata da Franco Rubatelli, il fucile appoggiato dietro le spalle, trattenuto dalle braccia. E’ il nel 1968 e quella giacca, nata solo un anno prima, ha già cambiato faccia e destino. La prima “Safari” appare come pezzo unico nella *couture* estiva del 1967. È, senza giri di parole, una copia quasi fedele dei modelli militari usati dalle truppe francesi in Algeria. Il colpo di genio di Saint Laurent, il suo modo di trasformare il reale in desiderio, sta tutto nel taglio; lavora sulla struttura, ne ammorbidisce la rigidità senza perdere la disciplina della linea monopetto. Concede alle maniche un minimo respiro, un piccolo sbuffo che si gonfia vicino ai polsi; elimina l’abbottonatura fino al collo, apre una V discreta e ci fa entrare un “rever” gentile, che si aggancia con naturalezza al colletto.

Il resto rimane “funzionale”, ed è proprio questo a renderla irresistibile, lunghezza a metà coscia, quattro tasche (due sul petto e due più basse), cintura a segnare il punto vita, orlo dritto. In passerella è abbinata a pantaloni svasati e a un *foulard* ampio. Vogue Paris la vuole subito in editoriale. Il successo, però, non è solo moda, sta anche in quell’aria nuova che attraversa la società. La donna sta conquistando spazio, linguaggio, autonomia. Saint Laurent, con la Rive Gauche, le sta costruendo un guardaroba intero, finalmente contemporaneo.

Della giacca resta l’idea, tutto il resto diventa racconto: il “décolleté” è profondo, tagliato da una allacciatura a stringa; la fusciacca in tessuto sparisce, sostituita da una cintura ad anelli grandi; il cotone è gabardine, più “pronta” per un immaginario di esplorazione. È la “Safari” che smette di essere capo e diventa personaggio.

E qui arriva la parte scomoda. Dietro quell’immagine potentissima

Fig. 88
Nelle pagine precedenti, a sinistra, “Le Smoking”, presentato per la prima volta nella collezione autunno/inverno 1966, Yves Saint Laurent

Fig. 89
Nelle pagine precedenti, a destra, disegni di “Le Smoking”, presentato per la prima volta nella collezione autunno/inverno 1966, Yves Saint Laurent

c’è una narrazione che oggi farebbe attrito: un immaginario coloniale ottocentesco, l’idea del conquistatore e del conquistato; l’eco esplicito della caccia; una sessualizzazione fortissima del corpo femminile che, per uno di quei cortocircuiti tipici della moda, riesce a essere insieme predatore e preda. È un simbolo ambiguo, bellissimo e problematico, che dice molto più di quanto vorrebbe.

Negli anni, la “Safari” torna e ritorna, sia per Saint Laurent sia per chi verrà dopo. Alber Elbaz, nei suoi primi Duemila alla Maison, ne conserva la sensualità ma la frena, quasi la disciplina, dandole un’aria più sportiva. Tom Ford ci imprime addosso un’America istintiva: la reinterpreta in vecchio West. Quando in piena pandemia Anthony Vaccarello presenta la “Primavera/Estate 2021” in un deserto immaginario, più un vuoto interiore che una meta mitica, sceglie proprio lei per aprire lo show. Ma la priva di qualsiasi esotismo, la veste di un nero densissimo, asciutto, e le dà un minimalismo netto, quasi esistenzialista. È il rovescio della medaglia dell’epoca disco: stessa icona, altra temperatura. Uno specchio del tempo.

Dalla sua nascita alle generazioni future, questa intuizione di Yves Saint Laurent non ha finito di raccontarsi. Perché la “Safari”, in fondo, non è solo una giacca, è un modo di stare al mondo. E ogni epoca, quando la riprende, ci mette dentro la propria idea di desiderio, potere, libertà, e anche le proprie contraddizioni.

Dopo questa fase, Saint Laurent arriva a una delle intuizioni più decisive della sua carriera, la scoperta di uno stile androgino che diventerà una firma riconoscibile del suo lavoro e che, ancora oggi, continua a vivere nelle collezioni di Anthony Vaccarello, attuale direttore creativo della maison.

La nascita di “Rive Gauche” nel 1966 segna un vero cambio di paradigma nella moda di lusso. Con questa iniziativa, Yves Saint Laurent inaugura qualcosa di inedito per l’epoca, un negozio di “prêt-à-porter” che porta il suo stesso nome, aprendo l’estetica dell’alta moda a un pubblico più ampio e introducendo, di fatto, una nuova idea di lusso (più accessibile, ma non per questo



meno desiderabile). “Rive Gauche” diventa subito sinonimo di modernità, gioventù e libertà, intercettando lo spirito del tempo; linee più dinamiche, capi pensati per la vita reale, prezzi più contenuti rispetto alla *couture*, ma con la stessa firma creativa e lo stesso sguardo rivoluzionario. Per molte giovani donne che fino ad allora avevano potuto soltanto sognare le creazioni di Saint Laurent, questa linea rappresenta un punto d’ingresso. Prezzi più “raggiungibili”, ma ancora esclusivi, capaci di mantenere intatta l’aura del marchio.

La forza di questo gesto sta proprio nella sua visione, mescolare l’eccellenza dell’alta moda con l’energia della moda quotidiana, ponendo le basi di ciò che oggi chiamiamo lusso “ready-to-wear”. Non è una semplificazione della *couture*, ma una sua traduzione contemporanea: stessa intelligenza stilistica, nuova funzione sociale.

Il primo negozio apre in Rue de Tournon, una strada che dialoga naturalmente con l’immaginario del lusso parigino. Situata in un contesto raffinato, tra ristoranti d’alta cucina, musei, gallerie e *boutique*, appartiene a uno dei quartieri più eleganti della città. Ancora oggi l’area resta un punto nevralgico per il lusso e per gli investimenti più esclusivi, con residenze di pregio, attici e appartamenti unici che confermano il suo “status” di indirizzo d’élite.

Per la collezione “Primavera-Estate 1967” si lasciò infatti sedurre dall’immaginario africano e disegnò una serie di abiti di rara delicatezza, realizzati con materiali insoliti per l’alta moda dell’epoca: perline di legno, rafia, paglia, fili d’oro. In anni dominati dalla produzione industriale, fu anche un modo per rinnovarsi, recuperando tecniche artigianali e un’idea di “fatto a mano” carica di autenticità.

Il capo più scenografico rendeva omaggio alle sculture Bambara dell’omonima comunità del Mali: figure femminili dai corpi slanciati e dai seni appuntiti, tratti stilizzati che Saint Laurent tradusse in una silhouette essenziale e fortemente simbolica. Per quella sfilata, Saint Laurent scelse anche modelle dalla pelle chiara, ma fu tra i primi *couturier* a valorizzare con continuità

Fig. 90
Nelle pagine precedenti, a sinistra,
Yves Saint Laurent Runway Show
Pret a Porter Spring 1983

Fig. 91
Nelle pagine precedenti, a destra,
Yves Saint Laurent Runway Show
Pret a Porter Spring 1983

Fig. 92
A destra, modelle in omaggio all’arte
Bambara. Collezione haute couture
primavera-estate 1967. L’ultima
sfilata, Centre Pompidou, Parigi, 22
gennaio 2002.





la presenza di modelle nere, la cui carnagione ebano esaltava in modo straordinario i colori degli abiti. Fidelia posò per lui già nel 1962. In molte sfilate, diverse modelle di colore indossavano anche un cuore, segno distintivo legato alla sua modella-musa preferita e riproposto come simbolo ricorrente, quasi un piccolo talismano, in ogni collezione.

Nel 1968 arrivò la rivoluzione sessuale. In quel clima di trasformazione, Yves Saint Laurent firmò una delle proposte più controverse e insieme più innovative della sua carriera: gli abiti in "chiffon" trasparente presentati nella collezione di alta moda del 1968.

Quei capi vennero percepiti come provocatori perché mostravano il corpo femminile con una franchezza allora inedita, rompendo tabù radicati e introducendo un'idea nuova di sensualità; non più ostentata, ma suggerita. Saint Laurent "vestì" il corpo con una leggerezza impalpabile, affidandosi a organza e chiffon trasparenti che lo coprivano appena. Nasceva così il celebre *look* nudo.

L'emblema di questa visione arrivò proprio nel 1968, un abito interamente trasparente in chiffon, definito da una cintura di piume di struzzo. Quei modelli anticiparono la tendenza del "naked dress", ancora oggi protagonista sui *red carpet* e fonte d'ispirazione per numerosi *designer* contemporanei.

Tra gli accessori, una delle borse più iconiche della *maison* è la "Loulou", omaggio a Loulou de la Falaise: musa e collaboratrice fondamentale di Yves Saint Laurent, figura centrale nel suo universo creativo.

Fig. 93

A sinistra, collezione haute couture primavera-estate 1967. L'ultima sfilata, Centre Pompidou, Parigi, 22 gennaio 2002.



Fig. 94
Nella pagina, abito da sera indossato da Danielle Luquet de Saint Germain. Collezione haute couture autunno-inverno 1968. Fotografia di Peter Caine (Sydney).



Fig. 95
A sinistra, schizzo originale di un abito da sera. Collezione haute couture autunno-inverno 1968.



Fig. 96
A destra, schizzo originale di un abito da sera. Collezione haute couture autunno-inverno 1968.

Villa

/vìl·la/

s f. [lat. vīlla «podere, fattoria, casa di campagna»] - sec. XVII

“Abitazione solitamente elegante e con parco o giardino, situata sia in campagna sia in zone pregevoli per il paesaggio, l’ambiente e il clima, utilizzata soprattutto nei mesi estivi o, i genere, nei periodi di vacanze: andare, stare in villa; passare, trascorrere l’estate in villa; avere una v. al mare, sul lago, in collina.

Con riferimento ai vari periodi storici: le v. signorili romane, che si distinguono in v. rustiche, semplici fattorie, e v. urbane, organismi monumentali autosufficienti con edifici termali complessi per lo studio, lo sport, teatri, ecc., per es. la villa Adriana di Tivoli.

Nella terminologia edilizia moderna, tipo di abitazione unifamiliare, di un certo lusso, accompagnata da un giardino più o meno esteso, che si costruisce nei quartieri residenziali più signorili della città. Nella corografia medievale, piccolo centro rurale comprendente svariate e distinte aziende agricole. Più genericam., borgo, villaggio.

Dim. villétta, piccola villa, per lo più in periferia, con giardino (nell’uso ant., anche piccolo borgo: n’andò ad una villetta ivi vicina, Boccaccio), villettina, villina (per villino m., v. la voce); accr., non com., villóna, e villóne m.; spreg., non com., villùccia; pegg. villàccia”²⁹

4.1 IMPERATOR CAESAR TRAIANUS HADRIANUS AUGUSTUS

La costruzione di Villa Adriana, considerata dalla storiografia uno dei complessi residenziali più estesi e articolati dell'antichità romana giunti fino a noi, viene generalmente collocata a partire dal 117 d.C., all'inizio del principato di Adriano, come iniziativa direttamente promossa dall'imperatore.

Le fonti antiche e la tradizione storiografica delineano Adriano come un sovrano dotato di notevole prestanza fisica, energico e disciplinato, con una marcata attitudine militare: un comandante capace, competente nella gestione dell'esercito e nel governo delle province, qualità che contribuirono alla sua autorevolezza presso le truppe e alla stabilità del principato. Allo stesso tempo, lo stesso profilo biografico mette in evidenza una dimensione complementare, di carattere culturale: Adriano appare infatti come un imperatore di sensibilità intellettuale, interessato alle arti, alla letteratura e in particolare all'architettura³⁰.

I viaggi compiuti da Adriano tra il 120 e il 138 d.C. rivestono un ruolo decisivo nella definizione del suo profilo politico e culturale. Essi rispondevano a un obiettivo preciso: conoscere direttamente le province dell'Impero, verificarne le condizioni e intervenire in modo concreto sui bisogni locali, orientandone lo sviluppo. In questa prospettiva, Adriano non concepì le province come semplici territori da sfruttare, ma come componenti essenziali del sistema imperiale da rafforzare e valorizzare, anche attraverso la fondazione e il potenziamento di città e monumenti. Questa lunga stagione di itineranza costituì anche un periodo di intensa elaborazione personale. Durante il soggiorno in Egitto, l'imperatore perse infatti Antinoo, suo compagno di viaggio, evento che le fonti ricordano come profondamente traumatico e che generò una vasta serie di opere commemorative. La Grecia e in particolare Atene e l'area dell'Acropoli divennero per Adriano un riferimento culturale e formale di primaria importanza. La sua dichiarata predilezione per l'ideale classico si tradusse in una continua attenzione alle proporzioni, agli ordini e ai dispositivi spaziali della tradizione greca, che rielaborò come repertorio di forme e principi nei suoi interventi a Roma.

Fig. 97
A destra, busto in marmo,
raffigurante l'imperatore Adriano



4.2 SCOPERTA E INVENZIONE DI VILLA ADRIANA

Una volta salito al trono Adriano non rinunciò mai ai suoi interessi, al contrario dimostrò di essere un eccellente architetto in grado di padroneggiare strumenti, informazioni ed esperienze raccolte nei suoi viaggi nelle province dell'impero, realizzando un'opera architettonica nella quale l'estetica si univa alla praticità, una ricerca di armonia e proporzioni nonostante la sconfinata estensione³¹.

In questo quadro, Villa Adriana nasce verosimilmente come residenza extraurbana e luogo di otium, ma si configura in tempi relativamente rapidi come una vera e propria residenza imperiale, con funzioni rappresentative e una complessità spaziale che supera il modello della villa di campagna tradizionale. Un'indicazione significativa della dimensione "imperiale" e cosmopolita del complesso si trova nelle fonti biografiche tardoantiche di Elio Spartiano: "De Vita Hadriani, la villa è celebrata come sintesi delle esperienze maturate durante i viaggi dell'imperatore, al punto che alcuni dei suoi principali luoghi e edifici vengono associati a regioni e scenari celebri delle province dell'Impero. Questo elemento, al di là della precisione letterale, contribuisce a rafforzare una lettura della Villa come spazio in cui si traduce architettonicamente un immaginario "a scala imperiale", capace di accogliere e rielaborare riferimenti culturali molteplici all'interno di un unico organismo residenziale.

Villa Adriana è stata dichiarata nel 1999 patrimonio dell'umanità, dal Comitato del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO in quanto conforme ai criteri culturali:

*"Villa Adriana è un capolavoro che riunisce in maniera unica le forme più alte di espressione delle culture materiali dell'antico mondo mediterraneo. Lo studio dei monumenti che compongono la Villa Adriana ha svolto un ruolo decisivo nella scoperta degli elementi dell'architettura classica da parte degli architetti del Rinascimento e del Barocco. Essa ha, inoltre, profondamente influenzato un gran numero di architetti e disegnatori del XIX e del XX secolo".*³²

Gli architetti coinvolti nella costruzione di Villa Adriana erano consapevoli di operare su un'opera di eccezionale ambizione, per scala, complessità e sperimentazione. Tuttavia, con la crisi e la successiva caduta dell'Impero Romano, il valore del complesso non venne più pienamente riconosciuto: la Villa subì processi di spoliazione e abbandono, e la sua lettura si fece progressivamente frammentaria. Durante il Medioevo, la perdita dei codici culturali legati all'antico rese ulteriormente difficile interpretarne l'impianto e la logica architettonica; per questi motivi la conoscenza della Villa rimase per diversi anni lenta e discontinua.

La svolta avviene con l'Umanesimo e, più in generale, con la riattivazione dell'interesse per la classicità: Villa Adriana riemerge allora come una sorta di "rivelazione", capace di attrarre l'attenzione di alcuni tra i più importanti architetti e intellettuali dell'età moderna. In questa fase, la Villa non è soltanto un insieme di rovine, ma un grande deposito di forme, spazi e principi compositivi, da studiare e reinterpretare. Il sito della Villa diventa tappa formativa di artisti e architetti; un circuito di apprendimento "sul campo" che, tra Seicento e Settecento, confluirà nel Grand Tour.³³

L'attività di Pirro Ligorio risulta deciso dal punto di vista documentale, i suoi elaborati costituiscono una delle più antiche sistemazioni antiquarie della Villa: un'impresa vasta, concepita come repertorio enciclopedico di osservazioni archeologiche e interpretazioni, che contribuì in modo sostanziale alla conoscenza del sito, seppur restando incompiuta nella restituzione organica complessiva.³⁴

Un ulteriore sviluppo nella rappresentazione planimetrica avviene nel 1668 con la pubblicazione della prima pianta generale a stampa a cura di Francesco Contini: un documento che offre una visione d'insieme del complesso e diventa base di lavoro per letture successive.³⁵

Nel corso del Settecento, l'incremento delle attività di scavo e la crescente “domanda antiquaria trasformano Villa Adriana in uno dei principali luoghi di sculture e marmi destinati a collezioni private e pubbliche”.³⁶ Un caso emblematico, ben documentato dalle fonti museali, è il cosiddetto Fauno Rosso, proveniente da Villa Adriana e registrato come rinvenimento settecentesco oggi conservato ai Musei Capitolini.³⁷

A metà secolo Villa Adriana diventa una tappa centrale del Grand Tour, un itinerario formativo ritenuto imprescindibile per gli aspiranti architetti e artisti. Si trattava un vero esercizio di studio sul campo: osservare, misurare, rilevare e disegnare le rovine romane era il modo più diretto per comprendere tecniche costruttive, proporzioni e linguaggi formali.

Fig. 98
Pianta di Villa Adriana,
Francesco Contini, 1668

In questo quadro, Villa Adriana si impone come un autentico laboratorio di conoscenza. In particolare, i Pensionnaires, i giovani inviati dalle istituzioni francesi produssero un patrimonio di tavole e restituzioni di grande qualità. Nella loro ricerca del “bello” e della correttezza documentaria, essi elaborarono rappresentazioni capaci di restituire con notevole precisione la realtà del sito, talvolta includendo anche ipotesi di completamento.

Una sorta di nuovo approccio più rigoroso e meno poetico della rappresentazione delle rovine, un contributo che getta le basi per l'archeologia moderna in Italia.

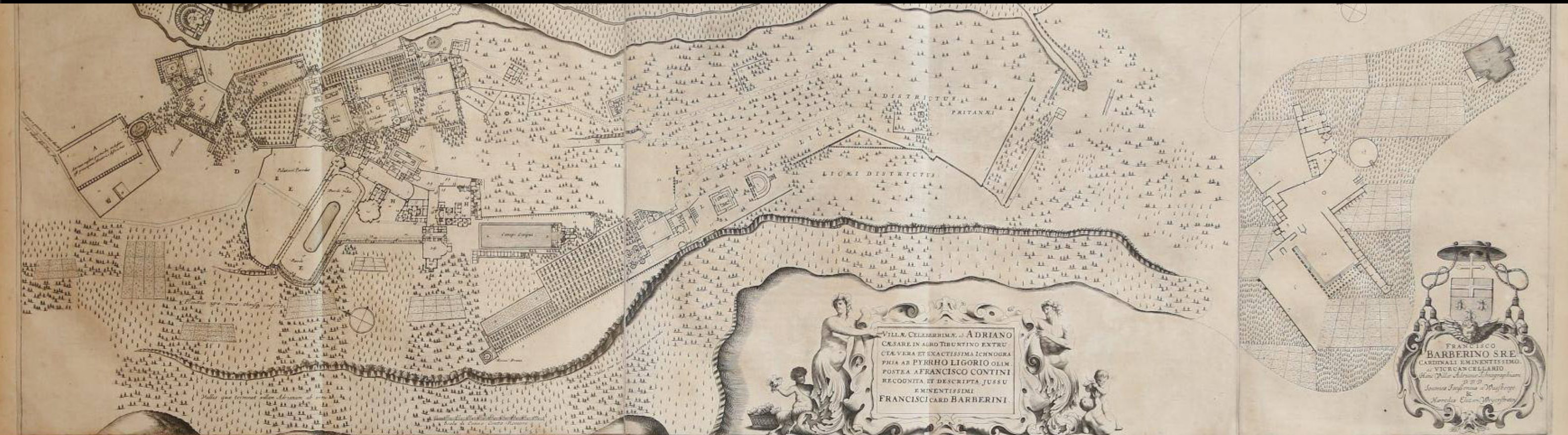




Fig. 99
Pianta di Villa Adriana, Francesco
Contini, 1668

L'invenzione è tradizionalmente contrapposta alla scoperta: la prima come esito di un processo creativo, la seconda come individuazione di una realtà preesistente. Nel caso di Villa Adriana, questa opposizione risulta tuttavia insufficiente. Come osserva il professor Caliri, invenzione e scoperta si fondono in un "dispositivo testuale" nel quale la Villa è contemporaneamente un fatto storico concreto e un modello teorico potenzialmente esportabile.

Questa duplice natura ha generato una frattura profonda tra ciò che della Villa è stato compreso e ciò che, invece, è rimasto opaco. La comprensione storica si è infatti concentrata prevalentemente sugli aspetti plastici e figurativi: recinti, cupole, ninfei, teatri, terrazze. Molto meno penetrante è stata la comprensione della realtà compositiva, ossia di quel principio ordinatore "metafisico" che governa l'intero impianto. Ne deriva la distinzione fondamentale tra villa-icona e villa-idea: la prima largamente diffusa e replicata, la seconda fraintesa per lungo tempo.³⁸

In assenza di una chiara comprensione della struttura compositiva originaria, si intraprende un'operazione di reinvenzione di Villa Adriana come città ideale; questa operazione segna un passaggio cruciale, infatti la Villa non è più soltanto un insieme di rovine, ma diventa una narrazione, un mito architettonico dove la percezione di Villa Adriana si articola secondo forme di nostalgia profondamente diverse.

Per John Soane prevale una nostalgia spaziale, per la quale non ricerca la forma ideale della Villa, ma l'essenza atmosferica trasmessa dalla rovina stessa che diventa principio progettuale nella sua Bank of England.

L'approccio di Charles Louis Boussois si serve della nostalgia temporale, per rappresentare, in modo rigoroso, la bellezza originaria attraverso il disegno e la restituzione scientifica, producendo una delle più accurate ricostruzioni tridimensionali del complesso.³⁹

Fig. 100
In alto a destra,
Frigidarium, Villa Adriana



Fig. 101
In basso a destra,
Bank of England di John Soane,
Joseph Michael Gandy, 1830



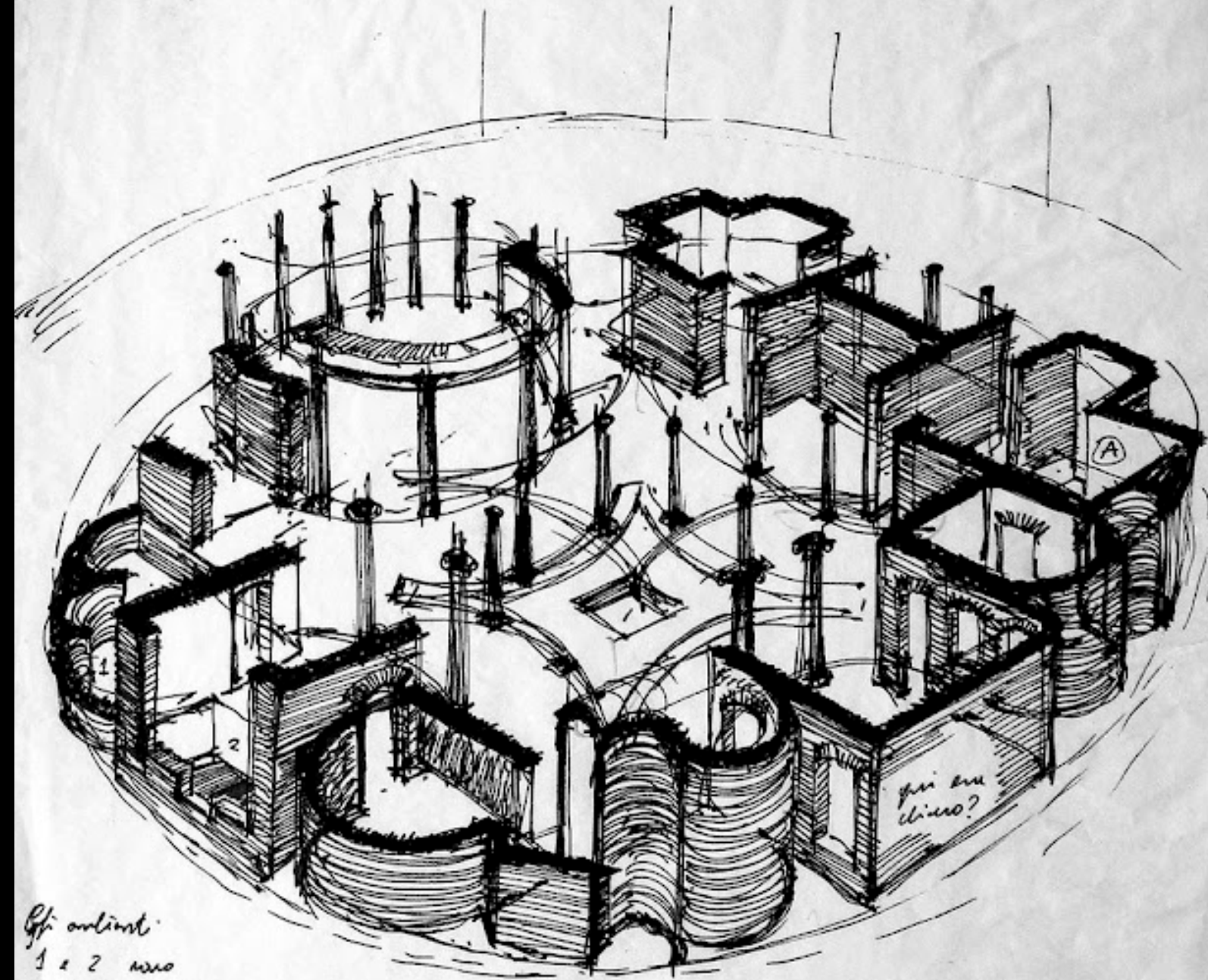
Il periodo tra le due guerre, corrispondente all'affermazione del movimento moderno, si rivela un periodo cupo per la villa sia come idea che come icona; infatti, nonostante Le Corbusier, dichiarava:

*"Fuori Roma, all'aria aperta hanno fatto la Villa Adriana. Qui si medita sulla grandezza di Roma. Là hanno fondato un ordine. È il primo grande ordine occidentale".*⁴⁰

L'architetto moderno al posto del decantato ordine poteva percepire solo disordine planimetrico, per cui la comprensione effettiva del suo impianto compositivo non riusciva a tradursi in un paradigma realmente operativo. La complessità policentrica e ipotattica della Villa, difficilmente riducibile a schemi normativi o a immagini sintetiche, ne ostacola la trasmissione all'interno di una cultura architettonica orientata prevalentemente verso l'ortogonalità e la standardizzazione.⁴¹

È solo nel secondo dopoguerra che Villa Adriana torna a occupare una posizione centrale nel dibattito teorico, grazie all'opera di architetti e studiosi come Luigi Moretti e Giancarlo De Carlo. In particolare, con Moretti si inaugura un approccio radicalmente innovativo, fondato sull'analisi della sintassi logica degli spazi. Attraverso l'introduzione di parametri quali forma geometrica, dimensione volumetrica, densità luminosa e pressione spaziale, la Villa viene interpretata come una sequenza dinamica di esperienze percettive, anticipando una concezione dell'architettura non più esclusivamente formale, ma profondamente legata al comportamento e alla percezione dell'osservatore nello spazio.

Fig. 102
Teatro Marittimo,
Villa Adriana, Le Corbusier,
Tivoli, 1911.

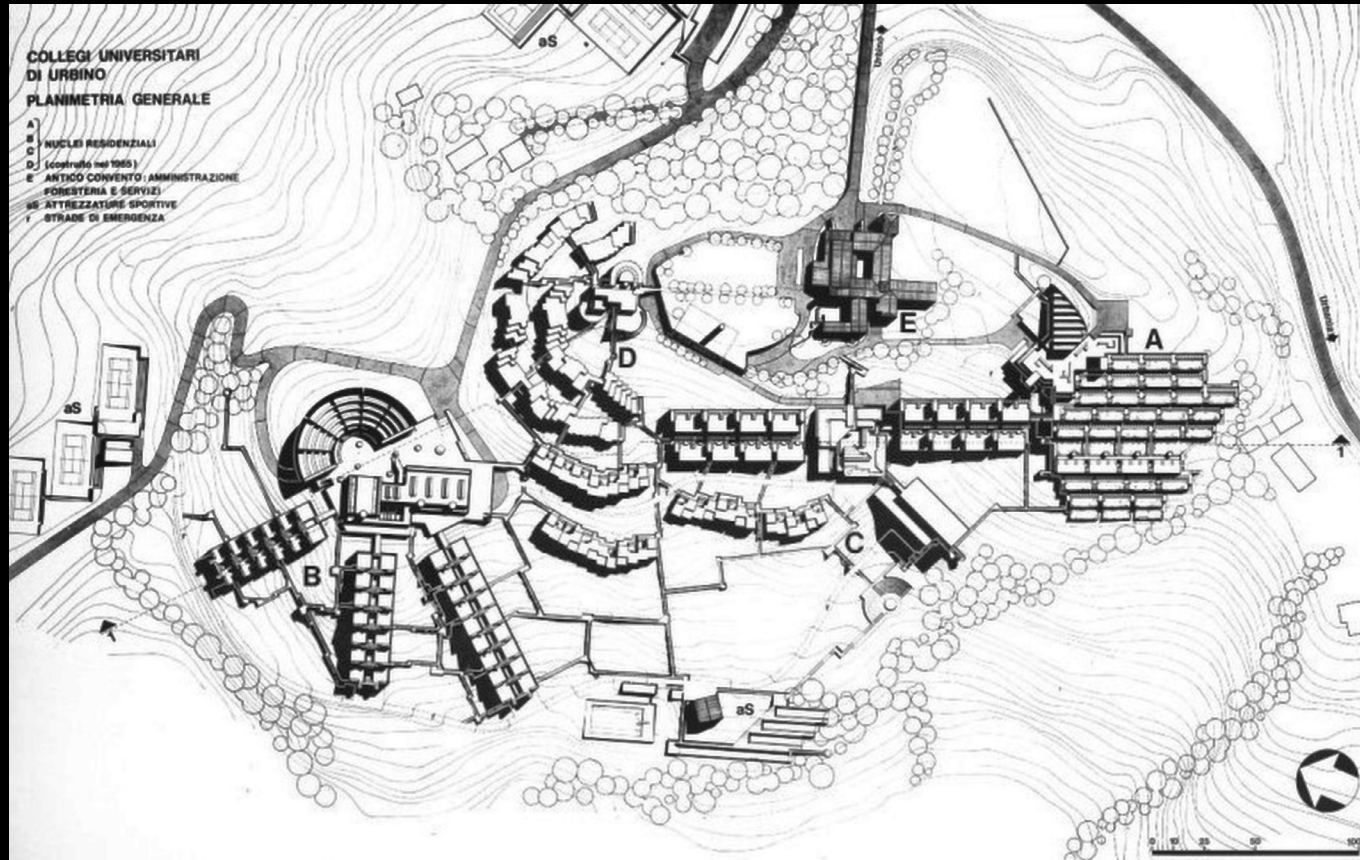


Gli antichi
1 e 2 sono
area 1 in più boni
del piano superiore,
il due sono i miei
voci l'altro non so

Villa Adriana viene riscoperta come paradigma compositivo complesso, non più soltanto come repertorio iconico di forme eccezionali.

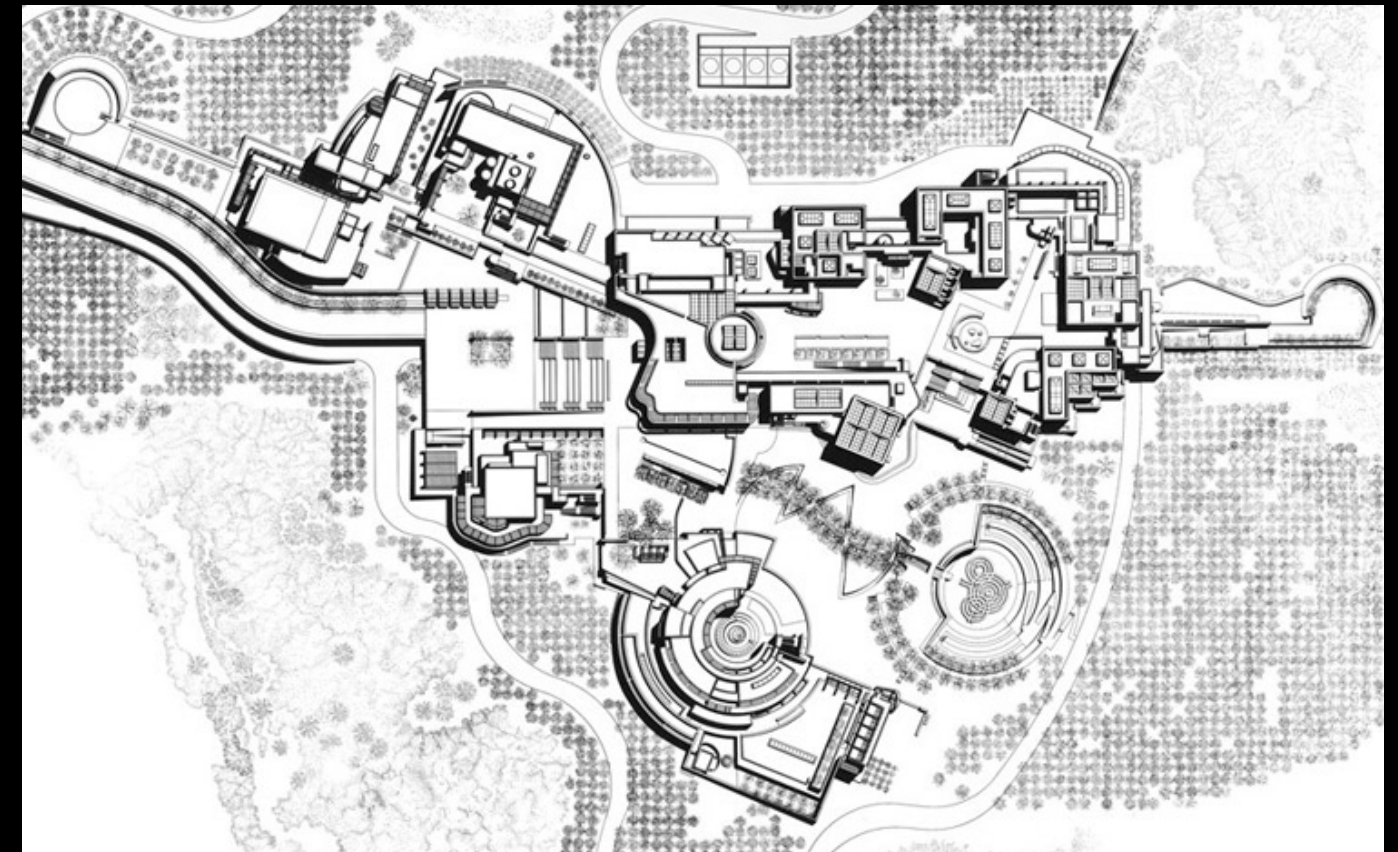
In questo contesto, il Campus universitario di Urbino progettato da Giancarlo De Carlo rappresenta una delle applicazioni più consapevoli del modello polare ipotattico, reinterpretato in relazione a una topografia articolata e a un sistema di centralità gerarchiche capace di strutturare l'intero impianto insediativo.⁴²

Fig. 103
Planivolumetrico Campus universitario
Urbino,
Giancarlo De Carlo



Parallelamente, il Getty Center di Richard Meier testimonia una riappropriazione della Villa-idea su scala monumentale, assunta come principio ordinatore per l'organizzazione di un vasto complesso di padiglioni autonomi in rapporto con la morfologia del sito. Sebbene filtrata attraverso un linguaggio architettonico dichiaratamente ultramoderno, che ne attenua in parte la capacità evocativa, la lezione di Villa Adriana resta operante come tracciato compositivo invisibile, ma strutturalmente determinante.⁴³

Fig. 104
Planivolumetrico Getty Center, Los
Angeles, Richard Meyer



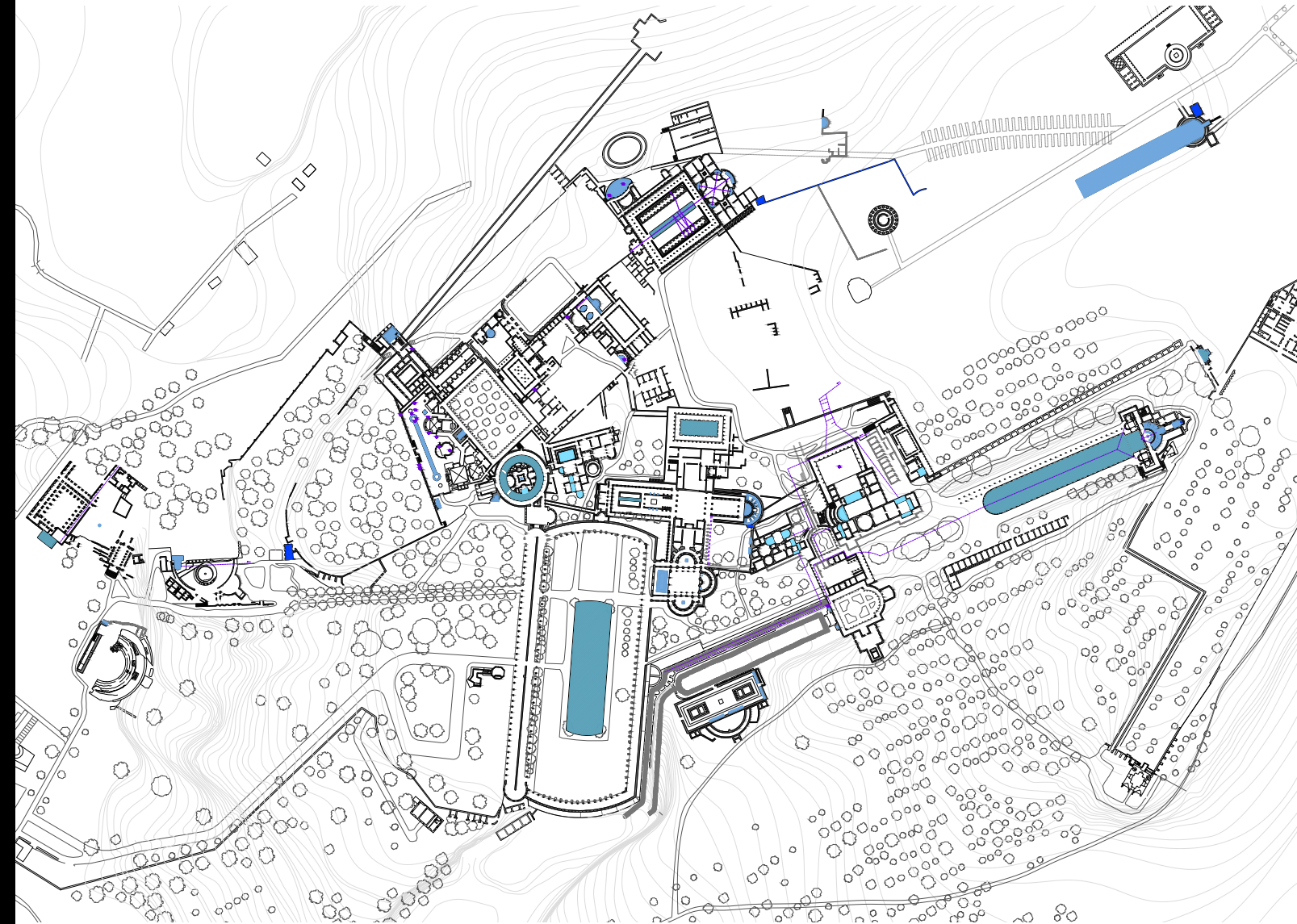
4.3 ACQUA E SPAZI

Villa Adriana si distingue per la presenza di un apparato idraulico di straordinaria ampiezza e complessità, l'acqua non rappresenta un semplice accessorio, ma un vero e proprio elemento costitutivo dell'organismo architettonico e della sua scenografia: essa concorre in primo luogo alla costruzione di effetti spaziali e percettivi e al tempo stesso alla funzionalità quotidiana. I quattro complessi termali della villa oltre che le numerose vasche e fontane necessitavano di un costante e massivo approvvigionamento. Ne deriva che il fabbisogno idrico giornaliero doveva essere molto elevato e difficilmente soddisfacibile mediante risorse episodiche, come la sola raccolta delle acque meteoriche, o tramite soluzioni locali di scala limitata.

La teoria di un'autosufficienza idrica fondata esclusivamente su sorgenti o pozzi locali è stata infatti ridimensionata dagli studi sulle origini dell'acqua. Le ipotesi oggi si articolano principalmente lungo due direttrici: da un lato possibili collegamenti diretti con i grandi acquedotti pubblici; dall'altro l'impiego di risorse naturali disponibili in loco, in particolare la sorgente di Acqua Ferrata, della quale si conservano poche informazioni sia sulla portata originaria sia sulle modalità di utilizzo. Alcune letture ne circoscrivono il contributo al settore occidentale della Villa, ipotizzando un'alimentazione parziale inserita in un sistema più ampio, integrato da canalizzazioni provenienti da est.⁴⁴

In questo quadro, la localizzazione della villa può essere stata influenzata dalla prossimità ad alcuni dei maggiori acquedotti dell'area: tra cui l'Anio Vetus, l'Aqua Marcia, l'Aqua Claudia e l'Anio Novus; considerando che nell'antichità determinate residenze di rango potevano beneficiare di diramazioni autorizzate a partire da infrastrutture pubbliche.⁴⁵

Fig. 105
Le acque di villa adriana,
Villa Adriana. Architetture d'acqua
G. Cardinale, M. Slavich
Tesi di laurea Politecnico di Milano
2015



L'acquedotto d'origine resta tuttavia oggetto di dibattito: MacDonald e Pinto propendono per una derivazione dall'Anio Novus, richiamando interventi documentati di ammodernamento della sorgente tali da garantire un'acqua di qualità superiore.⁴⁶ Fahlbusch, invece, ipotizza un collegamento con l'Aqua Marcia, portando a sostegno la presenza di una cisterna in prossimità del Ponte degli Arcinelli.⁴⁷

Sul versante meridionale dei Monti Tiburtini, a sud di Tivoli, si conservano ancora evidenze materiali riconducibili ai quattro acquedotti: dopo aver intercettato le acque nella valle alta dell'Aniene, essi discendevano verso Tivoli, piegavano poi marcatamente verso sud, costeggiavano i Monti Simbruini e si dirigevano infine verso Roma.⁴⁸

Lungo il percorso di collegamento dell'Aqua Marcia, in corrispondenza del Ponte degli Arcinelli, è stato rilevato un manufatto di impianto rettangolare rivestito in cocciopesto per garantire una funzione impermeabilizzante, riconducibile per caratteristiche ad un serbatoio connesso a un tratto in pressione. A supporto di questa tesi, il ritrovamento di un condotto di grandi dimensioni fa ipotizzare l'impiego di un sifone invertito: un dispositivo idraulico utilizzato per consentire il superamento di un dislivello negativo, come nel caso della villa per l'attraversamento di una valle.⁴⁹

Nonostante la mancanza di evidenze materiali che attestino il collegamento tra tale struttura e Villa Adriana, l'elevata disponibilità d'acqua dell'acquedotto e la sostanziale assenza di altri fruitori nelle immediate vicinanze rafforzano l'ipotesi che una derivazione di questo tipo potesse essere stata concepita proprio in funzione del complesso di Villa Adriana.⁵⁰

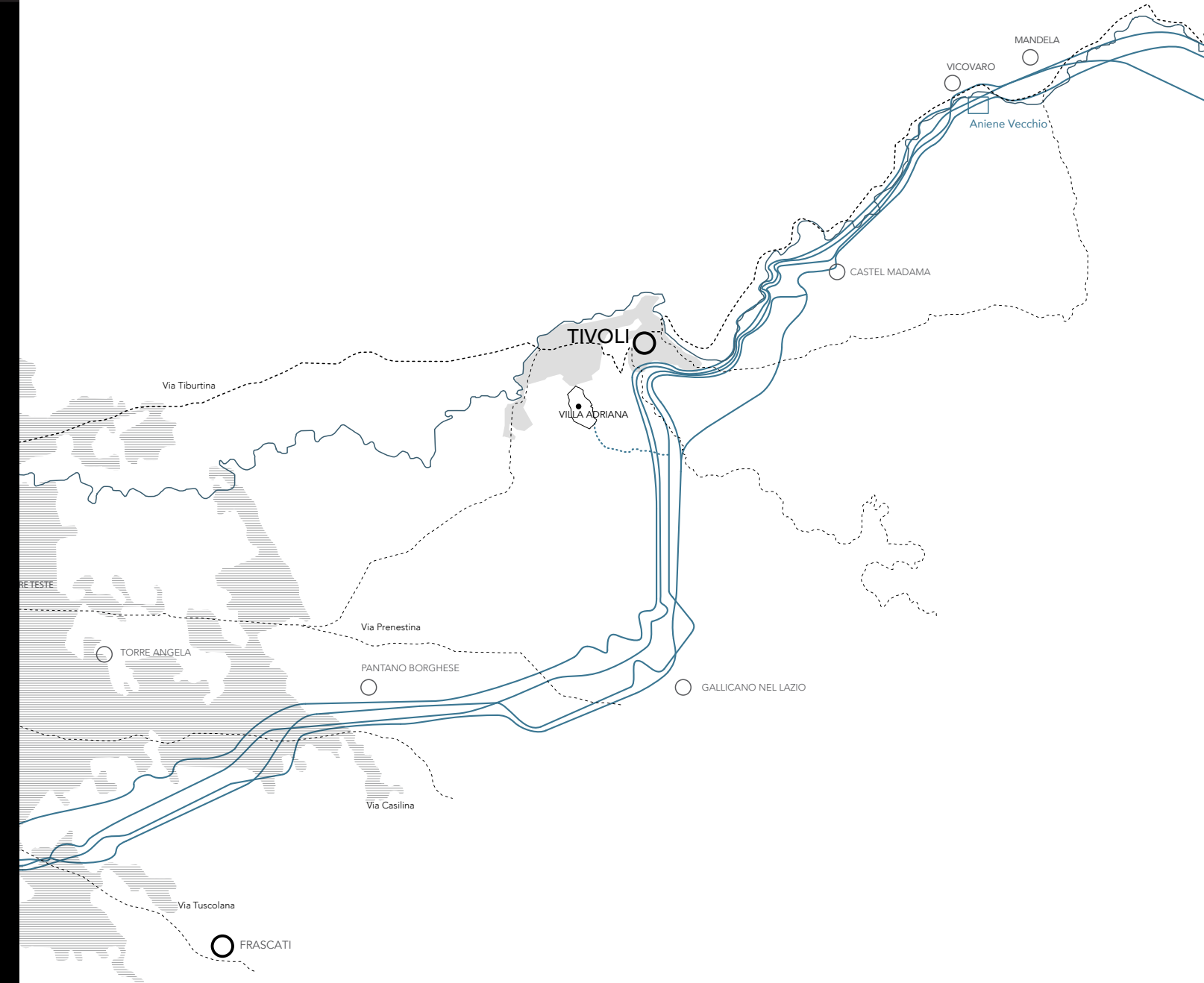


Fig. 106
Acquedotti locali
Villa Adriana. Architetture d'acqua
G. Cardinale, M. Slavich
Tesi di laurea Politecnico di Milano
2015

L'apparato idrico rappresenta anche una chiave metodologica per la lettura del paesaggio di Villa Adriana, dove suolo, acqua e vegetazione costituiscono una triade inseparabile. L'attenzione si concentra quindi sul disegno di tracciati di connessione che rendano leggibile la complessità del complesso nel quale i tre elementi si integrano in una sintesi paesaggistica, capace di costruire sequenze, soglie e punti di vista. In questo senso, la sistemazione paesaggistica può essere intesa come convergenza di due matrici: una legata alla tradizione degli Horti Hadriani e l'altra legata alle Aquae.

La lettura delle acque intese come layer interpretativo propone un sistema di direttrici e relazioni idro-topografiche che funziona da struttura nascosta, attivabile dal progetto quando i percorsi e gli interventi lo intersecano. La rete non impone forme predefinite: al contrario, opera come dispositivo generativo, perché richiede di essere resa percepibile tramite architetture di suolo, soglie umide, e specchi d'acqua. I tre principali assi di scorrimento si sviluppano lungo il versante di Roccabruna, il versante della spina monumentale centrale e lungo il versante di Valle di Tempe.

La componente idrica di Villa Adriana, può dunque essere interpretata secondo due registri complementari: uno "classico", in cui l'acqua è catturata e distribuita dall'architettura, e uno più vicino alla sensibilità del giardino "romantico", in cui l'acqua riacquista una dimensione libera e potente, espressione della natura.

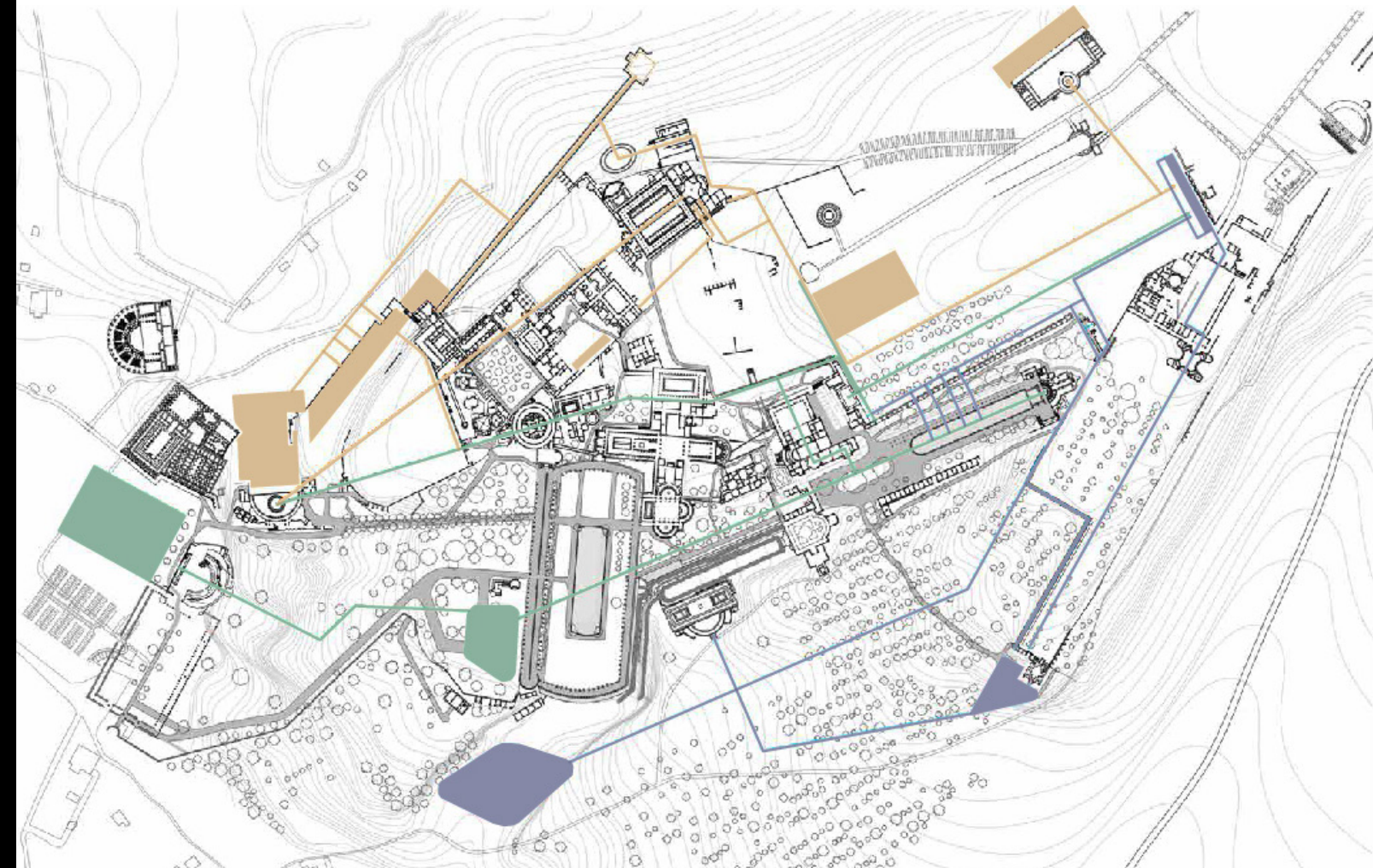


Fig. 107
Acque Ligoriane
Villa Adriana, Tivoli
Linee guida concorso Premio
Piranese



Fig. 108
Nella pagina, il Teatro Marittimo,
Villa Adriana, Tivoli



Fig. 109
Nella pagina, il Canopo,
Villa Adriana, Tivoli

4.4 IL NUOVO PARADIGMA

Il tema della forma può essere introdotto a partire dalla definizione proposta da Jules Vuillemin, che, per scioglierne le ambiguità, la chiarisce attraverso un sistema di opposizioni. La più pertinente al nostro caso è la relazione forma–sfondo, poiché consente di intendere la forma come figura distinguibile solo in presenza di uno sfondo che la rende riconoscibile.

In questo quadro, il richiamo alla Gestalt risulta decisivo. La forma non coincide con una somma di parti giustapposte, ma con una totalità organizzata, nella quale i singoli elementi sono governati da una legge intrinseca che ne determina il senso all'interno dell'insieme. Ne consegue che un complesso come Villa Adriana può essere “letto” come forma soltanto a condizione di individuare principi organizzativi capaci di trasformare la molteplicità degli stimoli in una struttura coerente.⁵¹

Aristotele, intendeva la forma come sequenza logica di operazioni che registra un passaggio di stato: da idea a materia, da pensiero a costruzione. Le leggi della forma sono allora contemporaneamente leggi di organizzazione e di costruzione. Da qui la centralità di “idea e disegno”, l'atto primario del disegno è ridotto alla sua unità minima: il comando “linea da A a B”, cioè un segmento teso tra due punti. Il corrispettivo dispositivo progettuale di Villa Adriana corrisponde alla pergamena: riscrivibile e permeabile alla luce, posizionata su un grande tavolo da disegno su cui piantare chiodi e tendere fili, creando un sistema aderente al modello polare policentrico.⁵²

La vera forma della Villa è invisibile a occhio nudo, perché ciò che l'occhio incontra è un insieme di episodi e frammenti che non rendono immediatamente leggibile la gerarchia che li organizza. La trasparenza è dunque un concetto operativo: la forma si lascia attraversare dalla lettura solo se si dispone un apparato grafico capace di far emergere i segni invarianti del progetto.⁵³

Stabilita la composizione pluriassiale della villa, resta da svelare l'origine geometrica degli orientamenti dei diversi blocchi, i quali non posso essere determinati esclusivamente da punti cardinali, plasticità del suolo o contingenze di sviluppo, ma bisogna cercare un atto generativo più profondo.

Fin dalla sua realizzazione, Villa Adriana si configura come il teatro di una trasformazione che oltrepassa i limiti del complesso tiburtino e investe più in generale i principi compositivi dell'architettura antica: un vero e proprio spostamento di paradigma.

Il mos maiorum, inteso come repertorio e grammatica dei singoli padiglioni, rimane sostanzialmente invariato; ciò che muta, invece, è il modo in cui le parti vengono aggregate e fatte crescere entro un progetto unitario. In questo passaggio entra in crisi lo schema della griglia ortogonale e si afferma un diverso modello di controllo della forma, di natura policentrica, radiale e ipotattica.

Il cambiamento implica anche una diversa posizione dell'osservatore, assunto come “occhio” del pensiero progettante. La griglia ortogonale, infatti, tende a rendere equivalenti i punti di riferimento e a distribuire il controllo in maniera uniforme; il sistema polare, al contrario, concentra l'ordine in uno o più punti preferenziali, dai quali è possibile governare un insieme di episodi architettonici eterogenei mantenendoli entro una relazione gerarchica.

L'impressione iniziale di una mancanza di regole distributive e gerarchiche, che a prima vista sembra caratterizzare Villa Adriana, si dissolve di fronte a un'analisi attenta della sua complessità. Tale lettura mette in evidenza una ratio progettuale riconoscibile attraverso tracciati regolatori: relazioni geometriche intenzionali che non si limitano a descrivere, ma strutturano l'aggregazione e lo sviluppo degli elementi nel disegno complessivo.⁵⁴



Villa Adriana si imposta prevalentemente su un ampio falsopiano la cui morfologia determina, fin dall'origine, alcune condizioni strutturanti per l'organizzazione del complesso. A partire dalla Piana del Pecile, collocata a circa 88 m s.l.m., il terreno presenta un innalzamento graduale che conduce verso l'Altura, un pianoro oggi in larga parte coltivato a 120 m di quota. Il dislivello complessivo tra questi due riferimenti altimetrici è nell'ordine dei 30 metri e si distribuisce con continuità lungo un tracciato di circa 900 metri in linea d'aria. Tale andamento introduce una progressione altimetrica non trascurabile, che incide sia sulle modalità di impianto dei principali nuclei architettonici, sia sulle relazioni visive e funzionali tra le diverse parti della Villa.

Il nucleo originario dell'impianto si dispone a una quota inferiore, nell'area del Pantanello, che corrisponde a un bacino naturale generato dalla confluenza dei fossi di Roccabruna e dell'Acqua Ferrata, elementi idrografici che, oltre a strutturare il paesaggio locale, coincidono con il margine tettonico inferiore del terrazzo su cui si sviluppa la porzione superiore della Villa. In questa fascia, attestata intorno ai 62 m s.l.m., si concentrano alcuni tra i nuclei architettonici più rilevanti dell'intero complesso tra cui il Teatro Nord, le Palestre e le costruzioni del Tempio di Venere Cnidia.

Nel quadro complessivo, il settore più rilevante di Villa Adriana si estende tra il Pantanello e l'Altura lungo una direttrice di oltre 1000 metri, che collega idealmente il centro dell'orchestra del Teatro Nord con quello del Teatro Sud. Il dislivello totale raggiunge valori compresi tra 55 e 60 metri, delineando un organismo architettonico articolato su livelli altimetrici differenti e radicato in una morfologia del suolo tutt'altro che uniforme.⁵⁵

Fig. 110
Nelle pagine precedenti, le mura di spina del Pecile, Villa Adriana, Tivoli

Fig. 111
A destra, giardini superiori delle Grandi Terme, Villa Adriana, Tivoli



Dal punto di vista topografico, Villa Adriana interpreta la discontinuità del terreno non come limite, ma come principio ordinatore. La complessità del suolo, segnato da variazioni di quota, soglie e piani successivi, definisce infatti un paesaggio stratificato, risultato sia delle condizioni morfologiche originarie del territorio tiburtino sia delle trasformazioni radicali prodotte dalle operazioni di cantiere, che hanno rimodellato e consolidato porzioni estese del sito.

Per realizzare le ampie spianate e i sistemi terrazzati fu necessario procedere a estesi sbancamenti, con l'asportazione di consistenti volumi di tufo, particolarmente evidente nel settore occidentale della Villa, dove l'assetto del Pecile si fonda su un intervento di regolarizzazione attraverso una costruzione identificata come il complesso delle Cento Camerelle. Si tratta di una sequenza di ambienti disposti lungo il margine della grande spianata, che funzionano come dispositivo di contenimento e di livellamento del terreno. Le strutture, impostate su un andamento lineare, sono scandite internamente da robuste murature a sacco, alte oltre dieci metri e infisse nel banco di terreno per incrementare la stabilità dell'insieme.

Occorre tuttavia precisare che tali interventi di modificazione del terreno non potevano essere integralmente compiuti, né del tutto prevedibili, al momento della definizione dell'impianto generale. Proprio per questo, l'assetto del complesso lascia intravedere una fase progettuale fondata su una lettura attenta delle necessità del luogo: una comprensione selettiva delle pendenze, delle soglie naturali, dei bacini e dei margini, assunti come risorse compositive. Ne deriva un rapporto non imitativo ma strategico tra architettura e paesaggio, in cui l'una non si sovrappone semplicemente all'altro, bensì lo interpreta e lo riorienta, mentre, reciprocamente, la morfologia del sito contribuisce a determinare orientamenti, gerarchie e articolazioni spaziali dell'impianto.⁵⁶

Fig. 112
Cento camerelle,
Villa Adriana, Tivoli





La viabilità non si espone in superficie come griglia o rete leggibile, bensì si affida a connessioni laterali, a percorsi di margine e soprattutto a tracciati ipogei. La coesione del complesso non dipende da un unico principio distributivo, né da un asse ordinatore ininterrotto, ma si costruisce per addizione di parti: Villa Adriana risulta essere l'aggregazione di quattro grandi quartieri, ciascuno internamente coerente e autonomo, circondato da strutture secondarie di raccordo che contribuiscono alla definizione della morfologia complessiva, aumentando la densità e rafforzando la natura policentrica del sistema.⁵⁷

Primo quartiere (Nord-Est) – Blocco residenziale.

Comprende la Domus con le terrazze affacciate sulla Valle di Tempe, il Cortile delle Biblioteche, la Terrazza delle Fontane, gli Hospitalia, il Triclinio Imperiale, il Padiglione di Tempe e Piazza d'Oro.⁵⁸

Secondo quartiere (Centro della Villa) – Complesso centrale

Formato dal complesso comprendente il Palatium, il Ninfæo-Stadio e l'Edificio con Tre Esedre. A questo nucleo si riferiscono anche il Pecile e la Sala dei Filosofi, che ne assumono l'orientamento generale. Tra questa zona e quella della Domus, secondo una logica interstiziale, si inserisce il blocco composto dal Teatro Marittimo e dalle Terme con Eliocaminus.⁵⁹

Terzo quartiere (Tra Pecile e Altura) – Fascia termale

Collocato in un'area pianeggiante, occupa lo spazio compreso tra il Pecile e il salto di quota dell'Altura. È composto da una serie di edifici disposti secondo uno schema ortogonale, che include gli impianti delle piccole e grandi terme, il Grande Vestibolo e i terminali del Canopo e dell'Antinoeion.⁶⁰

Quarto quartiere (Occidente) – Accademia

Denominato Accademia, si sviluppa in aderenza all'erosione del banco di tufo occidentale, estendendosi dalla Torre di Roccabruna fino al Teatro Sud.⁶¹



Fig. 113
Nelle pagine precedenti, la
ricostruzione integrale di Villa
Adriana, Katatexilux

Fig. 114
A destra, la planimetria Villa Adriana,
Tivoli, Wagner & Debes, 1909

4.5 TRACTATUS LOGICO SINTATTICO

EsPLICITATO l'impianto policentrico ipotattico radiale, il Tractatus Logico Sintattico identifica nella topografia della Villa sette centri di irradiazione con diversa intensità.

Nel contesto di Villa Adriana, il termine "policentrismo" designa un preciso modo di organizzazione dell'insieme, fondato non su un unico fulcro gerarchico, bensì su una pluralità di poli di attrazione. Ciascun polo possiede una propria identità architettonica e una specifica vocazione funzionale, ma non si configura mai come episodio autonomo o isolato. Al contrario, ogni nucleo partecipa a un sistema di relazioni che ne determina il ruolo all'interno del complesso. Tale sistema si costruisce attraverso dispositivi compositivi riconoscibili quali assi visivi, allineamenti, percorsi, simmetrie e corrispondenze spaziali, che mettono in comunicazione le diverse parti e ne garantiscono la coerenza reciproca. Ne deriva un assetto nel quale la continuità dell'esperienza e la leggibilità dell'impianto non dipendono da una sequenza lineare o da una rete viaria uniforme, ma dalla capacità dei singoli episodi di rimandare l'uno all'altro, attivando un dialogo costante tra ambiti differenti.

La sequenza delle azioni non è cronologica di cantiere ma logica sintattica dove ciascun nucleo possiede un ruolo specifico, ma è al tempo stesso integrato entro un ordine complessivo. Tale assetto rimanda all'intenzione dell'imperatore di costruire un luogo capace di accogliere e far dialogare culture e linguaggi architettonici differenti, maturati e apprezzati nel corso dei suoi viaggi. Da queste centralità deriva inoltre una sintassi radiale: i diversi centri si dispongono in rapporto agli assi principali della Villa e attivano una rete articolata di rimandi visivi, geometrici e di percorrenza che si irradia in più direzioni, organizzando lo spazio per campi di relazione piuttosto che per continuità lineari.⁶²

I CENTRALITA' PIAZZA D'ORO

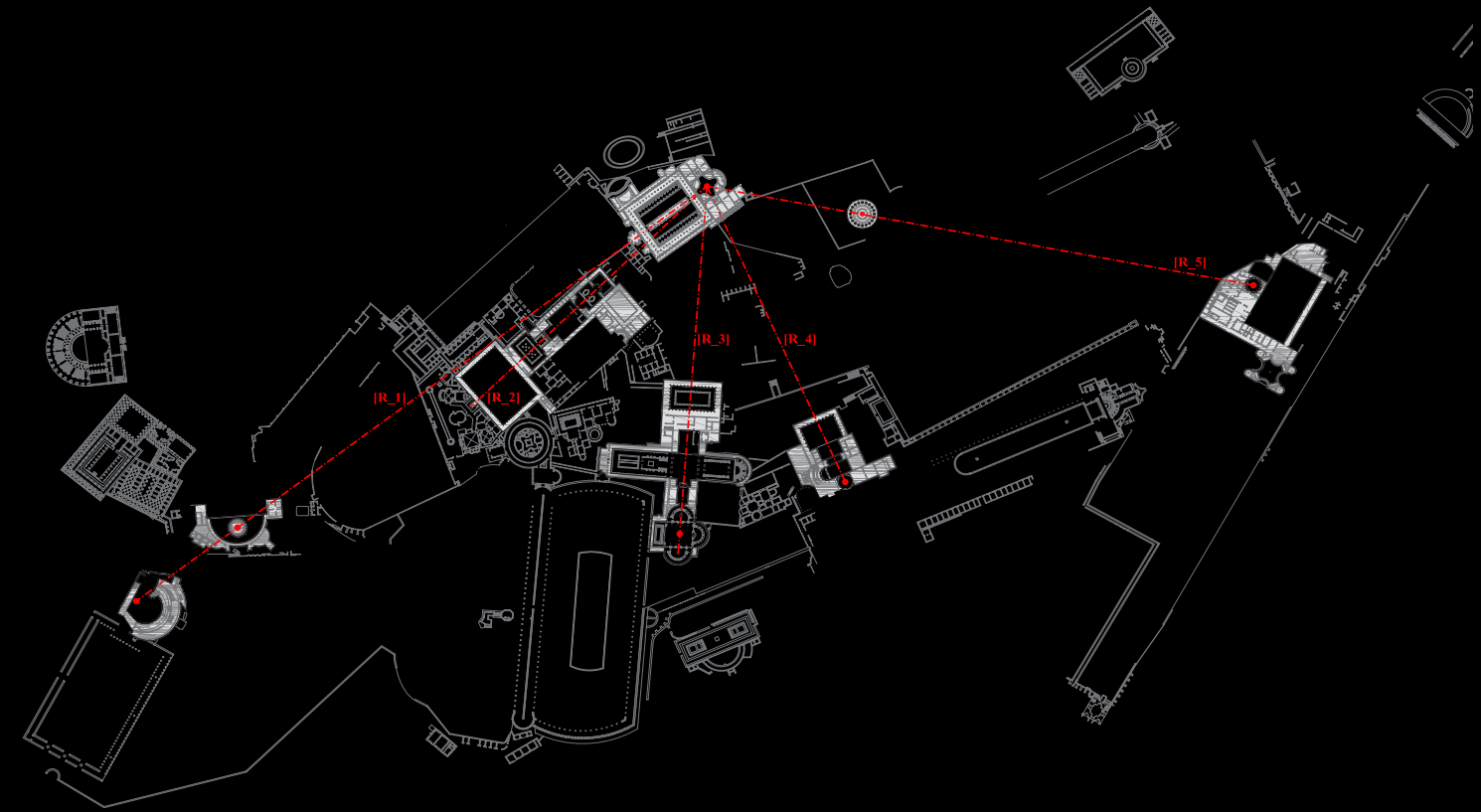


Fig. 115
Centralità Piazza d'Oro,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

II
CENTRALITA' TEMPIO DI VENERE E TEATRO NORD



Fig. 116
Centralità Teatro di Venere e Teatro Nord,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

III
CENTRALITA' TEATRO MARITTIMO



Fig. 117
Centralità Marittimo,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

IV
CENTRALITA' TEATRO SUD

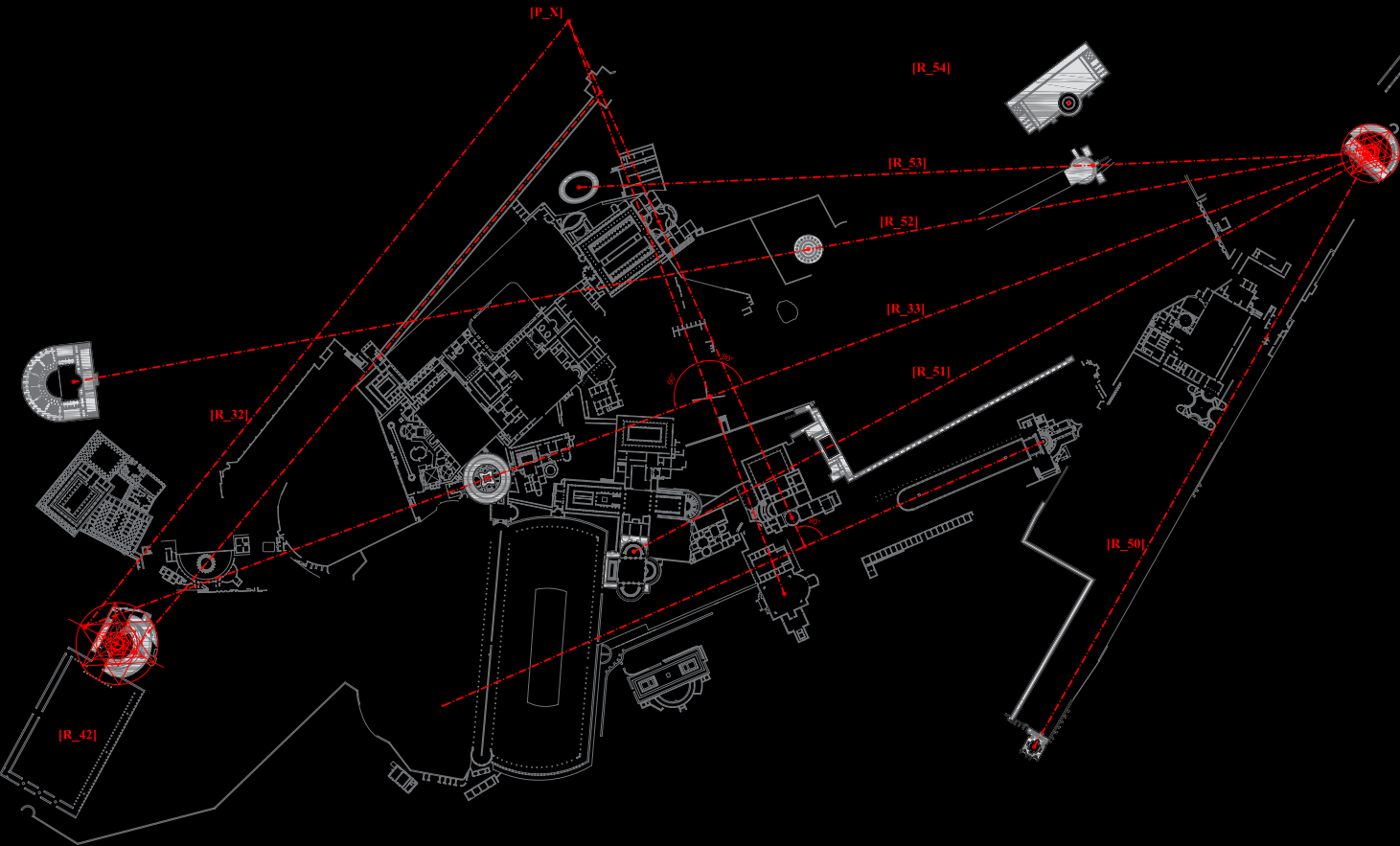


Fig. 118
Centralità Teatro Sud,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

V
CENTRALITA' TRE ESEDRE E ANTINOEION



Fig. 119
Centralità Tre Esedre e Antinoeion,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

VI
CENTRALITA' GRANDE VESTIBOLO

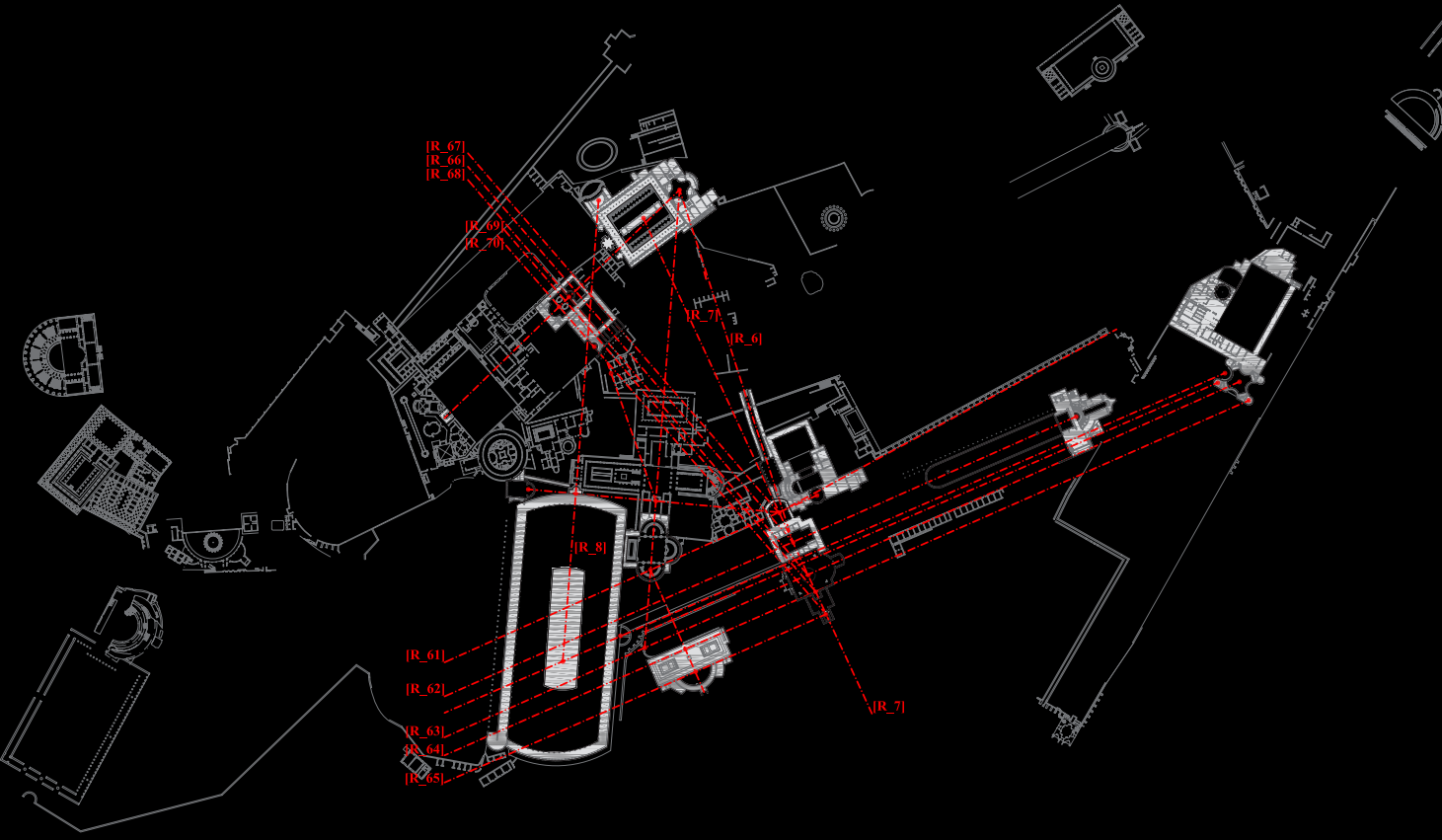


Fig. 120
Centralità Grande Vestibolo,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì

VII
CENTRALITA' PADIGLIONE DELL'ACCADEMIA

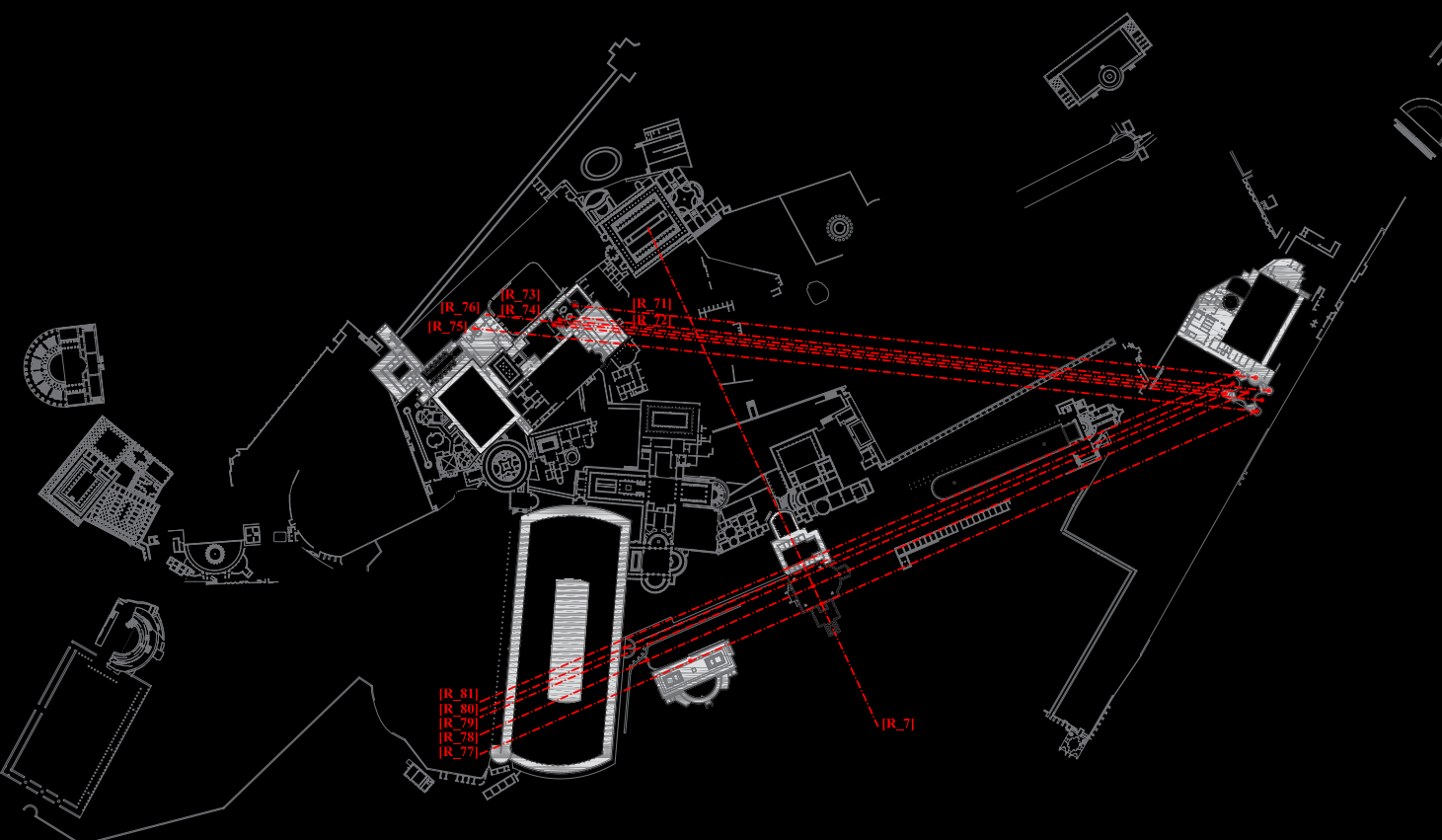


Fig. 121
Centralità Padiglione dell'Accademia,
Tractatus logico sintattico,
P.F. Caliarì



4.6 LA VALORIZZAZIONE DELLA VILLA

Ripercorrere, anche solo per cenni, il ruolo che questo luogo ha esercitato nella cultura architettonica occidentale significa prendere atto di un fatto paradossale: la Villa continua a rappresentare un riferimento di prim'ordine nell'immaginario internazionale, eppure la sua presenza nella coscienza culturale italiana appare spesso marginale, discontinua, talvolta sorprendentemente fragile.⁶³

Oltre alle già citate due dimensioni di Villa-icona e di Villa-idea, si affianca una terza realtà, decisiva per qualsiasi discorso metodologico: la Villa-concreta, cioè quella con cui ci confrontiamo fisicamente oggi, attraversandola e misurandola secondo percorsi spesso non originari, determinati da consuetudini, vincoli di tutela, condizioni di sicurezza e assetti proprietari stratificati. L'esperienza non coincide con quella degli osservatori storici, il che modifica inevitabilmente le possibilità di lettura e di comprensione del complesso; la fruizione contemporanea è mediata da una gestione complessa e da un territorio ancora segnato da presenze private consolidate.

Tale condizione produce limiti evidenti alla continuità dell'accesso e alla percezione dell'insieme, ma ha anche avuto, storicamente, un effetto ambiguamente positivo. Il mantenimento di un'economia agricola tradizionale, non riconvertita in senso speculativo, ha contribuito a preservare l'immagine paesaggistica della Villa come grande distesa verde, congruente con la sua vocazione storica. Il rovescio della medaglia è stato il prezzo pagato in termini di dispersione e appropriazione di frammenti sul mercato antiquario: una perdita che incide direttamente sulla possibilità di ricostruire in modo pieno e non frammentario il patrimonio materiale.⁶⁴

Fig. 122
Vista dall'alto dello stato attuale, Villa
Adriana, Tivoli

La ricerca architettonica contemporanea su Villa Adriana, oggi prevalentemente di matrice universitaria si divide, per via della sua complessità, in tre orientamenti tra loro complementari: una linea dedicata alla forma e alla composizione architettonica, una seconda centrata sui problemi di rappresentazione, e una terza orientata alla ricostruzione topografica e tridimensionale dei padiglioni.⁶⁵

Il Piranesi Prix de Rome, concorso universitario dedicato all'Architettura e Museografia per l'Archeologia, è il dispositivo didattico e culturale che è stato capace di trasformare Villa Adriana in un laboratorio, una vera e propria struttura formativa che, nel tempo, ha prodotto una quantità notevole di tesi e di analisi critiche sul sito archeologico. Il concorso tenta di sopperire alla lacuna presente nei piani di studi ordinari, i quali relegano la materia dell'Architettura per l'Archeologia a un ruolo marginale, promuovendo un terreno di sperimentazione in cui l'antico non è "sfondo" da preservare, ma interlocutore con cui dialogare attraverso strumenti architettonici consapevoli.⁶⁶

L'istituzione che organizza questa esperienza è l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, la quale si colloca dichiaratamente in una linea di continuità con la tradizione accademica dell'esperienza in situ, tipica delle grandi accademie storiche, tentando, al tempo stesso, di connetterla a una struttura formativa di tipo politecnico. Questo passaggio è cruciale: implica la volontà di superare la dicotomia tra cultura "beaux arts" e cultura tecnico-scientifica, facendo del sito archeologico non solo un luogo di contemplazione e studio, ma un campo in cui mettere alla prova metodi, strumenti e ipotesi operative.

Il nodo, oggi, è riportare la Villa al centro del dibattito disciplinare non per celebrarne l'immagine, ma per riattivarla come strumento di conoscenza e come dispositivo critico per il progetto contemporaneo.

Fig. 123
XXIII Piranesi Prix de Rome, 2025,
Accademia Adrianea di Architettura e
Archeologia Onlus



In Italia la valorizzazione del patrimonio costituisce uno dei nodi centrali del dibattito sui beni culturali, di cui i temi di tutela, gestione, accessibilità e sostenibilità economica definiscono l'equilibrio tra responsabilità pubblica e partecipazione privata. Dall'introduzione dei servizi aggiuntivi con la legge Ronchey, si attiva un meccanismo di reperimento risorse per coprire parte dei costi di manutenzione e gestione, alla ricerca di un compromesso tra la domanda di conoscenza e comfort espressa dal pubblico e l'offerta di ostensione e servizi prodotta dalle istituzioni.⁶⁷

Il concetto di Design strategico, introdotto dal professor Caliri, dimostra come la progettazione integrata di prodotti, comunicazione e servizi concorra a costruire l'esperienza complessiva del bene e la sua riconoscibilità pubblica. Il prodotto culturale non è solo "evento", per cui una valorizzazione efficace non si esaurisce nei servizi elementari, ma culmina nella capacità di trasformare il sito in infrastruttura di produzione culturale.⁶⁸

Fig. 124
Le Tre Esedre,
Villa Adriana, Tivoli



In Italia la valorizzazione, a differenza di altri paesi europei, incontra un freno ricorrente, ovvero la scarsa dotazione di infrastrutture a supporto di aree archeologiche e luoghi della cultura. Una delle ragioni è la diffidenza verso l'accostamento della contemporaneità all'antico, salvo interventi reversibili.

Recentemente, Villa Adriana è stata attaccata mediaticamente, per il suo stato di progressivo declino e abbandono; un ritratto che seppur a fronte di risorse limitate non corrisponde a verità, dati gli evidenti risultati nella qualità archeologica e paesaggistica, per la quale Caliri afferma:

"Villa Adriana è bellezza vera, reale. Non bellezza che fu".⁶⁹

Le rovine maestose dell'architettura imperiale, e il paesaggio agricolo sono le due dimensioni di eccellenza della Villa, che tuttavia non negano alcuni persistenti problemi legati alla sua estensione e ai costi di gestione. L'obiettivo resta quello di realizzare un sistema in cui archeologia e paesaggio cooperano, e in cui pubblico e privato possono convergere sugli stessi traguardi.

Fig. 125
Grandi Terme,
Villa Adriana, Tivoli



Obiettivo

/ob·bièttivo/

s.m. [dal lat. mediev. obiectīvus, der. di obiectum «oggetto», da obĭcĕre

“Nel linguaggio comune, tecnico e amministrativo, indica lo scopo, il fine o la meta che un soggetto si propone di raggiungere attraverso un’azione consapevole, pianificata e orientata a un risultato determinato. L’obiettivo rappresenta il punto di riferimento operativo di un’attività, di un progetto o di una strategia, e ne guida lo sviluppo, la scelta dei mezzi e la valutazione degli esiti.

In questo senso, l’obiettivo si distingue da un desiderio generico o da un’aspirazione astratta, in quanto presuppone un intento definito, una direzione chiara dell’agire e, spesso, la possibilità di verifica del risultato ottenuto. Può essere formulato a breve, medio o lungo termine e può articolarsi in obiettivi intermedi o specifici, funzionali al conseguimento del fine generale.

*Nel linguaggio organizzativo, educativo e scientifico, l’obiettivo costituisce un elemento fondamentale di programmazione, poiché consente di orientare le azioni, coordinare le risorse e misurare l’efficacia dei processi messi in atto. In senso più ampio, il termine può indicare anche il fine ultimo cui tende un comportamento individuale o collettivo, assumendo valore di criterio guida delle scelte e delle decisioni.”*⁷⁰

5.1 PIRANESI PRIX DE ROME

L'inizio del percorso che ha portato alla redazione di questa tesi coincide con la partecipazione alla XXIII Edizione del Piranesi Prix de Rome, concorso Internazionale di Architettura e Museografia per l'Archeologia presso Villa Adriana. L'esperienza maturata durante il workshop ha costituito una base metodologica di riferimento per l'applicazione dei principi progettuali fondati su un approccio consapevole al contesto storico-archeologico. Il concorso, promosso dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus e organizzato in collaborazione con diversi enti, si è svolto dal 23 agosto al 5 settembre 2025 a Tivoli.

Villa Adriana si configura, dunque, come un ambito di sperimentazione progettuale di eccezionale valore, un vero e proprio laboratorio di ricerca nel quale mettere alla prova strumenti, metodi e linguaggi del progetto contemporaneo. In questo contesto, il sito diventa il luogo privilegiato per l'elaborazione di una strategia di intervento sostenibile, consapevole e replicabile, capace di affrontare in modo critico il tema del confronto con le aree archeologiche ad alta vulnerabilità, offrendo modelli operativi trasmissibili anche ad altri contesti.

La sperimentazione progettuale si concentra, in particolare, sull'interazione tra Architettura e Acqua, due componenti determinanti nella costruzione dell'immagine e dell'identità di Villa Adriana; tale rapporto genera episodi architettonici significativi e incide sull'organizzazione complessiva dell'impianto, influenzando la logica insediativa e distributiva dei padiglioni. La dialettica tra architettura e acqua è il fulcro della riflessione progettuale contemporanea dove l'architetto è chiamato a misurarsi criticamente con l'eredità architettonica, individuando interventi capaci di interpretare e rilanciare tale relazione.

5.2 LE TRE SCALE DI INTERVENTO

La complessità dell'intervento progettuale, attraversata trasversalmente dal rapporto tra architettura e acqua, si articola secondo tre distinte scale di progetto, ciascuna caratterizzata da obiettivi specifici e calibrata in modo coerente rispetto alle condizioni, ai valori e alle criticità del contesto di riferimento.

Nel primo livello, viene approfondita la ridefinizione complessiva del paesaggio delle aree di progetto, l'azione di intervento è mirata alla riqualificazione e ricucitura all'interno del perimetro di Villa Adriana. L'organizzazione di nuove relazioni spaziali e percettive tra suolo, percorsi, viste e presenze archeologiche, costruiscono un sistema capace di restituire continuità, leggibilità e qualità d'uso a un ambito particolarmente delicato.

Il secondo tema progettuale riguarda la definizione di un padiglione espositivo integrato con una funzione termale, configurando un intervento che si colloca all'interno del più ampio ambito dell'Architettura e della Museografia per l'Archeologia, nel quale le esigenze di valorizzazione, fruizione e tutela del patrimonio si intrecciano con la dimensione esperienziale e funzionale dello spazio architettonico. In questo quadro, l'acqua e l'arte assumono un ruolo centrale, venendo messe in relazione con lo spazio architettonico attraverso un progetto che ne enfatizza il dialogo con la luce, intesa come elemento compositivo e percettivo capace di amplificare il valore simbolico ed esperienziale dell'intervento.

In fine il terzo tema tratta l'ideazione e l'organizzazione di un Fashion Show, concepito come evento temporaneo ma in grado di produrre un impatto significativo, nella quale il paesaggio diventa parte integrante del dispositivo narrativo ed esperienziale dell'evento stesso. Il rapporto tra Fashion & Heritage si configura come uno strumento di particolare efficacia e di forte potenza comunicativa per la tutela e la valorizzazione del patrimonio.

5.3 GLI OBIETTIVI DEL PROGETTO

Il percorso di ricerca sviluppato in questa tesi origina da un'analisi della genesi storica, della struttura insediativa e dei caratteri compositivi di Villa Adriana, con l'intento di costruire una proposta progettuale capace di inserirsi nel contesto in modo unitario, consapevole e leggibile. La conoscenza del sito, intesa come lettura stratigrafica e interpretazione delle sue regole spaziali, diventa così il presupposto per definire un intervento che non si sovrapponga al monumento, ma che ne assuma valori, gerarchie e relazioni come materiale operativo di progetto in grado di valorizzarne ed esaltarne le caratteristiche.

All'interno di questo ragionamento, la tesi propone una riflessione sul dialogo tra moda e patrimonio, assumendo come riferimento la visione creativa di Yves Saint Laurent, la cui ricerca estetica, profondamente influenzata dalle esperienze di vita maturate, permette di rielaborare, in chiave contemporanea, la figura dell'Imperatore Adriano e più in generale il mondo classico. Si tratta di un'operazione in continuità con una prassi che, dalla seconda metà del Novecento, ha visto la moda confrontarsi con luoghi simbolici della storia e dell'arte.

L'intervento viene quindi interpretato come un'azione di comunicazione e valorizzazione promossa dalla maison YSL nei confronti di un complesso archeologico di eccezionale rilevanza. Un'opera temporanea, ma capace di amplificare la percezione del sito, orientare nuovi sguardi e generare attenzione pubblica, nel rispetto dell'identità e della fragilità del contesto.

Fig. 126
Logo di Villa Adriana



VILLAE

VILLA ADRIANA

Il luogo individuato per l'evento di moda è la Piazza d'Oro, uno dei fulcri più significativi nella composizione spaziale di Villa Adriana. In ragione delle sue caratteristiche dimensionali e della forte impronta geometrica dell'impianto, l'allestimento è concepito per instaurare una continuità percettiva e fisica tra pubblico e passerella, organizzando la sfilata in un flusso ordinato, con traiettorie semplici coerenti con le geometrie che strutturano la piazza. La presenza dell'acqua assume un ruolo determinante, non come semplice elemento ornamentale, ma come asse fondamentale da cui dipendono le forme dell'intero impianto scenografico.

L'allestimento, attraverso quinte e variazioni di quota, genera spazi nascosti, veri e propri "luoghi segreti" che si rivelano progressivamente allo spettatore, rafforzando il carattere esperienziale dell'evento. In questo modo, le rovine non si configurano come semplice fondale scenografico, ma come parte attiva della messa in scena, esaltate da un intervento in netto contrasto, capace di far emergere la loro matericità e forza evocativa senza sovrapporsi al valore storico del luogo.

Fig. 127
A destra, veduta di Piazza d'oro,
Tivoli, Roma



L'impianto lineare del padiglione espositivo-termale si inserisce in continuità con l'area degli Inferi, caratterizzata da una valle lunga e stretta che conduce a una grotta. Il progetto interpreta questa conformazione come matrice ordinatrice, assumendo l'andamento del suolo e la sequenza degli spazi come dispositivi capaci di guidare il percorso e strutturare l'esperienza.

La composizione architettonica si costruisce attraverso l'intersezione di setti perpendicolari, la cui giustapposizione è regolata da una maglia geometrica rigorosa. Tale griglia non costituisce un semplice vincolo formale, ma uno strumento di controllo e misura, capace di garantire coerenza tra le parti e di organizzare con chiarezza il sistema degli ambienti.

Il complesso si articola infatti in una serie di padiglioni tematici, pensati come episodi successivi di un unico racconto spaziale dove il mondo contemporaneo di YSL e quello storico di Adriano si incontrano, mettendo in relazione memoria e progetto attraverso un dispositivo unitario, in cui arte, architettura e acqua concorrono a un'identità condivisa.

Fig. 128
A destra, ingresso della Valle
degli Inferi nel Giardino Segreto di
Adriano, Villa Adriana, Tivoli, Roma



_06



IL PROGETTO



Fig. 129
Nelle prima pagina del capitolo, vista
del ingresso del padiglione espositivo

Fig. 130
Nelle pagine, rielaborazione grafica
ad opera degli studenti dell'impianto
generale di Villa Adriana allo stato
di fatto



L'obiettivo sin dalle prime fasi del lavoro, in merito ai concetti di patrimonio, tutela e valorizzazione, è stato quello di sviluppare un progetto situato in un contesto altamente sensibile quale il sito archeologico di Villa Adriana.

Un luogo che, per propria natura, si configura come un sito archeologico complesso, stratificato e ricco di significati.

In ragione di tale condizione, il progetto ha come finalità quella di essere rispettoso e coerente nei confronti dell'identità della Villa. Per tale motivo, l'intervento, nella sua interezza, è stato concepito come un'opera integralmente rimovibile, reversibile e distinguibile rispetto all'antico, secondo un'impostazione progettuale che, evitando ogni forma di mimetismo, dichiara la propria contemporaneità.

La necessità del progetto deriva dall'obiettivo di incrementare la visibilità del sito e, simultaneamente, di valorizzare, gli spazi che questo ha da offrire; un palinsesto di rovine e reperti che godono di una scenicità senza eguali. Si tratta di grande bellezza.

A partire da tale premessa, l'intervento progettuale si è articolato su due fronti, sempre di carattere effimero ma con due gradi di temporalità diversi: un intervento di tipo paesaggistico, che non ingloba rovine o zone di scavo, ma è situato in una zona marginale della villa, pur restando all'interno del perimetro del sito; da considerarsi un intervento ex novo, concretizzato in un padiglione espositivo, destinato a rimanere ad uso della villa per una qualsivoglia esposizione futura; e un evento, che si va ad innestare sul tessuto storico, andando a cercare una connessione con una porzione specifica del sito, attraverso un dialogo formale, cromatico e materico, al fine di creare un evento straordinario, amplificato dalla scenografia già intrinseca al sito.

I due interventi, complessivamente non presentano una sistemazione casuale, ma sono stati selezionati, collocati e realizzati, a partire dagli assi individuati all'interno della villa.

È noto, infatti, che i romani tendessero ad elaborare architetture, ed interi palinsesti, a partire da delle proporzioni auree, geometrie, ordini; in questo caso, come discusso nei capitoli precedenti, anche Villa Adriana presenta una riflessione di questo tipo.

Quasi tutti gli elementi della Villa sono collegati tra loro da degli assi, non immediatamente percepibili all'occhio, ma riscontrabili nell'impianto generale, attraverso mappe e ricostruzioni.

Inoltre, molte delle geometrie e delle proporzioni presenti nell'impianto si ripetono o si presentano come dei multipli. Gli assi in alcuni casi generano degli angoli perfetti veri e propri.

In generale, tali assi spesso assumono come nodo, o come punto di partenza dei luoghi precisi della villa: come il Tempio di Venere, il Teatro nord e la Piazza d'oro, capaci di collegare e mettere in relazione diversi punti del complesso.

Un ulteriore concetto importante è quello legato al tema dell'acqua, infatti, la Villa, oltre a presentare l'acqua in superficie in alcune vasche: come nel Pecile, nel Teatro Marittimo o nel Canopo, ospita nel sottosuolo un vasto sistema di cisterne: precisamente le acque ligoriane.

Grazie a questa infrastruttura, il palinsesto è dotato di vere e proprie "architetture d'acqua", che sono alimentate da questo sistema, e anche l'impostazione dell'intervento assume lo stesso orientamento.



Fig. 131
Nelle pagine, rielaborazione grafica
ad opera degli studenti raffigurante
l'impianto generale di Villa Adriana
dotato di assi e proporzioni



LEGENDA:
Canali d'acqua
Bacini

Fig. 132
Nelle pagine, rielaborazione grafica
ad opera degli studenti raffigurante
l'impianto generale di Villa Adriana
con evidenziate il sistema di acque
Ligoriane

Infatti, i punti selezionati, ovvero la Piazza d'oro, sede dell'evento e il "Giardino segreto di Adriano" in cui è presente la Valle degli inferi, come fulcro del padiglione espositivo, si configurano come due luoghi ove l'acqua non è mero accessorio, ma matrice interpretativa, capace di mettere in relazione il paesaggio e l'architettura.

Due luoghi tra loro vicini, ma dotati di specificità diverse. In primo luogo, l'utilizzo originario, in quanto, se la Piazza d'oro rappresentava il luogo per eccellenza della sfarzosità, della socialità e degli eventi. Il Giardino segreto e, in particolare, la Valle degli Inferi erano invece uno spazio più intimo e privato, destinati all'imperatore e chiunque altro entrasse.

Fig. 133
In basso, sezione longitudinale della Valle degli Inferi

Fig. 134
A destra, disegno assonometrico ad opera degli studenti della Piazza d'oro

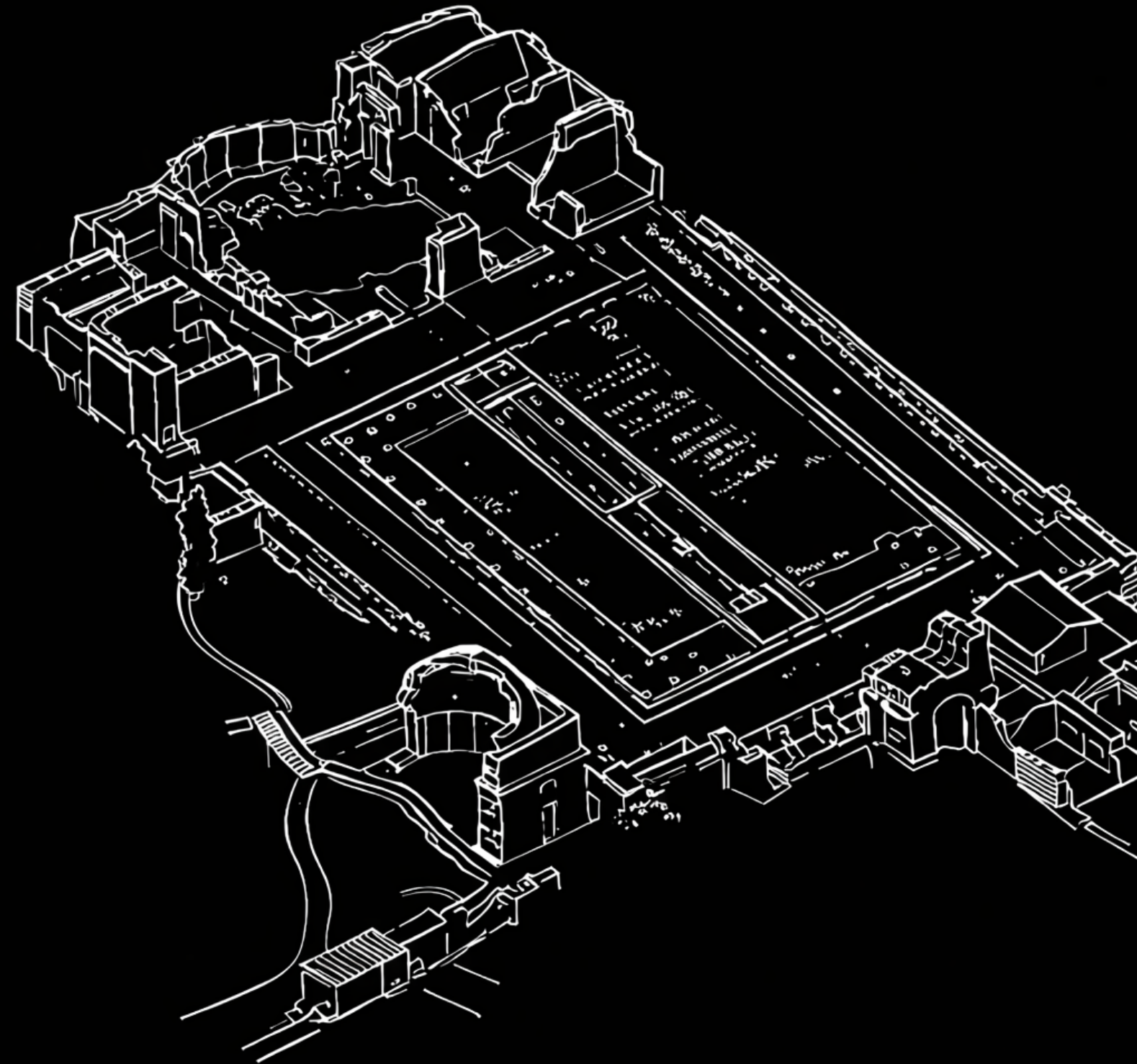
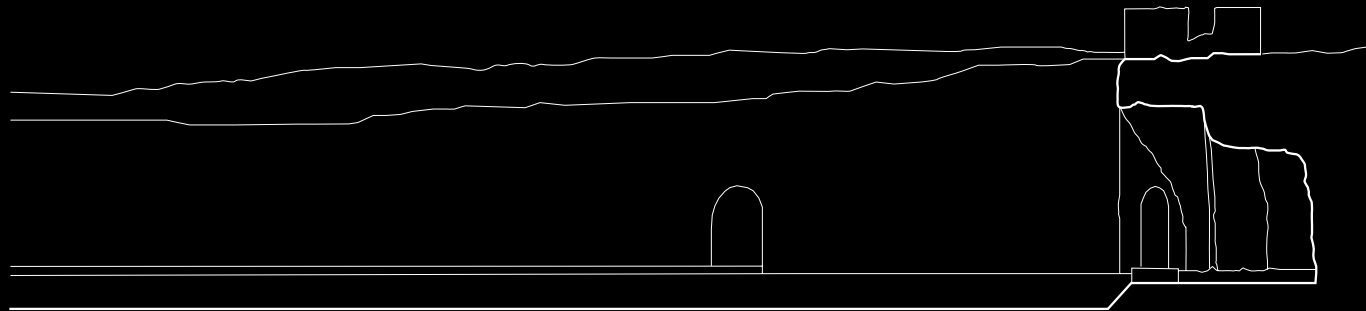




Fig. 135
Nelle pagine, rielaborazione grafica
ad opera degli studenti raffigurante
l'impianto generale di Villa Adriana
allo stato di progetto

Fig. 136
Nelle pagine, rielaborazione grafica
ad opera degli studenti raffigurante
la sezione territoriale dello stato
di progetto

Da qui gli antipodi, luce e oscurità, che verranno mantenuti anche nelle scelte progettuali della tesi. Infatti, le logiche del progetto sono state innescate da due figure, quella di Adriano, amante della bellezza, dei viaggi, dell'architettura e dell'arte, e detentore del potere politico, in quanto imperatore; e Yves Saint Laurent, che in tal senso è anch'egli una potenza, un colosso, ma di un altro registro simbolico, ovvero quello del mondo della moda.

Due animi tormentati nel profondo, eppure capaci, nella dimensione delle opere compiute, di raggiungimento di magnificenza e importanti rivoluzioni, seppur in diversi campi.

Di conseguenza, sia il progetto della sfilata che quello del padiglione espositivo, mirano a creare un connubio tra i due, trattando sulle questioni condivise: arte, bellezza e viaggi; mettendole in relazioni con le funzioni antiche di quei luoghi.

Pertanto, mentre il padiglione, inteso come spazio di incontro, racconta un viaggio fisico e introspettivo, la Piazza d'oro, sede dell'evento, rappresenta invece la dimensione del loro successo, alla luce del sole, in un atto finale.

Ad ogni modo, non è solo la vicinanza tra i due siti che ha portato alla scelta degli stessi, ma dall'esistenza di un insieme di collegamenti, per l'appunto degli assi, che ne rende esplicita la relazione spaziale.

In particolare, il padiglione, che segue la conformazione lineare della Valle degli inferi, presenta un asse che, proiettato rettilineamente, interseca dapprima il Teatro Marittimo e continua verso il Teatro Greco. Da qui ne deriva la linearità del padiglione espositivo, che si sviluppa intorno a quest'asse. Un secondo asse, che ha come origine la Piazza d'oro, attraversa un tempietto, taglia in due la linearità del padiglione e culmina nelle Palestre.

Una particolarità non risiede solo negli assi, ma nelle proporzioni

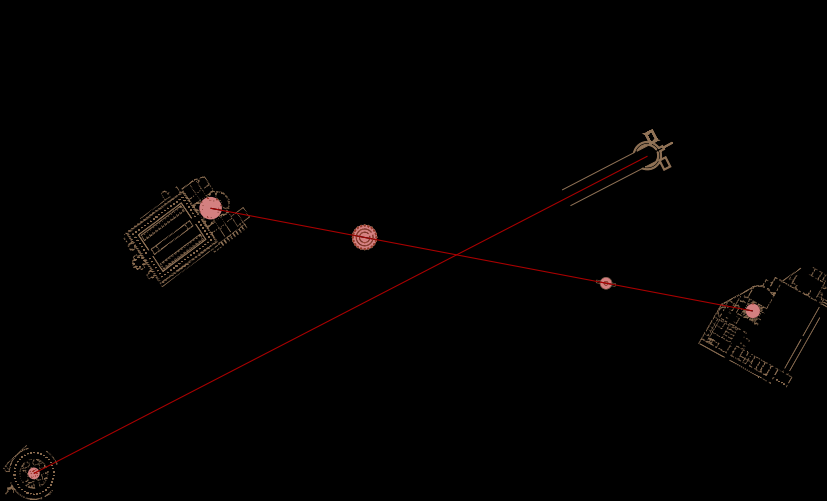
La particolarità non risiede solo negli assi, ma nelle proporzioni dei nodi, delle figure circolari che vengono intersecate da questi assi; in particolare la sequenza del cerchio della Piazza d'oro, del tempietto e delle palestre che hanno un raggio di circa 5 m. Invece, la circonferenza del ninfeo degli Inferi è di circa 10 m di raggio, valore che coincide con il Teatro Marittimo a cui si collega.

Ne emerge un sistema basato su ripetizione di valori, doppi o multipli, come grammatica del luogo.

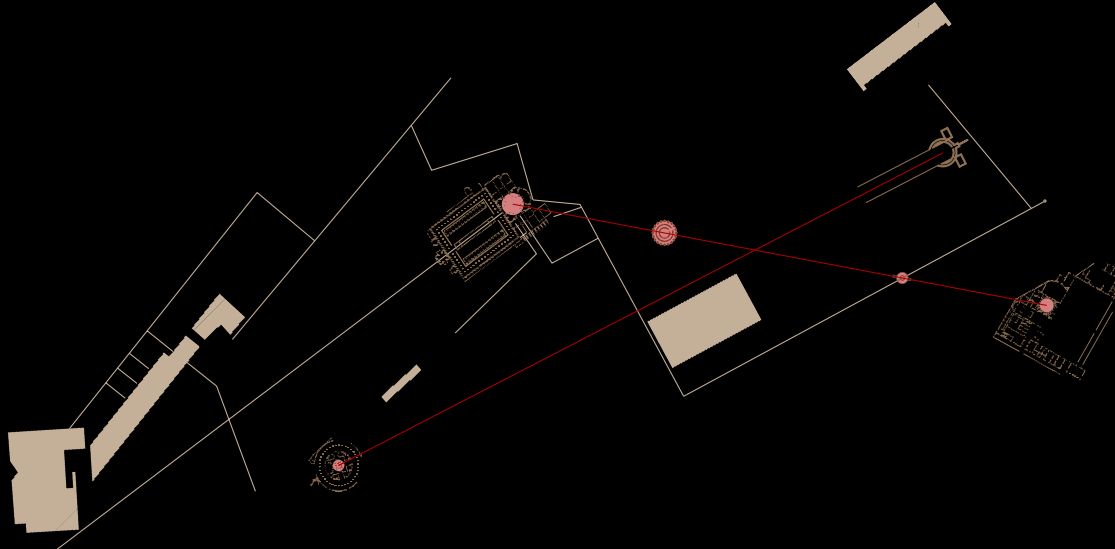
Fig. 137
In basso, rielaborazione grafica ad opera degli studenti raffigurante l'impianto generale di Villa Adriana allo stato di progetto, dotato di assi e proporzioni



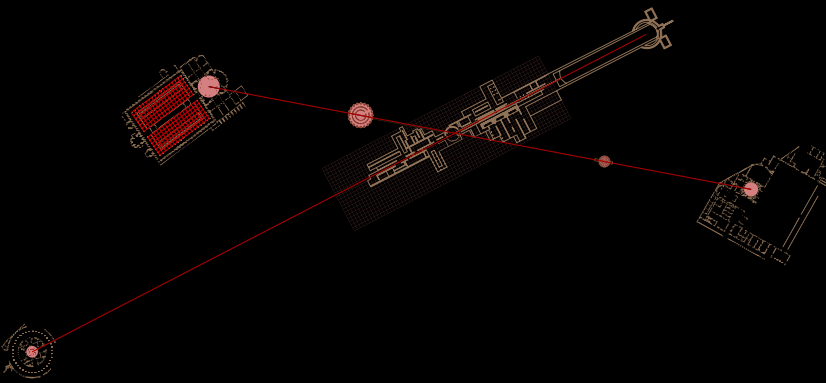
CONCEPT ALLESTITIVO



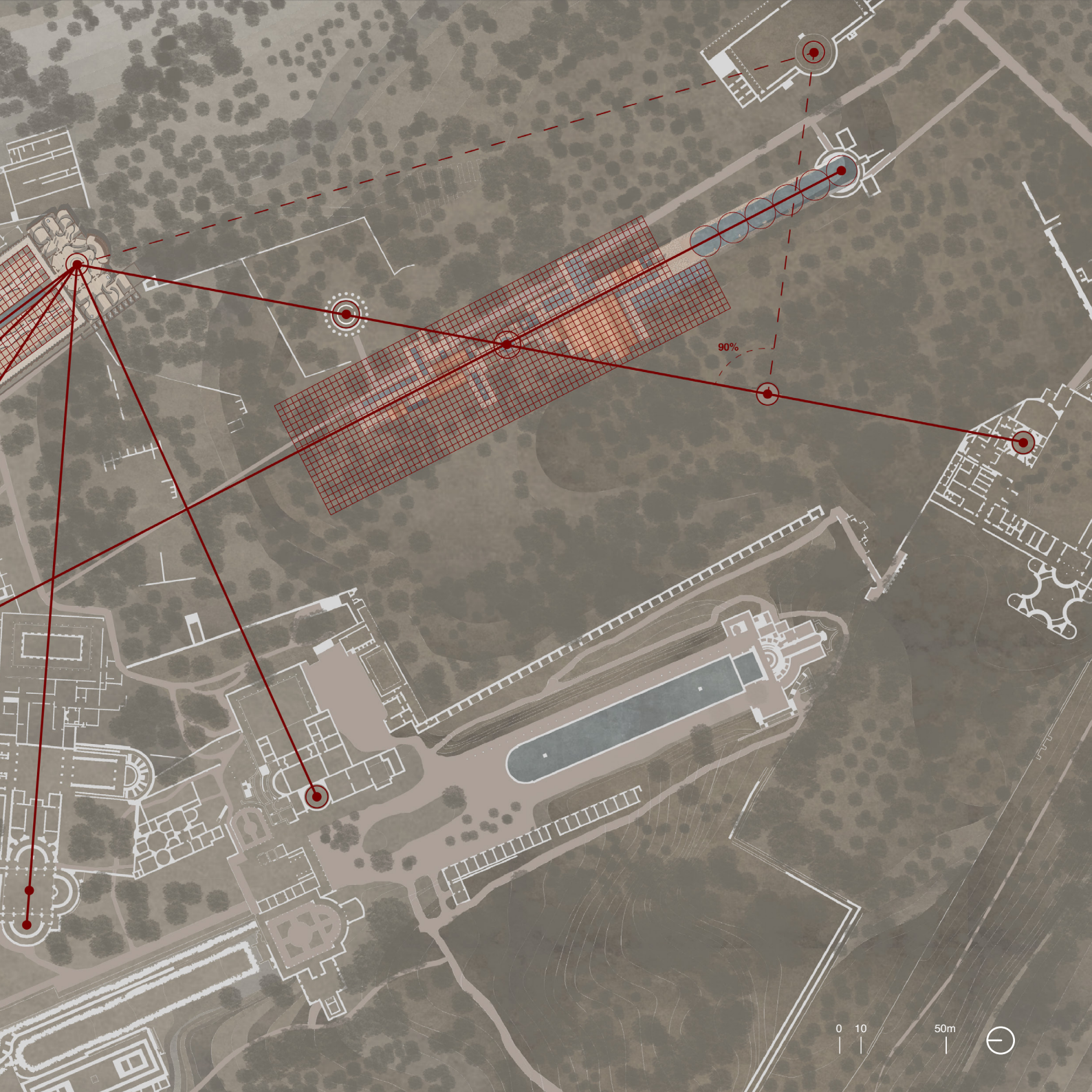
ALLINEAMENTI E PROPORZIONI



RAPPORTO CON SISTEMA DELLE ACQUE



GRIGLIA



6.1 IL PADIGLIONE ESPOSITIVO

Il padiglione, come anticipato, assume la sua configurazione a partire da questo primo tracciamento di assi e proporzioni. Tra questi riferimenti, rientra l'impostazione stessa degli Inferi, caratterizzata dalla proporzionalità di sei circonferenze, consecutive di medesimo raggio.

Esiste tuttavia un altro collegamento con la Piazza d'oro, la quale è organizzata secondo una griglia di 5x5 m, ed è per questo motivo che il padiglione è stato concepito seguendo la medesima modularità, in particolare per quanto riguarda l'elaborazione del perimetro della pavimentazione, e dunque delle aree di percorrenza, dei setti, del sistema di coperture e delle vasche. Ad ogni modo, non è risultato semplice intervenire sul territorio della Valle degli Inferi, in quanto è caratterizzato da un'ampia area di ulivi secolari, pertanto da considerarsi irremovibili. Per questo motivo la scelta di un padiglione sviluppato longitudinalmente ha semplificato la progettazione, consentendo di seguire la rettilinearità degli Inferi in un asse privo di ulivi.

Ulteriormente, questa configurazione, ha permesso che si creasse un "gioco di setti" agganciati alla sua linearità, disposti, oltre che per ragioni spaziali e funzionali, anche e soprattutto per arginare o inglobare gli ulivi ogni qual volta si presentassero lungo il tracciato.

Il padiglione, dunque, si sviluppa linearmente, con ingresso a sinistra e culmine a destra, articolato da setti che talvolta tagliano, talvolta si distaccano dall'asse principale: in alcuni casi ortogonalmente, per la creazione di ambienti, in altri seguendo il senso dell'asse.

Il sistema di setti, longitudinali e trasversali ha l'obiettivo di creare una pianta libera, che attraverso le aperture e gli spazi che ne derivano, crei una profonda comunicazione con il paesaggio, attraverso una continuità tra interno ed esterno.

Fig. 138
A sinistra, zoom della rielaborazione grafica ad opera degli studenti raffigurante l'impianto generale di Villa Adriana allo stato di progetto, dotato di assi e proporzioni

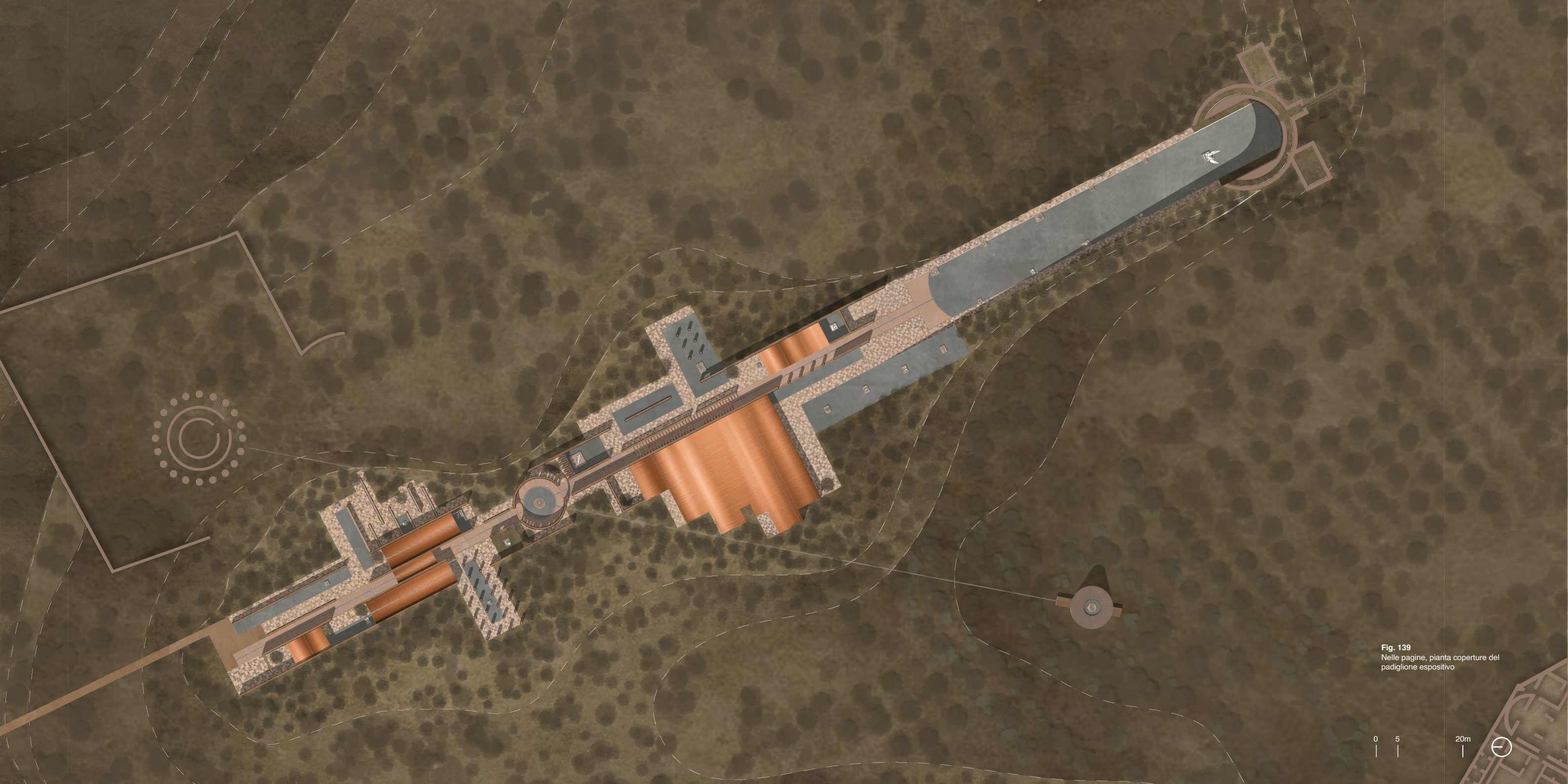


Fig. 139
Nelle pagine, pianta coperture del
padiglione espositivo

0 5

20m



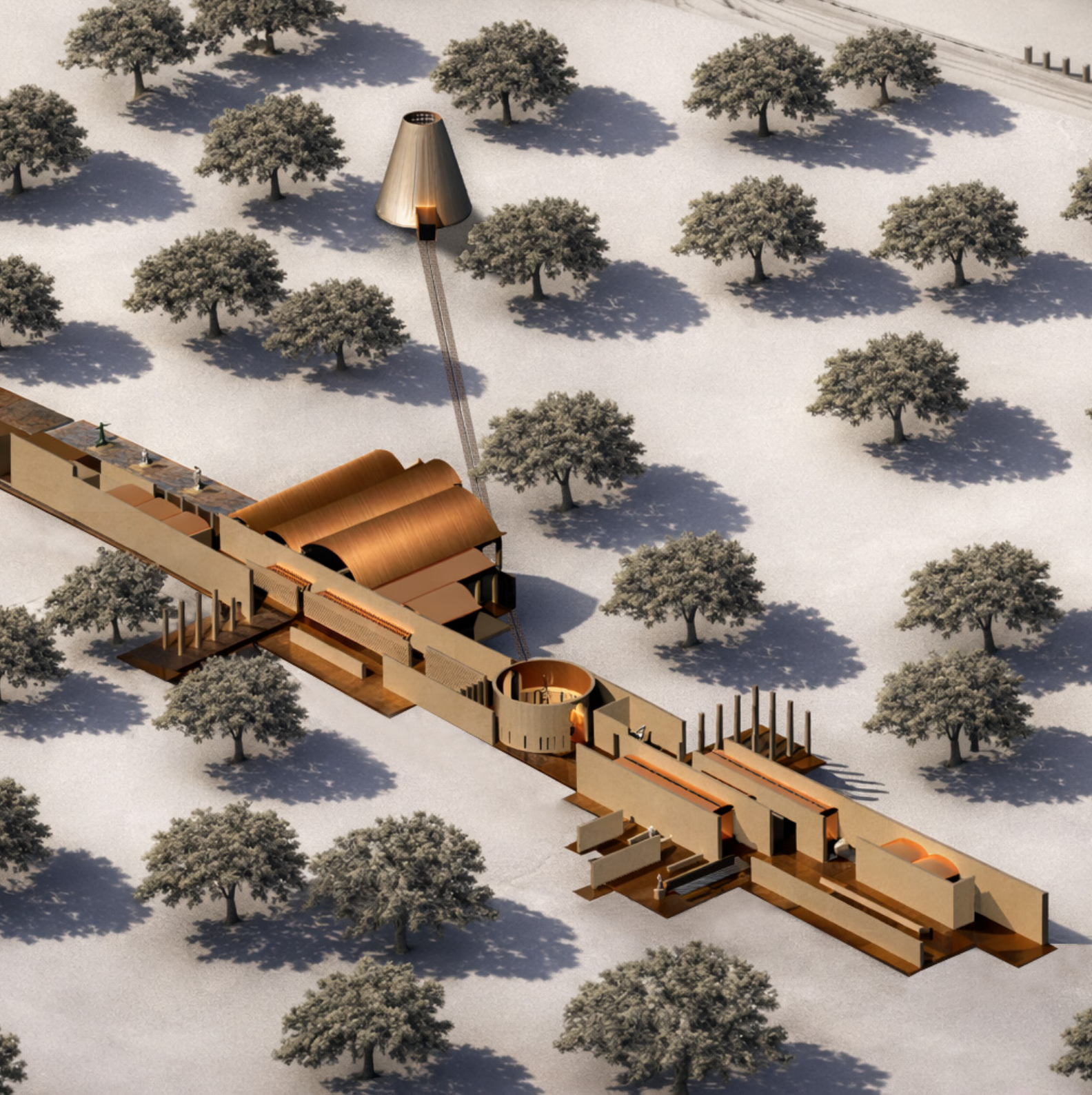


Fig. 140
A sinistra, vista a volo d'uccello del
padiglione espositivo

Fig. 141
in basso, vista dall'asse principale
del padiglione espositivo

Ne derivano, natura e architettura in stretta relazione, azione che permette al visitatore di vivere un'esperienza immersiva e di poter ammirare l'allestimento senza perdere mai la consapevolezza del contesto.

Talvolta attraverso la possibilità di fruire di qualche scorcio su diversi punti della villa.



La configurazione dei setti trae ispirazione dal progetto della Casa Press, Lydenberg, Sudafrica di Marco Zanuso nel quale, l'utilizzo magistrale di setti crea una sensazionale commistione tra architettura e paesaggio.

Fig. 142
A destra, vista sulla canaletta d'acqua del padiglione espositivo

Fig. 143
In basso, progetto Casa Press, Lydenberg, Sudafrica, Marco Zanuso



Arafforzare l'asse, interviene una canaletta d'acqua, di ispirazione a quella presente nella Piazza d'oro, che a sua volta è stata un riferimento per il progetto del Salk Institute di Luis Khan; che nel padiglione è stata inserita per suggerire e rafforzare l'idea dell'asse, in rapporto con il tema dell'acqua in relazione al sito.





Fig. 144
A sinistra, Salk Institute di Louis Kahn

Fig. 145
In basso, Valletta degli Inferi, assonometria. Fonte: E. Salza Prina Ricotti, Adriano: architettura del verde e dell'acqua, pag. 394.

In tal senso, il tema dell'acqua risulta essere estremamente coerente con la porzione di territorio degli Inferi, in quanto, la valle anticamente era stata concepita come un dispositivo di contenimento dell'acqua quale vasca termale; di cui il ninfeo rappresentava una sottoforma di sauna del tempo. Infatti, tra varie scelte progettuali, una di queste ha avuto come intento quello di "riallagare" il luogo creando uno specchio d'acqua, con il ninfeo come sfondo, a chiusura del padiglione.

Il concetto è quello di fine esperienza attraverso l'unico elemento preesistente dell'intero sistema, alla maniera degli antichi, e cioè provando a riportare alla soluzione originaria





Fig. 146
Vista della Valle degli Inferi allo stato
di progetto



Fig. 148
Vista della Valle degli Inferi allo stato
di progetto



Fig. 147
Vista della Valle degli Inferi allo stato
di progetto



Fig. 149
Vista della Valle degli Inferi allo stato
di progetto

Nel progetto, l'acqua si ritrova anche nelle vasche, che, scandite e organizzate attraverso l'andamento dei setti, accolgono al loro interno l'allestimento, rendendolo più armonioso; talvolta con la presenza di colonne che richiamano la "classicità" contemporanea, con l'obiettivo di evocare atmosfere significative.

Fig. 150
In basso, vista su una delle vasche del padiglione espositivo

Fig. 151
A destra, in alto, vista su una delle vasche del padiglione espositivo

Fig. 152
A destra, in basso, vista su una delle vasche del padiglione espositivo





Fig. 153
A sinistra, Padiglione di Barcellona,
Mies Van der Rohe

Fig. 154
In basso, vista dell'ingresso del
padiglione espositivo

Inoltre, il tema dell'acqua in rapporto all'architettura permette di affrontare anche un altro discorso: quello del suono e dell'atmosfera.

Grazie alle vasche, l'acqua non si limita a riflettere l'immagine delle statue e dei setti, ma ne ricompone la bellezza, la raddoppia, come se tutto diventasse un unico elemento.

È ciò che accade, per esempio, nel Padiglione di Barcellona ad opera di Mies van der Rohe.



Dalla planimetria emerge anche il discorso delle coperture, caratterizzate da una lamiera metallica di acciaio imbrunito. Nella maggior parte dei casi sono delle volte a botte, che, inserendosi in mezzo ai setti, a volte seguono il senso del padiglione, altre volte si dispongono ortogonalmente.

Le coperture più grandi, contraddistinte da un andamento sinuoso, riprendono le caratteristiche del mercato di Santa Caterina ad opera dello studio Tagliabue, le quali, sia nella percezione interna che nel prospetto esterno evocano un senso di sinuosità molto accentuato.

Fig. 155
In basso, mercato di Santa Caterina,
studio Tagliabue

Fig. 156
A destra, zoom della pianta coperture
del padiglione espositivo



Sono le più grandi rispetto alle altre in quanto l'ambiente che vanno a ricoprire è l'unico realmente chiuso del sistema. Si distinguono dalle altre anche per una motivazione legata ad una maggiore luce dell'ambiente, ma soprattutto per suggerire al visitatore che in quel luogo accade qualcosa di diverso.

Il tema della luce attraversa in tre maniere differenti il padiglione, a seconda del tipo di copertura, partendo dal presupposto che, quasi tutti gli ambienti sono spazi espositivi aperti o dotati di vetrate e che per tale motivo, la luce naturale diffusa passa anche attraverso queste aperture.

Fig. 157
In basso, vista della sala dei quadri con il sistema di coperture sinuose

Fig. 158
A destra, vista della sala dei quadri con il sistema di coperture sinuose



Nel caso delle coperture che seguono l'asse longitudinale, presentano al centro della volta a botte una feritoia, che corre lungo tutta la copertura permettendo alla luce di entrare negli ambienti in maniera zenitale, in maniera da scandire lo spazio e creare scenicità alle opere dell'allestimento.

Fig. 159
In basso, vista sul sistema di coperture longitudinali all'asse del padiglione espositivo



Nelle coperture ortogonali all'asse del padiglione, la luce è garantita da delle aperture a "lunetta", ottenute grazie al fatto che uno dei due muri su cui si incastrano le coperture è più basso, per cui da una parte la copertura si incastra e dall'altra si appoggia, permettendo così il passaggio di luce.

Fig. 160
In basso, vista sul sistema di coperture ortogonali all'asse del padiglione espositivo





Fig. 161
Nelle pagine, vista sul sistema di
coperture ortogonali all'asse del
padiglione espositivo

Per quanto riguarda il sistema di coperture più grandi, quelle sinuose, essendo caratterizzate da un corpo unico, risulta più limitato il passaggio di luce.

La motivazione è duplice: la luce entra dalle vetrate ed inoltre, essendo le coperture non poggiate direttamente sui setti ma su dei pilastrini che si trovano su di essi, la luce si distribuisce in tutto l'ambiente in maniera diffusa, ma non diretta, in quanto si tratta di una sala che espone quadri, a differenza di tutte le altre.

Fig. 162
In basso, vista sulla sala dei quadri caratterizzata dalle coperture sinuose

Fig. 163
A destra, in alto, vista sulla sala dei quadri

Fig. 164
A destra, in basso, vista sulla sala dei quadri





Fig. 165
Nelle pagine, vista sulla sala dei
quadri



Fig. 166
Nella pagina, sezione trasversale del
padiglione espositivo

A partire dai quadri si apre il tema dell’allestimento, pensato per creare un connubio tra il mondo di Yves Saint Laurent e l’imperatore Adriano, e più precisamente, nel rapporto tra le arti che entrambi “abitano”.

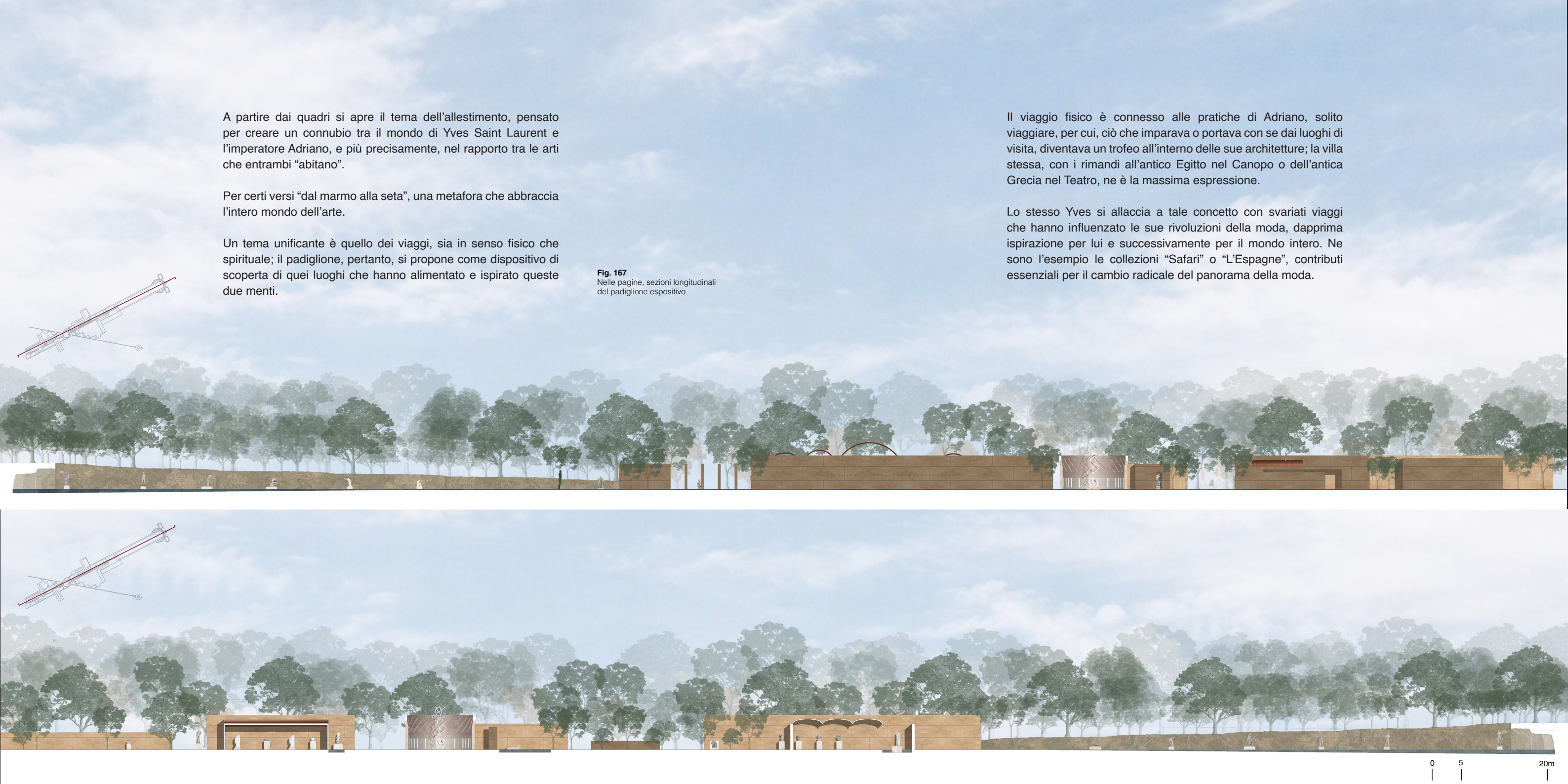
Per certi versi “dal marmo alla seta”, una metafora che abbraccia l’intero mondo dell’arte.

Un tema unificante è quello dei viaggi, sia in senso fisico che spirituale; il padiglione, pertanto, si propone come dispositivo di scoperta di quei luoghi che hanno alimentato e ispirato queste due menti.

Il viaggio fisico è connesso alle pratiche di Adriano, solito viaggiare, per cui, ciò che imparava o portava con se dai luoghi di visita, diventava un trofeo all’interno delle sue architetture; la villa stessa, con i rimandi all’antico Egitto nel Canopo o dell’antica Grecia nel Teatro, ne è la massima espressione.

Lo stesso Yves si allaccia a tale concetto con svariati viaggi che hanno influenzato le sue rivoluzioni della moda, dapprima ispirazione per lui e successivamente per il mondo intero. Ne sono l’esempio le collezioni “Safari” o “L’Espagne”, contributi essenziali per il cambio radicale del panorama della moda.

Fig. 167
Nelle pagine, sezioni longitudinali del padiglione espositivo



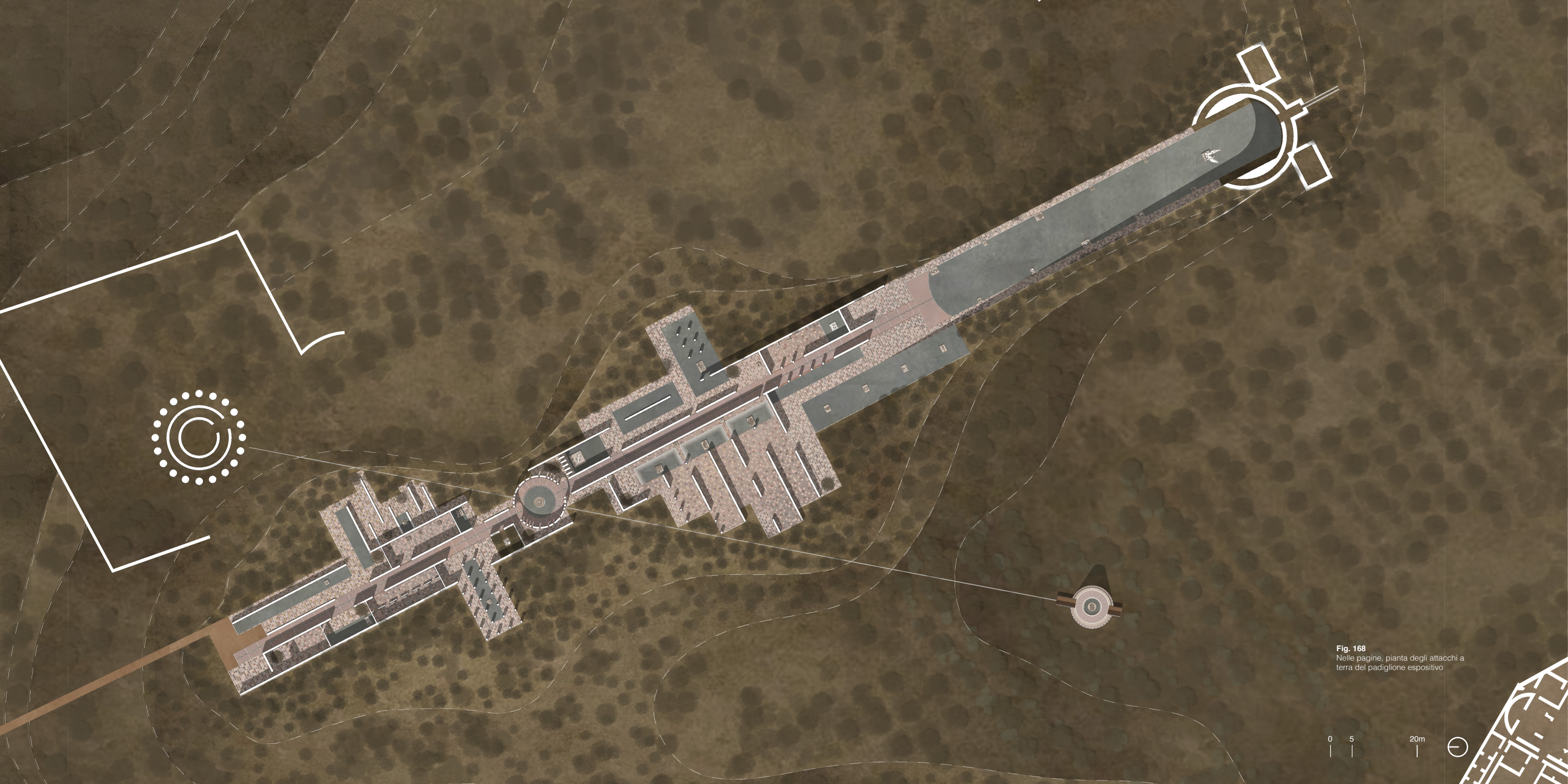


Fig. 168
Nelle pagine, pianta degli attacchi a
terra del padiglione espositivo

0 5 20m



Il viaggio spirituale e introspettivo, invece, riguarda il fatto che il padiglione è insieme contenitore e contenuto di un'ideologia, di un pensiero radicato nelle esperienze e trasformatosi progressivamente in grande bellezza.

“Dal marmo alla seta”, quindi, è una terminologia che deriva dall'organizzazione dell'allestimento del padiglione in una serie di ambienti che raccontano di tali viaggi: attraverso le statue, per raccontare il mondo di Adriano e tramite i manichini, affiancati alle statue, per esporre gli abiti più iconici che Yves ha creato di ispirazione a quei luoghi. Più precisamente, le mete in comune per entrambi sono: La Grecia, La Spagna, il Nord Africa e l'Asia, da cui ne derivano le collezioni dello stilista: “Chinoise”, “Safari”, “African”, “L'Espagne” e “Haute Couture Primavera/Estate 1988” (quest'ultima ispirata al mondo greco). Pertanto, il padiglione si predispone come un ambiente che ospita principalmente statuaria e manichini. La statuaria, è presente lungo tutto l'asse del padiglione, e culmina nella Valle degli Inferi, sull'enorme specchio d'acqua.

Fig. 169
In basso, bozzetti delle collezioni di Yves Saint Laurent: “Chinoise”, “Safari”, “African”, “L'Espagne”

Fig. 170
A destra, vista sulla Valle degli Inferi dal padiglione espositivo



da cui ne derivano le collezioni dello stilista: “Chinoise”, “Safari”, “African”, “L'Espagne” e “Haute Couture Primavera/Estate 1988” (quest'ultima ispirata al mondo greco).

Pertanto, il padiglione si predispone come un ambiente che ospita principalmente statuaria e manichini.

La statuaria, è presente lungo tutto l'asse del padiglione, e culmina nella Valle degli Inferi, sull'enorme specchio d'acqua.



La statuaria è spesso evidenziata, oltre che dalla morfologia del padiglione stesso, dai materiali, o dalla luce derivante dalle coperture, anche da diverse aperture che si trovano nei setti in prossimità delle statue, talvolta con delle feritoie, talvolta con delle aperture nei setti; in altri casi sono caratterizzate da piccole fessure nei setti che permettono di modulare la luce e creare un'atmosfera su statue e manichini.

La muratura quindi non chiude, ma filtra, dove ogni ombra è un filo.

Fig. 171
In basso, vista del padiglione espositivo con evidenza sui passaggi di luce

Fig. 172
A destra, in alto, vista del padiglione espositivo con evidenza sui passaggi di luce

Fig. 173
A destra, in basso, vista del padiglione espositivo con evidenza sui passaggi di luce





Fig. 174
Nelle pagine, vista del padiglione
espositivo con evidenza sui passaggi
di luce



Fig. 175
A sinistra, in alto, vista su un
basamento del padiglione espositivo

Fig. 176
A sinistra, in basso, vista di
basamenti sull'acqua del padiglione
espositivo

Fig. 177
A sinistra, in basso, vista di un
manichino del padiglione espositivo

Per i manichini, il sistema prevede che questi si inseriscano ad incastro all'interno delle fughe delle piastrelle della pavimentazione, come per creare un "continuum" tra architettura e abito. Illuminati dal basso, dalla luce artificiale presente nelle fughe, i manichini si trasformano in presenze teatrali, esaltate da un'atmosfera che ne scolpisce i volumi.

Per quanto riguarda il basamento delle statue, questo è di pietra, e quindi un sistema massivo; sia per sostenere il peso della statua, sia perché nella maggior parte dei casi le statue risultano "sospese" sull'acqua; pertanto, il basamento funge da podio costantemente a contatto con l'acqua, per cui, questo materiale ne impedisce il deterioramento.



Tra gli assi evidenziati, ne esiste uno, che dalla Piazza d'oro passa per il tempietto e culmina nella sala circolare delle Palestre: quest'asse taglia in due il padiglione, creando un nodo tra l'asse direzionale del padiglione e quest'asse diagonale che lo attraversa. Da qui la scelta di rompere la rettilinearità del padiglione e far succedere qualcosa di diverso.

Tuttavia, per rimanere coerenti con il sistema di proporzioni circolari che caratterizzano gli altri nodi, l'elemento inserito in quello snodo, a differenza di tutti gli altri ambienti del padiglione, è un ambiente circolare, anch'esso di raggio di 5m. La potenzialità di questo nodo è che si trova al centro del padiglione, diventandone il fulcro principale; e, in un'ottica in cui il padiglione rappresenta l'unione e la connessione di Yves e Adriano, il cuore di questo padiglione, ha come obiettivo quello di racchiudere all'interno di un ambiente, il grande incontro. Ne scaturisce un ambiente cilindrico "vuoto" e totalmente aperto, senza copertura. È affidato al cielo, come elemento costitutivo dello spazio. La luce zenitale trasforma il vuoto in esperienza temporale, conferendo al patio una dimensione contemplativa che trascende la funzione museale. In questo senso, il patio può essere letto come un tempio contemporaneo, uno spazio orientato dalla luce, in cui l'atto del sostare assume un valore liturgico.

Fig. 178

In basso, rielaborazione grafica ad opera degli studenti raffigurante l'impianto generale di Villa Adriana allo stato di progetto, dotato di assi e proporzioni

Fig. 179

A destra, zoom della pianta degli attacchi a terra del padiglione espositivo

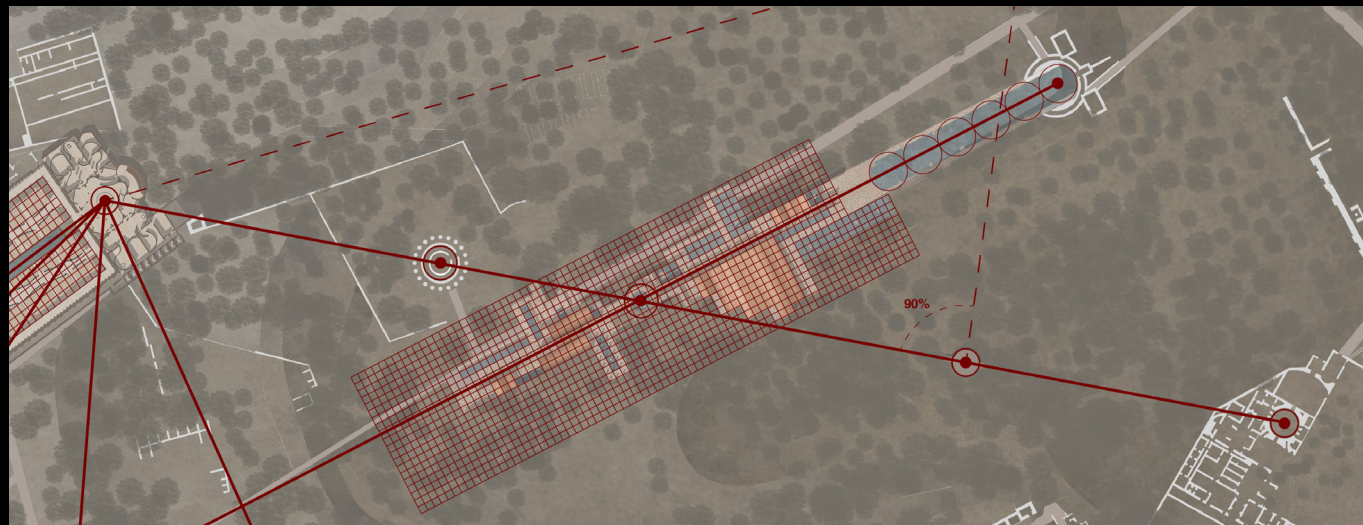




Fig. 180
Nelle pagine, vista interna
dell'elemento centrale del padiglione
espositivo

Per enfatizzare il concetto di unione, questo spazio circolare è stato concepito come un connubio tra le due architetture che più rappresentano i due personaggi. Per adriano il Teatro Marittimo e per Yves il Padiglione di Marrakech. Per questo motivo, l'elemento circolare, riprende diversi aspetti delle due architetture. Partendo dalla muratura, esternamente presenta la stessa connotazione materica di tutti gli altri setti del padiglione; invece, internamente è caratterizzato dallo stesso sistema di muratura del padiglione di Marrakech, progettato dallo studio KO.

Dall'alto verso il basso, presenta "tre" strati: Il primo, più in alto, è caratterizzato da dei mattoni in laterizio rosso, a vista, più nello specifico, delle briquettes in terracotta, posizionate diagonalmente, dando vita a una trama che richiama un tessuto, in omaggio diretto al mondo della moda e dell'haute couture di Yves Saint Laurent.

In particolare, la composizione prevede che questi filari di mattoni, a tratti, risultino leggermente aggettanti, creando una pelle tridimensionale che permette di generare ombre e vibrazioni.

Il secondo strato è una fascia intermedia, che con una diversa cromaticità crea un passaggio dallo strato superiore a quello inferiore. Infine, quello inferiore, che riprende la matericità degli altri setti, presenta delle feritoie, che permettono il passaggio di luce all'interno dello spazio circolare.

Ma è nella pavimentazione che si riconosce maggiormente il Teatro Marittimo, infatti, questa è caratterizzata da un filo di piastrelle più esterno, uno specchio d'acqua al centro, e all'interno di questo cerchio d'acqua, un ulteriore "isola" di pavimentazione. A differenza del resto del padiglione, le piastrelle sono caratterizzate da delle fughe concentriche, che permettono di creare un disegno in armonia con lo spazio circolare, di ripresa al padiglione di Marrakech.

Al centro dell'ambiente, vi è un basamento nel quale poggia un'imponente statua, pensata e progettata appositamente per questo luogo, che a differenza di tutte le altre presenti nel padiglione, di linguaggio classico, è connotata da un registro

fortemente contemporaneo, caratterizzata da degli intrecci di filare metallico che richiamano l' "abbraccio" tra le due potenze, che si intrecciano ma senza toccarsi. L'ambiente circolare, raggiunge la stessa altezza dei setti più alti del padiglione senza sovrastarli, mentre la statua si sviluppa verticalmente, arrivando a essere l'highlight dell'intero complesso; la finalità è che sia visibile anche da lontano.

Gli archi di ingresso e uscita dell'ambiente circolare sono pensati come una soglia rituale, per entrare all'interno di una zona di passaggio e raccoglimento, ma anche di contemplazione, quasi sacra. Costituiscono la soglia fisica e simbolica di accesso allo spazio, simile a un témenos: il quale non introduce uno spazio di culto, ma delimita un ambito separato dal flusso ordinario.

Fig. 181
In basso, vista esterna dell'elemento
centrale del padiglione espositivo



Per quanto concerne la sala dei quadri, come detto precedentemente, è l'unica stanza completamente delimitata da murature e vetrate, perché, a differenza delle statue, che sprigionano la loro bellezza attraverso la luce naturale, i quadri necessitano di un ambiente più ermetico, da un'illuminazione principalmente artificiale. I setti diventano degli espositori, grazie ai quali, attraversando diverse soglie si possono ammirare numerose collezioni. Qui il tema muta; mentre nel resto del padiglione prevale il tema di viaggi fisici, questo spazio si presenta come un sottotema dell'esperienza di Yves: l'arte.

Arte che può essere intesa sempre come una tipologia di viaggio, ma più spirituale, astratto, e che si riflette nelle collezioni ispirate di Yves Saint Laurent. Infatti, in diversi anni del suo percorso, ha realizzato numerose collezioni in onore di diversi artisti come: Matisse, Mondrian, Van Gogh, Monet, Braque, Leger, Picasso, Poliakoff, ma anche la pop art in generale. Per questi quadri, è stato progettato un passe-partout, così da farli emergere e donargli della tridimensionalità. La loro altezza si basa sulla proporzione di 1/3 di quadro a un'altezza di 1.60m, e tutti sono dotati di sistemi didascalici, sia in lingua italiana che in lingua inglese. Molti di questi, sono affiancati ai manichini di Yves Saint Laurent, come forma di omaggio alle opere di riferimento.

Fig. 182
In basso, sezione trasversale del padiglione espositivo

Fig. 183
A destra, in alto, vista sulla sala dei quadri del padiglione espositivo

Fig. 184
A destra, in basso, vista sulla sala dei quadri del padiglione espositivo





Fig. 185
Nelle pagine, vista delle statue
nella sala dei quadri del padiglione
espositivo

Come anticipato, sebbene il padiglione possa apparire esteticamente come una struttura massiva, è in realtà completamente removibile, grazie alla sua struttura e al suo sistema di fondazioni.

Partendo dal basso verso l'alto, le fondazioni sono composte da un sistema di gabbioni di pietre che funge da base per una pavimentazione flottante, rivestita esternamente da piastrelle in gres porcellanato effetto terracotta.

A questo si collega il sistema dei setti verticali, caratterizzati anch'essi da uno scheletro di gabbioni di pietra rivestiti da pannelli aventi uno strato di finitura in terra cruda.

Le coperture si ergono secondo due modalità in relazione ai setti: ad incastro o ad appoggio su mensole.

Le volte presentano un'armatura metallica, rivestita in legno, utilizzato come coibente, sia per renderle maggiormente impermeabili, ma soprattutto per una questione legata all'acustica.

Il legno è poi rivestito da una lamiera metallica in acciaio spazzolato brunito.

Poiché molte delle coperture sono caratterizzate da delle aperture sommitali; per evitare infiltrazioni all'interno degli ambienti, è stato predisposto un giunto che impedisce il passaggio di acque meteoriche dalla feritoia, convogliandola verso gli argini, dove poi viene raccolta nelle vasche che fungono da cisterne.

Fig. 186
A destra, sezione tecnologica del padiglione espositivo



La sera della sfilata, quegli stessi manichini che di giorno assumevano le sembianze statiche della statuaria cambiano volto. Qui il rapporto con Yves Saint Laurent diventa ancora più fugace, più temporaneo. Non risulta più soltanto presenza ma diventa accadimento, grazie ai manichini che vengono allestiti con i vestiti dello stilista; come se lo stesso padiglione “indossasse” degli abiti, trasformandosi in un luogo silenzioso ricco di gesti e visioni.

Inoltre, questo allestimento apre una prospettiva diversa: quella di poter visitare il padiglione di notte, in un attraversamento più intimo, iniziatico. E’ così che prende forma il viaggio interiore che nella sfilata esplode; un finale luminoso preceduto da un passaggio lento, nel tempo sospeso della notte.

Fig. 187
In basso, vista notturna durante l'evento serale in cui sono esposti gli abiti dello stilista

Fig. 188
A destra, in alto, vista notturna durante l'evento serale in cui sono esposti gli abiti dello stilista

Fig. 189
A destra, in basso, vista notturna durante l'evento serale in cui sono esposti gli abiti dello stilista

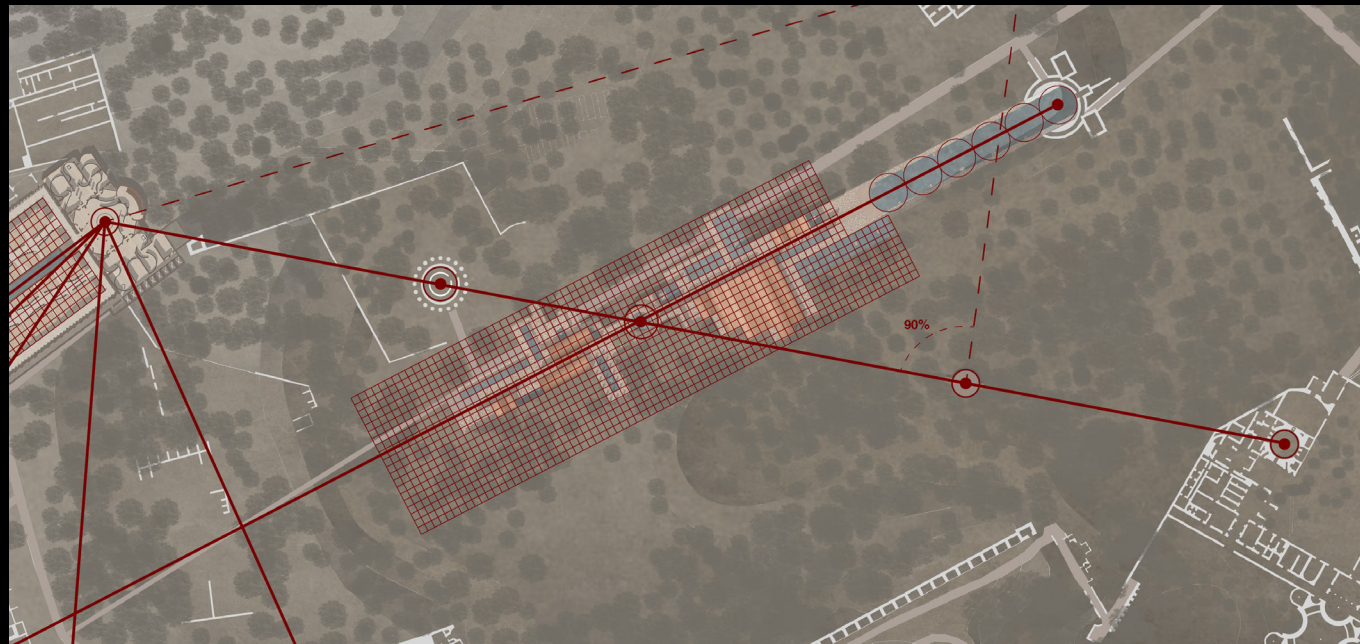


Ritornando all'intersezione degli assi, oltre all'asse che collega Piazza d'oro alle Palestre, e che taglia in due il padiglione, è stato rilevato un ulteriore nodo generato da un'ulteriore asse, che, partendo dal Plutonium e intersecando il precedente, crea in un punto preciso un angolo di 90 gradi.

Tale nodo è diventato un nuovo punto simbolico del padiglione. Seguendo l'asse, è stato inserito un nuovo canale di acqua, sempre rettilineo, che a partire dall'elemento circolare del padiglione converge nel nuovo nodo; come per orientare il visitatore verso un'ulteriore direzione. Anche qui, si tratta di un elemento a pianta circolare, con lo stesso raggio di 5m degli altri elementi concentrici del contesto.

Lo snodo diventa una folie, una tholos, che si offre come un "prolungamento" dell'esperienza del padiglione. Un luogo contemplativo, tappa fondamentale dell'esperienza immersiva e riflessiva di chi lo visita.

Fig. 190
In basso, zoom della rielaborazione grafica ad opera degli studenti raffigurante l'impianto generale di Villa Adriana allo stato di progetto, dotato di assi e proporzioni



L'elemento è caratterizzato da una forma conica, che alla base presenta un raggio di 5m e, restringendosi, viene mozzato ad un'altezza di 10 m, generando così nell'estremità superiore un'apertura circolare di raggio 2m. L'apertura in alto da vita ad un sistema aperto, illuminato dalla luce del sole; direzionata da un'ulteriore struttura che partendo dall'estremità superiore forma una sorta di "cannocchiale", una seconda forma conica che direziona la luce sul punto centrale della folie.

La soglia è composta da due ingressi scatolari lignei che si incastrano nella struttura conica. Uno da un lato del cono e uno dall'altro.

Fig. 191
In basso, vista esterna della folie





Queste due soglie sono posizionate con la prospettiva sull'asse principale, e quindi verso il padiglione, generando curiosità nel visitatore che avvicinandosi inizia progressivamente a intravedere ciò che accade all'interno della folie. Pertanto, i due, oltre che un legame dato dagli assi dall'impianto, mantengono anche una connessione visiva.

L'interno della folie è organizzato in maniera simile all'elemento circolare del padiglione, infatti, anche qui si ritrova la pavimentazione con fughe concentriche che corre lungo a tutto il perimetro circolare; una vasca d'acqua centrale su cui poggia un basamento, sopra il quale è collocata la statua di Apollo e Dafne.

Fig. 192
A sinistra, vista interna della folie

Fig. 193
A destra, vista interna della folie





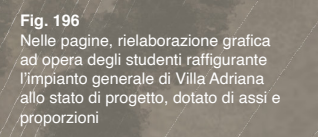
Fig. 194
A sinistra, pianta degli attacchi a terra della folie

Fig. 195
In basso, sezione longitudinale della folie

Per quanto riguarda la struttura, come già accennato, i bossolotti sono degli scatolari lignei, mentre le due strutture coniche, sono caratterizzate da uno scheletro ligneo, rivestito da un materiale tessile. La trama della tessitura è tale da renderlo semi trasparente in controluce in modo che la struttura non venga mai nascosta.

La pavimentazione è composta da piastrelle di gres porcellanato effetto terracotta e il basamento della statua è realizzato in ottone. In aggiunta a ciò, all'interno della folie sono presenti anche due sistemi di sedute, due blocchi semicirculari di pietra che permettono al visitatore di poter fare una sosta contemplativa all'interno.





6.2 IL FASHION SHOW

Il fashion show è l'atto finale, la chiusura dell'intera esperienza, nell'ottica in cui, dopo aver visitato durante il giorno il padiglione (che racconta l'animo dello stilista e dell'ideatore della villa) si reca ad ammirare il risultato di queste esperienze, ovvero il tragitto "da dove sono partiti" a "dove sono arrivati", alle forme assunte dal loro pensiero e alle loro influenze.

La sfilata, dunque, non persegue uno scopo superficiale, come di mostrare semplicemente una nuova collezione, ma dimostra come le menti geniali, prima di concepire delle forme, debbano passare attraverso un percorso interiore, e che poi questo, si traduca in un qualcosa che verrà ricordato per sempre.

La Piazza d'oro, in tal senso, si pone come luogo perfetto per questa operazione, grazie all'ampio spazio che presenta, utile per l'inserimento di passerelle e di zone per gli spettatori; per la presenza di vasche, anticamente dotate d'acqua attraverso gli allacci delle cisterne sotterranee delle acque Ligoriane e che quindi risultano coerenti con il tema dell'acqua.

Ma soprattutto, perché la piazza, nella sua connotazione archeologica, presenta una quinta scenica senza eguali. Inoltre, vi sono svariati ambienti che permettono di avere ingressi controllati e di creare zone adibite a backstage per la sfilata.

La prima azione progettuale è stata l'individuazione di una griglia nella piazza, che risulta perfettamente inserita in una proporzione di quadrati 5x5m, la stessa utilizzata poi nel padiglione. Questa individuazione è stata essenziale per inserire all'interno di questo spazio il sistema di passerelle per la sfilata, che rispettano geometrie e proporzioni della preesistenza.

Queste passerelle però, per non coprire le rovine, presentano delle incisioni, delle fessure, larghe circa 3 cm che richiamano la trama delle rovine, come se nasconderle fosse in realtà un modo

per leggerle meglio, anche perché, illuminate dal basso, per rendere ben visibile il disegno.

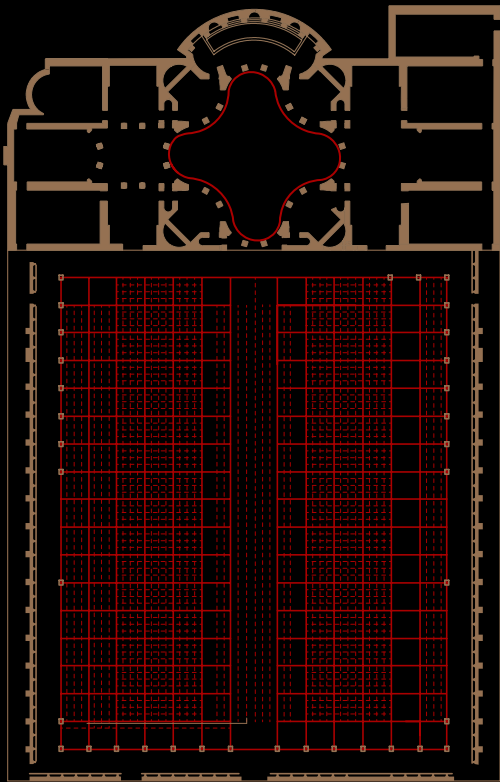
Il concept dell'intervento parte da un presupposto, riportare a quell'idea di rovine in cui versava la piazza prima delle scoperte archeologiche e degli scavi. Una sorta di stato pre-scoperta; richiamando gli strati di terreno che avevano ricoperto i resti archeologici e la vegetazione che aveva inglobato le rovine, ma in maniera totalmente contemporanea.

Infatti, la sfilata non interpreta le rovine come monumento, ma come paesaggio prima della rivelazione, ricostruendo temporaneamente lo stato di latenza in cui il sito è esistito per secoli. Il concept della sfilata nasce dall'idea di non usare il sito archeologico come semplice sfondo monumentale, ma come racconto di un processo: il lungo periodo in cui le rovine sono esistite come "tempo sepolto", prima della scoperta e della lettura storica.

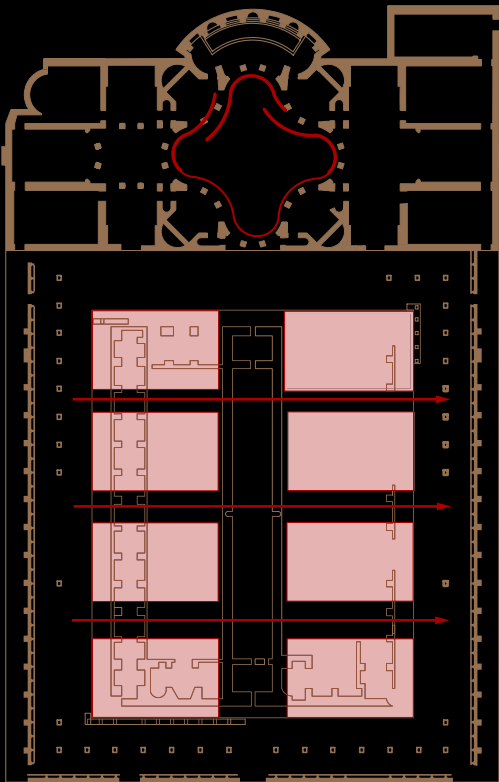
Fig. 197
In basso, pianta delle coperture della
sfilata di moda nella Piazza d'oro



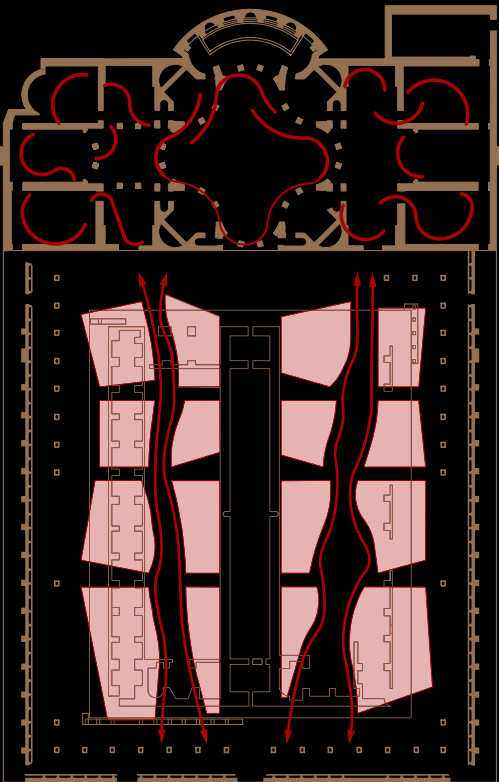
CONCEPT ALLESTITIVO



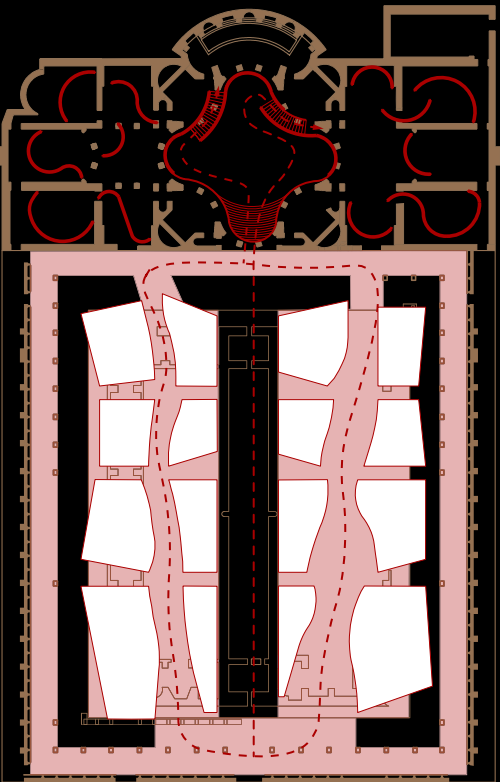
GRIGLIA



TAGLI



APERTURE



FLUSSI

*"...nega l'ovvio:
mostrare semplicemente la
monumentalita'"*

Per questo l'intervento ricrea in forma contemporanea uno stato di latenza, non come ricostruzione didascalica del "com'era", ma come dispositivo percettivo che restituisce al luogo la sua condizione pre-emersione, quando l'architettura era ancora paesaggio, riassorbita dall'oblio e dalla natura.

In questo modo la sfilata diventa un gesto archeologico inverso: se lo scavo porta alla luce, qui l'azione simbolica è il ricoprire, un atto reversibile e rispettoso che non pretende di possedere le rovine, ma di riattivarne la memoria profonda. È interessante perché nega l'ovvio (mostrare la monumentalità), trasforma l'evento in un'esperienza temporale (non solo dove, ma quando avviene), mette la moda in un ruolo inedito (rallentare, accettare la sparizione, lavorare con l'intuizione più che con l'evidenza) e produce immagini nuove e non replicabili altrove. In sintesi, l'intervento non celebra la rovina come immagine di lusso: la riporta, per la durata effimera della sfilata, a un momento immaginario in cui la storia non è ancora stata portata alla luce.

Fig. 198
In basso, vista notturna del fashion show

Fig. 199
A destra, vista notturna del fashion show



*"...se lo scavo porta alla luce, qui
l'azione e' ricoprire..."*

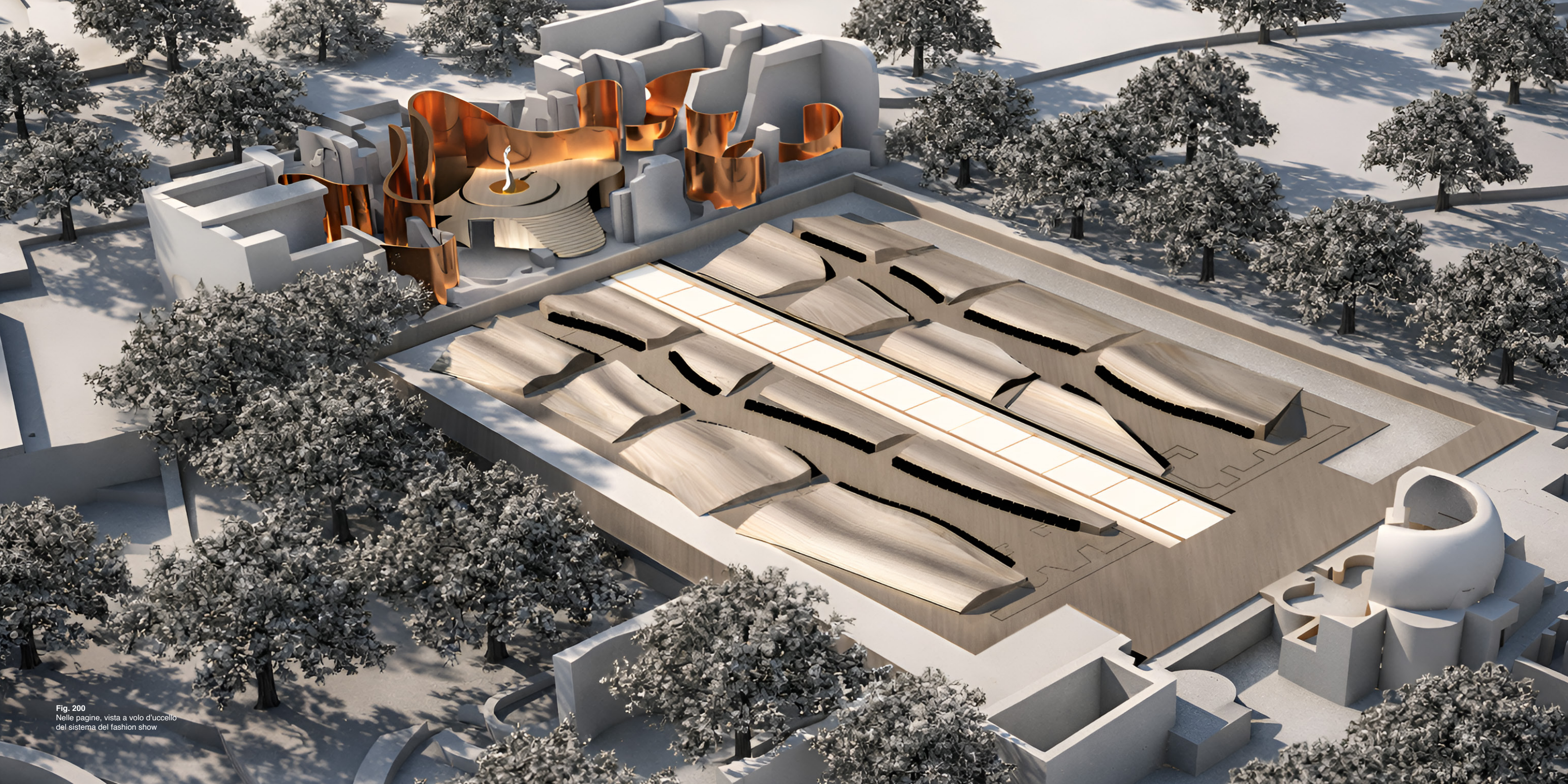


Fig. 200
Nelle pagine, vista a volo d'uccello
del sistema del fashion show

La passerella, situata nella piazza, risulta regolare e geometrica, mentre è la parte di sedute e scenografia a parlare un lessico più contemporaneo, fuori dagli schemi. Per questo motivo, sempre in riferimento alla questione di portare le rovine allo stato di pre-scoperta, sono state concepite delle sedute per gli spettatori, affiancate ad un sistema "di dune", richiamando i riporti di terra che tenevano nascosti anni di storia. All'inizio le forme sinuose erano solo in superficie, in quanto si voleva dare l'idea dei movimenti di terra, ma la pianta restava regolare. In un secondo momento, seguendo l'approccio di Peter Eisenman, sono stati inseriti tagli anche in planimetria, così le dune sono diventate sinuose anche planimetricamente. Ne deriva un sistema progettuale simile al "Giardino dei passi perduti" di Peter Eisenman nel giardino del museo di Castelvecchio.

Fig. 201
In basso, vista notturna del fashion show

Fig. 202
A destra, "Giardino dei passi perduti", Peter Eisenman



"...architettura riassorbita
dall'oblio e dalla natura"



Con la differenza che tra queste dune sfilano le modelle, ed in prossimità delle stesse si trovano le sedute per gli spettatori.

Questa scelta fa sì che, mentre le modelle sfilano, talvolta si vedono bene, talvolta meno.

In certi punti sono parzialmente nascoste dalle dune, soprattutto se non sono nella zona di passerella davanti allo spettatore.

Tale sistema aumenta l'attenzione su ciò che arriverà dopo.

Ad ogni modo, durante la sfilata le modelle attraversano tutti i punti del percorso, perciò nulla viene "perso", cambia unicamente il modo di percepirlo. Le dune, inoltre, richiamano i processi di sedimentazione e stratificazione.

Fig. 203
In basso, sezione trasversale della sfilata di moda nella Piazza d'oro

Fig. 204
A destra, vista notturna del fashion show



Sempre sul discorso delle architetture d'acqua, la vasca centrale della Piazza d'oro (che anticamente conteneva dell'acqua) è stata nuovamente allagata.

Sopra, poggia un sistema di vetro che permette la percorrenza delle modelle, creando un effetto sospeso, l'illusione che queste camminino sull'acqua.

Fig. 205
In basso, vista notturna del fashion show

Fig. 206
A destra, vista notturna del fashion show



"'...una presenza viva,
temporanea, non musealizzata"



Fig. 207
A sinistra, vista notturna del fashion
show

Fig. 208
In basso, vista notturna del fashion
show

La quinta scenica, che già da sola trasmette teatralità all'area, è stata trattata in maniera differente rispetto alle passerelle e ai riporti di "terra". Partendo dalla planimetria, è stata in un primo momento individuata una forma in particolare nella parte centrale della quinta, una forma a "quadrifoglio", dove anticamente si pensa ci fosse una cupola.

A partire da questa forma, la prima azione progettuale è stata quella di ridisegnarne i bordi e provare a svilupparli in altezza, ottenendo così la connotazione di un grande elemento scenico.





Fig. 209

A sinistra, in alto, vista serale del fashion show

Fig. 210

A sinistra, in basso, vista serale del fashion show

Fig. 211

In basso, vista notturna del fashion show



Da qui, si è intervenuti con un taglio sul sistema a quadrifoglio; e, spostando alcune parti si sono create due soglie. Poi, come un fiore che si apre, i "petali", ovvero i pannelli, si sono allargati e hanno inglobato le altre rovine della quinta scenica.

L'elemento centrale è diventato il punto principale della scena: composto da tre grandi pannelli che, anche se separati e di altezze diverse, visti dalla prospettiva centrale sembrano un'unica grande cupola. In realtà sono distanziati e, proprio per questo, formano anche uno spazio di ingresso e uno di uscita.



"riattivare la memoria
profonda del luogo..."



Fig. 212
In alto, vista notturna del fashion
show

Fig. 213
In basso, vista notturna del fashion
show

"...come vegetazione che un tempo
aveva inglobato le rovine"



Fig. 214
Nella pagina, vista serale del fashion
show

Per cui, le modelle arrivano dal backstage (i pannelli laterali che avvolgono le rovine), entrano nel sistema centrale da una soglia, percorrono tutta la Piazza d'oro, per poi uscire dall'altra soglia, sempre dallo stesso elemento.

Il sistema di pannelli più piccoli è caratterizzato da forme circolari e sinuose, di altezze e forme differenti, che, inglobando le rovine generano uno spazio di backstage per la sfilata, ma anche espositivo, come lascito più "permanente" alla villa.

Infatti, immerso in essi, vi è un allestimento di statuaria classica, richiamante la bellezza dei corpi maschili e femminili, coerenti con il mondo della moda.

Questo complesso di quinta scenica, sia con i tre petali centrali, più grandi e più imponenti, che con quelli più piccoli intorno, persegue il tema delle rovine pre-scoperta, richiamando la "vegetazione" che un tempo aveva inglobato le rovine.

Suggerisce quindi, la riappropriazione del naturale sul costruito e introduce una presenza viva, temporanea, non musealizzata.

Fig. 215
In basso, vista notturna del fashion show

Fig. 216
A destra, vista notturna del backstage



"...il presente comunica con il passato senza nascondarlo"





"immaginario in cui le modelle si
arrestano accanto le rovine..."

Fig. 217
A sinistra, vista notturna del
backstage

Fig. 218
In basso, vista notturna della
gradonata della quinta scenica

Il sistema della quinta, è stato implementato da una gradonata, che le modelle percorrono quando entrano in scena e dal quale risalgono, posizionandosi, come per immortalare un'istante eterno.

La gradonata, che riprende anch'essa planimetricamente la forma del quadrifoglio, si va ad inserire perfettamente nella parte centrale della quinta scenica, donando ancora più potenza all'elemento. Questa scelta permette che tutti gli spettatori nello stesso momento, possano ammirare la collezione in maniera statica; all'interno di una scenografia avvolgente, caratterizzata da: le rovine archeologiche, l'infrastruttura contemporanea della sfilata e degli abiti di haute couture senza eguali.





"...come parte della scenografia"



Fig. 219
In alto, vista notturna della quinta scenica del fashion show

Fig. 220
In basso, vista notturna del fashion show



Fig. 221
Nella pagina, vista notturna della gradinata della quinta scenica del fashion show

Tuttavia, data la massività della gradonata, è stata resa un'ambiente abitabile, una sorta di "cripta", da cui si entra alla quota del terreno attraverso due aperture laterali.

Dentro questa cripta, concepita come spazio espositivo, serve più luce rispetto a quella che entra dalle aperture. Per questo, nella copertura, che coincide con l'ultimo gradino della gradonata, è stato disegnato un cerchio e ne è stato sottratto un anello, un offset, creando così una feritoia circolare che fa entrare luce dall'alto.

La parte circolare rimasta, non può reggersi da sola; pertanto, all'interno della cripta sono stati inseriti dei piccoli pilastrini che la sostengono. Questi, oltre che a reggere la struttura, danno anche l'effetto di un piccolo tempio.

Infine, lo stesso elemento circolare è stato alzato leggermente in altezza rispetto all'ultimo gradone, così da utilizzarlo come basamento per una statua, l'highlight della sfilata.

Fig. 222
In basso, sezione trasversale della
sfilata nella Piazza d'oro



La statua è stata interamente pensata e realizzata per l'evento, si tratta di una rivisitazione contemporanea della Nike di Samotracia, simbolo del corpo femminile e della libertà, realizzata in ottone.



Fig. 223
A destra, statua realizzata da noi

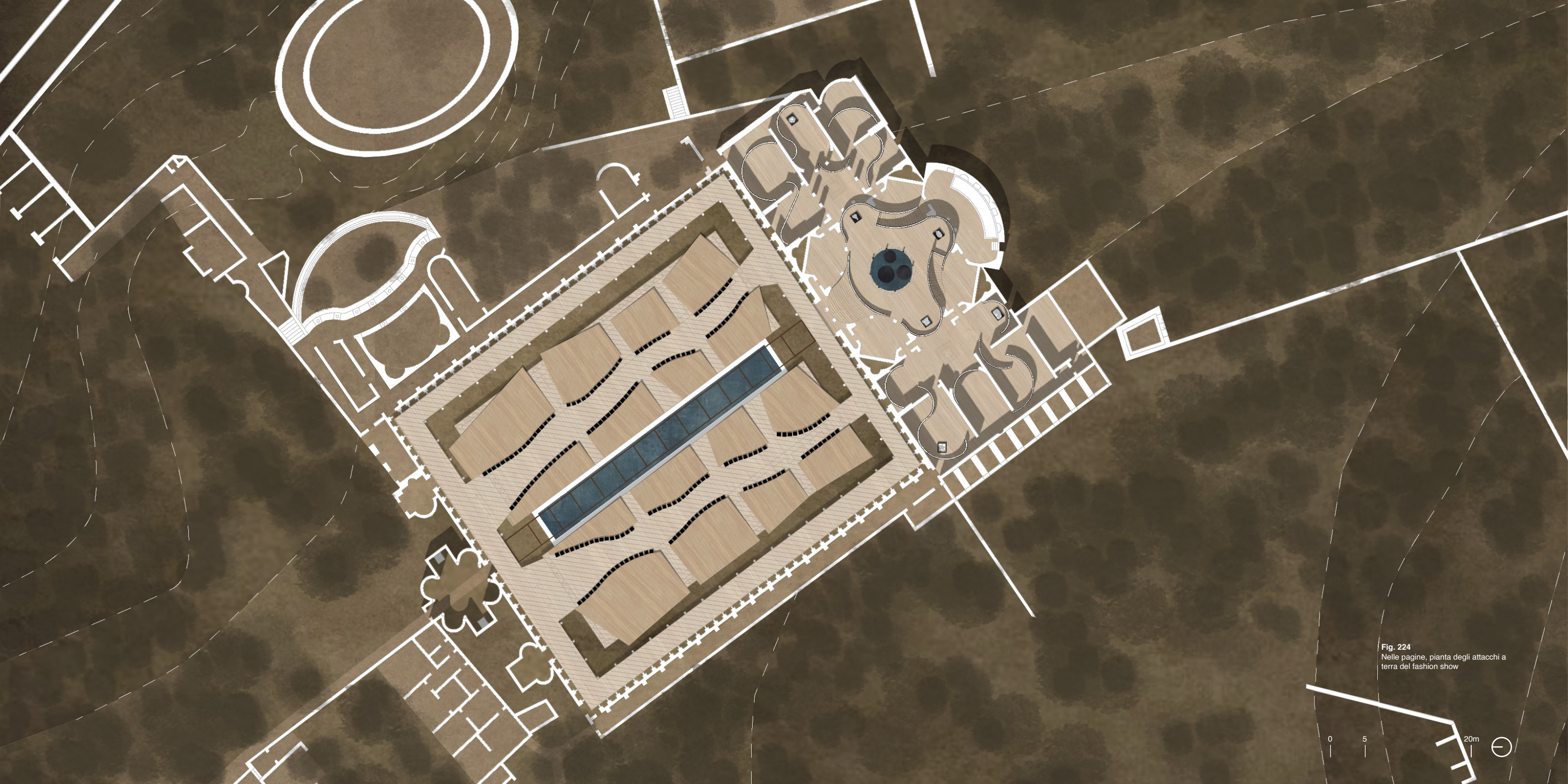


Fig. 224
Nelle pagine, pianta degli attacchi a
terra del fashion show

All'interno del tempietto è stata inserita una vasca d'acqua circolare, dove all'interno "galleggiano" tre podi semisferici, di altezze e misure differenti, che fanno da basamento a degli abiti iconici, che però sono "accasciati" sui podi, per creare un'atmosfera più drammatica e romantica legata al tema delle rovine. Come se anche gli abiti fossero delle rovine. Per accentuare il soffitto del tempietto, ne è stato estruso internamente, creando una sorta di cupoletta, un guscio, che è stato ricoperto da un involucro in lamiera di ottone, con la funzione di riflettere l'acqua sottostante e creare dei giochi di luci.

Fig. 225
Nelle pagine, sezione longitudinale
della sfilata nella Piazza d'oro



"abiti che rievocano l'archeologia..."



Fig. 226
A sinistra, vista dell'interno della cripta

Fig. 227
In basso, vista dell'interno della cripta

Per quanto concerne materiali e strutture, la gestione contemporanea e reversibile, consente che la struttura un giorno possa essere completamente smantellata senza intaccare le rovine archeologiche e il terreno. Il sistema di passerelle viene trattato in rispetto delle rovine e del terreno della Piazza attraverso una pavimentazione flottante rivestita esternamente in materiale ligneo.

Coerentemente, la quinta scenica, di cui i pannelli e la gradonata, poggia su una piattaforma lignea, necessaria per il fissaggio dei pannelli al terreno.



Anche in questo caso la pavimetazione flottante permette un intervento significativo evitando la modifica e il danneggiamento della preesistenza.

Le dune sono concepite con una struttura leggera metallica, rivestita da pannelli in legno.

La scalinata scenica si struttura attraverso il medesimo sistema, in una versione più massiva in risposta alla necessità di sostegno dei carichi.

Infine, la quinta scenica è composta da un sistema di americane che permette sia l'aggancio dei rivestimenti esterni sia l'installazione dell'apparato illuminotecnico necessario all'evento.

Il rivestimento scelto è di lamiera di acciaio spazzolato brunito, in continuità con le coperture del padiglione espositivo.

Fig. 228
Nelle pagine, sezione tecnologica
della sfilata nella Piazza d'oro

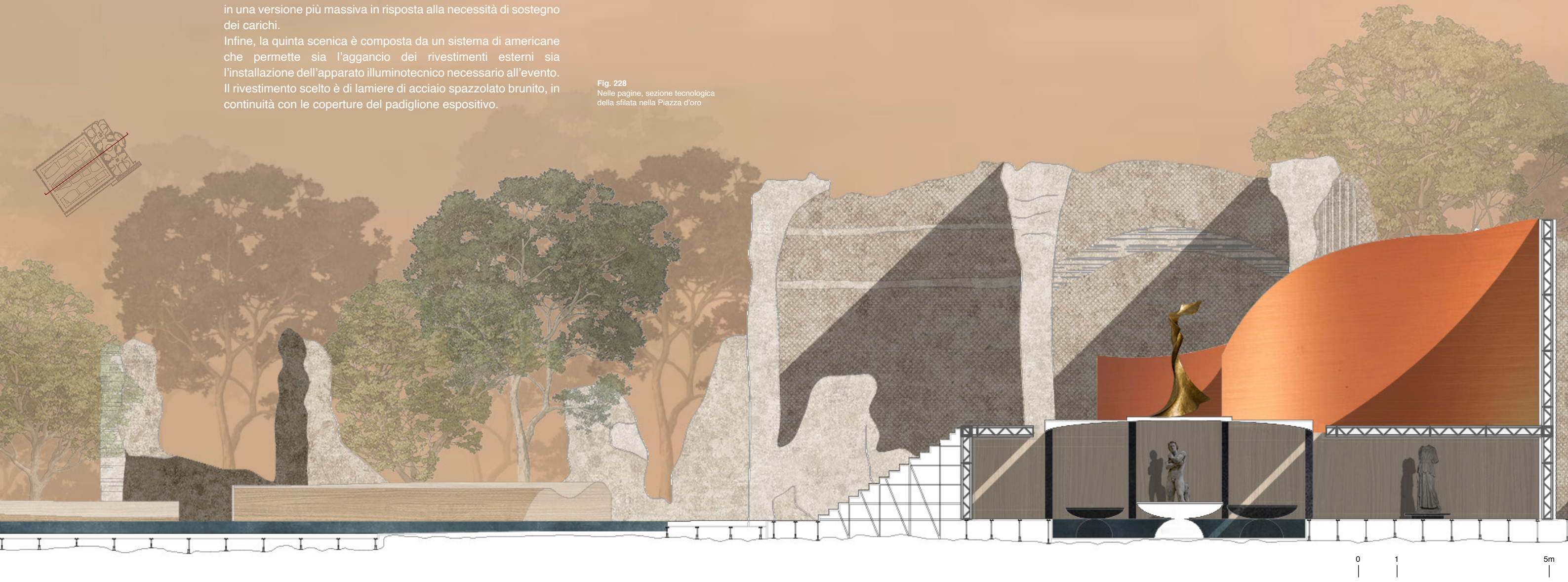
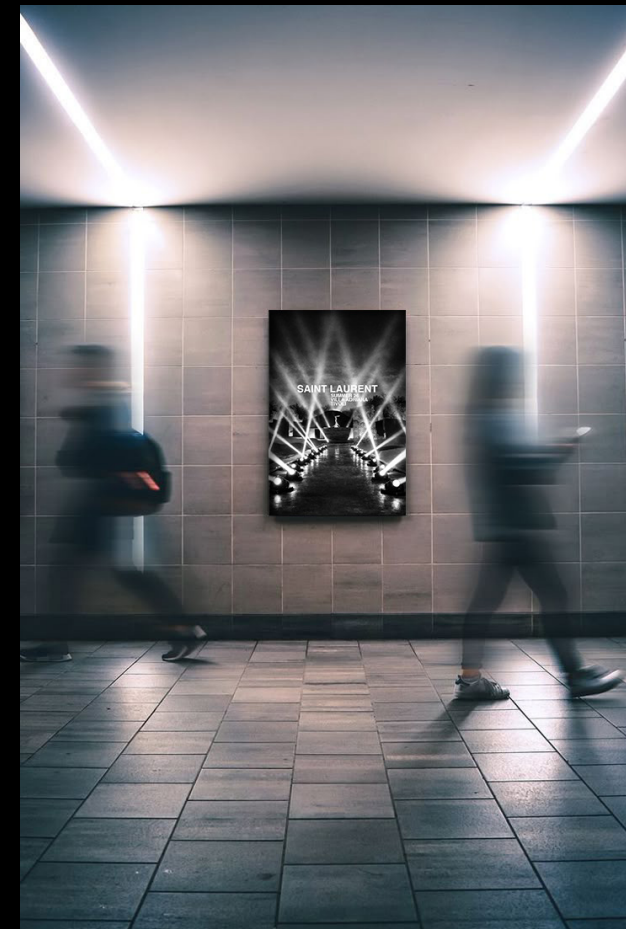




Fig. 229
A sinistra, locandina dell'evento del fashion show

Fig. 230
Nella pagina, locandine dell'evento in cartelloni pubblicitari



_07

**BIBLIOGRAFIA E
CONCLUSIONI**

CONCLUSIONI

L'obiettivo della tesi è stato quello di rapportarsi a un contesto altamente sensibile come Villa Adriana a Tivoli, adottandone la complessità come matrice generativa; le scelte, sono state orientate dai principi di patrimonio, tutela e valorizzazione, traducendosi in un registro contemporaneo di intervento.

Ne è derivata la decisione, in rapporto all'archeologia, che dovesse essere un progetto reversibile e distinguibile rispetto alla preesistenza, assunta come testimonianza attiva del passato.

Le esigenze odierne mostrano come l'intervento effimero nei confronti del patrimonio archeologico risulti essenziale in quanto dispositivo temporaneo, concetto che consente di integrare una traccia contemporanea capace di attivare il sito senza negarlo ma esaltandolo; in tal senso, l'effimero non risulta un limite, ma una metodologia di valorizzazione attraverso narrazioni e percezioni temporanee, instaurando un dialogo formale, cromatico e materico con la preesistenza.

L'incontro tra le arti rafforza tale concetto considerando architettura, moda e arte come strumenti convergenti verso un solo obiettivo. L'architettura genera le condizioni spaziali e percettive nel sito; la moda rende il luogo esperienza attraverso la dimensione performativa; l'arte, in tutte le sue declinazioni, innesca un ulteriore meccanismo di valorizzazione, un livello interpretativo e simbolico che mira alla bellezza.

L'approccio progettuale nasce dalla volontà di confrontarci con spazi straordinari della Villa rispettando la sua identità.

Coerentemente a questa premessa l'articolazione viene sviluppata attraverso due dispositivi effimeri, aventi finalità e gradi di temporaneità differenti.

A partire dallo studio di assi, proporzioni e geometrie sono stati introdotti degli elementi compositivi nel rispetto della grammatica della Villa. La coerenza formale, si rispecchia sia nel padiglione espositivo situato nella Valle degli Inferi, che nell'evento di moda nella Piazza d'oro. Entrambi, dunque, sono il risultato di un riuscito tentativo di consolidamento del rapporto tra la dimensione dell'antico e quella del mondo contemporaneo.

In conclusione, è possibile affermare che attraverso questo progetto, Villa Adriana venga interpretata come un organismo vivo, in grado di produrre ancora nuove forme di bellezza.

NOTE

1. Treccani, *Heritage*, Enciclopedia Treccani, 2012

2. Treccani, *Patrimonio culturale*, da Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, Faro, 27 ottobre 2005

3. L. Basso Peressut , *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma, 2014, p. 19

4. L. Basso Peressut , *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma, 2014, p. 22

5. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, B. Bance, Paris, 1869, p. 14

6. Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490, *Testo Unico sui beni culturali e ambientali*

7. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei Beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'art. 2

8. Ibidem

9. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei Beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'art. 10

10.Díaz-Andreu, Margarita, *A World History of Nineteenth-Century Archaeology. Nationalism, Colonialism, and the Past*, Oxford University Press, Oxford , 2007, p.99

11. L. Basso Peressut , *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma, 2014, p. 31

12. Ibidem

13. Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 1971

14. Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967

15. Augé, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p. 71

16. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei Beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'art. 6

17. Andrea Emiliani, *Il paesaggio italiano*, introduzione di Pierluigi Cervellati, Minerva, Argelato, 2016

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

19. P.F. Caliarì, *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 2000, p.13

20. Treccani, *Moda*, Enciclopedia Treccani

21. <https://style.corriere.it/moda/news/evoluzioni-della-moda-dai-libertines-ai-cowboys/>

22. G. Leopardi, “*Lo Zibaldone*”. Letteratura italiana Einaudi, Edizione di riferimento: in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1921

23. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions G. Crès et Cie., Paris, 1923

24. Ibidem

25. V. Radice, “Corriere della sera” - articolo sul Living (online) “*Architettura e moda: la piuma e la fabbrica*”

26. https://www.abitare.it/wp-content/uploads/post_images/1255707257494_092-100-Criticadiarchitettura.pdf

27. A. McQueen, “Domus” - articolo su Architetture e Moda

28. Treccani, *Stilista*, Enciclopedia Treccani

29. <https://www.romanoimpero.com/2009/07/adriano-117-138.html>

30. Eugenia Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*, L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 19

31. <https://www.patrimoniomondiale.it/?p=38>

32. <https://www.tivolivilladeste.com/il-grand-tour-a-tivoli-il-700-fu-il-secolo-del-grand-tour/>

33. <https://www.villa-adriana.net>

34. <https://www.villa-adriana.net>

35. https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Adriana

36. <https://www.museicapitolini.org/it/opera/fauno-marmo-rosso-antico>

37. P. F. Caliarì, “*Gli architetti di Adriano*.” Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018, pp. 8-9

38. P. F. Caliarì, “*Gli architetti di Adriano*.” Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018, pp. 14-15

39. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions G. Crès et Cie., Paris, 1923

40. P.F. Caliarì, *I Carnets des voyages d'Hadrien*, La Rivista di Engramma n. 106, maggio 2013, pp. 62-78

41. P. F. Caliarì, “*Gli architetti di Adriano*.” Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018, pp. 10-11

42. P. F. Caliarì, “*Gli architetti di Adriano*.” Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018, pp. 10-11

43. Fahlbusch, H. *Vergleichende Betrachtungen zu dentechischen Daten römischer Aquädukte*, 1982, pp. 147-164

44. De Angelis d'Ossat, G. *L'approvvigionamento idrico di Villa Adriana. In Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, vol. 1940, XX, pp. 69-93

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

46. Fahlbusch, H. *Vergleichende Betrachtungen zu dentechischen Daten römischer Aquädukte*, 1982, pp. 147-164

47. Hodge, A. T. *Roman Aqueducts and Water Supply*. London: Duckworth, 1992

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

49. R. H. Rodgers, Frontinus: *De Aquaeductu UrbisRomae*, Cambridge University Press, 2004

50. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 11-12

51. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 12-13

52. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 56-57

53. P. F. Caliarì, “*Gli architetti di Adriano*.” Ananke, no. 84 Speciale, Agosto 2018 pp. 68-70

54. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 18-19

55. Ibidem

56. Ibidem

57. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 19-20

58. Ibidem

59. Ibidem

60. Ibidem

61. P.F. Caliarì, *Tractatus logico sintattico*, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002, pp. 30-31

62. Centanni, M., Sacco, D. (a cura di), *Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro*, Edizioni Engramma, Venezia 2014

63. P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 71-72

64. P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 69-70

65. Ibidem

66. P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 74-75

67. P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 63-64

68. P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 64-70

69.P. F. Caliarì, *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*, in Monica Centanni e Daniela Sacco, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Venezia 2014, pp. 71-72

70. Treccani, *Villa*, Enciclopedia Treccani

ICONOGRAFIA

Fig. 01 http://www.caliari.academy/wp-content/uploads/2020/03/07-17_IL-DISEGNO-DELLA-ROVINA.-ARCHITETTURA-ARCHEOLOGIA-E-PROGETTO-IDENTITARIO.pdf

Fig. 02 https://it.wikipedia.org/wiki/Grecia_classica

Fig. 03 <https://www.elledecor.com/it/case/a30361497/25-stanze-piu-importanti-storia-design-architettura/>

Fig. 04 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500325130>

Fig. 05 <https://www.bridgemanimages.com/it/dodwell/the-temple-of-apollo-epicurius-plate-25-from-part-5-of-views-in-greece-engraved-by-thomas-medland/coloured-aquatint-engraving/asset/83243>

Fig. 06 <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Giovanni-Battista-Piranesi/1464669/Veduta-di-Piazza-del-Popolo-a-Roma,-incisione-di-Giovanni-Battista-Piranesi,-da-%27Antichit%C3%A0-romane%27.html>

Fig. 07 <https://www.cultura-aumentata.com/p/antica-grecia-luoghi-comuni>

Fig. 08 <https://www.photographybystudiol.com/odeon-herodes-atticus-theatre-acropolis-athens/>

Fig. 09 <https://unsplash.com/it/s/foto/impero-romano>

Fig. 10 <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a41103276/scavi-di-pompei-tutto-il-fascino-di-una-citta-perduta/>

Fig. 11 <http://www.gtrf.it/gtrf-galleria-brescia-museo-di-santa-giulia-musealizzazione-delle-domus-delle-ortaglia.html>

Fig. 12 <http://capitolini.info/scu00757/>

Fig. 13 <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc42757/>

Fig. 14 https://it.wikipedia.org/wiki/File:Berlin_-_Pergamonmuseum_-_Altar_01.jpg

Fig. 15 https://www.flickr.com/photos/h_ssar/8649862975

Fig. 16 <https://www.arch.photos/rafael-moneo-national-museum-of-roman-art>

Fig. 17 <https://www.ilsole24ore.com/art/partenone-ultimatum-greco-british-museum-ADsqnSU>

Fig. 18 https://it.wikipedia.org/wiki/File:Teatre_rom%C3%A0_Sagunt.jpg

Fig. 19 <https://www.archilovers.com/projects/32878/archeological-museum-of-praca-nova-do-castelo-de-sao-jorge.html>

Fig. 20 https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g189417-d23890794-Reviews-Heraklion_sightseeing-Heraklion_Crete.html

Fig. 21 <https://fabiofornasari.net/2012/12/25/025/>

Fig.22 <https://www.architettilroma.it/attivita-ordine/spam-heritage-la-liberta-del-pensiero-critico-nelle-maglie-architettoniche-della-storia/>

Fig. 23 <https://www.domusweb.it/it/notizie/2011/09/17/piranesi-prix-de-rome-2011.html>

Fig. 24 <https://www.archilovers.com/projects/32878/archeological-museum-of-praca-nova-do-castelo-de-sao-jorge.html>

Fig. 25 <https://www.isiadesign.fi.it/2024/07/17/amiata-rural-design-week-una-summer-school-2024-di-isia-fiorenze/>

Fig. 26 <https://www.archdaily.com.br/br/01-57435/antiquarium-de-sevilha-felipe-palomino>

Fig. 27 <https://www.arte.it/guida-arte/aquileia/da-vedere/monumento/battistero-e-s%C3%BCdhalle-5270>

Fig. 28 <https://www.piergiacomocastiglioni.it/project/le-vie-dacqua-da-milano-al-mare/>

Fig. 29 <https://maaps.co.uk/mercuriosity-books/franklin-d-israel/>

Fig. 30 https://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_Farnese

Fig. 31 <https://www.laproporzioneaurea.com/mostre/mostra-vicenza>

Fig. 32 <https://nicolamarras.eu/clip-07-allestimento-e-architettura/>

Fig. 33 <https://www.area-arch.it/momenti-del-razionalismo-critico/>

Fig. 34 https://it.wikipedia.org/wiki/Estasi_di_santa_Teresa_d%27Avila

Fig. 35 <https://en.wikiarquitectura.com/building/wexner-center-for-the-arts/>

Fig. 36 <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/installacions-dentrenament-de-tir-amb-arc>

Fig. 37 <https://www.todsgroup.com/it/sostenibilita/colosseum-restauro-ipogei>

Fig. 38 <https://www.educadorafmtanabi.com.br/?b=50394293041560>

Fig. 39 <https://www.hotellucreziaborgia.it/it/blog/la-storia-di-lucrezia-borgia>

Fig. 40 <https://www.nssmag.com/it/fashion/22267/influenza-spagnola-moda>

Fig. 41 <https://it.runwaymagazines.com/paul-poiret-when-fashion-dared-to-dream/>

Fig. 42 <https://www.ad-italia.it/gallery/coco-chanel-leone-venezia-negozio-collezione-trucco-barocca/>

Fig. 43 https://www.reddit.com/r/Xennials/comments/17ztfm4/xennials_any_thoughts_on_baby_boomer_fashion_from/?tl=it

Fig. 44 <https://pescaralovesfashion.com/sopra-il-punk-la-moda-camp/>

Fig. 45 <https://style.corriere.it/moda/news/rivoluzioni-della-moda-dai-libertines-ai-cowboys/>

Fig. 46 <https://ilmanifesto.it/dandies-a-brazzaville>

Fig. 47 <https://www.amica.it/2015/05/27/dior-il-new-look-in-mostra/>

Fig. 48 <https://www.deabyday.tv/bellezza-e-stile/fashion-people/article/7137/mary-quant-minigonna.html>

Fig. 49 <https://www.elle.com/it/lifestyle/verde/a44836702/vestiti-usati-discarda-deserto/>

Fig. 50 <https://www.anothermag.com/art-photography/2572/paris-haute-couture-olivier-saillard-anne-zazzo>

Fig. 51 <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/a65803575/miuccia-prada-intervista-moda-arte-architettura/>

Fig. 52 <https://www.elle.com/it/moda/a19625491/audrey-hepburn-abito-da-sposa-corto/>

Fig. 53 <https://it.pinterest.com/pin/663366220143079533/>

Fig. 54 https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/12/02/oma_faena_forum.html

Fig. 55 https://www.archiportale.com/news/2019/06/architettura/edoardo-tresoldi-in-passerella-alla-milano-fashion-week_71006_3.html

Fig. 56 <https://it.pinterest.com/CFLVocalArts/>

Fig. 57 <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2025-04/quo-090/la-preghiera-della-chiesa-per-la-conversione-del-mondo.html>

Fig. 58 <https://www.lvmh.com/it/fendi-e-la-grande-attrazione-della-cina-conneessione-culturale>

Fig. 59 <https://berselli.altervista.org/paris-fashion-week-pfw/>

Fig. 60 <https://it.fashionnetwork.com/news/Mfw-prada-con-brocatti-non-teme-l-antico,430643.html>

Fig. 61 <https://www.atribune.com/progettazione/moda/2025/07/dolce-e-gabbana-roma/>

Fig. 62 <https://fbsr.it/evento/villa-savoye-1928-1931-di-le-corbusier/>

Fig. 63 <https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>

Fig. 64 <https://www.timeoutdubai.com/food-drink/food-news/407880-dubais-cavalli-club-gets-multi-million-dollar-make-over>

Fig. 65 <https://www.architecturaldigest.in/content/glorious-restoration-louis-kahn-designed-salk-institute-california/>

Fig. 66 https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Civilt%C3%A0_Italiana

Fig. 67 https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Civilt%C3%A0_Italiana

Fig. 68 <https://www.elle.com/uk/fashion/news/g30843/fendi-haute-couture-90th-anniversary-show-in-rome-kendall-jenner-bella-hadid/>

Fig. 69 <https://www.nssmag.com/it/fashion/28476/fendi-tempio-venere-roma>

Fig. 70 <https://altamoda.dolcegabbana.com/it/alta-gioielleria-sardegna>

Fig. 71 <https://www.fashionpress.it/diorcruise-2022-acropolis-58640.html>

Fig.72https://bari.repubblica.it/cronaca/2022/05/16/news/gucci_castel_del_monte_cosmogonie_sfilata_party_maneskin-349838883/

Fig.73https://www.researchgate.net/figure/Schiaparelli-haute-couture-Fall-Winter-2018-2019-at-the-Opera-Palais-Garnier-in-Paris_fig2_342725935

Fig74.https://www.researchgate.net/figure/Alexander-McQueen-ready-to-wear-Fall-Winter-2015-at-the-Conciergerie-in-Paris-France_fig3_342725935

Fig. 75 <https://www.palazzigas.it/archives/portfolio/valentino-a-roma-valentino>
Fig. 76 <https://www.bostonglobe.com/lifestyle/2017/07/04/chanel-aims-high-with-starry-eiffel-tower-paris-show/JGcd954dlKozJ7wqs-SmFBK/story.html>
Fig. 77 <https://bid.augusta-auction.com/online-auctions/augusta-auctions/complete-christies-ysl-pierre-berge-auction-catalog-paris-2009-2868424>
Fig. 78 <https://pleasurephoto.wordpress.com/2015/02/04/yves-saint-laurent-at-dior-1958-4/>
Fig. 79 https://www.free-orange1990.com/?category_id=3111080
Fig. 80 <https://openlab.citytech.cuny.edu/minjikim-eportfolio/files/2019/12/Christian-Dior-.pdf>
Fig. 81 <https://museeyslparis.com/en/biography/premiere-collection-premier-succes>
Fig. 82 <https://museeyslparis.com/en/biography/rencontre-avec-andy-warhol>
Fig. 83 <https://geelong.cookandyoung.com.au/p/yves-saint-laurent-accessories-e990571c-4538-46a1-aa88-af91c8b0c239>
Fig. 84 <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a36206579/vestito-mondrian-yves-saint-laurent/>
Fig. 85 <https://mubi.com/it/it/films/the-drawings-of-yves-saint-laurent>
Fig. 86 <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/fashion-model-wears-a-haute-couture-cape-over-a-fotografie-di-cronaca/627425384>
Fig. 87 <https://it.pinterest.com/pin/28851253856852897/>
Fig. 88 <https://www.elle.com/it/moda/ultime-notizie/a43435558/helmut-newton-mostra-milano/>
Fig. 89 <https://it.pinterest.com/paintercolton/yves-saint-laurent/>
Fig. 90 <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/iman-modeling-photos-1237032069/>
Fig. 91 <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a38261776/storia-safari-jacket-ysl/>
Fig. 92 <https://www.umi1.co.uk/blogs/fashion-style/african-fashion-history-and-future>
Fig. 93 <https://www.chicchissima.it/eventi-ysl-alla-fondazione-pierre-berge/>
Fig. 94 <https://www.spain-sothebysrealty.com/it/journal/icone-di-yves-saint-laurent-un-viaggio-nelle-principali-milestone-del-design>
Fig. 95 <https://scispace.com/pdf/the-influence-of-ideas-of-surrealism-in-fashion-design-1rx9nxmsde.pdf>
Fig. 96 <https://museeyslparis.com/en/biography/premieres-transparences-pe>
Fig. 97 https://iicchicago.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/performance-songs-of-stone/
Fig. 98 https://books.google.it/books?id=dt4dEP5D8n4C&redir_esc=y
Fig. 99 <https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/env-104-03-villa-imperiale-de-tibur-1d549651-9294-4723-8190-83a3514d4481>
Fig. 100 <https://www.villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=83>
Fig. 101 <https://www.tribune.com/report/2014/05/il-fascino-indiscreto-della-rovina-una-mostra-alla-tate-britain/>
Fig. 102 <https://arqlopezcoda.blogspot.com/2015/08/villa-adriana-por-le-corbusier.html>
Fig. 103 <https://www.mtaa.it/projects/urbino2019s-collegi-conservation-plan.html>
Fig. 104 https://www.ideamagazine.net/it/storia_design/richard_meier.htm
Fig. 105 Cardinale, Giulia, e Marco Slavich. 2014/2015. «Villa Adriana. Architetture d'acqua.» Milano: Politecnico di Milano.
Fig. 106 Cardinale, Giulia, e Marco Slavich. 2014/2015. «Villa Adriana. Architetture d'acqua.» Milano: Politecnico di Milano.
Fig. 107 https://www.juzaphoto.com/destinazioni.php?!=it&d=villa_adriana
Fig. 108 <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/roman-emperor-hadrian-tivoli-residence>
Fig. 109 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tivoli_-_Wall_of_the_Poikile_of_Hadrian%27s_Villa.jpg
Fig. 110 <https://www.villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=115>

Fig. 111 <https://arttrip.it/villa-adriana-a-tivoli/>
Fig. 112 <https://www.romanoimpero.com/2012/05/villa-adriana.html?m=0&hl=en>
Fig. 113 <https://www.abebooks.it/Villa-Adriana-Hadrians-Tivoli-Baedeker-Karl/31106602193/bd>
Fig. 114 P.F. Caliari, Tractatus logico sintattico, la forma trasparente di Villa Adriana. Roma: Edizioni Quasar, 2002.
Fig. 115 Ibidem
Fig. 116 Ibidem
Fig. 117 Ibidem
Fig. 118 Ibidem
Fig. 119 Ibidem
Fig. 120 Ibidem
Fig. 121 Ibidem
Fig. 122 <https://lnx.premiopiranesi.net/fotogallery/>
Fig. 123 [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hadrian%27s_Villa,_Tivoli_\(26343834979\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hadrian%27s_Villa,_Tivoli_(26343834979).jpg)
Fig. 124 <https://www.villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=83&idCat=140&d=GRANDI%20TERME%20-%2037>
Fig. 125 <https://villae.cultura.gov.it/>
Fig. 126 <https://www.flickr.com/photos/tango-/16059921698>
Fig. 127 <https://www.villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=67>
Fig. 128 <https://www.villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=67>
Fig. 129 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 130 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 131 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 132 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 133 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 134 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 135 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 136 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 137 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 138 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 139 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 140 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 141 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 142 <https://www.wearch.eu/casa-press-lydenburg-sudafrica/>
Fig. 143 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 144 https://www.reddit.com/r/architecture/comments/fqj2py/salk_institute_usa_195966_by_louis_kahn_building/
Fig. 145 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 146 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 147 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 148 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 149 Vista ad elaborazione degli autori

Fig. 150 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 151 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 152 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 153 <https://www.ad-italia.it/article/fundacio-mies-van-der-rohe-barcellona-concorso-modulab-spazi-di-lavoro/>
Fig. 154 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 155 <https://www.flickr.com/photos/25504159@N06/2400005287>
Fig. 156 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 157 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 158 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 159 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 160 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 161 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 162 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 163 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 164 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 165 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 166 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 167 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 168 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 169 <https://museeyslparis.com/en/>
Fig. 170 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 171 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 172 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 173 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 174 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 175 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 176 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 177 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 178 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 179 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 180 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 181 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 182 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 183 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 184 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 185 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 186 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 187 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 188 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 189 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 190 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 191 Vista ad elaborazione degli autori

Fig. 192 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 193 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 194 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 195 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 196 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 197 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 198 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 199 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 200 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 201 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 202 <https://eisenmanarchitects.com/Il-Giardino-Dei-Passi-Perduti-2005>
Fig. 203 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 204 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 205 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 206 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 207 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 208 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 209 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 210 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 211 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 212 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 213 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 214 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 215 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 216 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 217 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 218 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 219 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 220 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 221 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 222 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 223 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 224 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 225 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 226 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 227 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 228 Elaborato grafico ad opera degli autori
Fig. 229 Vista ad elaborazione degli autori
Fig. 230 Vista ad elaborazione degli autori

BIBLIOGRAFIA

Fashion. *The Definitive Visual Guide*. London: Dorling Kindersley, 2005.

Ala, Francesca, Margaria, Maria Maddalena, e Minucciani, Valeria. *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*. Roma: Gangemi Editore, 2019.

Allegretti, Greta, Diatta, Amath Luca, e Ghirardini, Sara. Moda e patrimonio. *Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza*. AND, no. 42, 2022.

Allegretti, Greta, Brunazzi, Pietro, Diatta, Amath Luca, e Ghirardini, Sara, a cura di. *Designing Heritage for the New Millennium*. 4A Journal 04. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2025.

Allegretti, Greta, Brunazzi, Pietro, Diatta, Amath Luca, e Ghirardini, Sara, a cura di. *Fashion & Heritage*. 4A Journal 03. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2025.

Allegranti, Ivan. *Fashion shows in archaeological heritage sites*. Design/Arts/Culture, no. 1, 2020.

Augé, Marc. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

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

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

Basso Peressut, Luca, e Caliarì, Pier Federico. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*. Roma: Accademia Adrianea, Edizioni in Edibus, 2019.

Bigiotti, Stefano, e Corvino, Enrica, a cura di. *La modernità delle rovine*. Roma: Prospettive Edizioni, 2015.

Calinao, Dan Jason. *Catwalks and cloisters: a semiotic analysis of fashion shows in built heritage*. Social Semiotics, 2020.

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

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

Caliari, Pier Federico. *Tractatus logico sintattico, la forma trasparente di Villa Adriana*. Roma: Edizioni Quasar, 2002.

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

Caliari, Pier Federico. *Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario*. In *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, a cura di Basso Peressut, Luca, e Caliarì, Pier Federico, 73–125. Roma: Prospettive Edizioni, 2014.

Caliari, Pier Federico. *Rovina e Modernità. Dialettica dell'Illuminismo*. In *La modernità delle rovine*, a cura di Bigiotti, Stefano, e Corvino, Enrica, 64–69. Roma: Prospettive Edizioni, 2015.

Caliari, Pier Federico. *Louis Kahn. L'ultimo dei Romani*. Ananke, no. 84, 2018: 24–28.

Caliari, Pier Federico. *La ricostruzione dopo la fine del moderno*. Ananke, no. 83, 2018: 71–76.

Caliari, Pier Federico. *Gli architetti di Adriano*. Ananke, no. 84 Speciale, 2018: 9–28.

Caliari, Pier Federico. *La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino*. Ananke, no. 84 Speciale, 2018: 67–79.

Caliari, Pier Federico. *Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*. In *Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro*, a cura di Centanni, Monica, e Sacco, Daniela, 63–82. Venezia: Edizioni Engramma, 2014.

Caliari, Pier Federico. *La maggior protezione dei siti UNESCO e il declino dei luoghi. La Call internazionale per la riqualificazione della Buffer Zone di Villa Adriana*. In *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, a cura di Basso Peressut, Luca, e Caliarì, Pier Federico, 7–10. Roma: Accademia Adrianea, Edizioni in Edibus, 2019.

Capponi, Livia. Articolo in *Corriere della Sera*. 2017.

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

Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Costituzione della Repubblica Italiana.

De Angelis d'Ossat, Guglielmo. *L'approvvigionamento idrico di Villa Adriana*. In *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*. 1940.

De Betak, Alexandre. *Fashion Show Revolution*. New York: Phaidon, 2017.

Díaz-Andreu, Margarita. *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Diatta, Amath Luca, e Ghirardini, Sara. *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 46, no. 2, 2024.

Emiliani, Andrea. *Il paesaggio italiano*. Argelato: Minerva, 2016.

Fahlbusch, Henning. *Vergleichende Betrachtungen zu den technischen Daten römischer Aquädukte*. 1982.

Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli, 1967.

Foucault, Michel. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli, 1971.

Fukai, Akiko, a cura di. *Storia della Moda. Dal XVIII al XX secolo*. Köln: Taschen, 2022.

Hodge, A. Trevor. *Roman Aqueducts and Water Supply*. London: Duckworth, 1992.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Éditions G. Crès et Cie., 1923.

Lévy, Bernard-Henri. *Yves Saint Laurent par YSL*. Paris: Éditions Herscher, 1986.

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

MacDonald, William L., e Pinto, John A. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

MacDonald, William L., e Pinto, John A. *Hadrian's Villa and Its Legacy*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Marchetti, Laura, e Segre Reinach, Simona. *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*. Milano: Mondadori Bruno, 2017.

Morini, Enrica. *Storia della moda XVIII–XXI secolo*. Losanna: Skira, 2017.

Rodgers, Robert H. *De Aquaeductu Urbis Romae*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

Studio KO. *Yves Saint Laurent: Museum Marrakech*. London: Phaidon Press, 2022.

Testo Unico sui beni culturali e ambientali.

Treccani. *Enciclopedia Treccani*.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l’architecture*. Paris: B. Bance, 1869.

SITOGRAFIA

<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/arte/a42084932/yves-saint-laurent-disegni-mostra-roma/>

<https://www.thecut.com/2017/03/see-saint-laurents-sketches-from-his-scandal-collection.html>

<https://www.designboom.com/design/saint-laurent-four-unseen-furniture-charlotte-perriand-milan-design-week-03-25-2025/>

<https://www.maramarietta.com/the-arts/fashion/yves-saint-laurent/>

Restauro e conservazione. la legislazione e la tutela - Enciclopedia - Treccani

<https://www.vogue.it/moda/article/yves-saint-laurent-1971-collezione-scandalosa-foto>

<https://www.lofficielitalia.com/moda/yves-saint-laurent-storia-moda-abiti-iconici-da-conoscere-quali-sono>

<https://www.vogue.it/moda/article/yves-saint-laurent-cambiato-moda-sette-mosse>

<https://www.lavigne.it/yves-saint-laurent-storia-stile/>

https://www.stefanocanto.com/works/archeologia-dell-effimero_i19

<https://www.maramarietta.com/the-arts/fashion/yves-saint-laurent/>

<https://www.areadomani.it/storia-della-moda-una-storia-damore-da-tutta-una-vita/>

<https://style.corriere.it/moda/news/evoluzioni-della-moda-dai-libertines-ai-cowboys/>

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2023/10/06/architetture-dautore-che-hanno-fatto-da-scenario-per-la-moda-0.html>

https://www.abitare.it/wp-content/uploads/post_images/1255707257494_092-100-Criticadiarchitettura.pdf

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/DAC/article/view/25910/21193>

<https://www.lofficielitalia.com/moda/storia-yves-saint-laurent-fashion-designer-francese-carriera-storia-della-moda>

<https://www.vogue.it/article/yves-saint-laurent-biografia-completa>

<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a36206579/vestito-mondrian-yves-saint-laurent/>

<https://www.vogue.it/moda/article/yves-saint-laurent-intervista-curatrice-mostre-60-anni-moda>

https://www.opticabassol.com/it-ch/blogs/news/storia-completa-yves-saint-laurent-legacy-art?srsId=AfmBOoomftmZpA5G5tIGi-VRjA3a80mvr71QgqndL9W_vXqi-7_zuJtE

<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a38261776/storia-safari-jacket-ysl/>

<https://www.spain-sothebysrealty.com/it/journal/iconi-di-yves-saint-laurent-un-viaggio-nelle-principali-milestone-del-design>

<https://www.firstonline.info/storia-della-moda-charles-frederick-worth-lo-stilista-che-ha-inventato-la-haute-couture-una-mostra-a-parigi/>

<https://www.fashionmania.it/Approfondimento/storia-alta-moda>

<https://www.vogue.it/article/worth-inventer-la-haute-couture-mostra-parigi>

<https://www.donnamoderna.com/moda/worth-haute-couture-mostra>

<https://www.fhcm.paris/en>

