# DOMUS ASTRALIS

FENDI e il cielo di Adriano:
un osservatorio tra architettura e moda



# DOMUS ASTRALIS

FENDI e il cielo di Adriano:
un osservatorio tra architettura e moda






# Politecnico di Torino

**Relatore**
Prof. Pier Federico Caliari
**Correlatore**
Arch. Amath Luca Diatta
**Candidati**
Monachello Francesca Maria: *s328684*
Roman Matteo: *s328676*

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città
A. A. 2025/26
Luglio 2026

## 01. HERITAGE

- Il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale
- Evoluzione del quadro normativo
- Il museo come strumento di valorizzazione del patrimonio culturale

## 02. FASHION & HERITAGE

- Il concetto di Cultural Heritage Design
- Fashion Foundations: il ruolo della moda nella promozione cultur

## 03. FASHION

- Evoluzione storica della m
- Il défilé prima del Novecen
- Il primo Novecento e la sfi
- Il dopoguerra e la nascita
- Dagli anni Settanta al pres

## 06. VILLA ADRIANA & FASHION

- La villa come scenografia e come archetipo del lusso
- Moda e rovina: l'estetica del frammento e del tempo
- Eventi e istallazioni contemporanee nel sito UNESCO

## 05. VILLA ADRIANA

- Adriano e il viaggio imperiale
- Genesi e struttura della Villa
- I maestri di Villa Adriana
- Forma Urbis Villa: geometrie, assi e frammenti

## 04. MAISON FENDI

- Origine e sviluppo della Maison
- Karl Lagerfield e la costruzione dell'identità Fendi
- Dalle botteghe artigiane a palcoscenici internazionali
- Le sfilate a Roma
- Le sfilate Internazionali

## 09. CONCLUSIONI

- Conclusioni
- Ringraziamenti

oda e delle sfilate
nto
lata-spettacolo
dell'Alta Moda italiana
sente: verso la sfilata digitale

ale

## 08. STRATEGIA

- Il progetto come racconto di viaggio
- Il Teatro Greco
- La Torre degli architetti
- Le Folies
- Il Tempio di Venere
- Le Palestre

## 07. LINEE GUIDA

- Schemi geometrici e assialità
- Linee guida per la valorizzazione contemporanea del sito
- Heritage, branding e architettura: un sistema integrato

# ABSTRACT

Negli ultimi anni il Fashion Heritage, inteso come disciplina capace di mettere in relazione patrimonio culturale e sistema della moda, ha mostrato come il dialogo tra architettura, archeologia e Alta Moda possa diventare uno strumento efficace di valorizzazione.
La natura effimera dell'evento di moda diventa così occasione per costruire nuove modalità di fruizione, promuovendo una rilettura contemporanea dei luoghi storici senza alterarne l'identità. In questo contesto, Villa Adriana rappresenta un caso di studio privilegiato per la complessità del suo impianto architettonico e per il valore storico, paesaggistico e simbolico che la caratterizza. Il progetto interpreta il sito non come una successione di emergenze monumentali, ma come un sistema unitario di relazioni spaziali, percettive e narrative, ancora capace di dialogare con il presente.
*Domus Astralis* nasce con l'obiettivo di restituire una nuova chiave di lettura della Villa attraverso interventi puntuali, leggeri e riconoscibili, progettati nel rispetto della rovina e della sua memoria.
La dimensione astrale diviene il principio ordinatore del progetto: i pianeti generano geometrie, dispositivi spaziali e fenomeni di luce e ombra che modellano l'esperienza di visita, mettendo in relazione terra e cielo, architettura e paesaggio, memoria e contemporaneità.
In questa prospettiva, la celebre chiusura del Paradiso dantesco, "*L'amor che move il sole e l'altre stelle*", diventa una chiave poetica e concettuale del progetto, richiamando il sistema di relazioni tra spazio, luce, corpi e percezione.
La proposta si completa con la progettazione di una sfilata di Fendi nell'area del Teatro Greco, scelta per il profondo legame della maison con Roma e per la sua capacità di interpretare il patrimonio culturale attraverso il linguaggio della moda. L'evento diventa parte integrante della strategia di valorizzazione, trasformando la passerella in uno spazio di dialogo tra corpo, movimento e architettura, dove il progetto contemporaneo non si sovrappone alla rovina, ma ne amplifica il valore simbolico e culturale. *Domus Astralis* non si configura soltanto come un progetto di allestimento o un evento di moda, ma come una proposta di valorizzazione che interpreta Villa Adriana come organismo ancora capace di generare nuove narrazioni, restituendo alla rovina una presenza viva e attiva nel tempo presente.

# HERITAGE

## Il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale

Il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale ha assunto, negli ultimi decenni, un ruolo sempre più centrale nel dibattito accademico, istituzionale e normativo, affermandosi come categoria interpretativa fondamentale per comprendere il rapporto fra la società contemporanea e la propria memoria storica.
Si tratta di una nozione tutt'altro che univoca, la cui piena comprensione richiede un inquadramento capace di tenere insieme prospettive giuridiche, storiche, culturali e sociali.
Sul piano normativo, una definizione di riferimento è fornita dall'art. 6, comma 1, del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, secondo cui:

*«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. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale»*[1].

La definizione evidenzia come la valorizzazione non si esaurisca nella sola conservazione del bene culturale, ma costituisca un insieme di azioni finalizzate a promuoverne la conoscenza, la fruizione e l'accessibilità: il patrimonio, in questa prospettiva, si configura come un sistema di relazioni attraverso cui i beni acquistano significato in rapporto al contesto storico, territoriale e paesaggistico in cui sono inseriti, superando una concezione statica legata alla sola dimensione materiale.
In questa prospettiva assume particolare rilievo il concetto di *genius loci*, inteso come l'identità culturale dei luoghi, esito dell'intreccio fra elementi materiali, memoria storica e caratteristiche ambientali: la valorizzazione, di conseguenza, non riguarda mai il singolo bene isolatamente considerato, ma coinvolge l'intero sistema territoriale entro cui esso trova origine e significato.
Lo stesso art. 6 del Codice conferma e amplia tale impostazione sistemica, stabilendo che:

*«In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposte a tutela, se compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti e integrati»*[2].

La valorizzazione assume così anche una dimensione progettuale, che ricomprende gli interventi di riqualificazione e rigenerazione del territorio: essa comprende, dunque, tanto il recupero delle situazioni di degrado quanto la costruzione di nuovi valori paesaggistici coerenti con la storia e l'identità dei luoghi.
Alla luce di tali disposizioni, la valorizzazione può essere definita come un processo multidimensionale nel quale convergono esigenze di tutela, finalità culturali, sviluppo sociale e sostenibilità economica: la sua funzione non si misura tanto nella conservazione in sé, quanto nella capacità di generare conoscenza, partecipazione e nuove forme di relazione fra il bene culturale e la collettività.
Comprendere pienamente questo concetto richiede tuttavia di soffermarsi, preliminarmente, sulla nozione di patrimonio culturale che ne costituisce l'oggetto.
L'art. 2 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio stabilisce che: «[…] il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici»[3], mentre l'art. 10 definisce i beni culturali come *«cose immobili e mobili […] che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico»*[4].
Da tali definizioni emerge un'idea di patrimonio come insieme di testimonianze concrete attraverso cui una comunità riconosce e trasmette la propria memoria storica: un archivio diffuso di tracce materiali e simboliche che documentano, nel tempo, l'evoluzione della società, ben oltre la semplice raccolta di beni di pregio artistico.
Il suo valore, di conseguenza, eccede la dimensione economica e assume una funzione eminentemente identitaria, poiché contribuisce alla costruzione del senso di appartenenza e alla continuità della memoria collettiva.
Questa centralità trova riconoscimento anche a livello costituzionale.
L'art. 9, commi 1 e 2, della Costituzione dispone infatti che
*«La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica»*[5] e che essa «Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»[6].
La collocazione di tale principio fra i principi fondamentali della Carta attribuisce al patrimonio culturale una funzione costitutiva dell'ordinamento repubblicano: la sua tutela e valorizzazione rappresentano, dunque, una responsabilità primaria dello Stato, chiamato a garantire la conservazione, la trasmissione e la fruizione di un'eredità che appartiene all'intera collettività, ben lontana da un ruolo marginale nell'azione pubblica.
Il quadro giuridico fin qui ricostruito riguarda tuttavia, in senso stretto, la sola dimensione materiale del patrimonio.

Accanto ad essa opera un patrimonio immateriale, costituito da pratiche, tradizioni, conoscenze, linguaggi, rituali e forme espressive che le comunità riconoscono come parte integrante della propria identità.

Diversamente dai beni materiali, tale patrimonio vive esclusivamente attraverso la trasmissione intergenerazionale, e si rinnova continuamente mediante processi di reinterpretazione e adattamento ai mutamenti sociali e culturali: se il patrimonio materiale richiede una tutela che ne preservi l'integrità fisica, quello immateriale sopravvive solo a condizione di essere costantemente riattivato, confermando così, sul piano della prassi, la natura relazionale della valorizzazione già emersa dall'analisi del dato normativo.

Tale prospettiva trova un ulteriore fondamento nell'etimologia stessa del termine "Patrimonio". La parola deriva dal latino *patrimonium*, composto da *pater* e dal suffisso *-monium*, riconducibile ad alimonium, ossia nutrimento: in origine il termine indicava l'insieme dei beni appartenenti al *pater familias*, concepiti come risorse destinate a garantire il sostentamento e la continuità della famiglia nel tempo, più che come semplice proprietà privata. L'origine linguistica rivela così una dimensione essenzialmente intergenerazionale del patrimonio, che coincide con ciò che viene custodito e trasmesso affinché possa continuare a generare valore per le generazioni future: una responsabilità di cura, prima ancora che un diritto di proprietà.

Analoga dimensione processuale emerge dal termine "Cultura", che deriva dal latino *colere*, ovvero coltivare, abitare, prendersi cura. La cultura rappresenta, in questo senso, l'insieme delle pratiche, dei saperi e dei valori attraverso cui l'uomo interpreta il mondo, attribuisce significato alla propria esperienza e costruisce la propria identità nel tempo.

Dall'incontro di queste due radici emerge il significato più profondo dell'espressione patrimonio culturale: un'eredità che si identifica con il processo attraverso cui il passato continua a essere reinterpretato e reso significativo nel presente, più che con ciò che semplicemente proviene dal passato. In questa luce, il fondamento etimologico della nozione e la sua declinazione giuridica risultano tutt'altro che distanti: la responsabilità di cura implicita nel termine patrimonium trova puntuale corrispondenza nel dovere di tutela sancito dall'art. 9 della Costituzione, così come la dimensione processuale del colere si traduce, sul piano normativo, nelle attività di promozione della conoscenza e di fruizione pubblica previste dall'art. 6 del Codice.

La valorizzazione, in definitiva, è precisamente il punto in cui questi due piani si saldano: essa è lo strumento attraverso cui l'ordinamento giuridico dà attuazione a quella funzione di cura e trasmissione che l'etimologia stessa del termine patrimonio custodisce fin dalle sue origini, rendendo tale eredità accessibile, comprensibile e partecipata, affinché continui a costituire una risorsa culturale e identitaria per la collettività.

**Fig. 1**
A destra, Dettaglio delle Cariatidi dell'Eretteo, Acropoli di Atene

**Fig. 2**
Nelle pagine successive, Vista del Partenone, Acropoli di Atene







## Evoluzione del quadro normativo

L'attuale concezione del patrimonio culturale è il risultato di un lungo processo storico, nel corso del quale il concetto di tutela si è via via ampliato fino a comprendere la valorizzazione, la partecipazione delle comunità e la fruizione pubblica. La disciplina oggi vigente costituisce infatti il punto di arrivo di un percorso normativo e culturale che, in oltre due secoli, ha trasformato il patrimonio da bene da proteggere a risorsa strategica per lo sviluppo culturale e sociale.

Le prime forme organiche di tutela si sviluppano nello Stato Pontificio con l'Editto del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca del 1820, denominato "Sopra le antichità e gli scavi"[7].

Il provvedimento introduce un sistema di vigilanza sulle antichità e sulle opere d'arte, estendendo il controllo pubblico anche ai beni appartenenti a privati e a istituzioni ecclesiastiche, con l'obiettivo dichiarato di contrastare la dispersione e l'esportazione del patrimonio storico-artistico attraverso autorizzazioni preventive e controlli sugli scavi archeologici e sulla conservazione delle opere.

Si afferma qui, per la prima volta, un principio destinato a segnare l'intera legislazione italiana successiva: il patrimonio culturale rappresenta un bene di rilevanza collettiva, che trascende l'interesse esclusivo del proprietario.

Con l'unificazione italiana del 1861 emerge la necessità di superare la frammentazione delle normative vigenti negli antichi Stati preunitari: la pluralità delle discipline rende disomogenea la tutela del patrimonio artistico e archeologico e impedisce la definizione di una politica nazionale coerente. In questo contesto si collocano la Legge Nasi del 1902 e, soprattutto, la Legge Rosadi-Rava del 1909, generalmente considerata la prima disciplina organica italiana in materia di beni culturali. Se la prima rafforza il controllo sull'esportazione delle opere d'arte[8], la seconda introduce un sistema complessivo di tutela fondato sul rafforzamento del ruolo dello Stato, sull'estensione dei vincoli anche ai beni di proprietà privata e sul controllo delle alienazioni e dell'esportazione[9]: si consolida così il principio secondo cui il valore culturale del bene prevale sulla sua dimensione meramente patrimoniale, attribuendo allo Stato il compito di garantirne la conservazione e la trasmissione alle generazioni future.

Una svolta decisiva si registra nel 1939 con le cosiddette Leggi Bottai che, pur maturando nel contesto dello Stato fascista, rappresentano il primo sistema organico di tutela del patrimonio culturale italiano[10]. La legge n. 1089 del 1939, dedicata alle cose di interesse artistico e storico, introduce una disciplina unitaria della tutela, riconoscendo allo Stato il potere di imporre vincoli conservativi anche ai beni appartenenti a soggetti privati: viene così definitivamente affermato il principio secondo cui il valore culturale del bene costituisce un interesse pubblico che trascende il diritto di proprietà[11].

A essa si affianca la legge n. 1497 del 1939 sulla protezione delle bellezze naturali, che estende la tutela al paesaggio, non più considerato come semplice cornice dei monumenti, ma come

elemento culturale strettamente connesso all'identità storica dei luoghi.
Le Leggi Bottai costituiscono pertanto il fondamento della moderna legislazione italiana in materia di beni culturali e paesaggistici, e restano sostanzialmente in vigore fino all'adozione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 2004.
Con l'entrata in vigore della Costituzione repubblicana, la tutela del patrimonio culturale assume rilevanza costituzionale.
L'art. 9 della Costituzione sancisce il compito della Repubblica di promuovere la cultura e la ricerca scientifica e tecnica, nonché di tutelare il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione, disposizione a cui la riforma costituzionale del 2022 ha successivamente affiancato la tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi, nell'interesse delle future generazioni[12].
Il patrimonio culturale assume così una funzione fondativa nella costruzione dell'identità nazionale e nella promozione della cultura quale valore costitutivo della Repubblica, cui si affianca l'art. 117 della Costituzione, che attribuisce allo Stato la competenza legislativa esclusiva in materia di tutela dei beni culturali, garantendo l'unitarietà del sistema di protezione sull'intero territorio nazionale[13].
Un ulteriore momento di svolta si verifica nel 1975 con l'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, fortemente voluto da Giovanni Spadolini: la creazione di un'amministrazione autonoma supera la precedente frammentazione delle competenze fra diversi dicasteri e riconosce al patrimonio culturale un ruolo strategico nell'organizzazione dello Stato.



**Fig. 3**
A destra, Scorcio della facciata esterna del Colosseo, Roma

È in questa fase che matura un diverso approccio alla gestione del patrimonio: alla tradizionale funzione di tutela si affianca quella di valorizzazione, intesa come insieme delle attività dirette a promuovere la conoscenza, la fruizione e l'accessibilità dei beni culturali. La conservazione cessa così di essere l'unico obiettivo dell'azione pubblica e diviene, piuttosto, il presupposto necessario per rendere il patrimonio una risorsa educativa, sociale ed economica.

Negli anni Novanta questo processo conosce un'accelerazione significativa.

La riforma amministrativa avviata con la legge 15 marzo 1997, n. 59, comunemente nota come Legge Bassanini, conduce all'emanazione del decreto legislativo n. 112 del 1998, che introduce una definizione ampia di beni culturali quali testimonianze aventi valore di civiltà: la nozione di patrimonio si estende così ai beni storici, artistici, monumentali, demoetnoantropologici, archeologici, archivistici e librari, fino a includere materiali fotografici, audiovisivi e strumenti scientifici e tecnici[15].

Lo stesso decreto fornisce una sistematizzazione dei concetti di tutela, gestione e valorizzazione, segnando un passaggio teorico oltre che giuridico di primaria importanza.

Parallelamente, il decreto legislativo n. 368 del 1998 istituisce il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ampliandone le competenze e riconoscendo una concezione più integrata delle politiche culturali, nella quale il patrimonio dialoga con le attività artistiche e culturali contemporanee[16].

Gli anni Novanta rappresentano dunque un momento decisivo nell'evoluzione della politica culturale italiana: il patrimonio viene interpretato come sistema di risorse culturali da gestire, valorizzare e rendere accessibili alla collettività, superando la concezione di semplice oggetto di conservazione.

Questo percorso trova sistemazione definitiva nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, emanato con il decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, che riunisce in un unico testo normativo la disciplina della tutela e della valorizzazione,definendone principi, competenze e strumenti operativi. Il Codice rappresenta il punto di arrivo dell'evoluzione legislativa italiana e sancisce in modo definitivo la complementarità fra conservazione e fruizione del patrimonio culturale[17].

Al percorso normativo nazionale si affianca, in parallelo, l'evoluzione del diritto internazionale, che contribuisce in modo determinante alla definizione del moderno concetto di patrimonio culturale.

Un primo riferimento fondamentale è costituito dalla Convenzione dell'Aia del 1954[18] sulla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, primo strumento internazionale dedicato alla salvaguardia del patrimonio durante le guerre, in seguito rafforzato dal Secondo Protocollo del 1999[19].

Un passaggio di particolare rilievo è rappresentato dalla Convenzione

UNESCO sul Patrimonio Mondiale del 1972, che introduce il concetto di *"valore universale eccezionale"* e istituisce la Lista del Patrimonio Mondiale: con essa il patrimonio culturale e naturale viene riconosciuto come patrimonio comune dell'umanità, la cui tutela costituisce una responsabilità condivisa della comunità internazionale[20].

In ambito europeo, la Convenzione di La Valletta del 1992 rafforza la protezione del patrimonio archeologico attraverso la sua integrazione nella pianificazione territoriale[21], mentre la Convenzione di Faro del 2005 introduce una prospettiva profondamente innovativa, riconoscendo il patrimonio culturale come diritto dei cittadini e attribuendo alle comunità un ruolo attivo nella sua conservazione, interpretazione e valorizzazione[22].

L'evoluzione congiunta del quadro normativo nazionale e internazionale restituisce, nel suo complesso, la stessa traiettoria: da bene da proteggere prevalentemente nella sua dimensione materiale, il patrimonio culturale è divenuto una risorsa culturale, sociale e identitaria, la cui tutela si integra oggi con la valorizzazione, la partecipazione delle comunità e la trasmissione alle generazioni future.

È precisamente questa parabola, dalla vigilanza ottocentesca alla corresponsabilità internazionale odierna, a costituire il fondamento dell'attuale concezione del patrimonio culturale, inteso come elemento dinamico della memoria collettiva e fattore di sviluppo sostenibile dei territori.



**Fig. 4**
A destra, Interno del Pantheon, Roma

## Il museo come strumento di valorizzazione del patrimonio culturale

Alla luce del quadro teorico e normativo relativo alla valorizzazione del patrimonio culturale, un ruolo centrale nell'attuazione di tali principi è svolto dai musei, la cui funzione si è evoluta in modo significativo nel tempo.

La funzione più antica riconoscibile nelle pratiche collezionistiche è quella commemorativa. Le origini del collezionismo possono essere rintracciate già nell'antichità, nei corredi funerari della civiltà egizia, nel cimitero reale di Ur in Mesopotamia e, in seguito, nelle grandi tombe dell'antica Cina. Questi insiemi di oggetti erano riservati alla sola dimensione dell'aldilà e alla vita spirituale del defunto, estranei a qualunque forma di fruizione pubblica, tuttavia al loro interno si riconoscono già due aspetti fondamentali destinati a riproporsi in forme diverse nei secoli successivi: da un lato la funzione commemorativa, cioè il ruolo degli oggetti nel preservare la memoria; dall'altro la costruzione dell'immagine del defunto, che contribuiva a modellarne il ricordo collettivo.

Un punto di svolta nella formazione del museo moderno si colloca fra XV e XVI secolo, in pieno Rinascimento europeo, con la comparsa dello studiolo umanistico: ambienti raccolti e meditati, ispirati allo studium classico, in cui oggetti, curiosità e testimonianze del mondo naturale e umano venivano organizzati accanto ai testi scritti, con l'obiettivo di favorire la conoscenza e la ricerca. È in questa fase che prendono forma le prime collezioni private strutturate e gli spazi pensati appositamente per la loro esposizione.

Fra XVI e XVII secolo si diffondono in Europa le cosiddette *Wunderkammer*, o camere delle meraviglie, spazi nei quali venivano raccolti oggetti appartenenti a categorie molto diverse, ordinati secondo criteri via via più sistematici, con l'obiettivo di rappresentare simbolicamente la totalità del mondo naturale e umano attraverso la classificazione del sapere[23].




**Fig. 5**
A destra, Incisione raffigurante la Wunderkammer di Ferrante Imperato a Napoli, 1599

Uno dei casi più studiati in letteratura è quello del Museum Wormianum, la raccolta del medico e naturalista danese Ole Worm a Copenaghen, il cui catalogo fu pubblicato postumo nel 1655: la celebre incisione di frontespizio che ne documenta l'allestimento mostra oggetti naturali e artificiali disposti secondo un criterio classificatorio riconoscibile, a dimostrazione che anche nella fase più eterogenea del collezionismo europeo era già presente un principio ordinatore.

La stessa vocazione trova, nel Neoclassicismo, la propria sistemazione più compiuta. Il Museo Pio Clementino, nei Palazzi Vaticani, rappresenta uno degli esempi più emblematici di questa trasformazione: qui le collezioni vengono riordinate secondo criteri scientifici e storici, e gli spazi architettonici vengono progettati per valorizzarne la fruizione.

Elemento centrale di questo nuovo modello è la rotonda, ispirata al Pantheon romano, spazio circolare che diventa punto di riferimento e distribuzione del percorso espositivo: da questo modello nasce l'idea del museo come tempio del sapere, concezione che si diffonde rapidamente in Europa.

Se le funzioni memoriale ed epistemica appartengono in larga parte alla sfera privata o erudita, una terza funzione, quella civica, nasce dal momento in cui il museo si apre esplicitamente alla cittadinanza. Un caso fondativo si compie nel dicembre del 1471, quando papa Sisto IV dona al popolo romano alcune importanti sculture bronzee provenienti dalle collezioni pontificie. Questo gesto porta alla nascita dei futuri Musei Capitolini, considerati tra i primi esempi di collezione pubblica in Europa: opere come la Lupa Capitolina e lo Spinario vengono così restituite alla cittadinanza e collocate in spazi accessibili[24].

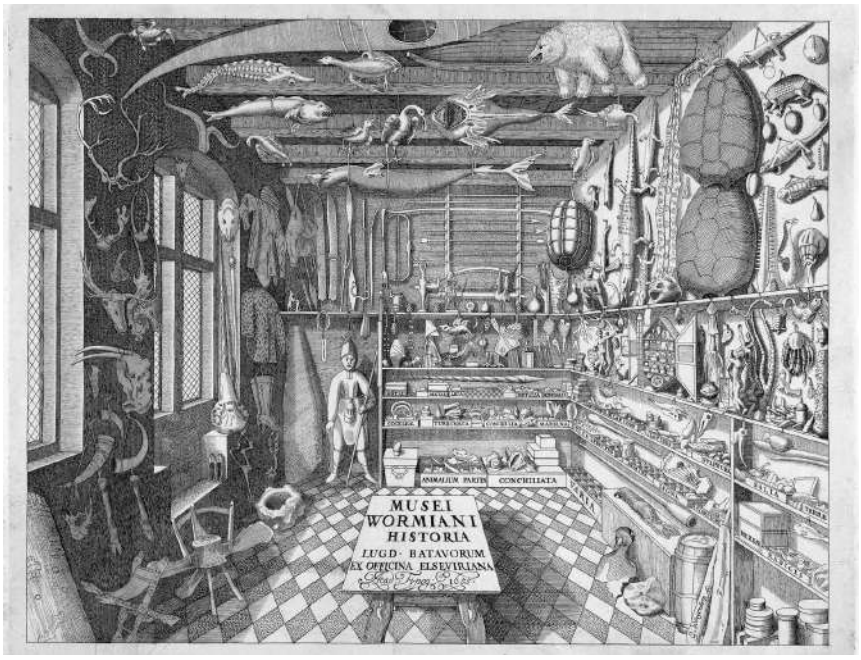



**Fig. 6**
A destra, Incisione del frontespizio del Museum Wormianum di Ole Worm, 1655

**Fig. 7**
Nelle pagine successive, Statue in bronzo, donate da papa Sisto IV al Popolo Romano nel 1471





Un ruolo analogo, in scala più contenuta, è svolto in Italia dal Museo Lapidario Maffeiano di Verona, aperto al pubblico nel 1745 per volontà di Scipione Maffei, fra i primi esempi di museo accessibile al pubblico nella penisola.
La svolta decisiva sul piano civico si compie tuttavia con la Rivoluzione francese: il Louvre, originariamente palazzo reale, viene trasformato, passo dopo passo, in museo pubblico, e la sua apertura nel 1793 segna un passaggio simbolico fondamentale, poiché le collezioni diventano patrimonio della nazione.
Parallelamente, in Inghilterra nasce il British Museum, frutto della donazione della collezione di Sir Hans Sloane, che fin dalle origini unisce funzione scientifica e accesso pubblico regolato. In Italia, un percorso analogo porta all'apertura, nel 1816, del Real Museo Borbonico di Napoli, che riunisce la collezione Farnese e i reperti degli scavi vesuviani in un unico grande museo pubblico voluto dai Borbone: come Louvre e British Museum, anche il Real Museo Borbonico nasce dalla trasformazione di collezioni dinastiche in patrimonio riconosciuto della collettività ponendo le basi per l'attuale Museo Archeologico Nazionale[26].

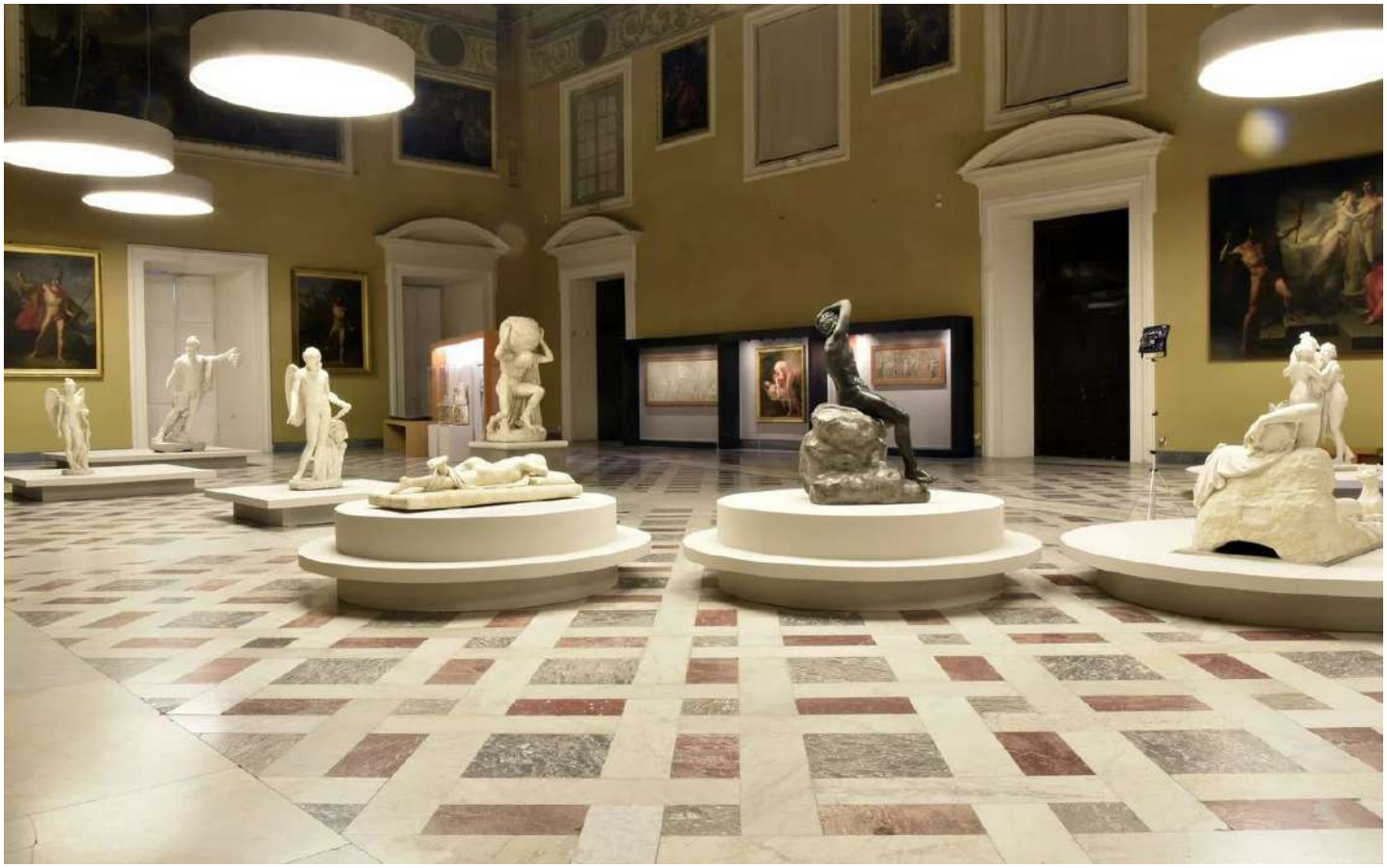


**Fig. 8**
A destra, Hubert Robert, *Progetto di sistemazione della Grande Galerie del Louvre*, 1796

**Fig. 9**
Nella pagina successiva, Facciata principale del British Museum, Londra

**Fig. 10**
Nella pagina successiva, Interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli





Nel 1796 Antoine Quatremère de Quincy pubblica le “Lettere a Miranda”, sette lettere indirizzate al generale Francisco de Miranda in cui sostiene che un’opera d’arte non possa essere compresa fuori dal contesto storico e geografico che le ha dato origine: separarla dal proprio sito significa distruggerne una parte del significato, poiché è il territorio stesso, sostiene Quatremère, a costituire il vero museo . La sua critica, rivolta contro il sistema del museo napoleonico accentratore, influenza direttamente Antonio Canova, all’epoca Ispettore Generale delle Belle Arti a Roma, e concorre a preparare il terreno per il chirografo di papa Pio VII del 1802, primo provvedimento pontificio a porre limiti all’esportazione delle opere d’arte, che apre la strada all’Editto Pacca del 1820.

Il Modernismo e le avanguardie del primo Novecento introducono una quarta funzione, che sposta l’attenzione dall’oggetto conservato allo spazio stesso della visita. In questo periodo si afferma con forza una nuova concezione del museo, un contenitore che, da neutro, si trasforma esso stesso in oggetto artistico, capace di incarnare lo spirito del proprio tempo. Gli architetti moderni cercano infatti di progettare spazi adeguati a un’arte radicalmente rinnovata, che rompe con le tradizioni del passato e, di conseguenza, anche con il modello museale classico di impronta templare.

Un esempio emblematico di questa svolta è il *Musée à croissance illimitée*, ovvero il museo a crescita illimitata, progettato da Le Corbusier tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, anticipato già alla fine degli anni Venti dal *Mondaneum*, utopia di museo universale pensato per raccogliere e organizzare la conoscenza dell’umanità.

Il modello si fonda su uno spazio essenziale e neutro, costruito attraverso pochi elementi architettonici fondamentali quali pilastri, superfici piane e illuminazione zenitale: in questo contesto emerge anche il concetto di *white cube*, lo spazio espositivo neutro che diventerà centrale nella museologia contemporanea, insieme alla promenade architecturale, cioè il percorso continuo e potenzialmente infinito del visitatore. Il museo perde così una forma definitiva e cresce nel tempo insieme alla storia dell’arte contemporanea, in una sorta di presente permanente[27].

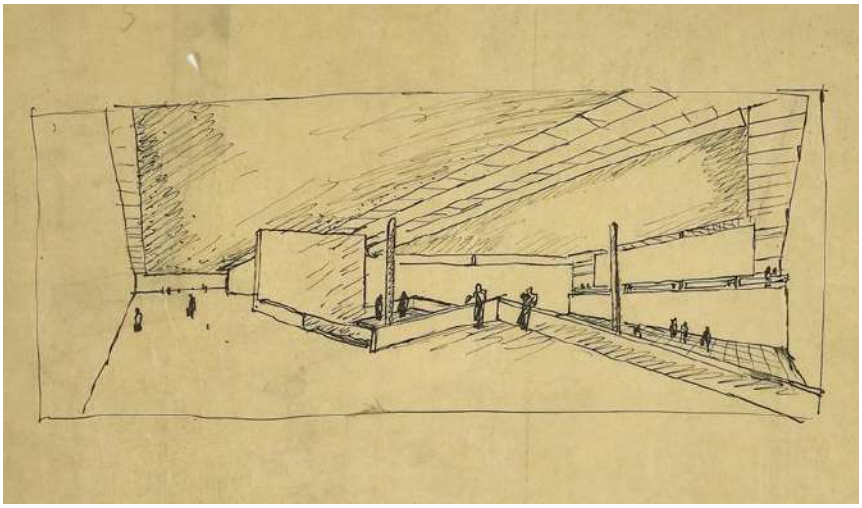


**Fig. 11**
A destra, Le Corbusier, schizzo prospettico per l’interno del Museo a crescita illimitata, 1931

**Fig. 12**
NNella pagina successiva, Le Corbusier, modello per il Museo a crescita illimitata a Philippeville, 1939



Un progetto strettamente affine, sul piano dell'esperienza spaziale, è il Museo Guggenheim di New York, progettato da Frank Lloyd Wright e concluso nel 1959: anche qui il museo è concepito come percorso continuo, una grande rampa elicoidale che avvolge uno spazio centrale circolare, reinterpretazione modernista della rotonda classica.

Questa configurazione rompe con i criteri tradizionali di esposizione, tanto che il Guggenheim si impone come icona architettonica autonoma, più che semplice contenitore, diventando simbolo della modernità americana e della sua volontà di innovazione.

Nel secondo Novecento la funzione estetica dello spazio museale si radicalizza ulteriormente, fino a farsi puramente comunicativa. Le sperimentazioni architettoniche portano sempre più il museo a trasformarsi in immagine, fino a diventare esso stesso un'icona riconoscibile a livello globale.

Le sperimentazioni architettoniche portano sempre più il museo a trasformarsi in immagine, fino a diventare esso stesso un'icona riconoscibile a livello globale: un fenomeno che può essere ricondotto al concetto di *imageability*, elaborato in origine da Kevin Lynch nei suoi studi sulla forma della città, e successivamente ripreso dalla critica architettonica per descrivere la capacità dell'edificio contemporaneo di vivere come immagine autonoma, indipendente dal contesto urbano e dalla funzione originaria.

In questo scenario nascono i cosiddetti *supermusei*, edifici spettacolari che uniscono funzione culturale e forte impatto visivo, diventando simboli identitari delle città.

Un esempio chiave è rappresentato dal Centre Pompidou di Parigi, inaugurato nel 1977 e progettato da Renzo Piano e Richard Rogers: concepito come uno scheletro tecnologico in acciaio, con tutti gli impianti portati all'esterno per liberare lo spazio interno, punta a un ambiente flessibile e continuamente trasformabile, ma diventa esso stesso un oggetto architettonico fortemente riconoscibile, simbolo della modernità francese del secondo dopoguerra[28].

Questa tendenza prosegue nel XXI secolo con nuovi modelli museali sempre più legati all'architettura parametrica e alla spettacolarità formale.

Il museo diventa così un dispositivo culturale e mediatico insieme, capace di comunicare identità e prestigio attraverso la propria immagine: l'architettura museale contemporanea supera la funzione di semplice contenitore dell'arte e contribuisce a definirne la percezione pubblica, trasformandosi in un linguaggio autonomo e globalmente riconoscibile.

**Fig. 13**
Nella pagina successiva, Interno del Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1959

**Fig. 14**
Nella pagina successiva, facciata del Centre Pompidou, Parigi, 1977







# FASHION & HERITAGE

## Il concetto di Cultural Heritage Design

Il rapporto tra moda e architettura si configura come un campo di intersezione articolato, entro cui convergono e si sovrappongono dimensioni estetiche, spaziali, culturali e comunicative. Sebbene appartengano a tradizioni progettuali distinte, questi due ambiti si influenzano reciprocamente in maniera costante, dando luogo a ibridazioni formali e concettuali che si manifestano tanto nella fase progettuale quanto nella messa in scena dell'esperienza. L'architettura, in particolare, non si limita a costituire un riferimento statico o un semplice contenitore spaziale, ma assume sempre più spesso il ruolo di dispositivo attivo, trasformandosi in scenografia e struttura narrativa al servizio delle pratiche performative proprie della moda contemporanea, in particolare nell'ambito dell'alta moda e degli eventi espositivi[29].

Questa relazione si inserisce entro una più ampia trasformazione del ruolo del design contemporaneo, il quale, negli ultimi decenni, ha progressivamente ampliato il proprio campo d'azione oltre la dimensione produttiva tradizionale. In questo scenario si colloca il *Cultural Heritage Design*, un approccio progettuale orientato non soltanto alla conservazione, ma soprattutto alla valorizzazione attiva del patrimonio culturale attraverso strategie integrate e multidisciplinari[30]. Il patrimonio viene così reinterpretato come sistema dinamico, entro il quale la dimensione progettuale interviene non per cristallizzare il bene culturale, bensì per attivarne nuove modalità di lettura, uso e significazione. È possibile individuare, in questo processo di riattivazione, una tensione feconda tra la componente tipologica del patrimonio, riconducibile a un modello in qualche misura ripetibile, e la componente contestuale, che ne valorizza invece la specificità sensibile e situata[31]: una polarità che attraversa l'intera riflessione sulla forma e che trova nel progetto contemporaneo un terreno di sintesi sempre rinnovato. In questa prospettiva, il design assume il ruolo di dispositivo strategico, capace di operare come interfaccia tra sistemi differenti: culturali, economici, comunicativi e sociali.

Non si tratta più esclusivamente di progettare oggetti o spazi, ma di costruire relazioni, connessioni e scenari di fruizione complessi, entro i quali la dimensione culturale diventa parte integrante di un processo evolutivo continuo[32].

**Fig. 15**
A destra, Sfilata Dolce & Gabbana Alta Moda a Villa Bardini, Firenze, 2020

Il design si configura dunque come un linguaggio operativo flessibile, in grado di adattarsi a contesti differenti e di generare nuove forme di interazione tra utenti e patrimonio. Tale flessibilità può essere ricondotta a quella particolare fase progettuale in cui l'autore bilancia continuamente la propria intenzione formale con il dato sensibile proveniente dal contesto e dalle attese del pubblico, in un processo che può muoversi entro un sistema di codici già condivisi oppure richiedere, al contrario, l'invenzione di codici del tutto nuovi[33].

All'interno di questa ridefinizione, il concetto stesso di patrimonio culturale subisce una trasformazione significativa. Esso non è più inteso come un insieme statico di beni da preservare in modo immutabile, ma come un'eredità attiva, costantemente soggetta a reinterpretazione e a incremento attraverso nuove pratiche culturali e progettuali[34]. Tale impostazione implica il superamento della logica puramente conservativa, a favore di una visione aperta, entro la quale la valorizzazione diventa parte integrante della stessa identità del bene culturale.

Parallelamente, anche la nozione di fruizione si evolve, assumendo una connotazione più complessa e stratificata.

La fruizione non coincide più con il semplice accesso o utilizzo di un bene culturale, ma si configura come esperienza progettata, entro la quale dimensioni sensoriali, narrative e percettive concorrono alla costruzione di significato. La genesi stessa della forma può essere letta come l'esito di una tensione a priori, categoriale, che precede la conoscenza sensibile propriamente detta[35]: un principio che, applicato al patrimonio, contribuisce a spiegare perché il design divenga oggi uno strumento di mediazione tra patrimonio e pubblico, capace di tradurre contenuti culturali in esperienze immersive e accessibili.

Un passaggio fondamentale di questa evoluzione si individua nell'ambito museografico e allestitivo, dove il *Cultural Heritage Design* trova una delle sue prime applicazioni concrete. In questo contesto, l'allestimento non è più soltanto un dispositivo tecnico di organizzazione dello spazio espositivo, ma un vero e proprio linguaggio progettuale, in grado di ridefinire la relazione tra oggetto, spazio e visitatore[36]. Tale trasformazione segna il passaggio da una logica puramente conservativa a una logica comunicativa e narrativa del patrimonio, entro un più ampio ripensamento del rapporto tra fondamento classico e figura del palinsesto, in cui casualità ed errore vengono assunti come parte stessa del processo compositivo[37].

In continuità con queste riflessioni, la progettazione degli allestimenti in contesti di elevato valore storico, artistico e archeologico si configura come una delle strategie più efficaci per coniugare esigenze di tutela e necessità di valorizzazione. In questo quadro, il riferimento al Codice dei beni culturali costituisce il presupposto normativo entro cui si sviluppano pratiche progettuali attente alla conservazione dell'integrità materiale dei luoghi e dei manufatti.

Una delle caratteristiche fondamentali dell'allestimento contemporaneo è la sua natura effimera, che lo distingue radicalmente dall'architettura permanente. L'effimero, infatti, non deve essere inteso come elemento secondario o accessorio, ma come qualità progettuale strutturante, fondata su condizioni di instabilità formale, temporaneità e reversibilità che permettono di intervenire su contesti fragili senza alterarne in modo permanente la struttura fisica o simbolica[38]. Questa caratteristica rende l'allestimento particolarmente adatto all'interno di siti archeologici o storici, dove ogni intervento deve essere calibrato in funzione della tutela del bene.

A differenza dell'architettura tradizionale, che si sviluppa secondo logiche di durata e permanenza fondate su un accumulo progressivo e diacronico, l'allestimento vive infatti una condizione cronologica sostanzialmente virtuale, legata alla compressione sincronica dell'evento, alla circostanza e alla costruzione di un'esperienza situata[39]. Questa temporalità ridotta, tuttavia, non implica affatto una riduzione dell'impatto culturale o comunicativo dell'intervento: al contrario, la sua natura contingente ne amplifica spesso la forza percettiva, proprio in virtù della sua eccezionalità, un'eccezionalità non troppo lontana da quella riconosciuta anche alle grandi rovine architettoniche, capaci di generare ammirazione proprio in ragione della loro incompiutezza[40].

L'allestimento può essere inoltre interpretato come un sistema autonomo rispetto all'architettura, dotato di proprie regole linguistiche e progettuali. Esso si configura come una vera e propria tecnica del mostrare, in cui la costruzione dello spazio non risponde primariamente a esigenze funzionali, ma a logiche espositive, narrative e simboliche. In questo senso, la sua struttura si fonda sulla compresenza di codici differenti, sulla stratificazione di significati e sulla sovrapposizione di elementi eterogenei, ovvero su un principio di rottura dell'unità preesistente e di ribaltamento dei rapporti interni tra spazio ospite e manufatto ospitato[41].

Una chiave interpretativa particolarmente efficace per comprendere questa complessità è offerta dal concetto di palinsesto. L'allestimento, in questa prospettiva, non cancella mai completamente il contesto preesistente, ma si innesta su di esso attraverso un processo di riscrittura stratificata, in cui le tracce del passato rimangono parzialmente visibili e contribuiscono alla costruzione del nuovo significato[42]. Non è casuale che la medesima metafora ritorni, anni dopo, nella riflessione sull'architettura perfetta, dove tanto il Partenone quanto il Pantheon vengono descritti come il prodotto di un palinsesto, ovvero di una sovrapposizione di strutture murarie che, nella loro compresenza, restituiscono la doppia anima di edifici costruiti in epoche diverse e successivamente ricomposti[43]. Ne deriva una condizione di coesistenza tra livelli temporali differenti, che trasforma lo spazio espositivo, così come il monumento storico, in un sistema dinamico di letture possibili.

Il dialogo tra antico e contemporaneo rappresenta, in questo senso, uno degli aspetti più significativi dell'allestimento. La tensione tra la solidità materica della preesistenza e la leggerezza temporanea dell'intervento non deve essere interpretata come conflitto, ma come dispositivo progettuale generativo, secondo un principio dimostrato con particolare efficacia dai casi dell'allestimento realizzato da Achille e Pier Giacomo Castiglioni a Palazzo Reale nel 1963 e del Teatro Farnese di Giovan Battista Aleotti del 1618, entrambi capaci di mettere in crisi l'assetto stabile dello spazio ospite pur dialogando intensamente con esso[44]. Tale contrasto, infatti, consente di mettere in evidenza sia il valore storico del contesto sia la capacità interpretativa dell'intervento contemporaneo, creando un equilibrio dinamico tra conservazione e innovazione, non dissimile da quella sublime ricapitolazione tra innovazione formale e genealogia di lunga durata riscontrabile anche in altri episodi dell'architettura del Novecento[45].

Un ulteriore elemento distintivo riguarda la dimensione esperienziale dell'allestimento. Il suo obiettivo non è semplicemente quello di organizzare uno spazio, ma di costruire un'esperienza percettiva e cognitiva per l'utente. Tale esperienza si sviluppa nel tempo dell'interazione e si esaurisce formalmente con la conclusione dell'evento, ma continua a produrre effetti nella dimensione della memoria e della documentazione. In questo senso, l'effimero si prolunga simbolicamente oltre la sua durata materiale, generando una persistenza immateriale dei significati[46], condizione che richiama da vicino quello stato di massimo coinvolgimento percettivo e cognitivo in cui si sospende la consueta percezione dello scorrere del tempo.

Infine, l'impiego di materiali leggeri, sistemi modulari e strutture reversibili non rappresenta soltanto una scelta tecnica, ma una precisa strategia progettuale coerente con i principi della tutela.

La reversibilità degli interventi consente infatti di garantire il ripristino delle condizioni originarie del sito, riducendo al minimo l'impatto fisico e assicurando la conservazione del patrimonio. È in questo scarto rispetto all'idea di architettura perfetta, intesa come manufatto che non può più essere trasformato in quanto ha già raggiunto un proprio punto di equilibrio con il mondo[47], che si misura forse la specificità più profonda dell'allestimento: una rinuncia programmatica alla stabilità che gli consente di attivare, di volta in volta, nuove modalità di percezione dello spazio. In sintesi, l'allestimento effimero si configura come uno strumento di mediazione culturale avanzato, in grado di integrare tutela, comunicazione e valorizzazione all'interno di un unico processo progettuale. La sua natura ibrida, sospesa tra architettura, design e linguaggio espositivo, lo rende un dispositivo particolarmente efficace per interpretare e attualizzare il patrimonio culturale nella contemporaneità.

**Fig. 16**
A destra, Sfilata Dolce & Gabbana Alta Moda a Villa Bardini, Firenze, 2020



## Fashion Foundations: il ruolo della moda nella promozione culturale

L'Italia, con le sue città d'arte e i suoi paesaggi monumentali, è stata scelta ripetutamente come scenario per sfilate destinate a diventare eventi memorabili nel panorama della moda internazionale.
Negli ultimi due decenni un numero crescente di maison del lusso ha scelto il patrimonio storico artistico del paese, e in particolare quello di Roma, come scenografia viva delle proprie collezioni, superando la funzione originaria dell'Italia come semplice sede produttiva o mercato di riferimento. La scelta di location monumentali risponde a una logica precisa: nell'epoca della saturazione mediatica e della circolazione virale delle immagini, l'esperienza spettacolare della sfilata deve produrre un contenuto capace di trascendere la cronaca di moda per assumere lo statuto di evento culturale e di notizia a diffusione globale.

Il caso più emblematico è la sfilata Haute Couture Autunno/Inverno 2016 di Fendi, intitolata "Legends and Fairy Tales" e presentata il 7 luglio 2016 sulla Fontana di Trevi in occasione del novantesimo anniversario della maison.
L'occasione era il novantesimo anniversario della fondazione della maison, nata nel 1926 dall'atelier di pellicceria e pelletteria di Adele Casagrande ed Edoardo Fendi in via del Plebiscito, sempre a Roma. Per celebrare il traguardo, Karl Lagerfeld scelse di riportare la maison nella propria città natale, individuando come scenario uno dei monumenti più iconici e fotografati al mondo. La collezione, ispirata alle fiabe nordiche e ai disegni dell'illustratore danese Kay Nielsen, era composta da abiti trasparenti con motivi floreali, ricami preziosi e inserti in pelliccia, abbinati a stivaletti alla caviglia, in un immaginario da regina dei ghiacci reinterpretato in chiave contemporanea[48].
L'elemento più spettacolare dell'evento fu tuttavia la struttura scenografica: una passerella di plexiglas trasparente, costruita perpendicolarmente all'interno della vasca della fontana, che dava l'illusione ottica di quaranta modelle sospese o in cammino sull'acqua. L'effetto, amplificato dai giochi di luce e dai riflessi sulla superficie, fu concepito per generare un'immagine immediatamente riconoscibile e virale, capace di circolare sui social media ben oltre la cerchia degli addetti ai lavori del settore moda[49].
Un aspetto centrale, dal punto di vista dell'analisi di questa tesi, riguarda la dimensione extra-estetica dell'operazione. Fendi aveva infatti finanziato in anni precedenti il restauro conservativo della Fontana di Trevi, un intervento di mecenatismo culturale che rese possibile, non senza polemiche legate all'uso commerciale di un bene pubblico monumentale, l'utilizzo del sito per un evento privato di questa portata. L'amministratore delegato Pietro Beccari dichiarò in proposito che la fontana rappresentava un luogo capace di incarnare perfettamente i valori, la tradizione e la storia della maison, proiettati verso il futuro[50].

**Fig. 17**
A destra, Sfilata Fendi Alta Costura alla Fontana di Trevi, Roma, 2016

**Fig. 18**
Nelle pagine successive, Sfilata Fendi Alta Costura alla Fontana di Trevi, Roma, 2016







Un anno prima dell'omaggio di Fendi alla Fontana di Trevi, Karl Lagerfeld aveva già dimostrato la propria predilezione per scenografie monumentali, scegliendo Roma anche per un'altra maison storica di cui era direttore creativo: Chanel.
Il 1° dicembre 2015 la casa francese presentò infatti la collezione Métiers d'Art Paris-Rome 2015/16 negli studi di Cinecittà, in un evento che confermava la tendenza delle grandi maison a trasformare l'Italia in un vero e proprio set cinematografico oltre che in una passerella.
La collezione "Métiers d'Art" è un progetto itinerante che Chanel realizza ogni anno in una città diversa, dedicato ai laboratori artigianali riuniti sotto "Paraffection", la società sussidiaria fondata dalla maison nel 1997 per preservare il lavoro degli artigiani francesi specializzati in piume, fiori, ricami, scarpe e gioielleria.
Per l'edizione romana, Lagerfeld scelse come location il Teatro 5 di Cinecittà, lo studio di posa più grande d'Europa, celebre soprattutto per essere stato il preferito di Federico Fellini, che vi girò capolavori come "La dolce vita" e "Otto e mezzo"[51].
All'interno del Teatro 5, che misura circa tremila metri quadrati con un'altezza di quattordici metri e comprende una piscina interna di quattrocento metri quadrati utilizzabile per scenografie altrimenti irrealizzabili altrove, Lagerfeld fece ricostruire un ambiente parigino d'altri tempi, con caffè, insegne e persino l'ingresso di una finta stazione della metropolitana da cui uscivano le modelle.
Per l'occasione lo studio fu ribattezzato ironicamente "Teatro N.5", in un gioco di parole con il celebre profumo Chanel N.5[52].
Dal punto di vista dell'analisi critica proposta in questo capitolo, il caso Chanel-Cinecittà è particolarmente significativo perché mostra un meccanismo di costruzione del valore di marca diverso rispetto a quello di Fendi. Se la sfilata sulla Fontana di Trevi puntava sulla monumentalità architettonica e sul restauro conservativo come forma di restituzione al territorio, l'operazione di Chanel si fonda piuttosto sul capitale simbolico dell'immaginario cinematografico italiano, in particolare quello felliniano, riattivato e reinterpretato attraverso una ricostruzione scenografica di una Parigi immaginaria all'interno di uno studio romano.




**Fig. 19**
A destra, Karl Lagerfeld alla sfilata Chanel Métiers d'Art "Paris in Rome" a Cinecittà, Roma, 2015

**Fig. 20**
Nella pagina successiva, Bella Hadid alla sfilata Chanel Métiers d'Art "Paris


METRO

Roma ha continuato ad attirare l'attenzione dei grandi direttori creativi anche negli anni successivi, offrendo di volta in volta nuovi scorci e suggestioni visive capaci di rinnovare il legame tra moda e patrimonio artistico italiano. Il 28 maggio 2019 fu Alessandro Michele, direttore creativo di Gucci, a scegliere i Musei Capitolini come scenario per la sfilata della collezione "Cruise 2020", in un evento che si distingue dai precedenti per l'intensità del legame personale e biografico tra lo stilista Alessandro Michele e la città.

La sfilata, composta da novantasette uscite, mise in scena toghe, pepli e tuniche di ispirazione romana accostati a un'estetica eclettica e camp, con riferimenti allo stile bohémien anni Settanta e al mondo delle rockstar, secondo la consueta cifra stilistica di Michele fondata sulla mescolanza di epoche e culture diverse.

Un elemento particolarmente discusso fu la scelta di far sfilare le modelle al buio tra le statue del museo, illuminate soltanto dalle torce consegnate agli invitati, in una messa in scena che lo stilista definì un modo per sentirsi come un archeologo capace di illuminare solo ciò che desidera mostrare[53].

Oltre alla dimensione estetica, la collezione veicolava messaggi di carattere sociopolitico, in particolare sul tema della libertà femminile: tra gli abiti presentati figurava una veste bianca ricamata con un utero a forma di fiore, che Michele descrisse come un'affermazione del diritto delle donne all'autodeterminazione riguardo alla maternità.

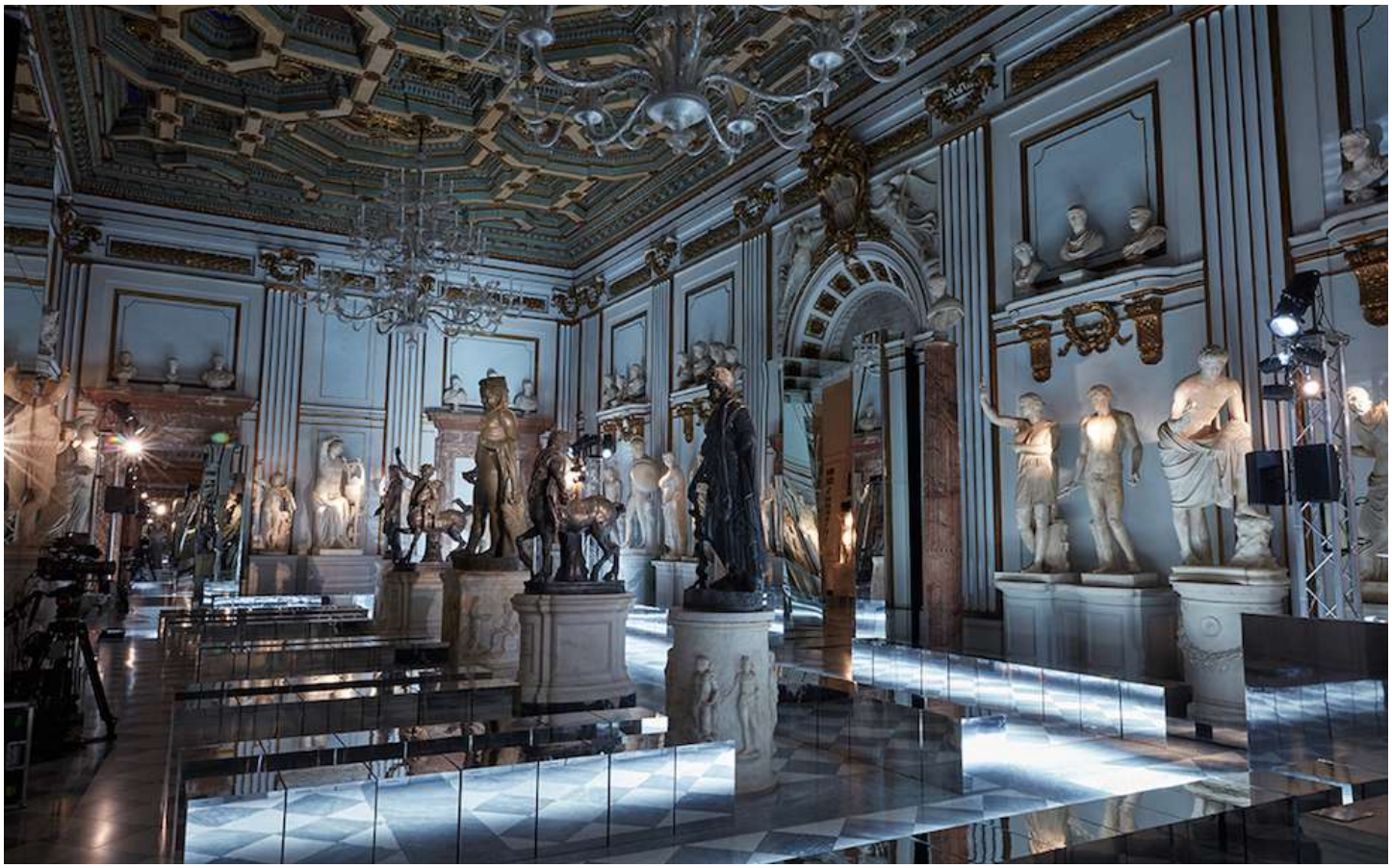
L'operazione, inoltre, fu accompagnata da un impegno concreto nei confronti del patrimonio pubblico: Gucci annunciò infatti un contributo pluriennale al progetto di recupero della Rupe Tarpea, la parete rocciosa situata sul lato meridionale del Campidoglio, replicando così un modello di mecenatismo culturale già sperimentato da Fendi con il restauro della Fontana di Trevi.

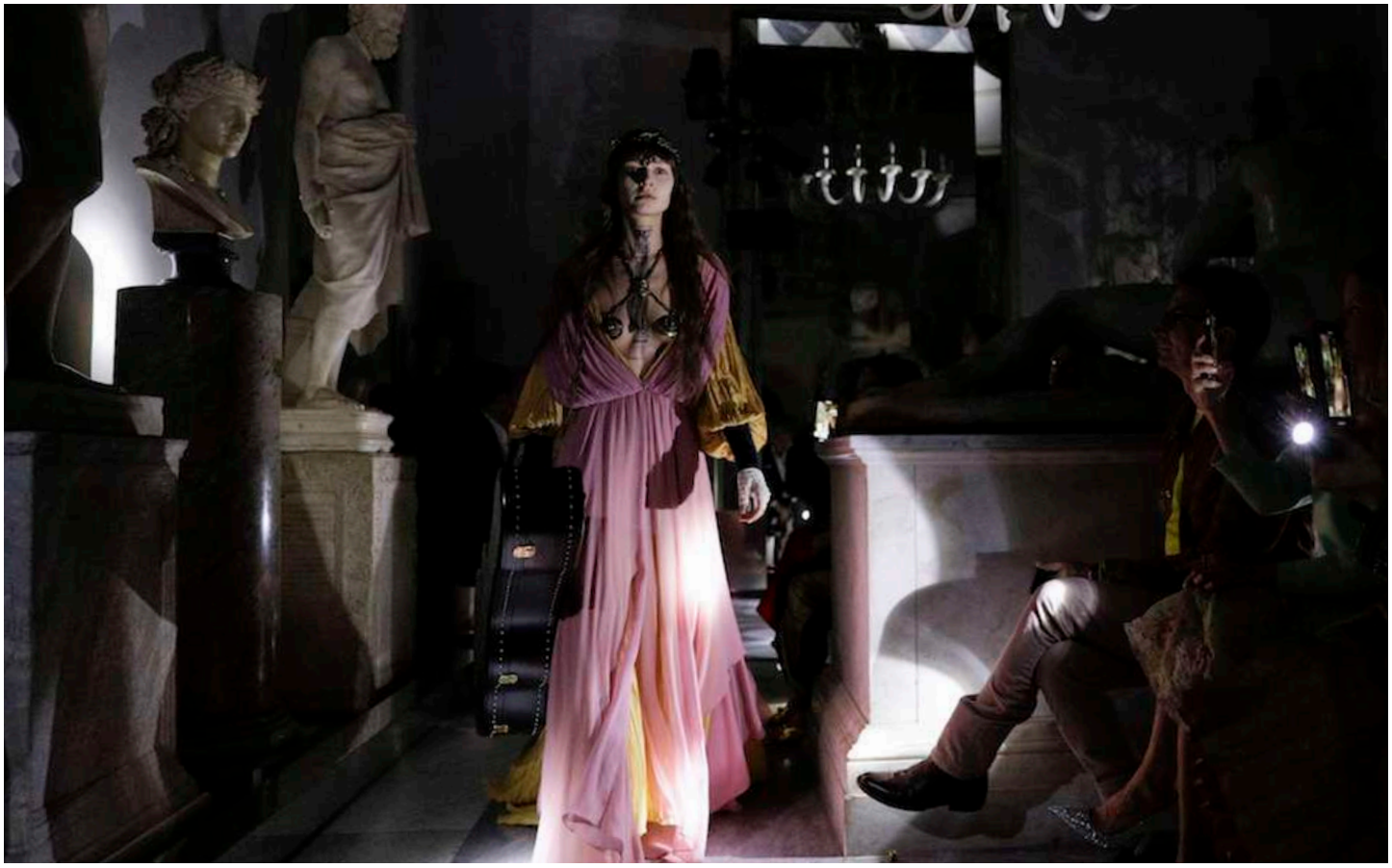


**Fig. 21**
A destra, Sfilata Gucci Cruise ai Musei Capitolini, Roma, 2019

**Fig. 22**
Nella pagina successiva, Allestimento per la sfilata Gucci Cruise nel Salone di Palazzo Nuovo, Musei Capitolini, Roma, 2019

**Fig. 23**
Nella pagina successiva, Modella in sfilata per la collezione Gucci Cruise ai Musei Capitolini, Roma, 2019





Il rapporto tra le grandi maison e Roma assume, nel caso di Valentino, una connotazione diversa rispetto agli esempi precedenti, poiché non si tratta di un episodio isolato ma di un legame identitario duraturo con la città, dove la maison fu fondata da Valentino Garavani nel 1960. Un momento significativo di questo rapporto si registra nel gennaio 2021, quando il direttore creativo Pierpaolo Piccioli presentò la collezione “Haute Couture Primavera/ Estate 2021” nella Sala Grande della Galleria Colonna, a Roma. La Galleria Colonna è una delle più importanti collezioni d’arte private ancora esistenti a Roma, custodita all’interno del cinquecentesco Palazzo Colonna, residenza della omonima famiglia principesca romana fin dal Trecento.

La Sala Grande, lunga circa settantasei metri, è celebre per gli affreschi barocchi dedicati alle imprese militari di Marcantonio Colonna e per la sua collezione di specchi, marmi policromi e dipinti antichi, ed è stata più volte utilizzata come set cinematografico, tra cui nel celebre film  Vacanze  Romane di William Wyler. La scelta di questa location, in un periodo segnato dalle restrizioni della pandemia da Covid-19 e dall’assenza di pubblico dal vivo, rientra in una strategia comunicativa più ampia adottata da diverse maison durante quella stagione, orientata a sostituire la sfilata tradizionale con una produzione più simile a un cortometraggio o a un film in costume, pensata per la fruizione digitale e diffusa attraverso streaming e social media.

Piccioli scelse di ambientare la sua Alta Moda in uno spazio che unisce sfarzo barocco e memoria storica della famiglia Colonna, rafforzando ulteriormente il legame simbolico tra Valentino e la tradizione aristocratica e artistica romana, coerente con l’identità della maison fin dalla sua fondazione.



**Fig. 24**
A destra, Pierpaolo Piccioli e le maestranze alla sfilata Valentino Haute Couture nella Galleria Colonna, Roma, 2021

**Fig. 25**
Nella pagina successiva, Modella in passerella alla sfilata Valentino Haute Couture nella Galleria Colonna, Roma, 2021



A luglio 2021, pochi mesi dopo la sfilata alla Galleria Colonna, Pierpaolo Piccioli scelse Venezia per un progetto ancora più ambizioso e sperimentale: “Valentino Des Ateliers”, la collezione Haute Couture Autunno/Inverno 2021-22, presentata il 15 luglio 2021 all’Arsenale di Venezia, all’interno delle Gaggiandre, due imponenti tettoie acquatiche cinquecentesche realizzate da Jacopo Sansovino nella Darsena Novissima, storicamente utilizzate per la costruzione delle navi della Repubblica veneziana[54]. Le modelle sfilarono su una passerella costruita a filo d’acqua, che permetteva ai riflessi dei tessuti e dei paillettes di rifrangersi sulla superficie della laguna, in un effetto scenografico simile a quello già sperimentato da Fendi alla Fontana di Trevi, ma qui declinato nella cornice naturale dell’Arsenale, contemporaneamente sede della Biennale di Architettura 2021, davanti all’installazione “Idee di pietra-Olmo” dell’artista Chus Martinez[55]. L’aspetto più originale del progetto fu però la sua natura collaborativa: Piccioli coinvolse diciassette artisti internazionali, in gran parte pittori, invitandoli a lavorare fianco a fianco con l’atelier per la creazione degli abiti.

Da questo dialogo nacquero ventidue capi appositamente concepiti insieme agli artisti, su un totale di ottantadue o ottantaquattro look complessivi a seconda delle fonti, realizzati con rasi, chiffon, tele da sartoria, laminati e taffetà, e caratterizzati da cappelli piumati che ricordavano tentacoli di meduse fluttuanti, firmati dal cappellaio Philip Treacy[56]. Alcuni abiti richiesero fino a settecentoventi ore di lavorazione artigianale, un dato che Piccioli utilizzò per rimarcare il valore del sapere manuale dell’atelier proprio in un momento storico segnato dalla ripartenza dopo la pandemia. La sfilata fu accompagnata dalla voce dal vivo della cantante Cosima, mentre la luce calda del tramonto sulla laguna amplificava la tavolozza cromatica della collezione, costruita su toni sgargianti e puri, in aperta discontinuità con il rigore bianco e nero della precedente “Valentino Act Collection” presentata al Piccolo Teatro di Milano pochi mesi prima.

Tra gli abiti presentati figurava anche una creazione dedicata alla pittrice Jamie Nares, pensata da Piccioli per accompagnare simbolicamente il suo percorso di transizione di genere, scelta come chiusura della sfilata a suggello del messaggio inclusivo dell’intero progetto. Venezia si conferma, inoltre, in questo frangente, come città capace di ospitare la moda non soltanto per la sua bellezza architettonica, ma per la sua tradizione di crocevia culturale tra le arti.

**Fig. 26**
A destra, Sfilata Valentino Haute Couture “Valentino Des Ateliers” all’Arsenale, Venezia, 2021

**Fig. 27**
Nella pagina successiva, Sfilata Valentino Haute Couture “Valentino Des Ateliers” alle Gaggiandre dell’Arsenale, Venezia, 2021





Nel luglio 2020, in piena fase di ripartenza dopo il primo lockdown legato alla pandemia da Covid-19, la maison Dior scelse per la prima volta nella propria storia una location italiana per una sfilata fuori dal calendario ufficiale della moda francese: la collezione “Cruise 2021”, presentata il 22 luglio in Piazza Duomo a Lecce, capitale del barocco leccese. La scelta della città fu dettata dal profondo legame della direttrice creativa Maria Grazia Chiuri alla sua terra.

La scenografia fu affidata all’artista visuale Marinella Senatore, che rivestì la piazza barocca con circa trentamila luci a led disposte secondo il modello delle tradizionali luminarie utilizzate nelle feste patronali pugliesi, alcune delle quali componevano vere e proprie frasi luminose, come “Remember the first time you saw your name”. L’allestimento non nascondeva l’architettura barocca della piazza, ma la incorniciava, in un dialogo esplicito tra tradizione popolare salentina e arte contemporanea[57]. Le quarantacinque modelle in passerella indossavano abiti ispirati all’abbigliamento tradizionale delle contadine salentine, con gonne ampie arricciate, camicie ricamate a tombolo, bustini in cuoio stretti in vita e grandi orecchini a cerchio, un immaginario che Chiuri ricondusse ai ricordi della sua infanzia. La collezione fu inoltre concepita come un progetto di valorizzazione dell’artigianato locale: i tessuti delle giacche provenivano dal laboratorio di tessitura delle Costantine, un’associazione di donne con sede a Uggiano La Chiesa dedita alla protezione della tradizione del pizzo al tombolo, mentre altri artigiani salentini furono coinvolti nella realizzazione di ceramiche e tessuti d’arredamento utilizzati nell’allestimento[58].

Il caso Dior a Lecce introduce un elemento di grande interesse rispetto ai casi romani e veneziani analizzati in precedenza: questo caso permette, infatti, di ampliare il discorso sul rapporto tra moda di lusso e patrimonio italiano, mostrando come il fenomeno non riguardi soltanto le grandi capitali artistiche, ma coinvolga anche il policentrismo culturale del paese, comprese le sue regioni meridionali.




**Fig. 28**
A destra, Sfilata Dior Cruise in Piazza Duomo, con le tradizionali luminarie salentine, Lecce, 2020

**Fig. 29**
Nella pagina successiva, Modella in passerella alla sfilata Dior Cruise in Piazza Duomo, Lecce, 2020



# FASHION

## Evoluzione storica della moda e delle sfilate

Il termine moda presenta una pluralità di significati che richiede una preliminare precisazione concettuale. L'Enciclopedia Treccani distingue infatti un'accezione specifica, riferita all'abbigliamento, da una più ampia, di carattere socioculturale. In quest'ultimo significato, la moda è definita come il «fenomeno sociale che consiste nell'affermazione e nella diffusione, in una determinata epoca e presso un determinato gruppo, di usi, consuetudini, fogge, forme espressive o valori estetici destinati a essere condivisi collettivamente»[59].

È a questa seconda accezione che fa riferimento la presente ricerca, poiché consente di interpretare la moda come un linguaggio culturale attraverso cui si costruiscono, si comunicano e si legittimano significati simbolici, andando oltre il semplice insieme di prodotti destinati al consumo. In questa prospettiva, la sfilata stessa eccede la funzione di presentazione delle collezioni per configurarsi come un dispositivo comunicativo complesso, nel quale abiti, corpi, spazio e pubblico concorrono alla costruzione di una narrazione coerente.

La progressiva trasformazione del luogo della sfilata, da contenitore funzionale a elemento attivo della narrazione, costituisce uno snodo fondamentale nell'evoluzione della comunicazione di moda, e rappresenta il presupposto teorico necessario per comprendere le strategie contemporanee delle maison del lusso. Queste ultime ricorrono infatti sempre più frequentemente al patrimonio monumentale italiano come componente integrante della costruzione dell'identità di marca e della produzione di valore simbolico, superando la funzione di mero sfondo scenografico.

## Il défilé prima del Novecento

Prima ancora che la sfilata esistesse come evento organizzato, la storia della moda registra alcuni episodi isolati che ne anticipano lo spirito, pur senza costituirne una vera e propria origine. Il primo caso noto risale al 1495, quando ad Asti la duchessa Beatrice d'Este indossò circa venti abiti diversi su richiesta del re di Francia Carlo VIII, per permettergli di scegliere quale indumento far indossare alla propria sposa, Anna di Bretagna, in un ritratto ufficiale da inviare in Francia[60].

Si trattò di un evento privato e irripetibile, privo di qualunque dimensione pubblica o commerciale, ma già indicativo di un principio

destinato a divenire centrale nei secoli successivi: l'idea che l'abito debba essere visto indosso, in movimento, per poter essere davvero valutato.
Un salto qualitativo importante si registra nel 1748, quando il conte milanese Giorgio Giulini, colpito dalle creazioni in seta della stilista sarda Francesca Sanna Sulis, organizzò presso il Circolo dei Nobili di Milano, nei pressi del Castello Sforzesco, quella che la storiografia divulgativa indica oggi come la prima vera sfilata di moda della storia[61].
Per la prima volta gli abiti, fino ad allora mostrati esclusivamente su manichini immobili, furono indossati da modelle in carne e ossa, che si muovevano davanti a un pubblico di nobili invitati: un evento che precede di oltre un secolo l'affermazione della modella vivente nella Parigi di Worth. Francesca Sanna Sulis, la cui manifattura arrivò a contare centinaia di dipendenti e le cui sete vestirono nobildonne europee fino alla corte russa di Caterina la Grande, va dunque considerata una figura pionieristica sia dell'imprenditoria tessile sia della storia stessa del défilé, benché il suo contributo sia rimasto a lungo ai margini della manualistica di settore rispetto ai nomi più noti della moda francese e inglese[62].
Bisognerà attendere la seconda metà dell'Ottocento perché questo tipo di evento diventi una pratica sistematica; e sarà la Parigi degli atelier di lusso, non più Milano, a trasformarlo in un modello esportabile su scala internazionale. Charles Frederick Worth, sarto inglese trasferitosi a Parigi, introduce a partire dal 1860 l'uso stabile di modelle in carne e ossa per presentare le proprie creazioni, tra cui, per prima, la moglie Marie Augustine Vernet, sul modello di quanto già avveniva, in forma più embrionale, a Londra e a New York.



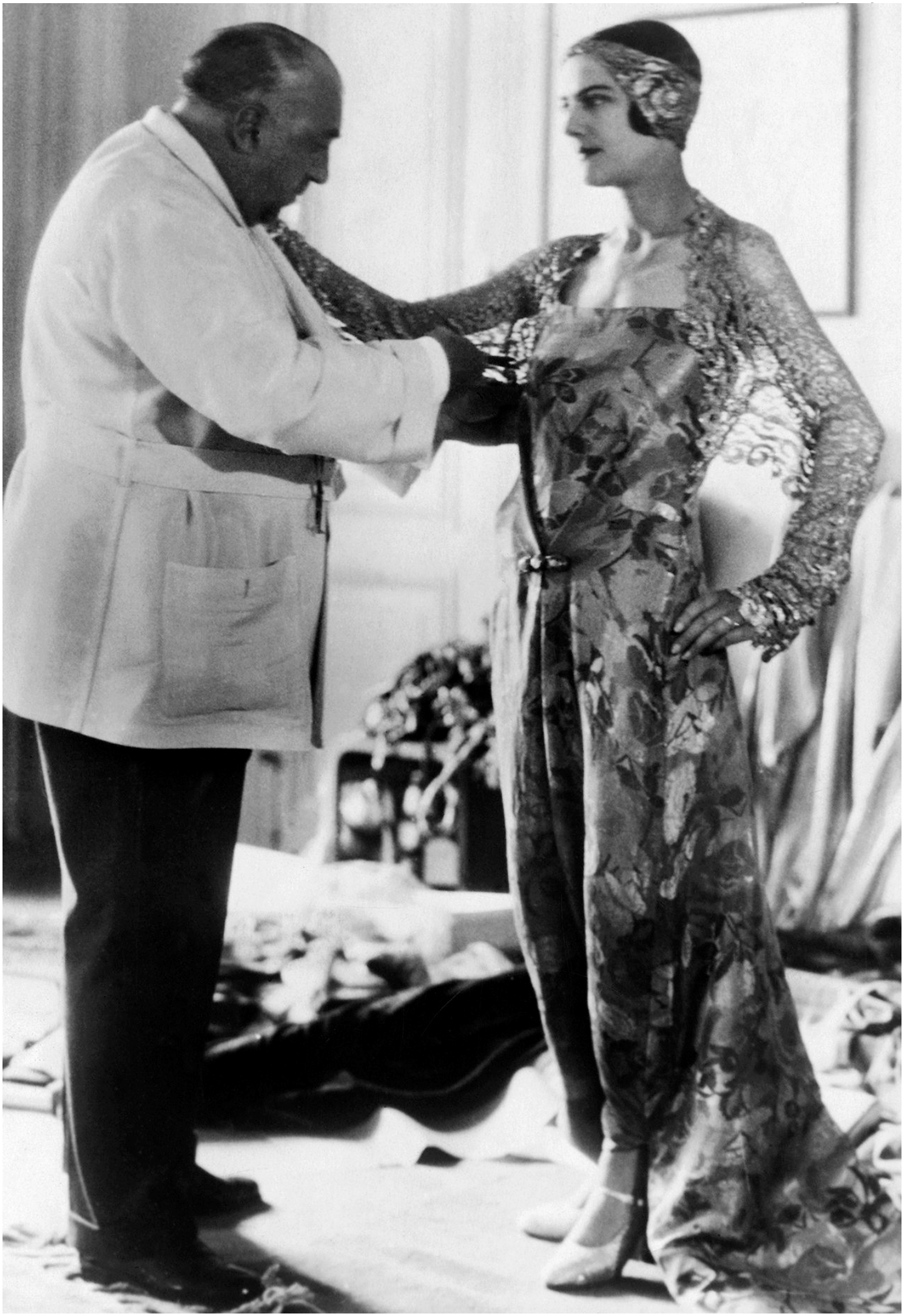
**Fig. 30**
A destra, Franz Xaver Winterhalter, ritratto dell'Imperatrice Eugenia de Montijo, 1853

È lo stesso Worth a ridefinire il rapporto tra couturier e cliente: abbandonata la crinoline in favore di una silhouette più asciutta, indossata, tra le altre, dall'imperatrice Eugénie, sposta la prova degli abiti dalla casa della cliente al proprio atelier, dando origine alla tradizione del salon che diventerà per decenni il contesto sociale entro cui si consuma la presentazione della moda di lusso[63]. Si tratta tuttavia di eventi privati, accessibili solo su invito, in cui la fotografia è espressamente vietata per timore che gli abiti vengano copiati dalla concorrenza: la sfilata resta, in questa fase, uno strumento commerciale riservato a una clientela ristretta, mentre lo spazio in cui si svolge, ovvero l'atelier stesso, non possiede ancora alcuna funzione scenografica autonoma.
Per quasi un secolo, dunque, la storia della moda coincide con la storia di un corpo che si sposta in uno spazio che resta sullo sfondo, senza mai diventare parte del racconto.

## Il primo Novecento e la sfilata-spettacolo

Il primo momento in cui il luogo comincia a partecipare attivamente alla costruzione del significato si colloca all'alba del Novecento. Nel 1900 l'Esposizione Universale di Parigi dedica per la prima volta un padiglione, il Pavillon de l'Élégance, alla moda come sistema visivo autonomo, aprendo l'abito a un pubblico ben più vasto rispetto alla clientela privata delle maison[64]. Un anno dopo, nel 1901, la maison londinese Lucile, diretta da Lady Duff Gordon, presenta lo spettacolo Gowns of Emotion, introducendo per la prima volta proscenio, sipario, luci teatrali e accompagnamento musicale nella presentazione di una collezione[65].
È a partire da questo evento, considerato dalla storiografia di settore la prima vera sfilata-spettacolo, che lo spazio smette di essere neutro: l'illuminazione, la scenografia e persino i nomi evocativi che Lucile attribuisce ai singoli abiti trasformano la presentazione in un'esperienza costruita apposta per generare un'emozione nel pubblico, andando ben oltre la semplice esposizione di un capo.
Paul Poiret porta questo principio alle sue estreme conseguenze.
Dopo un'esperienza formativa presso la House of Worth, apre nel 1903 un proprio atelier, distinguendosi per vetrine scenografiche insolite per l'epoca[66]; ma è con la Fête de la Mille et Deuxième Nuit, organizzata il 24 giugno 1911 nel parco della propria residenza parigina, che il principio si compie fino in fondo: oltre trecento invitati in costume orientaleggiante, tende, fontane e animali esotici trasformano la presentazione della collezione in un'esperienza immersiva, nella quale lo spazio cessa di essere semplice accompagnamento della collezione e ne diventa parte integrante del racconto[67].
È significativo che proprio dal circolo mondano riunito attorno a Poiret nasca, nello stesso anno, un'altra tappa fondamentale nella storia della comunicazione di moda: nel 1911 il fotografo Edward Steichen immortala le creazioni dello stilista per il numero di aprile della rivista "Art & Décoration".

**Fig. 31**
Nella pagina successiva, Paul Poiret mentre adatta un abito su una modella, Parigi, anni Venti




PAUL POIRET

Il lavoro di Steichen è considerato uno tra i primi servizi fotografici di moda della storia. Si tratta di un episodio che segnala come, fin dalle origini, la spettacolarizzazione dello spazio della sfilata proceda di pari passo con la nascita di un apparato mediatico capace di diffonderne l'immagine oltre il pubblico presente in sala.

## Il dopoguerra e la nascita dell'Alta Moda italiana

Se in Francia e in Inghilterra il principio dello spazio come parte del messaggio nasce all'interno della singola maison, il caso italiano del secondo dopoguerra si distingue per la sua dimensione collettiva e istituzionale. Prima che ciò accada in Italia, tuttavia, è New York a muoversi per prima su scala di sistema: nel 1943 la press agent Eleanor Lambert inaugura quella che viene considerata la prima settimana della moda della storia, approfittando dell'isolamento bellico di Parigi per affermare un proprio calendario autonomo[68].
In Francia, la ripresa del dopoguerra coincide invece con un evento di portata quasi mitologica per la storia del costume: la prima sfilata parigina di Christian Dior, nel 1947, che con le sue gonne ampie e fluttuanti viene ribattezzata "New Look" e segna il passaggio da un'estetica di austerità bellica a una nuova stagione di opulenza femminile[69].
La collezione di debutto, battezzata Corolle proprio in riferimento alla silhouette a corolla delle gonne, si distingue anche sul piano della comunicazione: diversamente dalla prassi delle presentazioni private in salotto, Dior ammette per la prima volta un gruppo di fotografi allo show, e nel giro di pochi anni porta le proprie collezioni in tour in città come Città del Capo e Caracas, ampliando così il pubblico della



**Fig. 32**
A sinistra, La facciata della maison di Paul Poiret in Rue Pasquier 5, Parigi, 1903 circa

**Fig. 33**
A destra, Modelle in passerella per la sfilata di presentazione della prima collezione Haute Couture di Christian Dior, Parigi, 1947

È in questo contesto internazionale che si inserisce l'iniziativa di Giovanni Battista Giorgini, il quale il 12 febbraio 1951 organizza a Villa Torrigiani, a Firenze, la "First Italian High Fashion Show", riconosciuta dalla storiografia come il primo evento collettivo di Alta Moda italiana rivolto a un pubblico di compratori e giornalisti statunitensi[71]. Fu in quell'occasione che Emilio Pucci debuttò nel prêt-à-porter e che un allora diciottenne Roberto Capucci venne lanciato sulla scena internazionale.

Il successo fu tale da garantire alla moda italiana una legittimazione internazionale altrimenti difficile da ottenere: nel 1952 le sfilate vennero trasferite nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, dove Giorgini ne diresse personalmente l'organizzazione fino al 1965.

Ciò che distingue il caso italiano rispetto ai modelli francese e inglese riguarda soprattutto la sua funzione simbolica, oltre alla scala stessa dell'evento: la scelta di una residenza storica fiorentina costruisce fin da subito un'equivalenza tra l'identità della moda italiana e il patrimonio architettonico del paese. Questo legame si sposta di lì a pochi anni verso Roma che, grazie alla promozione cinematografica di film come Vacanze Romane, diventa il nuovo punto di riferimento dell'haute couture italiana, decretando il successo di stiliste come le Sorelle Fontana e mostrando, con un anticipo di decenni, come l'immaginario cinematografico di una città possa diventare parte integrante della reputazione di un intero settore moda[72].

Sarà proprio questo stesso immaginario cinematografico romano, decenni più tardi, a essere riattivato da Chanel a Cinecittà nel 2015, un caso che questa tesi analizzerà nel dettaglio nei capitoli successivi.



**Fig. 34**
A destra, Elizabeth Taylor con un abito della maison Schiaparelli con ricamo a trompe-l'œil, anni Cinquanta

**Fig. 35**
Nelle pagine successive, Sfilata-performance "No. 13" di Alexander McQueen, in cui l'abito bianco della modella viene spruzzato di vernice da due bracci robotici, Primavera/Estate 1999

## Dagli anni Settanta al presente: verso la sfilata digitale

A metà degli anni Settanta il baricentro della moda italiana si sposta nuovamente, questa volta verso Milano: stilisti come Walter Albini, Missoni e Krizia abbandonano le passerelle romane dell'Alta Moda per dare vita a un nuovo movimento legato al prêt-à-porter, mentre la cultura streetwear comincia a insinuarsi nel sistema moda, portando con sé la minigonna come nuovo capo simbolo e un'estetica complessivamente più leggera rispetto alla rigidità precedente. Il negozio milanese di Elio Fiorucci, inaugurato nel 1967, diventa l'emblema visivo di questa trasformazione.

Sul piano istituzionale, questi anni vedono la nascita delle settimane della moda che oggi conosciamo come le "Big Four": Milano nel 1958, Parigi nel 1973 e infine Londra nel 1984, a completare il calendario internazionale ancora oggi in vigore[73].

È tra gli anni Ottanta e Novanta che le passerelle cominciano a trasformarsi in veri e propri mini-set cinematografici, arricchiti da luci, effetti sonori e location sempre più ambiziose, in una progressiva transizione da evento esclusivo a spettacolo di massa.

Da questo momento la traiettoria della sfilata verso la scala di massa non si interrompe più: prima la televisione, poi i social media, infine il livestreaming digitale ampliano progressivamente il pubblico raggiungibile, fino ad arrivare, con l'affermarsi delle influencer e delle storie Instagram, a un'idea di front row diffuso, in cui chiunque può sentirsi presente a un evento che si consuma nell'arco di ventiquattro ore. La sfilata di Alexander McQueen del 1999, il cui finale prevede un abito verniciato dal vivo da due bracci robotici, anticipa questo scenario, mostrando come la tecnologia possa diventare essa stessa scenografia; mentre la pandemia da Covid-19, nel 2020, impone il passaggio digitale su scala di sistema: la Milano Digital Fashion Week trasforma un'intera stagione di sfilate in un evento in gran parte online, e il livestream della collezione Prada Primavera/Estate 2021, diffuso sulle piattaforme cinesi Weibo e Douyin, raggiunge decine di milioni di utenti in un'unica diretta.

È proprio in questo scenario, apparentemente paradossale, che si comprende meglio il ritorno delle grandi maison al patrimonio monumentale italiano negli stessi anni: se la sfilata digitale garantisce una scala di pubblico enorme ma priva di specificità di luogo, riportare la sfilata sulla Fontana di Trevi, a Cinecittà, ai Musei Capitolini o a Piazza di Spagna permette al contrario di produrre un'immagine irripetibile, ancorata a un luogo fisico riconoscibile in tutto il mondo, capace di generare la stessa portata mediatica globaledella diretta streaming e di conservare, al tempo stesso, l'aura di autenticità che solo il patrimonio storico può offrire.

È proprio questo intreccio tra scala digitale e specificità del luogo fisico che il capitolo successivo analizzerà nel dettaglio attraverso i casi italiani.






FENDI

# MAISON FENDI

## Origine e sviluppo della Maison

Le origini di Fendi si collocano in una dimensione artigianale circoscritta, distante dalla configurazione di gruppo industriale che il marchio assumerà nel corso del Novecento.
Nel 1918 Adele Casagrande apre, in via del Plebiscito, nel cuore di Roma, un laboratorio di pelletteria e pellicceria[74]. La scelta imprenditoriale di Casagrande assume un rilievo che eccede il dato meramente biografico: la gestione autonoma di un'attività commerciale da parte di una donna costituisce, in quel contesto storico, un'anomalia rispetto alla norma sociale ed economica del tempo, aspetto che consente di leggere l'episodio fondativo della maison anche in chiave di storia dell'imprenditoria femminile italiana.
Un passaggio determinante nella storia della maison è rappresentato dal matrimonio tra Adele Casagrande ed Edoardo Fendi, dal quale nasce, nel 1925, l'azienda che assumerà il nome della famiglia[75].
Da questo momento la vicenda dell'impresa si lega in modo indissolubile a quella della città di Roma e a un modello di conduzione familiare, fondato sui valori dell'artigianalità, della cura del dettaglio e della qualità delle materie prime. Negli anni immediatamente successivi si registra una progressiva espansione dell'attività, testimoniata dall'apertura di un nuovo punto vendita in via Piave nel 1932[76]. È in questo stesso anno che viene introdotta la linea Selleria, una collezione di accessori realizzati interamente a mano secondo tecniche riconducibili alla tradizione della lavorazione del cuoio romano: su ciascun pezzo viene inciso un numero corrispondente ai punti di cucitura impiegati nella sua realizzazione, dettaglio che testimonia, fin dalle origini del marchio, un'attenzione sistematica alla tracciabilità e all'unicità del prodotto artigianale[77].
La conduzione aziendale subisce una svolta significativa con la scomparsa di Edoardo Fendi, nel 1954, evento che lascia la guida dell'impresa ad Adele Casagrande e, progressivamente, alle cinque figlie della coppia: Paola, Anna, Franca, Carla e Alda[78].

**Fig. 36**
A sinistra, La storica boutique e laboratorio Fendi in via Piave, Roma, anni Trenta

Sotto la supervisione della madre, le sorelle assumono pienamente le redini dell'azienda a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, ripartendo gli ambiti operativi secondo le rispettive competenze: a Paola viene affidata la cura delle lavorazioni del reparto pellicceria; Franca si occupa degli acquisti; Carla segue l'ufficio commerciale e l'ufficio stampa; Alda è responsabile dell'atelier e del laboratorio pellicce; Anna dirige infine l'ufficio progettazione e licenze.
Questa ripartizione dei ruoli, paritaria e complementare, costituisce uno dei tratti distintivi della cultura d'impresa Fendi e ha contribuito ad alimentare, nel tempo, una narrazione del marchio quale caso emblematico di imprenditoria al femminile.
Gli anni Cinquanta e Sessanta coincidono con l'affermazione della moda italiana sulla scena internazionale, un processo di crescita a cui Fendi partecipa attivamente, consolidando la propria posizione dapprima sul mercato nazionale e in seguito su quello internazionale.
Il passaggio più rilevante nella storia societaria della maison si colloca tuttavia alla fine del secolo: nell'ottobre 1999 LVMH e il gruppo Prada acquisiscono congiuntamente, attraverso una joint venture paritaria, il 51% delle quote di Fendi, ciascuno per il 25,5%, mentre la famiglia fondatrice mantiene il restante 49%[79].
Tale assetto societario tripartito si rivela transitorio: nel novembre 2001 Prada cede la propria quota a LVMH, che nel corso del 2002 acquisisce anche la partecipazione residua detenuta da Franca Fendi, arrivando a detenere oltre l'84% del capitale e integrando la maison nella divisione Fashion & Leather Goods del gruppo francese[80].
La parabola di Fendi nel corso del Novecento, da bottega artigiana romana a componente di uno dei maggiori conglomerati del lusso a livello mondiale, può dunque essere letta come espressione paradigmatica della trasformazione strutturale dell'intero sistema moda italiano, capace di transitare dalla dimensione del laboratorio sartoriale a quella dell'industria globale del lusso senza disperdere i propri tratti identitari originari.



**Fig. 37**
A destra, Le cinque sorelle Fendi (Paola, Anna, Franca, Carla e Alda) ritratte insieme, Roma

**Fig. 38**
Nella pagina successiva, Facciata della boutique Fendi di Ginza, Tokyo, caratterizzata da un design che richiama le iconiche arcate del Palazzo della Civiltà Italiana di Roma

**Fig. 39**
Nelle pagine successive, Facciata e vetrine illuminate della storica boutique Fendi a Palazzo Fendi, in Largo Carlo Goldoni a Roma


FENDI
FENDI
FENDI


FENDI
FENDI
FENDI


ENDI
FENDI

## Karl Lagerfeld e la costruzione dell'identità Fendi

Se le origini di Fendi restano indissolubilmente legate alla figura di Adele Casagrande e delle cinque sorelle, la costruzione dell'identità visiva e creativa del marchio, nella forma in cui è oggi riconosciuta a livello internazionale, deve un contributo determinante all'incontro con Karl Lagerfeld. Lo stilista tedesco entra in azienda nel 1965, chiamato dalle sorelle Fendi a guidare la direzione creativa degli accessori in un'impresa fino a quel momento gestita interamente da figure femminili[81].

Ha inizio in questa fase un sodalizio professionale destinato a protrarsi per cinquantaquattro anni, fino alla scomparsa dello stilista nel 2019, generalmente annoverato tra i rapporti di collaborazione più longevi mai documentati nella storia della moda contemporanea[82].

Il contributo di Lagerfeld alla maison romana può essere ricondotto a due piani distinti, fra loro complementari. Sul piano propriamente creativo, il designer ridefinisce il modo di concepire la pellicceria, materiale fino ad allora percepito come pesante, formale e riservato a una clientela d'élite: attraverso tecniche di lavorazione innovative e accostamenti cromatici inattesi, Lagerfeld trasforma la pelliccia in un elemento disinvolto e leggero.

Sul piano dell'identità di marchio, a Lagerfeld si deve invece la creazione del celebre logo con la doppia F rovesciata e intrecciata, ideato tra il 1965 e il 1966 e tuttora riconosciuto a livello globale[83]. Secondo il racconto più volte fornito dallo stesso Lagerfeld, le due lettere rimanderebbero non al nome del marchio, bensì all'espressione inglese Fun Furs, pellicce divertenti: un'origine che l'aneddotica vuole concepita in pochi secondi e che comunque non ha impedito al segno grafico di affermarsi come uno dei simboli più riconoscibili dell'intero sistema della moda di lusso.

Concepito inizialmente come motivo discreto destinato alle fodere interne dei capi, il logo si trasforma progressivamente in un vero e proprio status symbol, applicato a borse, accessori e capi di abbigliamento attraverso lavorazioni artigianali sempre più sofisticate, diventando nel tempo un terreno di sperimentazione tecnica oltre che estetica.

Il rapporto tra Lagerfeld e la maison non si esaurisce nell'ambito della pellicceria. È sotto la sua direzione creativa che, nel 1977, Fendi presenta la propria prima collezione di prêt-à-porter, segnando il passaggio da un'offerta concentrata su pellicce e accessori d'atelier a un repertorio stilistico più ampio, capace di raggiungere un pubblico più esteso rispetto alla sola clientela d'alta gamma[84].

Negli anni Ottanta la collaborazione fra lo stilista e la maison raggiunge una delle sue espressioni più significative sul piano del riconoscimento istituzionale: nel 1985 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma dedica ai vent'anni di sodalizio fra Fendi e Lagerfeld la mostra Un percorso di lavoro: Fendi.

Karl Lagerfeld, un evento che sancisce il valore culturale, oltre che commerciale, dell'opera dello stilista per il marchio romano.

Con la scomparsa di Karl Lagerfeld, nel 2019, si chiude quella che la critica di settore descrive comunemente come un'epoca d'oro per Fendi. La direzione creativa delle collezioni uomo e degli accessori passa a Silvia Venturini Fendi, figlia di Anna e già da tempo protagonista, come si avrà modo di approfondire nel paragrafo successivo, dello sviluppo delle linee di accessori più iconiche del marchio[85]. Nel 2020 assume invece la guida delle collezioni donna lo stilista britannico Kim Jones, già attivo come direttore creativo della linea uomo di Dior: la sua direzione, protrattasi fino al 2024, si caratterizza per un approccio capace di coniugare l'alta sartoria con suggestioni streetwear, privilegiando un'eleganza più sobria e una maggiore attenzione alla portabilità dei capi rispetto al più spettacolare immaginario costruito da Lagerfeld. Nell'ottobre 2024 Kim Jones annuncia il proprio addio alla maison, e la direzione creativa complessiva del marchio torna nelle mani di Silvia Venturini Fendi, che rappresenta oggi la terza generazione della famiglia fondatrice, affiancata da Delfina Delettrez Fendi, alla guida della linea gioielli dal 2021 e parte della quarta generazione della dinastia[86].



**Fig. 40**
A destra, Karl Lagerfeld e Silvia Venturini Fendi alla sfilata Fendi Donna Autunno/Inverno 2017-2018, Milano, 2017





## Dalle botteghe artigiane a palcoscenici internazionali

La traiettoria di Fendi può essere letta come caso esemplificativo di un fenomeno più ampio, che ha attraversato la moda italiana del secondo Novecento: il passaggio da una dimensione produttiva strettamente artigianale, legata a una bottega e a un territorio specifico, a una dimensione commerciale capace di rivolgersi a un pubblico globale. Il punto di partenza resta il laboratorio di pellicceria di via del Plebiscito, fondato nel 1918: a partire da questo nucleo originario, attraverso l'espansione dei punti vendita romani negli anni Trenta e la crescita della clientela internazionale nel periodo postbellico, la maison costruisce progressivamente una rete di relazioni commerciali che travalica i confini nazionali.

Un passaggio chiave in questo percorso di internazionalizzazione è rappresentato dall'apertura, nel 1989, della prima boutique Fendi sulla Fifth Avenue di New York, un debutto che colloca simbolicamente il marchio romano accanto alle maggiori maison internazionali del lusso, in uno dei contesti commerciali più competitivi al mondo. Parallelamente all'espansione geografica, è soprattutto sul piano della creazione di prodotti iconici che la maison costruisce la propria fama globale, grazie in particolare al lavoro di Silvia Venturini Fendi sul fronte degli accessori.

Nel 1997 viene presentata la borsa Baguette, dalla forma rettangolare e compatta e dal manico corto, pensato per essere indossata sotto braccio, da cui il nome ispirato all'abitudine francese di portare il pane appena acquistato, caratterizzata da una fibbia con il celebre doppio logo.

Il successo del modello viene amplificato dalla sua presenza nella serie televisiva Sex and the City, dove diventa un autentico oggetto di culto per il pubblico di fine anni Novanta e inizio Duemila.

Sulla scia del successo della Baguette, tra il 2008 e il 2009 Silvia Venturini Fendi disegna un'altra borsa destinata a diventare un'icona del marchio: la Peekaboo, inizialmente concepita con il nome Hide-and-Seek. Il nome, che richiama il gioco del cucù, descrive efficacemente il meccanismo distintivo dell'accessorio: una borsa a mano dalle linee classiche, dotata di un'apertura volutamente non perfettamente richiusa, che lascia intravedere il contenuto custodito all'interno. Accanto a Baguette e Peekaboo, la creatività di Silvia Venturini Fendi dà vita, nel tempo, ad altri modelli di accessori che contribuiscono a consolidare la centralità delle borse nell'immaginario complessivo del marchio.

La proiezione internazionale di Fendi investe anche la dimensione culturale, in particolare attraverso un legame duraturo con il mondo del cinema. Già negli anni Cinquanta e Sessanta Federico Fellini era solito definire con affetto le cinque sorelle Fendi «le fendine»; nel corso dei decenni la maison ha fornito costumi di scena a numerose produzioni cinematografiche, collaborando fra gli altri con registi come Luchino Visconti, Martin Scorsese e Giuseppe Tornatore[87]. Tale dialogo fra moda e cinema è stato celebrato nel 2017 dalla

**Fig. 41**
A sinistra, Linda Evangelista, Silvia Venturini Fendi, Marc Jacobs e Kim Jones sul finale della sfilata celebrativa per il 25° anniversario della borsa Baguette di Fendi, New York, settembre 2022

**Fig. 42**
A sinistra, Modelle in passerella alla sfilata Fendi Donna Primavera/Estate 2015, Milano

dalla mostra Fendi Studios, allestita nel Palazzo della Civiltà Italiana all'Eur, sede del quartier generale della maison dal 2015, che ha ripercorso il legame fra il marchio e l'immaginario cinematografico internazionale. Sempre a Roma, nel 2016, viene inaugurato Palazzo Fendi, struttura seicentesca situata fra via Condotti e via del Corso, che ospita la più grande boutique romana del marchio e una sezione dedicata all'hospitality, ulteriore indizio della volontà della maison di restare profondamente radicata nella propria città d'origine pur muovendosi ormai su un palcoscenico pienamente globale[88].

## Le sfilate a Roma

Il rapporto fra Fendi e Roma non si limita alla dimensione produttiva e commerciale, ma si manifesta in modo particolarmente evidente nella scelta della maison di utilizzare i luoghi più simbolici della capitale come scenografia delle proprie sfilate, trasformando lo spazio urbano stesso in un linguaggio di marca. L'episodio più rappresentativo di questa strategia è costituito, con ogni probabilità, dalla sfilata organizzata nel luglio 2016 alla Fontana di Trevi per celebrare i novant'anni della maison[89].

L'evento giunge al termine di un percorso filantropico avviato nel 2013 con il progetto Fendi for Fountains, attraverso il quale il marchio aveva finanziato, con un investimento di circa 2,5 milioni di euro, il restauro della fontana progettata da Nicola Salvi[90].

In tale occasione quaranta modelle sfilano su una passerella trasparente sospesa sulle acque del monumento, mentre le fontane tornano a funzionare dopo il restauro: un momento descritto dalla critica internazionale come uno degli spettacoli più memorabili mai messi in scena dal marchio, secondo solo, per ambizione e portata, alla sfilata sulla Grande Muraglia cinese del 2007[91].

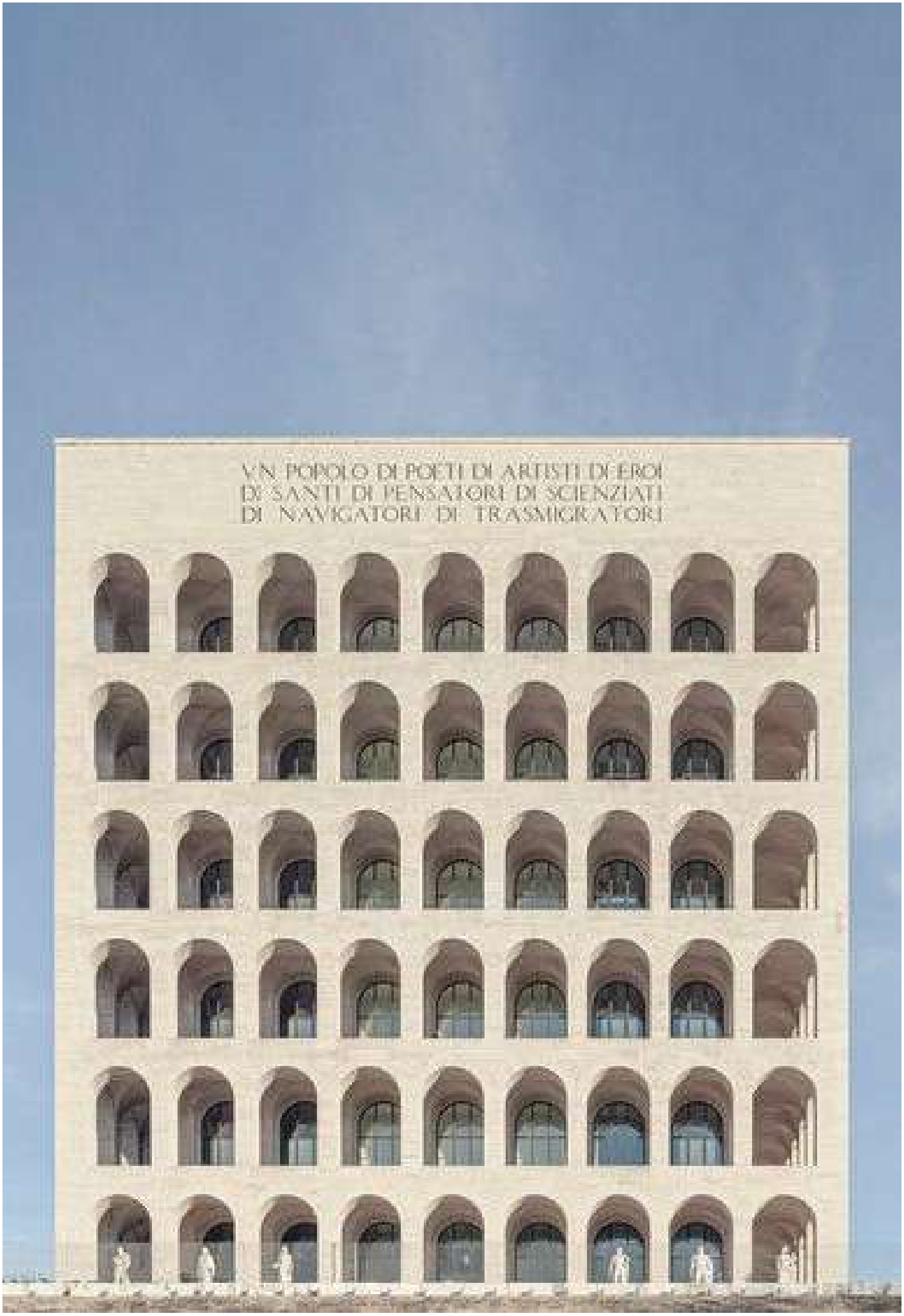
La collezione presentata in tale occasione, l'Haute Fourrure Fall/Winter 2016, intitolata Legends and Fairy Tales, trae ispirazione da un immaginario fiabesco nordico, con abiti in materiali trasparenti, motivi floreali, ricami e inserti in pelliccia[92].

Un secondo momento di particolare rilievo nella storia delle sfilate romane di Fendi è rappresentato dall'evento The Dawn of Romanity, organizzato il 4 luglio 2019 presso il Tempio di Venere, sul colle Palatino, di fronte al Colosseo. In quell'occasione Fendi rinnova il proprio impegno filantropico verso il patrimonio storico della capitale, finanziando con 2,5 milioni di euro il restauro del Tempio di Venere e Roma[93].

Va inoltre ricordata la scelta del Palazzo della Civiltà Italiana all'Eur, il celebre «Colosseo Quadrato», quale sede del quartier generale del marchio dal 2015, edificio che nel 2016 ha ospitato anche una mostra dedicata al novantesimo anniversario della casa di moda[94].

Nel loro complesso, tali eventi testimoniano come Roma rappresenti, per Fendi, un elemento costitutivo della propria identità di marca, costantemente reinterpretato attraverso il dialogo fra patrimonio storico-artistico e linguaggio contemporaneo della moda.

**Fig. 43**
A destra, Palazzo della Civiltà Italiana, noto anche come Palazzo della Civiltà del Lavoro o "Colosseo Quadrato", all'EUR, Roma, attuale sede del quartier generale di Fendi


V'N POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI
DI SANTI DI PENSATORI DI SCIENZIATI
DI NAVIGATORI DI TRASMIGRATORI

## Le sfilate internazionali

Se le sfilate romane hanno consentito a Fendi di riaffermare il proprio legame identitario con la città d'origine, è soprattutto attraverso alcuni eventi internazionali di grande portata che il marchio ha consolidato la propria immagine di maison capace di operare su grande scala, superando i confini geografici e, in alcuni casi, anche quelli tecnologici della sfilata di moda tradizionale.

L'episodio più noto, e probabilmente quello che più di ogni altro ha contribuito alla fama internazionale del marchio sul piano spettacolare, è la sfilata organizzata il 19 ottobre 2007 sulla Grande Muraglia cinese per la presentazione della collezione Primavera/Estate 2008[95].

Frutto di circa un anno di preparazione e di un complesso lavoro di mediazione con le autorità cinesi, l'evento vede sfilare ottantotto modelle su una passerella di ottanta metri, allestita sulle pietre millenarie del monumento, mentre il celebre logo a doppia F della maison viene proiettato sulla struttura.

La scelta del numero ottanta, riferito sia alla lunghezza della passerella sia al numero delle modelle, non è casuale: nella cultura cinese l'otto è considerato un numero propizio, in quanto graficamente composto da due cerchi, simbolo di fortuna.

L'allora amministratore delegato di Fendi, Michael Burke, commentò l'opportunità concessa al marchio richiamando la solida reputazione di cui l'Italia gode in Cina sin dai tempi di Marco Polo, mentre Carla Fendi ricordò con commozione come i propri genitori, pur consapevoli delle prospettive di crescita dell'azienda, non avrebbero mai potuto immaginare un evento di simile portata[96].

Accanto alla dimensione spettacolare delle location prescelte, Fendi si è distinta anche per l'utilizzo innovativo delle tecnologie al servizio della comunicazione delle proprie sfilate. È il caso della collezione Autunno/Inverno 2014, per la quale il marchio ha scelto di trasmettere lo show in diretta avvalendosi di riprese aeree mediante drone, offrendo al pubblico collegato online un punto di vista inedito sull'evento, in anni in cui questo tipo di tecnologia era ancora poco diffuso nel settore della moda.

La dimensione internazionale di Fendi si manifesta infine anche attraverso il radicamento del marchio nei principali mercati del lusso a livello globale, a partire dall'apertura della boutique sulla Fifth Avenue di New York nel 1989, già richiamata in precedenza, fino al consolidamento, nei decenni successivi, di una presenza capillare nei mercati americano, asiatico ed europeo.

Nel loro complesso, gli eventi e le sfilate internazionali organizzati da Fendi, dalla Grande Muraglia alle riprese aeree del 2014, testimoniano la capacità della maison di trasformare ogni occasione di presentazione delle proprie collezioni in un evento mediatico di portata globale, capace di rafforzare, sfilata dopo sfilata, l'immagine del marchio quale sinonimo internazionale di lusso, eccellenza artigianale e Made in Italy.

**Fig. 44**
A destra, Sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007

**Fig. 45**
A destra, Karl Lagerfeld e Silvia Venturini Fendi salutano il pubblico al termine della sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007

**Fig. 46**
Nelle pagine successive, Modella in passerella durante la sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007









Nel biennio 2020-2021, la direzione creativa di Kim Jones per le collezioni couture e womenswear di Fendi ha adottato strategie di messa in scena radicalmente divergenti, entrambe funzionali alla costruzione di una nuova narrazione identitaria della maison romana nel passaggio dall'eredità di Karl Lagerfeld alla cifra stilistica del designer britannico. Il primo caso, la ripresentazione a Shanghai della collezione couture di debutto della Primavera 2021, ha risposto a un'esigenza prevalentemente commerciale e diplomatica: nell'impossibilità per il pubblico cinese di assistere allo show parigino, la maison ha ricostruito, presso lo Shanghai Exhibition Center, edificio di impronta neoclassica risalente all'epoca delle relazioni sino-sovietiche, il medesimo apparato scenico ideato per Parigi, un labirinto di teche vetrate popolate da fiori di campo e scaffalature di libri, evocativo dell'immaginario letterario di Virginia Woolf e del circolo di Bloomsbury[97].

Questa operazione di reshow internazionale ha permesso di rafforzare il radicamento del marchio nel mercato asiatico attraverso un cast di celebrità locali, tra cui Zhao Tao, Cecilia Cheung e Du Juan, mantenendo intatta la coerenza scenografica e narrativa dell'evento originario[98].



**Fig. 47**
A destra, Sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007

**Fig. 48**
A destra, Karl Lagerfeld e Silvia Venturini Fendi salutano il pubblico al termine della sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007

**Fig. 49**
Nelle pagine successive, Modella in passerella durante la sfilata Fendi sulla Grande Muraglia Cinese, Pechino, ottobre 2007









Il secondo caso, la collezione Autunno/Inverno 2021-2022, ha rappresentato invece una scelta più radicale: Jones ha optato per un cortometraggio di circa dodici minuti, diretto da Luca Guadagnino, girato negli spazi del Palazzo della Civiltà Italiana, sede storica della maison, e costruito attorno alla lettura pasoliniana della Roma moderna, in un dialogo esplicito fra epoche storiche e linguaggi letterario, cinematografico e sartoriale diversi tra loro[99]. Le due operazioni, pur nella loro eterogeneità di formato, un reshow fisico da un lato e una trasposizione filmica dall'altro, testimoniano la crescente centralità della dimensione narrativa e geografica nella costruzione dell'identità di marca contemporanea, in cui il luogo della presentazione diventa parte integrante del discorso creativo del designer.

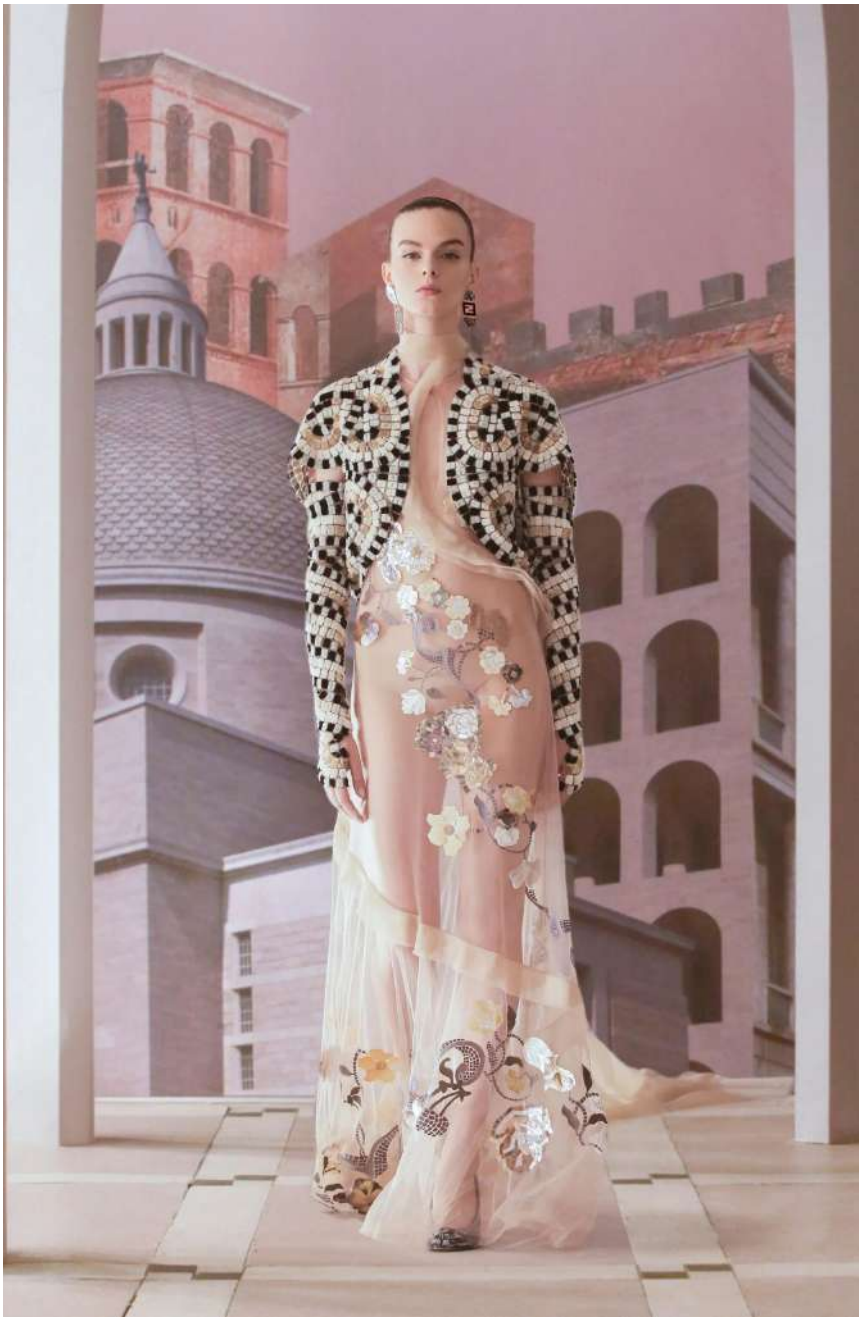


**Fig. 50**
A sinistra, Modelle disposte all'interno di una struttura scenografica che riproduce le arcate del Palazzo della Civiltà Italiana per una sfilata Fendi

**Fig. 51**
A destra, Modella in passerella alla sfilata Fendi Haute Couture Autunno/Inverno 2021-2022, disegnata da Kim Jones, con una scenografia che rievoca l'architettura romana e il Palazzo della Civiltà Italiana

# VILLA ADRIANA

## Adriano e il viaggio imperiale

Publio Elio Traiano Adriano nasce il 24 gennaio del 76 d.C. e muore il 10 luglio del 138, con dies imperii fissato all'11 agosto del 1171.
La storiografia gli attribuisce l'appellativo di graeculus, coniato in ragione del suo orientamento culturale filellenico, del suo interesse profondo per l'architettura e della sua competenza in geometria, discipline che confluiscono nella progettazione della residenza tiburtina[96]. Questo profilo biografico costituisce la premessa indispensabile per comprendere la genesi di Villa Adriana, poiché il complesso si configura come il precipitato materiale di un'esperienza di governo che si è misurata, per l'intero arco del principato, con il movimento continuo attraverso i territori dell'Impero.
Paolo Morachiello ha dedicato alle "memorie" di Adriano un saggio specificamente incentrato sulla Villa di Tivoli, mettendo in relazione la biografia itinerante del sovrano con l'articolazione plurima degli spazi residenziali[97].



**Fig. 52**
dell'imperatore Adriano, metà del II secolo d.C., con parti di lavorazione moderna, Galleria Borghese, Roma

Sul versante della ricezione letteraria, il rapporto tra il viaggio adrianeo e la sua rielaborazione immaginativa trova nell'opera di Marguerite Yourcenar il punto di massima elaborazione novecentesca, un tema ripreso sia da Françoise Bonali Fiquet, che ne analizza la rappresentazione della Villa nell'opera della scrittrice, sia da Nunzio Giustozzi, che approfondisce il rapporto tra le Mémoires d'Hadrien e l'antico[98].

Sotto il profilo propriamente architettonico, la toponomastica della Villa costituisce l'evidenza più diretta della trasposizione memoriale del viaggio: nomi come Canopo, Pecile, Accademia, Pritaneo, Valle di Tempe rimandano rispettivamente all'Egitto tolemaico, alla Stoà Pecìle e all'Accademia ateniesi, al Pritaneo della polis greca, alla valle tessala celebrata dalla tradizione bucolica.

Occorre precisare che questa toponomastica, oggi patrimonio della segnaletica interna al sito e della letteratura scientifica, discende dalla tradizione classica elaborata da Pirro Ligorio nel XVI secolo, il quale procede a una vera e propria rifondazione del luogo attraverso l'attribuzione dei nomi, in un'operazione che Antonella Ranaldi ha definito come il primo atto di ricostruzione dell'identità del sito[99]. La stessa origine ligoriana di alcune ricostruzioni figurative della Villa, comprese quelle che ne restituiscono un'immagine di sintesi cinquecentesca, è stata approfondita da Giuseppina Enrica Cinque[100].

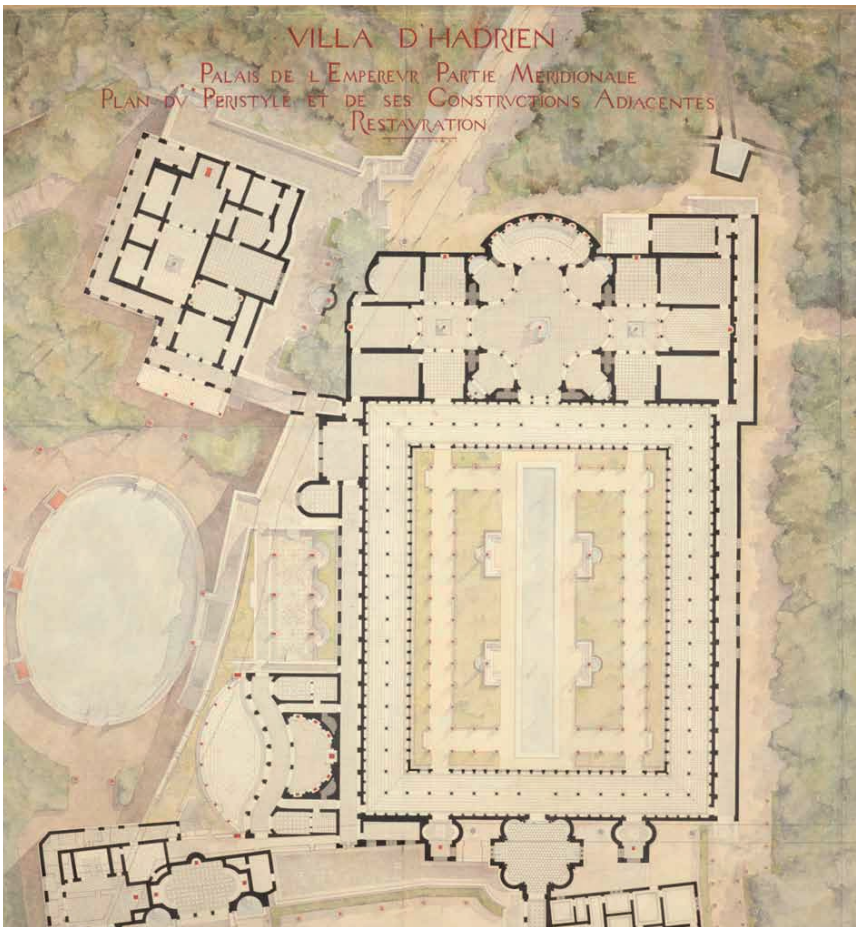



**Fig. 53**
Charles-Louis Girault, Villa d'Hadrien à Tivoli. Palais de l'empereur, partie méridionale. Plan du péristyle et de ses constructions adjacentes, restauration, 1885, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

## Genesi e struttura della Villa

La Villa occupa un lungo falsopiano che si sviluppa dalla piana del Pecile, posta a quota 89 metri sul livello del mare, fino all'Altura, altopiano coltivato disposto tra i 106 e i 120 metri, con un dislivello di circa trenta metri distribuito su una distanza in linea d'aria di circa novecento metri[102].

La basis villae, tuttavia, si colloca in prossimità del Pantanello, luogo di confluenza tra il fosso di Roccabruna e quello dell'Acqua Ferrata, a una quota di cinquantanove metri sul livello del mare, dove insistono edifici quali il Teatro Nord, la Palestra e le sostruzioni del Tempio di Venere Cnidia[103]. Tra questa quota e quella della piana del Pecile corre un secondo dislivello, sempre di circa trenta metri, che si sviluppa però in modo assai più repentino, su una distanza di soli trecento metri in linea d'aria.

Nel complesso, la parte più consistente della Villa occupa lo spazio compreso tra il Pantanello e l'Altura, con uno sviluppo di circa milleduecento metri tra il Teatro Nord e il Teatro Sud, poli architettonici della composizione generale, e un dislivello complessivo di circa sessanta metri[104].

Sotto il profilo distributivo, l'impianto della Villa si organizza in quattro grandi quartieri, ciascuno dotato di una propria giacitura autonoma, cui si aggiungono presenze periferiche o interstiziali di notevole consistenza[105]. Il primo quartiere, collocato a nord-est, corrisponde al blocco residenziale ed è composto, procedendo da sud, dalla Piazza d'Oro, dalla Domus con le terrazze affacciate sulla Valle di Tempe, dal Cortile delle Biblioteche, dalla Terrazza delle Fontane, dagli Hospitalia, dal Triclinio Imperiale e dal Padiglione di Tempe8. Il secondo quartiere occupa il cuore della Villa e comprende il Palatium Invernale, il Ninfeo Stadio e l'Edificio con Tre Esedre, cui si affiancano il Pecile e la Sala dei Filosofi, che ne condividono l'orientamento generale; tra questo quartiere e quello della Domus si inserisce, secondo una logica interstiziale, il blocco composto dal Teatro Marittimo, dalla Biblioteca Latina e dalle Terme con Eliocaminus8. Il terzo quartiere occupa l'area pianeggiante compresa tra il Pecile e il salto di quota dell'Altura, ed è costituito dagli impianti termali centrali, ossia le Piccole e le Grandi Terme, e dal Grande Vestibolo con i terminali del Canopo e dell'Antinoeion[106]. Il quarto quartiere, denominato Accademia, si sviluppa in aderenza all'erosione del banco tufaceo occidentale, dalla Torre di Roccabruna fino al Teatro Sud[107].

A questi quattro nuclei si aggiungono presenze monumentali collocate al di fuori dei quartieri principali: il complesso della Palestra, edificio enigmatico composto da quattro corpi di dimensione e orientamento differenti, definito una novità tipologica assoluta; la cosiddetta Caserma dei Vigili, collocata tra il Cortile dei Pilastri Dorici, la Sala del Trono e il Cortile con Peschiera del Palatium Invernale; e, più a sud, la Tomba a Tholos, il Plutonium, gli Inferi, il Quadrilatero e il Liceo, quest'ultimo concepito come terminale meridionale corrispondente

corrispondente al Pecile settentrionale[108].
Un dato strutturale rilevante riguarda l'assenza, allo stato attuale delle indagini archeologiche, di un tessuto viario gerarchizzato e capillare che organizzi in modo canonico i percorsi interni: i tracciati esistenti risultano ipogei oppure esterni alla Villa, mentre in superficie prevale un principio di collegamento interno di tipo labirintico, in larga parte derivato dal modello dei Fori Imperiali di Roma[109].
Le strade basolate identificabili con maggiore certezza conducono dall'area del Pantanello, in prossimità del diverticolo con la via Prenestina, direttamente alla Piazza d'Oro e al Grande Vestibolo, stabilendo così un collegamento diretto tra il quartiere residenziale privato e quello monumentale destinato alle attività pubbliche e ufficiali[110].




**Fig. 54**
Giovanni Battista Piranesi, Rovine di uno degli alloggiamenti de' soldati presso ad una delle eminenti fabbriche di Adriano nella sua Villa in Tivoli, 1774

**Fig. 55**
Nelle pagine sucessive, Charles-Louis Boussois, Villa Adriana. Plan restauré, Envoi de Rome de 4ème année, 1913 circa, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Immagine tratta da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliari, a cura di, Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 9





## I maestri di Villa Adriana

La storiografia distingue, nella recezione di Villa Adriana, tra una villa-idea, corrispondente al dispositivo compositivo e sintattico che ne genera l'ordine complessivo, e una villa-icona, corrispondente ai singoli episodi architettonici di forte suggestione figurativa, quali i recinti circolari, le cupole e i teatri[111]. Mentre la villa-icona ha conosciuto una diffusione amplissima a partire dall'Umanesimo, la villa-idea è rimasta sostanzialmente incompresa fino al Novecento, in ragione della complessità e dell'esoterismo del suo modello compositivo generale[112]. Su questa distinzione si fonda la storia del magistero esercitato da Villa Adriana sugli architetti succedutisi nei secoli.

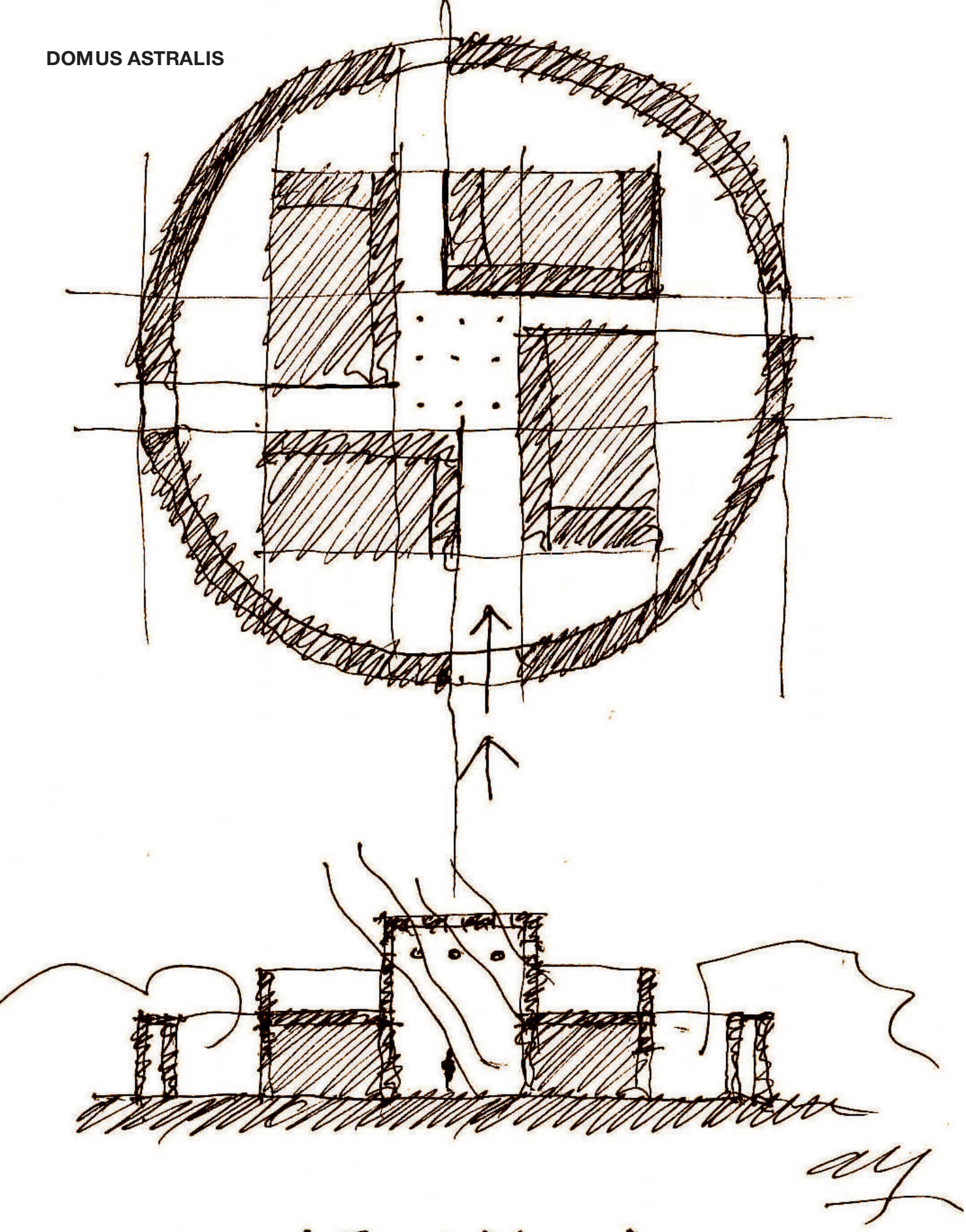
Tra le prime interferenze rinascimentali si collocano i Giardini del Belvedere in Vaticano, progettati da Donato Bramante tra il 1505 e il 1512, il cui atto fondativo, ossia la connessione lineare tra due complessi architettonici speculari attraverso una galleria-viadotto capace di gestire il dislivello crescente verso il Belvedere, viene posto in relazione con il grande bastione contraffortato che collega, a Villa Adriana, il complesso delle Grandi e Piccole Terme con il livello superiore dell'Accademia[113]. Villa Madama, insieme al Belvedere Vaticano, viene indicata come l'interprete più sofisticato del modello adrianeo, capace di armonizzare innesti tipologici, terrazzamenti sostruiti e sequenze di recinti in un insieme paesaggistico organico, sebbene la parte effettivamente realizzata corrisponda solo a una porzione minoritaria del progetto originario[114]. Analoghe interferenze vengono registrate nel cortile circolare e nell'organizzazione dei giardini di Villa Farnese a Caprarola, così come nel Palazzo di Carlo V a Granada[115].

Sul versante settecentesco, John Soane visita Villa Adriana tra il 1778 e il 1780, rilevando con particolare attenzione il complesso delle Piccole e Grandi Terme; l'esperienza della rovina percepita in quanto tale, con la sua smaterializzata leggerezza strutturale, orienta le soluzioni progettuali adottate da Soane per gli ambienti interni della Bank of England, in particolare per il Consols Transfer Office, dove la ricerca della luce zenitale traduce in forma costruita la nostalgia dell'esperienza tiburtina[116].

Parallelamente, gli architetti pensionnaires dell'Académie de France operano con continuità sul corpo archeologico della Villa per circa mezzo secolo: Pierre Gérôme-Honoré Daumet lavora a Villa Adriana tra il 1856 e il 1860, Charles Girault si dedica soprattutto alla Piazza d'Oro tra il 1881 e il 1885, Pierre Joseph Esquié riprende il medesimo sedime alla luce dei nuovi scavi tra il 1883 e il 1887, Louis Marie Henri Sortrais si concentra sugli scavi del Canopo tra il 1890 e il 1894, e infine Charles Louis Boussois, ultimo dei pensionnaires a operare sul sito tra il 1909 e il 1913, realizza la collocazione della Villa nel più ampio contesto territoriale tiburtino, aggiorna la pianta dello stato di fatto correggendo gli errori dei rilievi precedenti e produce la prima vista assonometrica tridimensionale corretta della Villa[117].

**Fig. 56**
A destra, Veduta del Teatro Marittimo di Villa Adriana, Tivoli, 2020 circa. Fonte online: Il Buongiorno, Villa Adriana, eterna bellezza





Arch. Vido a Ponzano
maggio 2002

A questa tradizione si affianca, sul piano della comunicazione grafica su scala internazionale, la pianta delle fabbriche esistenti pubblicata da Francesco Piranesi nel 1781, tra gli artefatti comunicativi più efficaci dedicati alla residenza imperiale tiburtina[118].

Il passaggio alla modernità è segnato dalla visita di Charles-Édouard Jeanneret, il futuro Le Corbusier, che tra il 20 e il 25 ottobre 1911 percorre la Villa in due sessioni, restituendone l'esperienza attraverso gli schizzi compendiari dei suoi carnets di viaggio, per poi proporne la forma come paradigma per l'architettura moderna nel celebre passaggio di Vers une architecture, pubblicato nel 1923[119].

Sul fronte italiano, Gabriele d'Annunzio affida a Giancarlo Maroni, a partire dal 1921, la trasformazione della Villa Cargnacco di Gardone Riviera nel Vittoriale degli Italiani, concepito come un'altra Villa Adriana attraverso lo sviluppo di un complesso a partire da una preesistenza storica, la sequenza di spazi concatenati e conclusi ma aperti al paesaggio, la presenza di centralità monumentali terminali e l'organizzazione del parco lungo due corsi d'acqua, secondo un'assunzione della composizione ipotattica che governa l'intera sintassi della Villa tiburtina.

Nel 1952 Luigi Moretti torna a teorizzare su Villa Adriana nel celebre saggio Strutture e sequenze di spazi, pubblicato sulla rivista "Spazio", analizzando il Teatro Marittimo, la Sala dei Filosofi e il portico del Pecile attraverso parametri quali la forma geometrica, la densità luminosa e la "pressione" o carica energetica percepita dall'osservatore in movimento.

Giancarlo De Carlo applica il sistema polare-ipotattico tiburtino al Campus dell'Università di Urbino tra il 1958 e il 1965, organizzando i collegi attorno alla preesistenza del convento storico, mentre Richard Meier, nel Getty Center realizzato a Los Angeles tra il 1984 e il 1997, adotta una composizione policentrica assimilabile alla struttura tipica delle acropoli antiche, di Atene o di Pergamo, calibrata sui punti sensibili della topografia collinare[120].

La continuità di questo magistero è oggi rappresentata, sul piano istituzionale, dal Piranesi Prix de Rome, concorso di architettura e museografia per l'archeologia promosso dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, erede della vocazione beaux-arts già propria dell'Académie de France e dell'American Academy in Rome[121]

**Fig. 57**
A sinistra, Alberto Campo Baeza, Schizzo di studio per il progetto dell'Asilo Benetton a Ponzano Veneto, 2007

## Forma Urbis Villa: geometrie, assi e frammenti

L'impianto compositivo di Villa Adriana viene descritto in letteratura come un sistema policentrico e ipotattico, capace di introdurre nel cuore dell'architettura romana istituzionale un modello compositivo polare adottato con estrema rarità prima del caso tiburtino e sostanzialmente mai più ripreso in ambito romano dopo di esso[122].
La lettura di questa geometria si articola su una duplice serie di categorie, elaborate a partire dalla stratificazione storica delle interpretazioni del sito: da un lato la percezione propria dei secoli XV-XVII, riassumibile nella varietas formae, nel rapporto tra villa imperiale e città ideale, nell'alternanza tra asimmetria e simmetria ponderale, tra artificio e natura terrazzata, e nella ricorrenza tipologica di recinti e cupole, quali il recinto circolare del Teatro Marittimo e le cupole del Canopo, della Piazza d'Oro e delle Terme, dei teatri, dei muri del Pecile, delle Cento Camerelle e del Palatium, e delle forme mistilinee della Piazza d'Oro, del Padiglione dell'Accademia e dell'Edificio con Tre Esedre; dall'altro la lettura più propriamente moderna, sviluppata tra Sette, Otto e Novecento, imperniata sulle categorie di assialità, orientamento, ipotassi, intesa come relazione gerarchica tra le parti, paratassi, intesa come contatto scaleno tra volumi, e architetture d'acqua.
Su questo impianto teorico si innesta la nozione di "tecnigrafo post-alessandrino", con cui Pier Federico Caliari definisce la tecnica compositiva esoterica elaborata dagli architetti dell'imperatore, e che individua nell'Edificio con Tre Esedre e nell'Antinoeion i poli di centralità attorno ai quali si organizza l'intera sintassi policentrica della Villa[123].



Tale impianto teorico trova sviluppo sistematico nel volume Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, dedicato alla ricostruzione della forma “trasparente” del complesso attraverso l’individuazione delle centralità topografiche e delle relazioni ipotattiche e paratattiche tra i quartieri[124]. Il ricorso al recinto circolare del Teatro Marittimo, in particolare, viene indicato come l’elemento di massima autorità figurativa della Villa, capace di incastonarsi senza soluzione di continuità nell’architettura degli ultimi cinquecento anni, da Villa Madama e Villa Farnese fino ai recinti novecenteschi di James Stirling e Alberto Campo Baeza[125].

La restituzione grafica di questa geometria complessa attraversa una lunga tradizione cartografica, dalla pianta di Francesco Contini, attraverso quella di Piranesi del 1781, fino alla sezione territoriale e alla vista assonometrica ricostruttiva elaborate da Charles Louis Boussois tra il 1909 e il 1913, che costituiscono, nella lettura storiografica, la prima tridimensionalizzazione esatta della Villa fondata su un rapporto costante tra planimetria dello stato di fatto e planimetria ricostruttiva29. Sul piano della lettura contemporanea del sito, infine, la Call internazionale “Designing the UNESCO Buffer Zone”, promossa dall’Accademia Adrianea nel 2018, ha ribadito come l’assenza di un tessuto viario gerarchizzato interno renda la geometria della Villa un sistema aperto, da leggere per centralità e frammenti piuttosto che per assi continui, in una condizione che permane oggetto di reinterpretazione progettuale fino al presente[126].

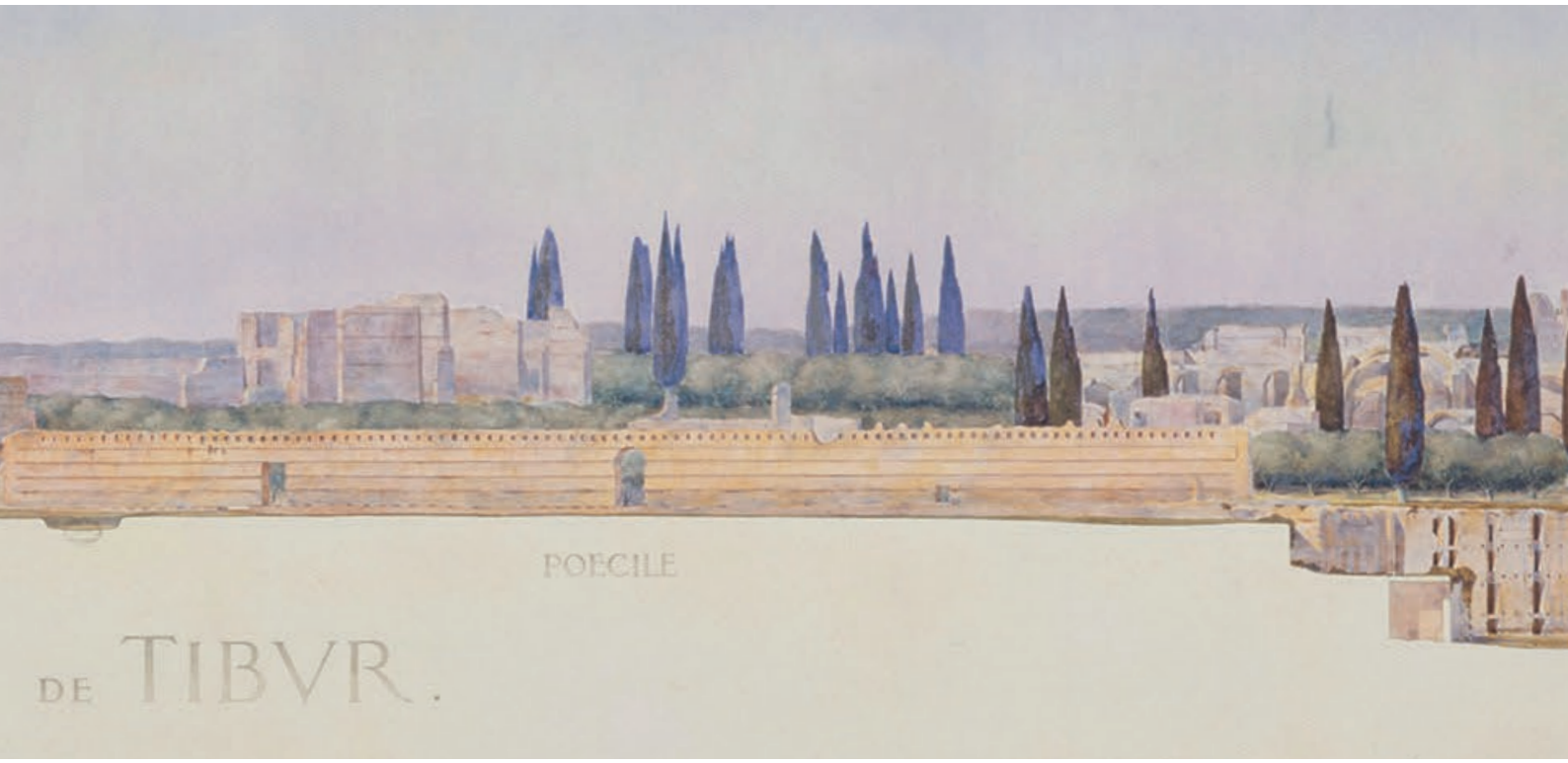



**Fig. 58**
Charles-Louis Boussois, Sezione territoriale dello stato di fatto da Valle di Tempe alla Valle del Pecile, 1909–1913, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, Env. 59-04; Réunion des Musées Nationaux

# VILLA ADRIANA & FASHION

## La villa come scenografia e come archetipo del lusso

Villa Adriana si presta a essere letta come una grande costruzione scenica del potere, della cultura e della memoria. La sua natura non coincide con quella della villa intesa come semplice luogo di ritiro, né con quella del palazzo come organismo chiuso e gerarchico. Al contrario, il complesso adrianeo si sviluppa come un sistema aperto e articolato, composto da padiglioni, giardini, bacini d'acqua, percorsi e luoghi di contemplazione. In questa condizione, l'architettura non si limita a definire ambienti funzionali, ma costruisce una sequenza di esperienze, immagini e apparizioni. La Villa diventa quindi un paesaggio abitabile, nel quale il movimento del corpo, l'acqua e il rapporto con la vegetazione concorrono alla costruzione di una dimensione fortemente teatrale. La definizione UNESCO di Villa Adriana come complesso capace di riunire elementi dell'eredità architettonica egizia, greca e romana nella forma di una "città ideale" offre un primo riferimento utile per comprenderne la natura eccezionale.[129] Non si tratta soltanto di una residenza, ma di un sistema culturale costruito, nel quale architetture e paesaggi vengono assemblati come frammenti di mondi differenti. Anche il portale italiano dedicato ai siti UNESCO sottolinea come il complesso comprendesse circa trenta edifici distribuiti su oltre centoventi ettari, incorporando tradizioni architettoniche greche, romane ed egizie.[130] Questa pluralità di riferimenti permette di interpretare la Villa come un dispositivo di rappresentazione più che come un semplice luogo in cui abitare, nella quale l'imperatore organizza una propria geografia ideale, fondata sulla memoria dei luoghi e sulla citazione culturale. La Villa, in questo senso, può essere considerata come un archetipo del lusso non tanto per la ricchezza dei materiali o per la monumentalità delle sue architetture, quanto per la complessità dell'esperienza che essa era in grado di produrre. Il lusso adrianeo non coincide con la pura ostentazione, ma con la capacità di costruire un mondo. È un lusso più colto, fondato sull'accesso alla cultura, sulla padronanza del paesaggio e sulla possibilità di attraversare, all'interno di un unico complesso, una sequenza di luoghi differenti per forma, atmosfera e significato. La Villa non mostra soltanto il potere dell'imperatore, ma la sua capacità di appropriarsi simbolicamente delle culture del Mediterraneo e di trasformarle in architettura.[131]

**Fig. 59**
A destra, Canopo, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025

**Fig. 60**
Nelle pagine sucessive, Canopo, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025

**Fig. 61**
Nelle pagine sucessive, Canopo, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025







Questa dimensione trova un confronto più ampio nella cultura della villa romana. Gli studi sulla villa antica sottolineano come essa fosse spesso legata al tema dell'otium, cioè a una forma di tempo colto, aristocratico e separato dalla città, ma non per questo privo di valore politico e sociale. La villa non era soltanto luogo di riposo, ma spazio di rappresentazione, educazione, conversazione, controllo del paesaggio e costruzione dell'identità del proprietario. In Villa Adriana questa condizione raggiunge una scala eccezionale, poiché la dimensione privata dell'otium imperiale si fonde con quella pubblica della rappresentazione del potere. Il complesso diventa una sorta di teatro del mondo, nel quale il paesaggio non è più soltanto sfondo, ma parte integrante della costruzione simbolica. Il termine "scenografia" va quindi inteso in senso architettonico e non riduttivamente teatrale. Villa Adriana non è scenografica perché appare pittoresca nella sua condizione di rovina, ma perché la sua stessa struttura originaria sembra pensata per produrre sequenze, quinte, fondali, prospettive, apparizioni e cambi di atmosfera. Spazi come il Canopo, il Teatro Marittimo, il Pecile, la Piazza d'Oro o le grandi architetture termali funzionano come episodi autonomi e al tempo stesso come parti di una narrazione più ampia. L'acqua riflette e amplifica le architetture; i portici costruiscono soglie e percorsi; le esedre e gli spazi curvilinei orientano lo sguardo; le differenze di quota trasformano il movimento nella Villa in una continua variazione di punti di vista. Il Canopo costituisce, da questo punto di vista, uno degli esempi più evidenti della capacità della Villa di costruire un'immagine scenica. La lunga vasca, il rapporto con il Serapeo, la presenza delle statue e la combinazione di riferimenti egizi, greci e romani generano uno spazio che non può essere letto soltanto come elemento funzionale o decorativo. In questo senso, il Canopo non è solo un luogo d'acqua, ma un vero dispositivo di immagine: uno spazio nel quale il paesaggio artificiale, la memoria culturale e la presenza scultorea costruiscono una narrazione imperiale.[129] La qualità scenografica di Villa Adriana non dipende però soltanto da singoli episodi monumentali. Questa distinzione è utile per il presente capitolo: la Villa è, insieme, idea e icona. È idea perché possiede una struttura compositiva complessa; è icona perché la sua immagine, fatta di rovine monumentali, architetture d'acqua, recinti e forme centrali, ha continuato a produrre immaginario nei secoli. La sua forza scenica nasce proprio dalla tensione tra questi due livelli. Il rapporto tra Villa Adriana e l'immaginario è stato infatti costante nel tempo.[133] La Villa non è stata soltanto scavata e studiata, ma anche ridisegnata, interpretata, reinventata e utilizzata come repertorio di forme. MacDonald e Pinto, in Hadrian's Villa and Its Legacy, interpretano il complesso come uno dei monumenti più originali nella storia dell'architettura e dell'arte, capace di influenzare la progettazione di ville e paesaggi dal Rinascimento in avanti, fino ad architetti del Novecento come Le Corbusier e Louis Kahn.[134]

**Fig. 62**
A destra, Aldo Rossi, Teatro del Mondo, Venezia, 1979



Questo dato è fondamentale perché consente di leggere Villa Adriana non solo come testimonianza del passato, ma come matrice culturale ancora attiva in cui il valore non si esaurisce nella conservazione archeologica, ma continua a produrre riferimenti. Non rappresenta un lusso immediato e materiale, ma un lusso fondato sulla possibilità di attraversare luoghi diversi e percepire il tempo come esperienza estetica. La molteplicità dei linguaggi, la monumentalità delle architetture, la successione degli spazi aperti e chiusi, la relazione con il verde e con la luce producono una forma di ricchezza più complessa di una semplice decorazione. Diventa un sistema capace di generare racconto attraverso l'architettura, ed è proprio questa dimensione narrativa a rendere Villa Adriana particolarmente vicina al linguaggio della moda contemporanea. La moda, soprattutto nella forma della sfilata o della campagna visiva, non si limita più da tempo alla presentazione dell'abito come oggetto isolato. Essa costruisce ambienti, atmosfere, sequenze, gesti, corpi e immagini. Skov e altri autori, nel saggio "*The Fashion Show as an Art Form"*, interpretano la sfilata come una forma leggibile attraverso elementi che definiscono una situazione sociale, orientano gli sguardi e costruiscono lo spettacolo. In questo senso, lo spazio non è un contenitore neutro, ma parte attiva della comunicazione.[135] L'architettura, la luce, il movimento, la disposizione del pubblico e il rapporto con il luogo contribuiscono alla costruzione del significato dell'evento.Il dialogo tra Villa Adriana e moda nasce quindi da una corrispondenza più profonda: entrambe lavorano sulla costruzione di un'immagine totale. La Villa adrianea mette in scena un'identità imperiale attraverso architetture, paesaggi e citazioni culturali; la moda contemporanea mette in scena un'identità estetica attraverso abiti, corpi, scenografie e narrazioni. Naturalmente i due ambiti appartengono a tempi, finalità e sistemi di valore differenti, ma condividono una capacità di organizzare lo spazio come esperienza. In entrambi i casi, il valore non risiede soltanto nell'oggetto, ma nel modo in cui l'oggetto viene collocato in una sequenza percettiva e simbolica. Questa affinità emerge anche nel modo in cui Villa Adriana è stata utilizzata dall'immaginario contemporaneo. La mostra 60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO ha evidenziato come, a partire dagli anni Sessanta, il cinema abbia designato Villa Adriana come "set di eccellenza", contribuendo a trasmettere i suoi valori culturali ed estetici a un pubblico sempre più ampio.[136] La stessa esposizione, organizzata in occasione del ventennale dell'iscrizione UNESCO, ha sottolineato il ruolo del cinema nella mediazione dell'immagine della Villa e nella costruzione di un immaginario condiviso. Questo precedente è importante perché mostra come la Villa abbia già assunto, nel corso del Novecento e del XXI secolo, una funzione scenica all'interno di linguaggi visivi diversi dall'archeologia e dalla storia dell'architettura.

**Fig. 63**
A destra, Elaine Constantine, Gucci Cruise 2018 Menswear Lookbook, Villa Adriana, Tivoli, 2017

**Fig. 64**
Nelle pagine sucessive, Elaine Constantine, Gucci Cruise 2018 Menswear Lookbook, Villa Adriana, Tivoli, 2017

**Fig. 65**
Nelle pagine sucessive, Elaine Constantine, Gucci Cruise 2018 Menswear Lookbook, Villa Adriana, Tivoli, 2017






GUCCI

Il passaggio dal cinema alla moda non deve essere letto come una semplice sostituzione di linguaggi, ma come una diversa modalità di attivazione dell'immagine. Il cinema utilizza la Villa come spazio narrativo, capace di produrre atmosfera, profondità storica e riconoscibilità visiva. La moda, in modo analogo, può utilizzare la Villa come luogo capace di amplificare il significato dell'abito e di inserirlo in una dimensione culturale più ampia. Questo non significa ridurre il sito a fondale, ma riconoscere che la forza dell'architettura antica consiste anche nella sua capacità di generare immagini contemporanee. La questione, semmai, riguarda il modo in cui questa forza viene governata, interpretata e resa compatibile con il valore storico del luogo.

Un caso già avvenuto nel campo della moda è il lookbook Gucci Cruise 2018, fotografato da Elaine Constantine a Villa Adriana.[137] Gucci presenta il sito come ambientazione del book maschile della collezione, mettendo in relazione l'immaginario della maison con la stratificazione storica e simbolica della Villa. Questo esempio dimostra che Villa Adriana possiede una qualità scenica già riconosciuta dal sistema moda: le sue rovine, i suoi spazi aperti, le superfici lapidee, la vegetazione e la memoria classica offrono un contesto capace di intensificare la narrazione visiva dell'abito. Allo stesso tempo, proprio questa efficacia impone una lettura critica: la potenza dell'immagine non deve cancellare la complessità del luogo.

La Villa come scenografia non va dunque intesa come spazio passivo disponibile all'uso contemporaneo. Al contrario, essa è una scenografia già carica di storia, di valori e di significati. Ogni immagine prodotta al suo interno entra in dialogo con una lunga tradizione di rappresentazioni, rilievi, vedute, ricostruzioni, fotografie, film e interpretazioni. La moda può trovare in questo luogo un contesto di grande forza espressiva, ma solo riconoscendo che la Villa non è neutra. Essa non è un semplice sfondo classico, ma un organismo culturale complesso, nel quale ogni gesto visivo assume un peso particolare.



**Fig. 66**
Dolce & Gabbana Alta Moda, sfilata nella Valle dei Templi presso il Tempio della Concordia, Agrigento, 2019

**Fig. 67**
A destra, Dolce & Gabbana Alta Moda, sfilata nella Valle dei Templi presso il Tempio della Concordia, Agrigento, 2019



## Moda e rovina: l'estetica del frammento e del tempo

Il rapporto tra moda e rovina può essere compreso a partire da una condizione comune, entrambe appartengono a una dimensione temporale instabile, la rovina è ciò che resta di un'architettura dopo la perdita della sua integrità originaria mentre la moda è spesso associata al cambiamento, alla stagione, alla trasformazione continua di forme e codici estetici. Pur muovendosi in direzioni opposte, una verso la permanenza del frammento e l'altra verso la continua variazione, entrambe rendono visibile il tempo. La rovina mostra il tempo come traccia, erosione, lacuna e stoicismo, invece la moda lo interpreta come ciclo, ritorno, superamento e reinvenzione.

Nel contesto archeologico, il frammento non restituisce mai l'intero edificio, ma ne conserva una presenza parziale, aperta all'interpretazione, ad esempio una colonna spezzata, una muratura incompleta, una soglia isolata o un pavimento interrotto non sono semplicemente resti materiali, ma sono elementi capaci di attivare l'immaginazione, perché chiedono allo sguardo di completare mentalmente ciò che non esiste più.

La riflessione teorica sulla rovina ha spesso insistito su questo rapporto tra materia e tempo. Alois Riegl, nel saggio Il culto moderno dei monumenti, individua nel valore d'antico una qualità fondata sulla percezione del tempo e sul riconoscimento dei segni della decadenza, in cui il monumento non viene apprezzato soltanto perché appartiene al passato, ma perché rende visibile la distanza temporale che lo separa dal presente, in cui patina, erosione, lacuna e trasformazione della materia diventano parte del suo stesso valore intrinseco.[138]

Georg Simmel, nel saggio "*La rovina*", interpreta invece la rovina come luogo di tensione tra opera dell'uomo e forza della natura, in cui l'architettura nasce come costruzione razionale, come forma imposta alla materia e la rovina appare quando questa forma comincia a essere incisa dal tempo, dalla vegetazione, dagli agenti atmosferici e dalla defunzionalizzazione. *"Il fascino della rovina deriva proprio da questa ambiguità: essa non è più pienamente architettura, ma non è ancora semplice natura"*. È una forma intermedia, sospesa, nella quale la costruzione umana e il processo naturale convivono.[139]

Marc Augé ha ulteriormente spostato la riflessione sulla rovina verso il tema dell'esperienza temporale. In "*Le temps en ruines"*, la rovina viene letta come un luogo di percezione del tempo in una forma non riducibile alla cronologia storica. Non si tratta soltanto di conoscere una data o una funzione originaria, ma di entrare in contatto con una temporalità più ampia, fatta di durata, assenza, memoria e distanza. Questa prospettiva è particolarmente utile per comprendere Villa Adriana, in cui il valore del sito non risiede solo nella ricostruzione filologica degli edifici, ma anche nella capacità della rovina di produrre un'esperienza estetica e percettiva del tempo.[140]

**Fig. 68**
A destra, Piazza d'Oro, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025

**Fig. 69**
A destra, Piazza d'Oro, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025

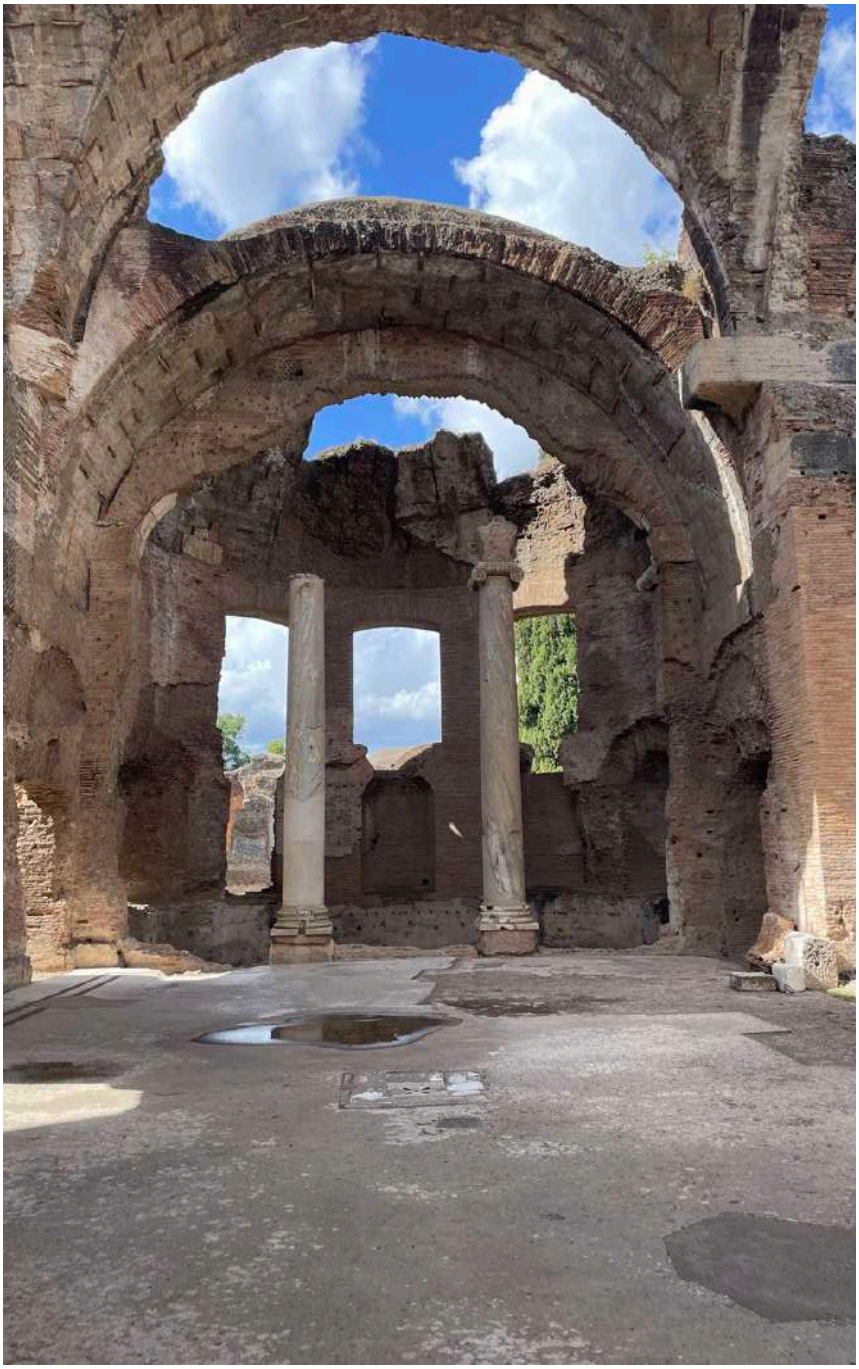
**Fig. 70**
Nelle pagine seguenti, About Time: Fashion and Duration, allestimento della mostra presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art, New York, 2020






" LITTLE BLACK DRESS "
XVI
XV
XIV
XIII
JEAN PATOU
WEEKS


XII
XI
X
IX
1908
FRENCH
Dress
2011
MARC JACOBS
for LOUIS VUITTON
1903
AMERICAN
Morning Dress
2011
JUNYA
WATANABE



Nel caso di Villa Adriana, la rovina non appare come semplice documento archeologico, ma come paesaggio di frammenti, in cui il visitatore attraversa resti murari, colonne, bacini d'acqua, pavimentazioni, soglie e lacune in cui l'architettura è presente proprio attraverso la sua incompletezza. Questa condizione genera una percezione particolare, in cui il sito non viene compreso in un unico sguardo, ma attraverso una sequenza di indizi che richiedono un'interpretazione continua. La rovina diventa quindi uno spazio narrativo, nel quale l'assenza è tanto importante quanto la presenza.

**Fig. 71**
Grandi Terme, Villa Adriana, Tivoli, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025

È in questa dimensione che la moda può trovare un'affinità profonda in cui anche l'abito non è un oggetto puramente funzionale, è superficie, struttura, memoria, segno e costruzione dell'immagine del corpo. Come la rovina, l'abito possiede una relazione diretta con il tempo, viene indossato, consumato, conservato, archiviato, ripreso e reinterpretato, in cui la moda vive tra effimero e permanenza. Da un lato produce forme destinate a cambiare, dall'altro costruisce silhouette e codici capaci di ritornare nel tempo.

Questa tensione è stata al centro della mostra "*About Time: Fashion and Duration del Costume Institute del Metropolitan Museum of Art".*[141] La mostra ha interpretato la moda attraverso il concetto di *durata* di Henri Bergson, costruendo una cronologia non lineare, in cui abiti di epoche diverse vengono accostati per forma, materiale o decorazione. Infatti, l'obiettivo era mostrare come l'abito possa generare associazioni temporali in cui passato, presente e futuro si sovrappongono. La moda, quindi, non è solo novità, ogni collezione, anche quando si presenta come contemporanea, in realtà dialoga con forme precedenti, tecniche, materiali e immaginari culturali, in cui il passato non viene semplicemente riprodotto, ma viene riletto e trasformato. In questo senso, la moda lavora spesso in modo simile alla rovina, assume frammenti di memoria e li inserisce in una nuova configurazione, in cui drappeggio antico può riemergere in un abito contemporaneo, una silhouette storica può essere deformata, un tessuto può simulare usura e una costruzione sartoriale può mostrare volutamente cuciture e processi normalmente nascosti.[142]

Il tema dell'incompletezza ha assunto un ruolo importante anche nella cultura della moda contemporanea. La mostra "*Fashion Unraveled del Museum at FIT* "ha indagato proprio il valore estetico di abiti alterati, incompiuti, decostruiti o segnati dall'uso, mettendo in discussione l'idea che il capo debba essere sempre presentato come oggetto perfetto e intatto, questo approccio permette di avvicinare la moda alla logica della rovina in cui ciò che è lacunoso, consumato, modificato o imperfetto non viene necessariamente percepito come scarto, ma può diventare veicolo di memoria e intensità espressiva.[143]

La decostruzione nella moda ha reso ancora più evidente questa affinità, designer come Rei Kawakubo, Vivienne Westwood e Martin Margiela hanno lavorato su strappi, asimmetrie, cuciture esposte, forme incompiute, materiali poveri o di recupero, mettendo in crisi l'idea tradizionale di eleganza e perfezione. Adam Geczy, nel saggio "*Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion"*, legge queste pratiche come un superamento della preziosità convenzionale e come una messa in scena della distruzione, del tempo e della vulnerabilità del corpo vestito.[144] La moda decostruita non nasconde il processo, ma lo mostra, non cancella la frattura, ma la assume come parte della forma.

**Fig. 72**
Nelle pagine seguenti, About Time: Fashion and Duration, allestimento della mostra presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art, New York, 2020


MENDED AND ALTERED



Questa condizione è particolarmente vicina all'estetica della rovina. La rovina non è un semplice edificio danneggiato ma è una forma che ha acquisito un nuovo valore proprio attraverso la perdita, allo stesso modo, un abito lacerato, scomposto o incompleto può smettere di essere percepito come errore tecnico e diventare una dichiarazione estetica formale. In entrambi i casi, la bellezza non nasce dalla perfezione, ma dalla tensione tra costruzione e disfacimento, ma il frammento diventa significativo perché porta con sé la memoria di una forma precedente e, allo stesso tempo, apre la possibilità di una nuova interpretazione.

Nel rapporto con la Villa, questa riflessione assume una particolare rilevanza, le rovine non devono essere considerate come semplice fondale scenico per l'abito, ma come materia attiva che crea dialogo. Il frammento archeologico, con la sua superficie logorata e la sua forma incompleta, introduce una temporalità diversa da quella della moda, mentre questa è più contemporanea e tende alla rapidità dell'immagine, la rovina impone una lenta percezione delle tracce. Inserire l'abito in questo contesto significa quindi confrontare due forme diverse di tempo: il tempo lungo della rovina e il tempo breve della moda, questa opposizione non deve essere intesa come contraddizione, ma come possibilità narrativa e progettuale. La moda può amplificare la percezione della rovina proprio perché introduce il corpo vivo, il movimento, il tessuto e l'emmifero dell'evento dentro uno spazio segnato dalla durata. Il corpo vestito attraversa la rovina, il tessuto dialoga con la pietra, la superficie morbida dell'abito si confronta con la materia consumata e la leggerezza del gesto contrasta con la permanenza del frammento. La sfilata contemporanea permette di costruire questo rapporto attraverso la sequenza. La sfilata organizza ruoli, sguardi, gesti, tempi e relazioni tra chi produce l'evento e chi lo osserva. In un sito archeologico, questa dimensione sequenziale assume un valore ulteriore, perché il movimento dell'abito può dialogare con la successione dei frammenti architettonici. Tuttavia, questo dialogo richiede una forte consapevolezza critica con però il rischio che la rovina venga estetizzata in modo superficiale, trasformata in pura immagine di decadenza o in scenario pittoresco. In questo caso, il frammento, perderebbe la propria complessità storica e diventerebbe un semplice elemento decorativo. La moda, invece, può dialogare con la rovina in modo più profondo se ne riconosce la densità temporale, in cui il sito archeologico non deve essere usato solo perché "bello" o "suggestivo", ma perché porta con sé una stratificazione di significati che può arricchire la narrazione dell'abito e, allo stesso tempo, essere resa più leggibile attraverso l'evento.

**Fig. 73**
A destra, Maria Grazia Chiuri per Dior, Dior Cruise 2022, sfilata presso il Panathenaic Stadium, Atene, 17 giugno 2021

**Fig. 74**
Nelle pagine sucessive, Maria Grazia Chiuri per Dior, Dior Cruise 2022, sfilata presso il Panathenaic Stadium, Atene, 17 giugno 2021

**Fig. 75**
Nelle pagine sucessive, Maria Grazia Chiuri per Dior, Dior Cruise 2022, sfilata presso il Panathenaic Stadium, Atene, 17 giugno 2021

**Fig. 76**
Nelle pagine sucessive, Maria Grazia Chiuri per Dior, Dior Cruise 2022, sfilata presso il Panathenaic Stadium, Atene, 17 giugno 2021

**Fig. 77**
Nelle pagine sucessive, Maria Grazia Chiuri per Dior, Dior Cruise 2022, sfilata presso il Panathenaic Stadium, Atene, 17 giugno 2021











Gli studi sul rapporto tra sfilate e siti archeologici sottolineano proprio questa delicatezza. Allegranti, nell'articolo "*Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites*" affronta il tema a partire dal quadro internazionale di tutela e dalle raccomandazioni sulla conservazione del patrimonio culturale, evidenziando come l'uso dei siti archeologici per eventi di moda debba essere valutato non solo per il suo valore comunicativo, ma anche per la compatibilità con la protezione del bene. Questo passaggio è essenziale: la relazione tra moda e rovina può essere fertile solo se non trasforma il patrimonio in superficie consumabile, ma lo considera come soggetto culturale dotato di autonomia.[145]

Da questo punto di vista, l'estetica del frammento non coincide con una celebrazione della trasformazione o addirittura distruzione, non si tratta di rendere la rovina più scenografica, né di accentuarne artificialmente il carattere decadente. Il frammento va letto come traccia, come elemento che conserva memoria e apre possibilità interpretative. Nella moda, allo stesso modo, l'incompiuto e il decostruito non valgono soltanto come effetto visivo, ma come messa in discussione della forma conclusa, della superficie perfetta e del consumo rapido dell'immagine. Il frammento diventa un modo per rallentare lo sguardo e rendere percepibile il processo.

Questa idea è particolarmente coerente con il sito di Villa Adriana, perché non si offre come rovina isolata, ma come sistema di frammenti distribuiti nel paesaggio, la Villa non restituisce una sola immagine, ma una pluralità di tracce fatta di resti monumentali, superfici, acque, vuoti, percorsi, vegetazione, lacune, ombre e aperture verso il cielo in cui la moda può inserirsi in questa pluralità non come sovrapposizione, ma come ulteriore strato temporaneo e in tutto questo l'abito diventa un elemento capace di misurare lo spazio e di rendere visibile, per contrasto, la durata della rovina.

Il rapporto tra moda e rovina è quindi fondato su una tensione tra permanenza e apparizione, la rovina resta, anche se trasformata dal tempo; la moda appare, cambia e scompare.



**Fig. 78**
Karl Lagerfeld per Chanel, Chanel Métiers d'Art 2018/19 Paris–New York, sfilata presso il Tempio di Dendur del Metropolitan Museum of Art, New York, 4 dicembre 2018

## Eventi e installazioni contemporanee nel sito UNESCO

La presenza di eventi, mostre e installazioni contemporanee all'interno di un sito UNESCO come Villa Adriana apre una riflessione diversa rispetto alla sola conservazione archeologica, il sito, infatti, non può essere considerato esclusivamente come un insieme di resti da proteggere o come un documento storico da osservare a distanza. La sua complessità spaziale, paesaggistica e culturale lo rende anche un luogo capace di accogliere forme di interpretazione contemporanea, purché queste siano costruite in modo consapevole e rispettoso della sua identità. Proprio in questo senso, gli eventi e le installazioni non rappresentano necessariamente una sovrapposizione estranea al patrimonio, ma possono diventare strumenti attraverso cui il sito viene riletto e comunicato a pubblici differenti.

Il punto centrale è comprendere come Villa Adriana, proprio per la sua natura di paesaggio archeologico aperto, stratificato e frammentario, possa diventare un luogo di produzione culturale contemporanea, diventando non soltanto il contenitore dell'evento, ma il materiale interpretativo con cui l'evento entra in relazione.

Una prima cornice teorica utile è offerta da la "*Carta ICOMOS per l'interpretazione e la presentazione dei siti culturali*" che considera l'interpretazione come parte integrante del processo di conservazione e non come un'aggiunta secondaria, "*...la Carta include, tra le attività interpretative possibili: pubblicazioni, programmi educativi, attività comunitarie, ricerca, installazioni on-site e strumenti multimediali, sottolineando che tali mezzi devono aumentare la comprensione pubblica del patrimonio e non sostituirsi al suo significato...*" questa impostazione permette di leggere gli eventi contemporanei non come eccezioni alla natura archeologica del sito, ma come una delle forme attraverso cui il patrimonio può essere presentato, comunicato e reso attivo nel presente.[146]

Nel caso di Villa Adriana, questa prospettiva trova riscontro in una programmazione culturale che negli ultimi anni ha progressivamente aperto il sito al dialogo con linguaggi diversi dall'archeologia tradizionale. L'Istituto Villa Adriana, e di Villa d'Este, ha sviluppato infatti un insieme di iniziative che coinvolgono cinema, arte contemporanea, videoarte, fotografia, editoria e progetti espositivi, inaftti questa attività è particolarmente significativa perché riguarda un luogo la cui identità è già fondata sulla pluralità: Villa Adriana nasce come sintesi di culture, architetture e paesaggi differenti, e proprio per questo può essere letta come uno spazio predisposto al dialogo tra tempi e linguaggi. Un caso particolarmente importante è la mostra "60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO", organizzata nel 2020 in occasione del ventennale dell'iscrizione di Villa Adriana nella Lista del Patrimonio Mondiale. L'esposizione, curata da Andrea Bruciati e Francesca Roncoroni, è stata concepita per raraccontare il rapporto tra il sito e il cinema, che da circa sessant'anni ne media l'immagine e i significati in modo non convenzionale ma estremamente incisivo.

La mostra evidenziava come, dagli anni sessanta in poi, Villa Adriana sia stata riconosciuta dal cinema come “set d’eccellenza”, diventando parte di un immaginario visivo condiviso e internazionale.
Questo caso è rilevante perché dimostra che la relazione tra Villa Adriana e i linguaggi contemporanei non nasce esclusivamente dall’arte o dalla moda, ma ha una storia più ampia. Il cinema ha trasformato il sito in immagine, contribuendo a diffonderne la riconoscibilità e a costruire una forma di memoria collettiva. Tuttavia, questa trasformazione non coincide semplicemente con l’uso della Villa come fondale. La forza del cinema sta nella capacità di costruire un racconto attraverso lo spazio: i percorsi, le quinte murarie, le rovine, l’acqua, il paesaggio e la luce diventano elementi narrativi. Villa Adriana, quindi, non è soltanto vista dal cinema, ma viene interpretata dal cinema.[147] La mostra *60/20* ha inoltre un valore metodologico, perché mette in evidenza come il sito possa essere riletto attraverso materiali d’archivio, contenuti multimediali e una narrazione espositiva capace di collegare archeologia, storia della fruizione e cultura visiva. Non si tratta di aggiungere un contenuto estraneo al sito, ma di mostrare una parte della sua fortuna contemporanea. La Villa viene presentata non solo come luogo antico, ma come immagine che ha continuato a circolare nel Novecento e nel XXI secolo, entrando nella memoria visiva di pubblici molto diversi da quelli specialistici.[148]

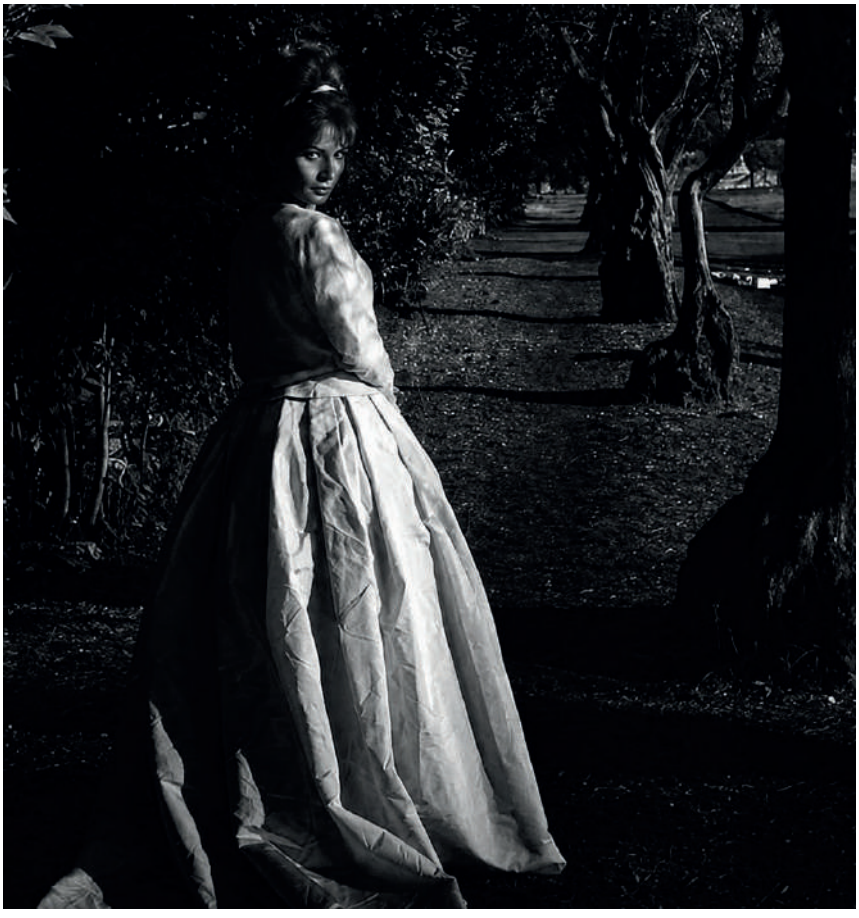


**Fig. 79**
*“Mostra 60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO”,* Villa Adriana, Tivoli, 2020, a cura di Andrea Bruciati e Francesca Roncoroni

**Fig. 80**
Nelle pagine sucessive, *“Mostra 60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO”*, Villa Adriana, Tivoli, 2020, a cura di Andrea Bruciati e Francesca Roncoroni







Accanto al cinema, un secondo ambito significativo è quello dell'arte contemporanea. La mostra Luca Vitone "*Io, Villa Adriana*" realizzata nel 2021 in collaborazione tra il MAXXI e l'Istituto Villa Adriana e Villa d'Este, costituisce un esempio particolarmente coerente di relazione tra opera, luogo e paesaggio. Il progetto si sviluppava tra il museo progettato da Zaha Hadid e la residenza dell'imperatore Adriano, costruendo un rimando continuo tra i due spazi, in cui le opere presentate intrecciavano riferimenti culturali, geografici e spaziali, generando un percorso che il visitatore attraversava fisicamente e mentalmente. [149]

L'aspetto più interessante del lavoro di Vitone riguarda il modo in cui l'opera si lascia determinare dal sito, le tele collocate in diversi luoghi di Villa Adriana sono state esposte per mesi agli agenti atmosferici, delegando all'ambiente il compito di produrre l'immagine. In questo modo, il sito non diventa solo un luogo statico, ma parte attiva del processo artistico: il tempo atmosferico, la polvere, l'umidità, la luce e le condizioni ambientali lasciano una traccia materiale sulle superfici. Il progetto mette quindi in relazione arte contemporanea e rovina non attraverso una semplice citazione iconografica, ma attraverso un contatto fisico e temporale con il luogo.

Questo caso permette di comprendere come un'installazione contemporanea possa lavorare sulla dimensione invisibile del sito. Villa Adriana non viene mostrata soltanto attraverso le sue forme architettoniche riconoscibili, in cui'opera agisce come registrazione, non come spettacolarizzazione.

Un ulteriore passaggio significativo è rappresentato dalla costituzione della collezione di arte contemporanea delle Villa, presentata nel progetto "*Artificialia et Mirabilia*". L'Istituto definisce l'inserimento di opere dal linguaggio contemporaneo nelle collezioni storiche come uno degli ambiti più importanti della propria attività, finalizzato a sostenere un dialogo costruttivo tra passato e presente e una contaminazione tra siti antichi e pensiero contemporaneo. Le opere vengono considerate site-specific non necessariamente in senso fisico, ma anche concettuale, perché nascono dalla percezione e dal radicamento dei luoghi nell'immaginario collettivo.[150]

Questo passaggio è particolarmente utile perché consente di superare l'idea dell'installazione come semplice oggetto temporaneo. L'opera contemporanea può infatti diventare parte di una strategia culturale più ampia, capace di generare conoscenza, accessibilità e nuove forme di interpretazione. La collezione non serve solo ad aggiornare l'offerta museale, ma a costruire un dialogo tra il patrimonio antico e le forme espressive del presente. In questa prospettiva, l'arte contemporanea non entra nel sito per decorarlo, ma per aprire domande, produrre connessioni e rendere più percepibile la stratificazione culturale dei luoghi.

**Fig. 81**
A sinistra, "Luca Vitone, Io, Villa Adriana, 2021, opera appartenente al ciclo pittorico realizzato attraverso l'azione degli agenti atmosferici su tela

Il progetto "*Vita Nova: arte in Italia alla luce del nuovo millennio"* si colloca nello stesso orizzonte. La rassegna, dedicata all'arte italiana tra il 1990 e il 2010 e si è proposta come ricognizione sulla ricerca visiva contemporanea. Nella seconda sezione del progetto, Andrea Bruciati ha descritto Vita Nova come un'operazione che si innesta sull'assetto monumentale delle VILLÆ, interpretando lo spirito dei luoghi alla luce di una sensibilità rinnovata e vicina alle esigenze dell'uomo contemporaneo.[151]

Questa impostazione è rilevante perché introduce il tema della contemporaneità non come rottura rispetto al patrimonio, ma come strumento di interpretazione. Il sito monumentale non viene trattato come contenitore neutro per opere nuove, ma come struttura capace di orientare il significato delle opere stesse, allo stesso tempo, le opere contemporanee possono restituire al sito una nuova leggibilità, facendo emergere questioni legate al presente: identità, paesaggio, memoria, corpo, tempo, comunità, percezione. Il rapporto tra antico e contemporaneo, quindi, non si costruisce per contrasto formale, ma attraverso una relazione di senso.

Anche il "*VILLÆ Film Festival*" dimostra come il sito UNESCO possa diventare luogo di esperienza culturale contemporanea senza perdere la propria specificità. La seconda edizione del festival, nel 2020, si è svolta nei due siti UNESCO di Villa Adriana e Villa d'Este, proponendo una rassegna di film in cui l'arte era protagonista del racconto. Il festival è di particolare rilevanza perchè introduce una dimensione temporale e collettiva diversa rispetto alla visita ordinaria.[152] La proiezione serale, l'incontro con registi, critici e artisti, il rapporto tra archivio audiovisivo e luogo fisico producono un'esperienza in cui il patrimonio diventa spazio di confronto pubblico. Anche in questo caso, il valore non risiede solo nell'evento in sé, ma nella possibilità di far emergere nuove relazioni tra memoria archeologica e immaginario contemporaneo. Il cinema e la videoarte non sostituiscono la lettura archeologica, ma la accompagnano con altri strumenti: montaggio, racconto, immagine in movimento, suono, atmosfera.

Questi esempi dimostrano che Villa Adriana è già inserita in una politica culturale capace di accogliere linguaggi contemporanei come mostre, installazioni, cinema e videoarte non sono episodi isolati, ma parti di una strategia che tende a rendere il sito più leggibile e più attivo. Ciò non significa trasformare il patrimonio in un palcoscenico generico, ma riconoscere che il sito possiede una capacità di relazione con il presente. Villa Adriana può essere attraversata da nuove forme espressive proprio perché non è un oggetto chiuso: è un sistema di rovine, paesaggi, memorie e immagini che continua a produrre interpretazioni

**Fig. 82**
A destra, mostra fotografica presso le Terme di Caracalla, Roma, 2024

**Fig. 83**
A destra, mostra fotografica presso le Terme di Caracalla, Roma, 2024





Per comprendere meglio questa dinamica, è utile confrontare il caso delle Villa con altri programmi contemporanei sviluppati in siti archeologici o patrimoniali. Un riferimento particolarmente vicino è il "*Pompeii Commitment*" un programma di arte contemporanea del Parco Archeologico di Pompei avviato nel 2020, che si definisce come piattaforma di ricerca, sperimentazione e produzione, con l'obiettivo di mettere in dialogo gli strumenti dell'archeologia con i linguaggi dell'arte contemporanea, della poesia e della pratica curatoriale, aprendo nuove forme di conoscenza e nuove narrazioni per il Parco. Il caso di Pompei mostra come un sito archeologico possa diventare non soltanto luogo di esposizione, ma campo di ricerca in cui le "materie archeologiche" non sono considerate solo reperti da conservare, ma oggetti, immagini, frammenti, archivi, racconti e metodi che possono essere interrogati da artisti, curatori e studiosi. Il progetto produce opere, testi, esperienze di ricerca e una collezione contemporanea legata al Parco. Questo modello permette di leggere anche Villa Adriana non come semplice scenario per eventi, ma come luogo capace di generare contenuti, processi e interpretazioni.[153]

Un altro riferimento internazionale è *"Forever is Now"*, mostra di arte contemporanea organizzata nel sito UNESCO delle Piramidi di Giza. L'edizione inaugurale del 2021, dalla Commissione nazionale egiziana, ha presentato opere di artisti contemporanei lungo un percorso all'interno del plateau di Giza, mettendo in relazione installazioni contemporanee e un paesaggio archeologico di 4.500 anni. Il caso è interessante perché mostra il potenziale e la delicatezza dell'inserimento di opere contemporanee in un contesto archeologico di valore universale: la scala monumentale del luogo amplifica la forza delle opere, ma allo stesso tempo impone un controllo rigoroso della loro presenza.[154]

Questi confronti esterni non devono essere assunti come modelli da replicare direttamente, ma come esempi illustri, utili per chiarire il campo di possibilità. Ogni sito possiede condizioni specifiche, fatte di materiali, paesaggio, stato di conservazione, flussi turistici, vincoli, percezione pubblica e valore simbolico. Villa Adriana, rispetto ad altri luoghi, ha una qualità particolare: non è un monumento isolato, ma un sistema aperto e frammentario, in cui 'installazione o la performance non possono quindi limitarsi a occupare un punto del sito, ma devono misurarsi con la sua struttura diffusa. In questa prospettiva, gli eventi e le installazioni contemporanee possono svolgere almeno tre funzioni. La prima è una funzione interpretativa: rendere visibili aspetti del sito che non emergono immediatamente nella visita ordinaria. La seconda è una funzione esperienziale: modificare temporaneamente il modo in cui il visitatore attraversa e percepisce la Villa. La terza è una funzione culturale: mettere il patrimonio in relazione con linguaggi, domande e sensibilità del presente. Queste funzioni non coincidono con la spettacolarizzazione; al contrario, possono costituire strumenti di approfondimento.

Il punto critico riguarda sempre il rapporto tra intensità dell'evento e autonomia del patrimonio. Un evento culturale in un sito archeologico funziona quando il luogo non viene oscurato, ma reso più leggibile. L'opera contemporanea deve quindi evitare due rischi opposti: da un lato l'invisibilità, cioè una presenza così debole da non produrre alcuna nuova lettura; dall'altro l'invasività, cioè una presenza talmente forte da trasformare la rovina in semplice supporto scenografico.
La dimensione temporanea è quindi fondamentale. La loro forza risiede nella capacità di apparire, generare un'esperienza, produrre documentazione e poi scomparire, lasciando al sito la propria continuità. Tuttavia, anche l'evento temporaneo può lasciare tracce culturali: cataloghi, archivi, fotografie, filmati, nuove interpretazioni, ampliamento del pubblico, relazioni istituzionali e contenuti di ricerca. In questo senso, la temporaneità non è debolezza, ma una modalità appropriata per agire in un contesto fragile e stratificato.[155]
Questo ragionamento risulta particolarmente utile in relazione al tema della moda, che sarà sviluppato nella parte progettuale della tesi. Se Villa Adriana ha già accolto cinema, videoarte, arte contemporanea e progetti site-specific, allora anche la moda può essere interpretata come un ulteriore linguaggio con cui confrontarsi, purché venga collocata all'interno di una traiettoria culturale e non puramente scenica. La sfilata, l'allestimento e l'evento non devono essere considerati come un uso eccezionale e arbitrario del sito, ma come una forma possibile di narrazione temporanea e non, da costruire con la stessa attenzione che guida i progetti artistici e cinematografici già sperimentati dalla Villa.

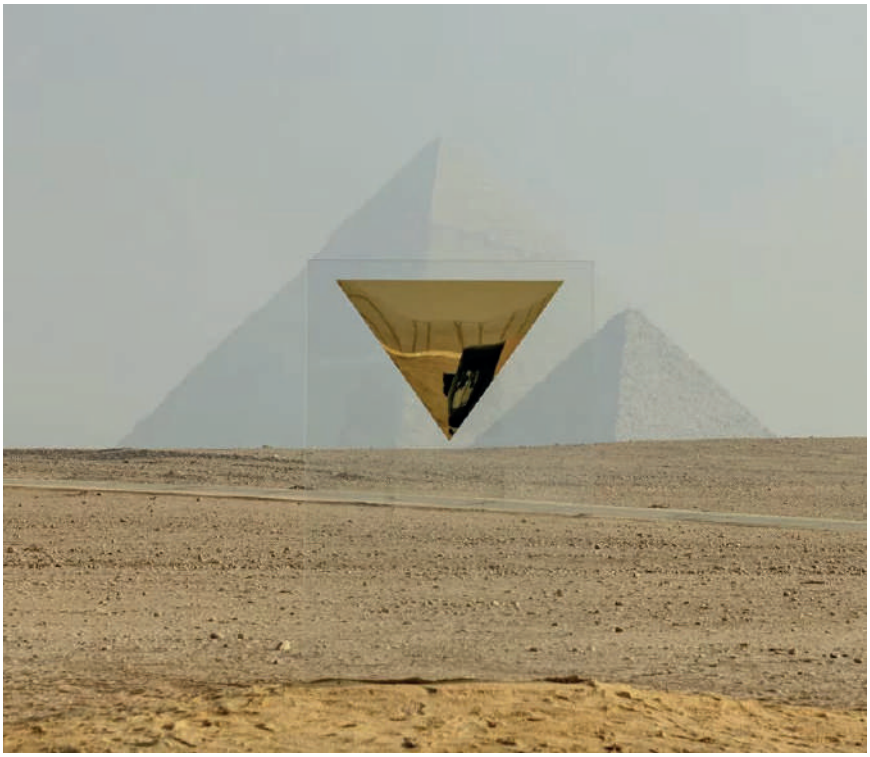


**Fig. 84**
A destra, "*Forever Is Now III*", installazioni di arte contemporanea presso la Piana di Giza, Egitto, 2023

**Fig. 85**
Nelle pagine sucessive, "*Forever Is Now 05*", installazioni di arte contemporanea presso la Piana di Giza, Egitto, 2025





# LINEE GUIDA

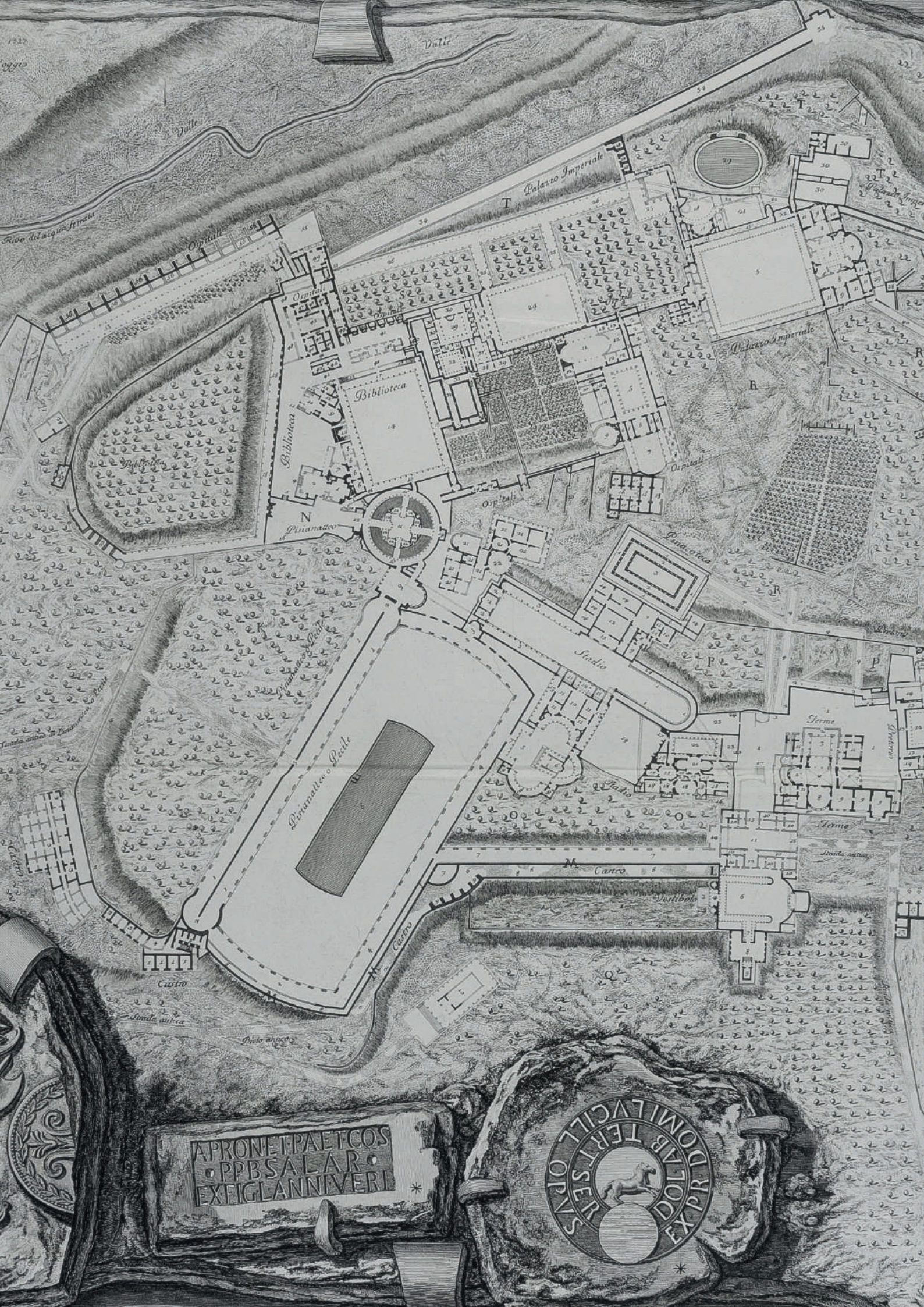
## Schemi geometrici e assialità

La lettura di Villa Adriana richiede un approccio capace di andare oltre la sola percezione frammentaria delle rovine, infatti il complesso, oggi attraversato come un grande paesaggio archeologico, conserva infatti una struttura più profonda, non sempre immediatamente riconoscibile durante la visita.

Accanto alla materia visibile della rovina esiste una dimensione geometrica e relazionale, fatta di assi, centri, giaciture, orientamenti e corrispondenze formali, ed è su questo secondo livello, meno evidente, che si fonda la possibilità di comprendere Villa Adriana non come somma di episodi isolati, ma come un sistema profondamente complesso.[153] La sua estensione, la varietà dei suoi edifici e la presenza di riferimenti a varie culture del mediterraneo contribuiscono a farne una sorta di città ideale, costruita come sintesi di luoghi, forme e immaginari diversi. Tale condizione rende necessaria una lettura non puramente monumentale, ma relazionale: ogni architettura deve essere considerata sia nella propria autonomia, sia nel rapporto con il sistema complessivo. In questa prospettiva, il riferimento al "*Tractatus Logico Sintattico"* di Pier Federico Caliari risulta centrale, il testo assume come campo di indagine la struttura geometrica e le giaciture delle architetture della Villa, individuando nella loro relazione una logica sintattica ancora verificabile attraverso la planimetria e il rilievo.[154] L'obiettivo non è ricostruire l'immagine perduta degli edifici, né sovrapporre alla rovina un'ipotesi figurativa, ma riconoscere le relazioni formali che precedono la materia costruita e che appartengono al momento di ideazione del progetto. In questo senso, la Villa viene studiata come pensiero architettonico ancora leggibile nelle tracce del suo impianto, in cui il concetto di "forma trasparente" può essere inteso come la ricerca di una forma latente, non immediatamente percepibile nella condizione attuale del sito, ma ricostruibile attraverso strumenti propri della composizione architettonica: il disegno, la misura, la sovrapposizione delle planimetrie, l'individuazione dei centri e degli assi.[155] La rovina, in questo senso, viene osservata come traccia di una struttura ordinativa più ampia, nonostante l'apparente discontinuità del complesso non esclude quindi la presenza di un ordine; al contrario, suggerisce l'esistenza di una regola più complessa.

**Fig. 86**
A destra, Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana, con dedica a S. M. Stanislao Augusto Re di Polonia, in sei tavole riunibili, TAV. II

**Fig. 87**
Nella pagina successiva, Giovanni Battista Piranesi, Veduta degli avanzi del Castro Pretorio nella Villa Adriana a Tivoli, 1770, acquaforte, serie Vedute di Roma


Valle
Palazzo Imperiale
Ospitali
Biblioteca
Pinacoteca
Pinacoteca o Pedile
Stadio
Terme
Castro
Vestibolo
Strada antica
Pedile antico
APRONETPAETCOS
PPBSALAR
EXFIGLANNIVERI
EX PRAEDIS DOMITIAE LVCILLAE TERTVLLAE OPVS

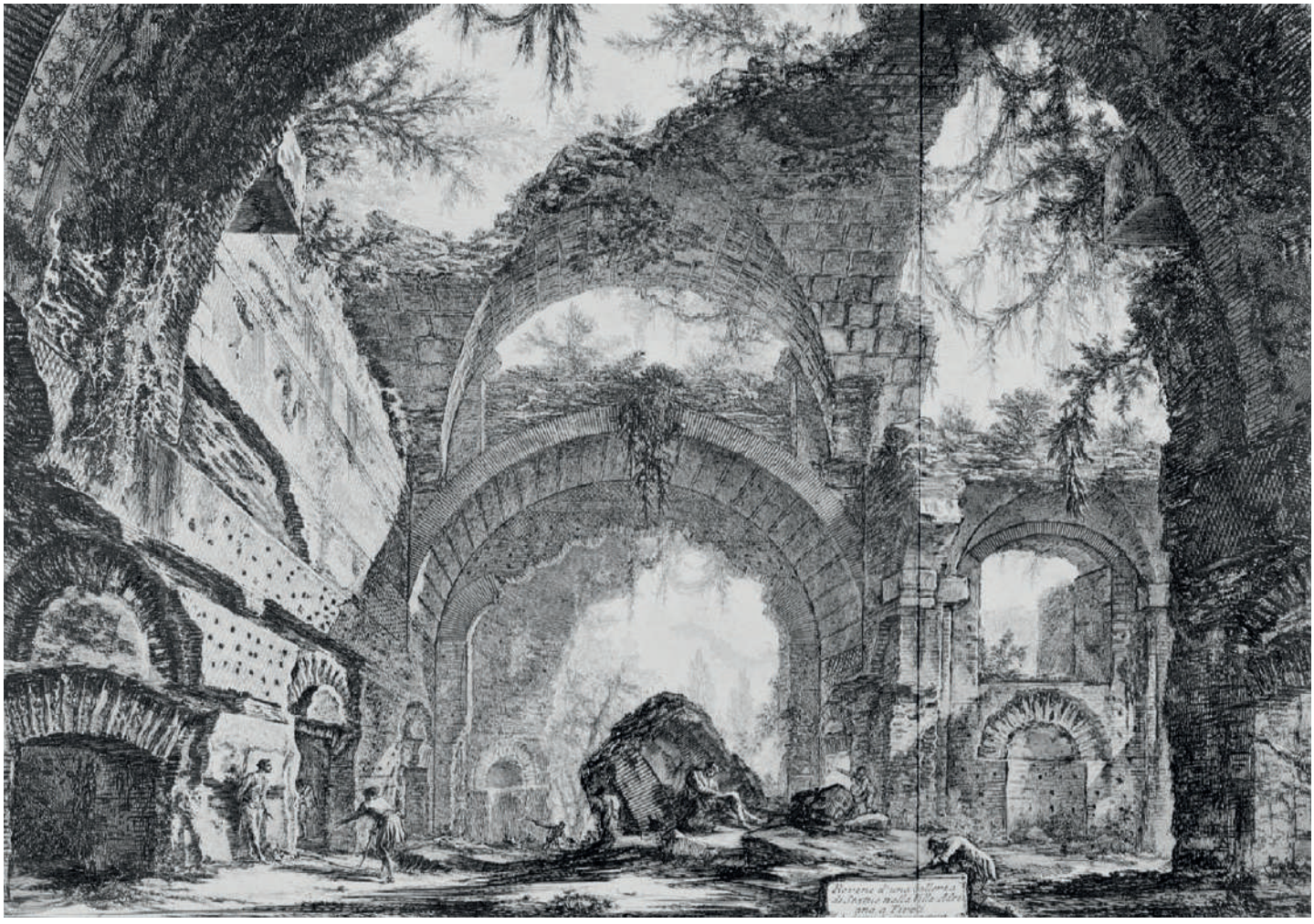




*Veduta degli avanzi del Castro Pretorio nella Villa Adriana a Tivoli*



Avanzi di una Sala appar-
tenente al Castro Pretorio nel-
la Villa Adriana in Tivoli
A. Piranesi eroga di mecha.



Rovine di una Galleria
di Statue nella Villa Adria-
na a Tivoli

Uno dei passaggi più significativi di questa interpretazione riguarda proprio il superamento dell'idea di Villa Adriana come impianto soltanto paratattico o casualmente accostato. La Villa può essere letta come composizione policentrica, nella quale più luoghi assumono il ruolo di centri ordinatori. Non esiste un unico fulcro dominante, ma una pluralità di centralità che agiscono a scale diverse e generano una rete di relazioni geometriche, visive e topografiche. Nel *Tractatus* questa lettura è esplicitata attraverso l'individuazione di diversi centri compositivi, tra cui Piazza d'Oro, il Tempio di Venere Cnidia con il Teatro Nord, il Teatro Marittimo, le Tre Esedre, il Grande Vestibolo e il Padiglione dell'Accademia. [156]

La nozione di policentrismo è fondamentale perché modifica il modo in cui si guarda alla Villa. Gli edifici non vengono più considerati come oggetti autonomi disposti nel paesaggio, ma come parti di un sistema in costante relazione, in cui ogni centralità costruisce un proprio campo di influenza, stabilendo rapporti con altri luoghi attraverso assi e allineamenti, anche solo concettuali e non fisici, nel quale la complessità planimetrica diventa parte essenziale del suo valore architettonico.

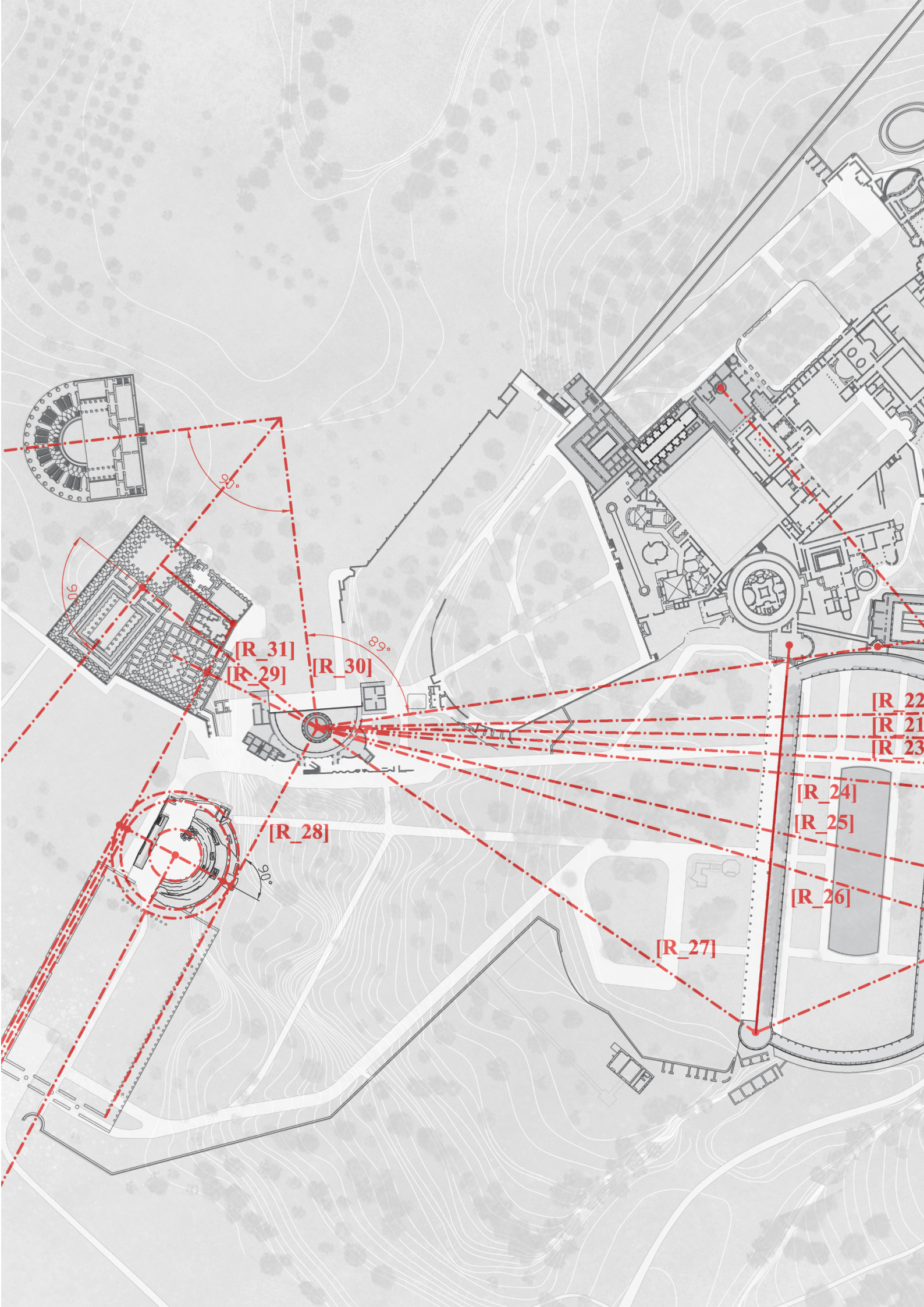
Il saggio sulla composizione policentrica pubblicato su ANANKE approfondisce ulteriormente questo tema, evidenziando come il principio ordinatore della Villa sia organizzato non solo attorno ad alcune centralità maggiori, ma anche attraverso punti diffusi nella topografia del complesso. La presenza di una rete di relazioni geometriche viene descritta come una struttura complessa, capace di tenere insieme anche rapporti periferici e di lunga distanza.[157] La Villa appare così come un sistema in cui il centro non è un punto unico e fisso, ma una condizione ripetuta, moltiplicata e distribuita nello spazio.

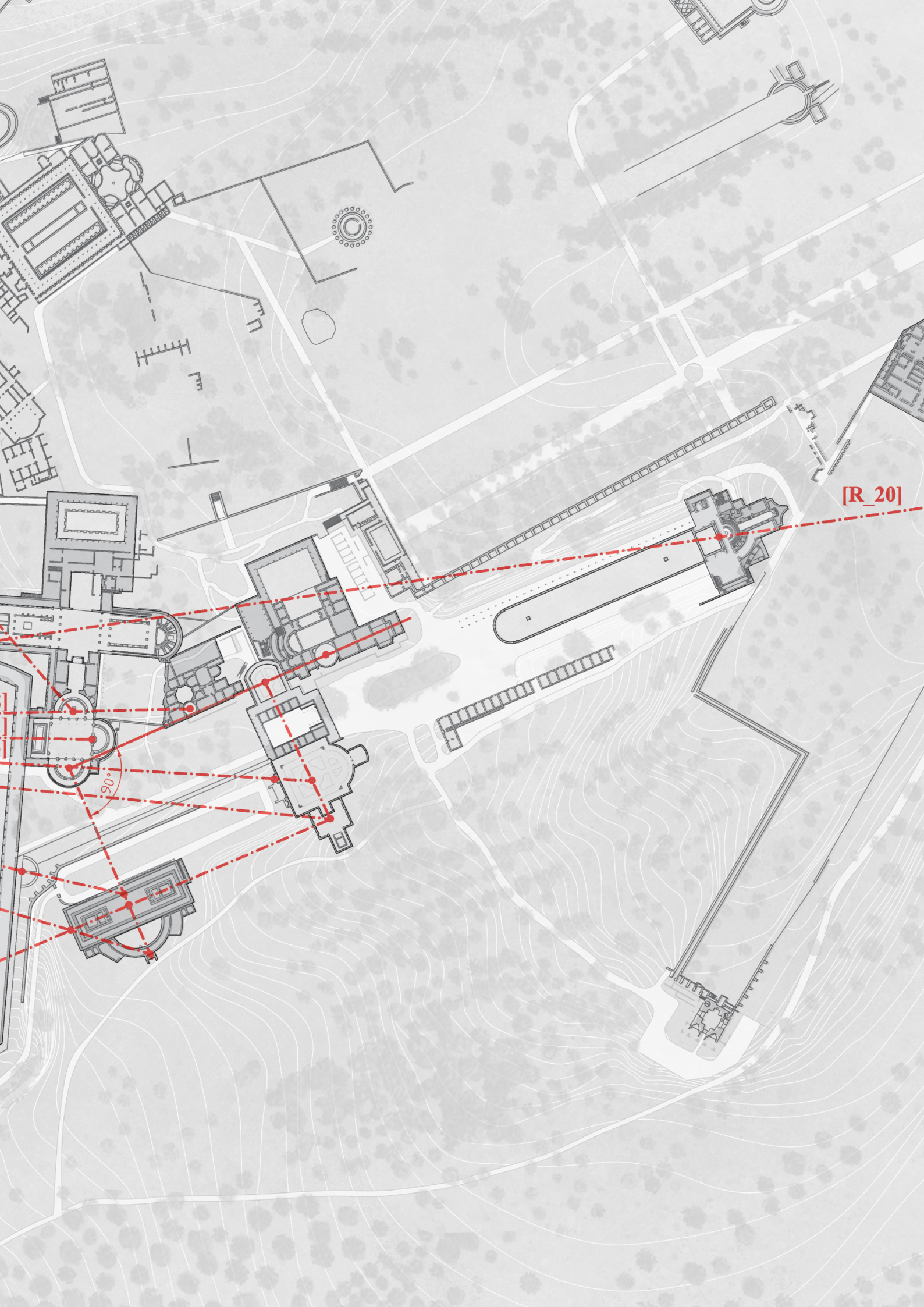
Questa impostazione permette di attribuire all'assialità un significato più ampio rispetto alla sola idea di tracciato rettilineo. Un asse non coincide necessariamente con una strada o con una percorrenza fisica, ma può essere anche una direzione di sguardo, un allineamento tra elementi distanti, una relazione tra quote differenti o una connessione concettuale tra parti del complesso. In Villa Adriana, gli assi non sempre si manifestano come linee evidenti nello spazio costruito, ma possono emergere attraverso il rilievo planimetrico, attraverso la lettura delle giaciture o mediante il confronto tra centri e orientamenti. L'assialità diventa quindi uno strumento di interpretazione, prima ancora che un elemento compositivo visibileLa distinzione tra asse fisico, asse visivo e asse simbolico è particolarmente importante per comprendere la complessità del sito.[158] L'asse fisico appartiene alla dimensione del movimento e della fruizione; l'asse visivo riguarda la costruzione dello sguardo e la possibilità di stabilire rapporti percettivi tra luoghi distanti; l'asse simbolico, invece, permette di associare parti diverse della Villa a un sistema più ampio di significati.

**Fig. 88**
A sinistra, Giovanni Battista Piranesi, Avanzi di una sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli, 1774

**Fig. 89**
A sinistra, Giovanni Battista Piranesi, Veduta degli avanzi della circonferenza delle antiche Fabbriche di una delle Piazze della Villa Adriana, oggidì chiamata Piazza d'Oro, 1776

**Fig. 90**
Nelle pagine sucessive, Pier Federico Caliari, rielaborazione della Tav. IV.II, in Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma


[R_31]
[R_29]
[R_30]
[R_28]
[R_27]
[R_26]
[R_25]
[R_24]
[R_23]
[R_21]
[R_22]
90°
90°
89°
90°


[R_20]
90°

Il ruolo della planimetria è quindi decisivo. La complessità di Villa Adriana non può essere compresa soltanto attraverso l'esperienza diretta del luogo, perché la scala del complesso, la frammentazione delle rovine e la presenza di molte lacune rendono difficile percepire l'ordine complessivo durante la visita. Il disegno planimetrico consente invece di ricomporre ciò che l'esperienza fisica tende a separare. Attraverso la pianta, le parti distanti tornano a essere confrontabili, gli orientamenti diventano leggibili, le centralità possono essere individuate; le relazioni latenti emergono come struttura, facendo si che la pianta non sia un semplice strumento di rappresentazione, ma un dispositivo critico e analitico.[159]

La tradizione della rappresentazione di Villa Adriana ha svolto, in questo senso, un ruolo fondamentale. Dalle grandi restituzioni storiche fino agli studi contemporanei, la Villa è stata continuamente ridisegnata, interpretata e misurata, la rappresentazione planimetrica non ha soltanto documentato lo stato del sito, ma ha contribuito a costruirne la comprensione, inaftti ogni rilievo, ogni restituzione e ogni schema geometrico produce una diversa lettura del complesso, selezionando alcune relazioni e rendendone visibili altre. La Villa, proprio per la sua complessità, continua a richiedere strumenti grafici capaci di tenere insieme precisione, interpretazione e sintesi.

Questa attenzione alla geometria non deve però essere confusa con una ricerca puramente formale. Nel caso di Villa Adriana, la geometria è strettamente connessa alla topografia, alla morfologia del terreno e alla costruzione del paesaggio. Le architetture non si dispongono su un piano neutro, ma si adattano a quote, terrazze, dislivelli, visuali, bacini d'acqua e sistemi di connessione. La composizione della Villa è quindi anche una composizione del suolo. Gli assi e i centri non appartengono soltanto alla superficie astratta della planimetria, ma dialogano con la struttura fisica del luogo, con le sue pendenze, i suoi margini e le sue aperture verso il paesaggio e a questa dimensione si aggiunge il tema dell'acqua, elemento ricorrente e ordinatore all'interno del complesso, in cui vasche, ninfei, canali e bacini non svolgono soltanto una funzione ornamentale, ma contribuiscono alla costruzione di assi percettivi, riflessi, simmetrie e spazi di rappresentazione ed elementi climatici. L'acqua rende più complessa la lettura geometrica della Villa perché introduce una dimensione mobile, variabile e luminosa, poichè riflette le architetture, amplifica le visuali, definisce soglie e separazioni. Anche per questo motivo, la geometria di Villa Adriana non deve essere letta come sistema rigido, ma come struttura capace di integrare materia, luce e paesaggio.

**Fig. 91**
A destra, Giovanni Battista Piranesi, Dieta, o sia luogo, che dà ingresso a diversi grandiosi cubicoli e ad altre magnifiche stanze, esistente nella Villa Adriana, 1777




DIETA, o sia Luogo, che dà ingresso a diversi grandiosi Cubicoli, e ad altre magnifiche Stanze, esistente nella Villa Adriana; in oggi posseduta dal Sig. Conte Fede. Cav. Piranesi F.

Il rapporto tra geometria e centralità trova una delle sue espressioni più evidenti nelle architetture a pianta centrale, nelle forme circolari, nelle esedre, nelle absidi e negli spazi curvilinei che caratterizzano molte parti del complesso. La circolarità non è un tema isolato, ma ricorre come principio spaziale e compositivo, introducendo un diverso rapporto tra corpo e architettura, fondato non sulla direzione lineare, ma sulla rotazione dello sguardo, sull'avvolgimento e sulla percezione simultanea dello spazio. Il cerchio e le sue variazioni diventano quindi figure attraverso cui la Villa costruisce luoghi di centralità, di raccoglimento e di rappresentazione. Il complesso è stato interpretato nei secoli come un repertorio di forme, dispositivi e soluzioni spaziali capaci di influenzare architetti, artisti e studiosi, nel quale emerge il rapporto tra geometria, costruzione e paesaggio raggiunge una complessità eccezionale.[160] La Villa continua a essere studiata proprio perché il suo impianto non si esaurisce nella descrizione archeologica, ma apre questioni ancora attuali sulla forma, sulla composizione e sul rapporto tra architettura e luogo.

In questo quadro, anche il tema del cielo e dell'orientamento può essere considerato come parte di una riflessione più ampia, infatti alcuni studi hanno indagato possibili relazioni tra parti del complesso, luce solare e fenomeni astronomici, in particolare in alcune aree della Villa, tali interpretazioni non devono essere assunte come verità definitive o come prova di un programma astronomico unitario, ma possono essere considerate come suggestioni critiche utili a comprendere il rapporto tra architettura, tempo, luce e orientamento, in cui la dimensione celeste, in questo senso, non sostituisce la lettura geometrica, ma la amplia, introducendo il tema del rapporto tra spazio costruito e ciclicità naturale.

Il valore di questa riflessione non risiede quindi nella ricerca di una corrispondenza univoca tra ogni edificio e un fenomeno astronomico, ma nella possibilità di riconoscere come l'architettura antica costruisse spesso relazioni complesse tra spazio, luce, misura e percezione. In un complesso come Villa Adriana, dove paesaggio, acqua, architettura e topografia sono strettamente intrecciati, l'orientamento non è mai un dato neutro. La posizione degli edifici, la direzione degli assi, l'apertura delle visuali e la disposizione delle centralità contribuiscono alla costruzione di un'unica esperienza spaziale in cui il movimento del corpo e quello della luce assumono un ruolo determinante.

La lettura degli schemi geometrici e delle assialità permette quindi di restituire alla Villa una dimensione unitaria senza semplificarne la complessità. L'obiettivo non è ridurre il sito a una griglia o a una formula compositiva, ma riconoscere la presenza di una trama ordinatrice capace di tenere insieme frammenti, pieni e vuoti, rovine e paesaggio. La geometria diventa uno strumento critico perché consente di leggere la Villa come sistema, ma rimane aperta alla complessità del luogo, alle sue stratificazioni e alle sue lacune

**Fig. 92**
A destra, Progetto Katatexilux, ricostruzione digitale di Villa Adriana, Tivoli

**Fig. 93**
Nelle pagine sucessive, Progetto Katatexilux, ricostruzione digitale del Teatro Marittimo di Villa Adriana, Tivoli







## Linee guida per la valorizzazione del sito

La valorizzazione contemporanea di un sito archeologico non può essere intesa come semplice aggiunta di funzioni, servizi o dispositivi di attrazione. Essa richiede, al contrario, la definizione di un sistema di criteri capace di tenere insieme tutela, conoscenza, accessibilità, interpretazione e gestione del bene nel tempo. In un contesto complesso come Villa Adriana, tale operazione assume un valore ancora più delicato, poiché il sito non è soltanto una testimonianza archeologica di eccezionale importanza, ma anche un paesaggio culturale stratificato, un organismo territoriale esteso e un bene iscritto nella "*Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO"*.

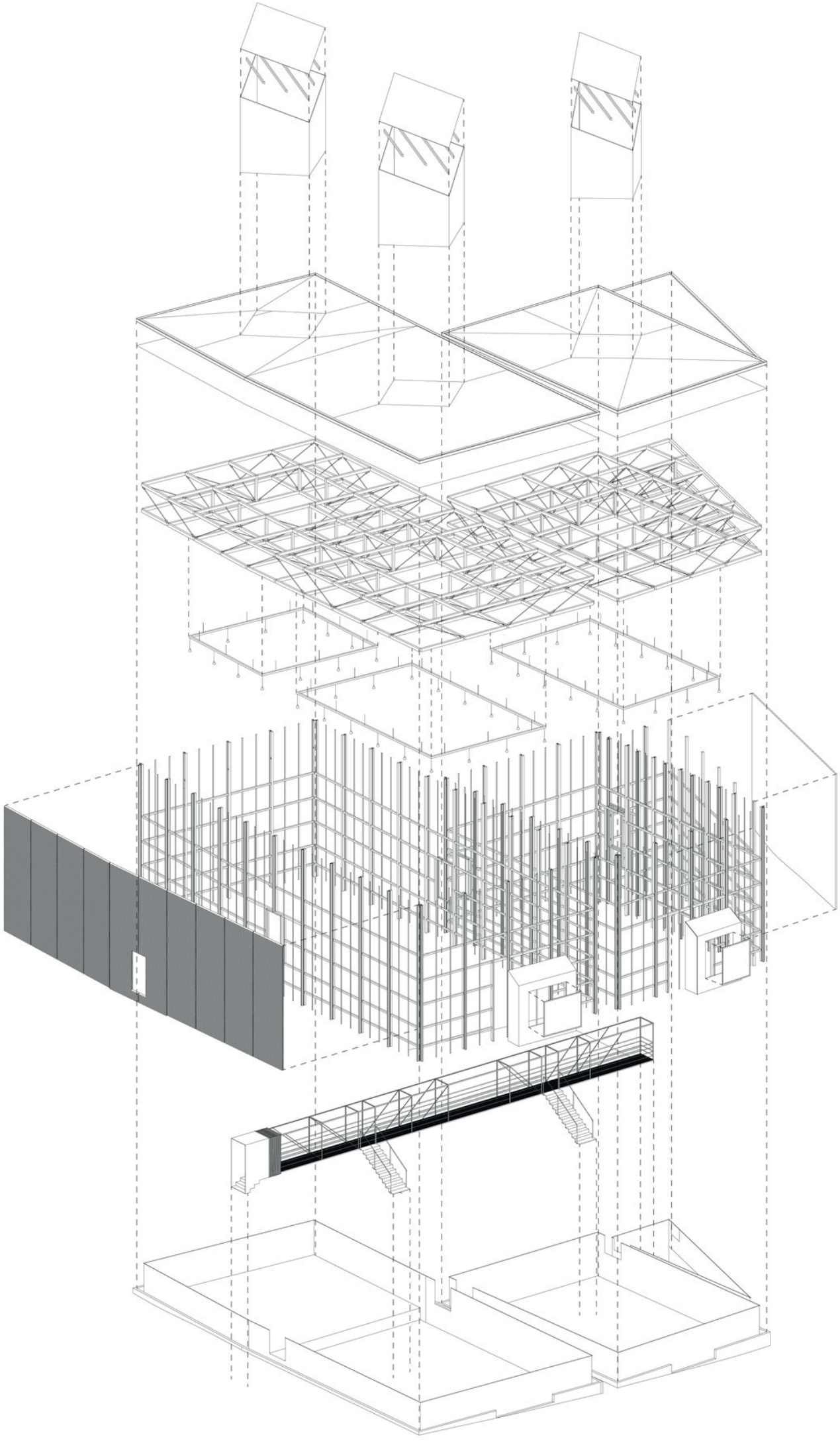
Nel quadro normativo italiano, il concetto di valorizzazione trova una definizione centrale nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. La valorizzazione è: "l*'insieme delle funzioni e delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso*", tale definizione chiarisce un punto essenziale: valorizzare non significa soltanto conservare, ma rendere il bene comprensibile, accessibile e culturalmente e funzionalmente attivo. Allo stesso tempo, la valorizzazione deve essere attuata con l'utilizzo di forme compatibili con la tutela, senza pregiudicare le esigenze di conservazione. [161]

La prima linea guida riguarda quindi il rapporto tra tutela e fruizione, questi due termini non devono essere considerati come dimensioni contrapposte, ma come parti di un unico processo. La tutela garantisce la permanenza materiale e culturale del bene, la fruizione ne rende possibile la trasmissione, la comprensione e l'uso pubblico. Un sito archeologico non può essere ridotto a pura conservazione passiva, ma non può neppure essere trasformato in uno spazio di consumo culturale privo di controllo. La valorizzazione contemporanea si colloca precisamente in questo equilibrio: rendere il patrimonio più leggibile e accessibile senza diminuirne l'autenticità, la fragilità e il valore storico. Nel caso del patrimonio archeologico, questa condizione è particolarmente importante.[162] La Carta ICOMOS sottolinea come: "...i*l patrimonio archeologico sia una risorsa fragile e non rinnovabile..."* [163] e come la sua gestione debba integrare ricerca, conservazione, protezione, presentazione e partecipazione pubblica. Ne deriva una seconda linea guida: ogni intervento in un'area archeologica deve partire dal riconoscimento della vulnerabilità del sito, che significa limitare l'impatto fisico sul suolo, evitare trasformazioni irreversibili, non alterare la leggibilità delle preesistenze e distinguere chiaramente ciò che appartiene alla rovina da ciò che viene introdotto come nuovo.

La reversibilità diventa quindi un principio operativo fondamentale, in cui l'intervento contemporaneo dovrebbe poter essere rimosso, modificato o aggiornato senza compromettere la materia antica. [164]

**Fig. 94**
A destra, Peter Zumthor, Shelter for Roman Ruins, Chur, Svizzera, 1986

**Fig. 95**
Nelle pagine sucessive, João Luís Carrilho da Graça / JLCG Arquitectos, Musealization of the São Jorge Castle's Praça Nova Archaeological Site, Lisbona, 2010




ARQUEOLÓGICO



Questo principio non va inteso come rinuncia al progetto, ma come sua condizione di responsabilità. La reversibilità consente infatti di introdurre nuovi usi, nuove forme di visita e nuovi strumenti di interpretazione, mantenendo però aperta la possibilità di futuri approfondimenti archeologici, nuove letture scientifiche o differenti strategie di gestione. In questo senso, l'architettura contemporanea non deve imporsi come presenza definitiva, ma agire come dispositivo controllato, leggero e compatibile.[165]

Accanto alla reversibilità, un secondo principio è quello della distinguibilità. Nei contesti archeologici, il nuovo non dovrebbe simulare l'antico né produrre ambiguità percettive, in cui l'intervento contemporaneo deve essere riconoscibile, pur mantenendo un rapporto di misura, proporzione e coerenza con il contesto. Il valore della rovina risiede anche nella sua autenticità materiale e nella sua incompletezza, considerabile come la capacità di testimoniare il passaggio del tempo, in cui ogni aggiunta deve quindi evitare la ricostruzione mimetica, preferendo strategie di evocazione, integrazione e interpretazione. Il "*Documento di Nara"* sull'autenticità ha ampliato la riflessione internazionale sul patrimonio, riconoscendo che i valori culturali possono essere compresi attraverso fonti diverse: forma, materiali, uso, funzione, tradizione, tecniche, spirito e contesto. Valorizzare il sito significa quindi lavorare su questa pluralità, senza ridurre il patrimonio alla sola materia conservata. Un'altra linea guida fondamentale riguarda l'interpretazione.[166] La Carta ICOMOS di Ename definisce l'interpretazione e la presentazione dei siti culturali come componenti essenziali del più ampio processo di conservazione, che nel caso di Villa Adriana rende necessario un apparato di mediazione capace di orientare il visitatore, spiegare le relazioni tra le parti e rendere leggibile la struttura storica e spaziale del sito. La comunicazione non deve quindi essere considerata un'aggiunta secondaria, ma parte integrante della valorizzazione. L'interpretazione deve però evitare due rischi opposti: da un lato l'eccesso didascalico, che trasforma il sito in un manuale illustrato; dall'altro la spettacolarizzazione, che privilegia l'effetto scenico a discapito della conoscenza. Una valorizzazione efficace deve costruire livelli diversi di lettura: un primo livello immediato, accessibile anche al visitatore non specialista; un secondo livello più approfondito, destinato a chi desidera comprendere la storia, la composizione e le trasformazioni del sito e un terzo livello più specialistico, legato alla ricerca, alla documentazione e alla formazione. La qualità dell'esperienza dipende dalla capacità di articolare questi livelli senza sovrapporli in modo confuso. Il tema dell'accessibilità costituisce un ulteriore punto essenziale. Accessibilità non significa soltanto eliminazione delle barriere fisiche, ma anche accessibilità cognitiva, percettiva e culturale.

Rendere accessibile un sito archeologico significa permettere a pubblici differenti di comprenderlo e attraversarlo, senza semplificarne eccessivamente la complessità. Percorsi, soste, supporti informativi, ombreggiamento, orientamento, sicurezza e leggibilità devono quindi essere considerati parti dello stesso progetto culturale.[167]
In questa prospettiva, la valorizzazione non può essere separata dal paesaggio. Villa Adriana non è un insieme di edifici collocati su un piano neutro, ma un sistema archeologico immerso in un contesto ambientale, agricolo e territoriale. La "*Xi'an Declaration"* di ICOMOS ha chiarito come il significato di un bene dipenda anche dal suo "setting", cioè dall'ambiente immediato ed esteso che contribuisce al suo carattere e alla sua percezione. Di conseguenza, ogni strategia di valorizzazione deve confrontarsi non solo con i manufatti archeologici, ma anche con scorci, margini, accessi, vegetazione, acqua, suolo e percorsi. Proteggere il sito significa anche proteggere le condizioni attraverso cui esso viene percepito.[168]
Le "*Operational Guidelines UNESCO"* introducono il concetto di buffer zone come area dotata di restrizioni e strumenti di controllo destinati a offrire un livello aggiuntivo di protezione al bene, includendo il suo contesto immediato, le visuali importanti e le aree funzionalmente connesse alla sua protezione. Il sito deve essere pensato in relazione al proprio intorno, ai sistemi di accesso, alla mobilità, alle connessioni paesaggistiche e alla capacità del territorio di sostenere una fruizione culturale più ampia.

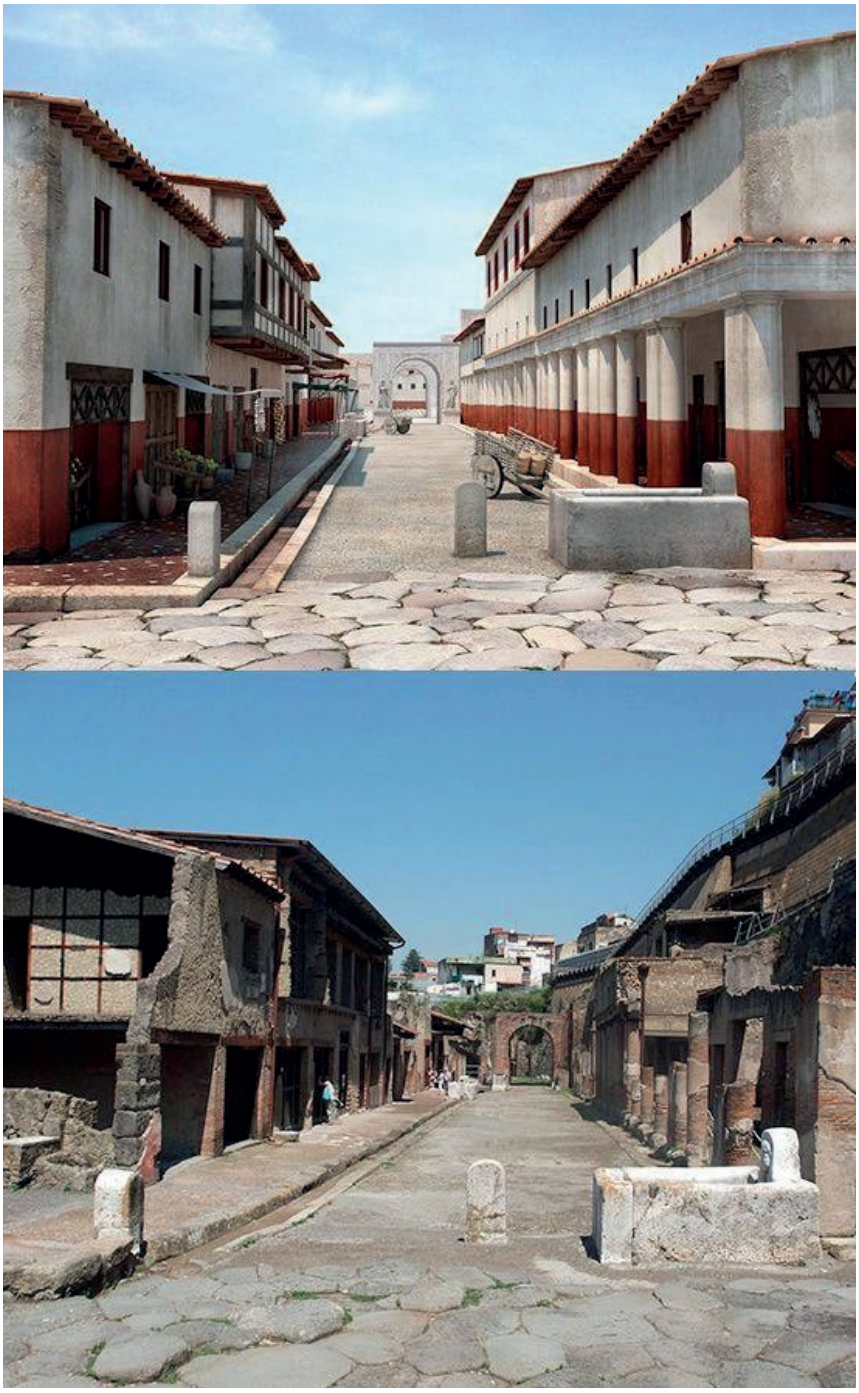


**Fig. 96**
Paredes Pedrosa Arquitectos, Roman Villa La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia, Spagna, 2009

**Fig. 97**
Nelle pagine sucessive, Paredes Pedrosa Arquitectos, Roman Villa La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia, Spagna, 2009







Un'altra linea guida riguarda la gestione nel tempo. La valorizzazione non può essere pensata come un evento isolato o come un intervento concluso una volta realizzato. Il manuale "*UNESCO/ICCROM/ICOMOS/IUCN Managing Cultural World Heritage*" insiste sulla necessità di una gestione capace di garantire la conservazione del valore del bene e il suo ruolo dinamico all'interno della società. Per un sito come Villa Adriana, questo significa che ogni strategia deve essere valutata non solo per la sua qualità formale, ma anche per la sua capacità di essere mantenuta, monitorata, aggiornata e integrata nella gestione ordinaria del parco archeologico.

**Fig. 98**
Herculaneum Conservation Project, intervento di conservazione presso il sito archeologico di Ercolano, 2013

La gestione implica anche una valutazione preventiva degli impatti. Le più recenti linee guida UNESCO, ICCROM, ICOMOS e IUCN sugli impact assessment per i siti World Heritage propongono strumenti per valutare gli effetti di progetti e trasformazioni sul valore universale eccezionale dei beni. Anche quando non si interviene con opere permanenti o di grande scala, il principio resta valido: ogni modifica all'esperienza del sito produce effetti sulla percezione, sulla fruizione, sulla conservazione e sulla comunicazione del patrimonio culturale, in cui la qualità di un intervento si misura quindi anche nella capacità di prevedere e limitare tali effetti.

A questo tema si collega il principio della qualità progettuale. Gli "*European Quality Principles"* elaborati da ICOMOS per gli interventi finanziati dall'Unione Europea con potenziale impatto sul patrimonio culturale sottolineano l'importanza di un approccio fondato su conoscenza, competenze interdisciplinari, sostenibilità e soprattutto compatibilità. Tali principi possono essere assunti come riferimento generale perché indicano una direzione chiara: il progetto sul patrimonio non deve essere valutato solo per la sua capacità di attrarre pubblico, ma per la coerenza con il sito, la cura del dettaglio, la sostenibilità dell'uso e la qualità culturale dell'esperienza prodotta.[169]

Nel caso di Villa Adriana, la valorizzazione deve inoltre confrontarsi con il tema dei servizi culturali. Nel saggio "*Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana*" Caliari individua tra i nodi fondamentali il potenziamento dei servizi al pubblico, la dotazione di infrastrutture per la comunicazione dei contenuti culturali, il reperimento di risorse per restauri, scavi, ricerca, conservazione e strategie di comunicazione dedicate. Questo passaggio è particolarmente importante perché sposta la valorizzazione dal piano astratto a quello operativo: un sito archeologico può essere culturalmente eccezionale, ma necessita comunque di strumenti, spazi e servizi capaci di renderne efficace la fruizione.

La valorizzazione contemporanea deve quindi costruire un equilibrio tra permanenza e temporaneità. Alcune azioni appartengono alla gestione stabile del sito: percorsi, comunicazione, accessibilità, manutenzione, ricerca, interpretazione ecc.. Altre possono avere carattere temporaneo: mostre, installazioni, eventi culturali, attività performative e programmi didattici. La temporaneità non è di per sé negativa, al contrario, può diventare uno strumento prezioso per riattivare l'attenzione sul patrimonio e sperimentare nuove forme di relazione con il pubblico, ma essa deve essere governata da regole chiare, affinché l'evento non prevalga sul sito e affinché ogni uso temporaneo lasci un valore culturale duraturo.

Questa impostazione è coerente anche con la *Convenzione di Faro*, che interpreta il patrimonio culturale non solo come insieme di oggetti e luoghi da proteggere, ma come risorsa legata ai significati, agli usi e ai valori attribuiti dalle comunità.

**Fig. 99**
Nelle pagine sucessive Nieto Sobejano Arquitectos, Madinat Al Zahara Museum, Córdoba, Spagna, 2009, fotografie di Fernando Alda e Roland Halbe





## Heritage, branding e architettura: un sistema integrato

Il rapporto tra patrimonio culturale, branding e architettura rappresenta oggi uno dei temi più delicati nella valorizzazione contemporanea dei siti culturali. La crescente collaborazione tra istituzioni culturali, soggetti privati e maison del lusso ha reso evidente come il patrimonio possa diventare non solo oggetto di conservazione, ma anche campo di produzione narrativa, comunicativa ed esperienziale, pur dovendo mantenere una particolare cautela critica, il rischio è che il bene culturale venga ridotto a semplice fondale scenico o supporto promozionale, perdendo la propria autonomia storica e simbolica. Per questo motivo, un sistema integrato tra heritage, branding e architettura deve fondarsi su un equilibrio preciso, nel quale il patrimonio mantenga il ruolo centrale, il brand agisca come soggetto attivatore e l'architettura assuma la funzione di mediazione tra memoria e comunicazione. Nel quadro della valorizzazione dei beni culturali, la presenza di soggetti privati non può essere considerata un elemento estraneo o necessariamente incompatibile con la tutela. Il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* disciplina la sponsorizzazione di beni culturali, definendola come contributo, anche in beni o servizi, destinato alla progettazione o attuazione di iniziative di tutela o valorizzazione del patrimonio, con lo scopo di promuovere il nome, il marchio, l'immagine o l'attività del soggetto erogante. La stessa norma chiarisce però che tali iniziative devono essere compatibili con le esigenze della tutela. Questo passaggio è fondamentale, perché permette di distinguere una collaborazione culturale da una semplice operazione pubblicitaria. Il rapporto tra patrimonio e brand è accettabile solo se genera un beneficio effettivo per il bene, per la sua conoscenza e per la sua fruizione pubblica.[170]

In questa prospettiva, il branding non deve essere inteso soltanto come apposizione di un logo o come costruzione di un'immagine coordinata, ma come sistema di valori, narrazioni e riconoscibilità. Nel campo del marketing, il concetto di brand heritage è stato definito da Urde, Greyser e Balmer come: "*dimensione dell'identità di marca fondata su elementi quali la storia, la longevità, i valori fondamentali, l'uso di simboli e la convinzione interna che il passato del brand abbia un ruolo significativo nel presente*".[171] Questa definizione è particolarmente utile per comprendere il rapporto tra maison del lusso e patrimonio culturale, molte case di moda non costruiscono la propria identità solo sul prodotto, ma su una continuità storica, su un immaginario territoriale, su tecniche artigianali e su codici formali riconoscibili.[172] Nel settore del lusso, il patrimonio del brand assume quindi una funzione simile, ma non identica, a quella del patrimonio culturale. Entrambi lavorano sulla memoria, sulla trasmissione, sull'autenticità e sulla capacità di generare valore nel tempo. La differenza sta nel fatto che il patrimonio culturale appartiene a una dimensione collettiva e pubblica, mentre il patrimonio del brand appartiene a una dimensione aziendale e identitaria.

**Fig. 100**
A destra, restauro del Tempio di Venere e Roma, Parco archeologico del Colosseo, Roma, 2021






GUCCY
REAL
REAL

Quando una maison interviene in un luogo storico, non può limitarsi a trasferire sul sito il proprio immaginario commerciale; deve invece confrontarsi con un sistema di valori preesistente, più ampio e non appropriabile. Il brand può amplificare la visibilità del luogo, ma non deve sostituirne il significato, poichè l'architettura non è soltanto il contenitore fisico dell'evento o dell'allestimento, ma il dispositivo che regola il rapporto tra patrimonio e comunicazione. Kirby, ad esempio, analizza il modo in cui l'architettura degli spazi commerciali contribuisce alla costruzione dell'identità di marca e alla relazione tra heritage e innovazione, tuttavia, quando questo principio viene applicato a un sito culturale, la questione diventa più complessa: l'architettura non deve comunicare solo il brand, ma deve prima di tutto salvaguardare e rendere leggibile il patrimonio.[173]

Da questo punto di vista, il sistema heritage-branding-architettura può funzionare solo se i tre elementi mantengono ruoli distinti. L'heritage fornisce profondità storica, valore simbolico e responsabilità pubblica, il branding introduce capacità narrativa, riconoscibilità, risorse e potere comunicativo e l'architettura costruisce le condizioni spaziali perché l'incontro tra questi due mondi avvenga senza confusione.

Se uno dei tre livelli prevale sugli altri, il sistema perde equilibrio.

La cultura contemporanea del lusso mostra ormai numerosi casi in cui le maison non si limitano alla produzione di moda, ma costruiscono spazi culturali, fondazioni, musei, archivi e programmi espositivi. Fondazione Prada, ad esempio, opera tra Milano e Venezia e ha recuperato Ca' Corner della Regina, palazzo veneziano del XVIII secolo, attraverso un restauro finalizzato a conservarne il patrimonio artistico e architettonico, destinandolo a mostre e progetti di ricerca.[174] Gucci Garden, a Firenze, occupa il Palazzo della Mercanzia in Piazza della Signoria e integra galleria espositiva, boutique e ristorazione all'interno di un dispositivo narrativo dedicato alla storia e alla filosofia della maison.[175] Armani/Silos, a Milano, è invece uno spazio aperto al pubblico che presenta il percorso professionale di Giorgio Armani attraverso una selezione di creazioni organizzate per temi, trasformando l'archivio di moda in esperienza museale.[176]

Questi esempi mostrano come il brand possa produrre cultura non solo attraverso il prodotto, ma attraverso luoghi, architetture e sistemi espositivi. Tuttavia, essi appartengono prevalentemente a spazi controllati direttamente dalle maison: fondazioni private, musei aziendali, palazzi rifunzionalizzati, archivi o flagship culturali. Il caso dei siti archeologici e monumentali pubblici è più complesso, perché il luogo non appartiene al brand e non può essere trasformato in una sua estensione identitaria.

Qui il progetto deve assumere una postura diversa: non costruire un mondo autonomo del marchio, ma stabilire un dialogo temporaneo e controllato con un patrimonio che resta pubblico, fragile e stratificato.

**Fig. 101**
A Sinistra, Fondazione Prada, Diagrams. A Project by AMO/OMA, mostra presso Ca' Corner della Regina, Venezia, 2025

**Fig. 102**
A Sinistra, Gucci Garden, Palazzo della Mercanzia, Firenze, inaugurato nel 2018 su progetto ideato da Alessandro Michele

**Fig. 103**
Nella pagina seguente, Armani/Silos, Milano, spazio espositivo inaugurato nel 2015 all'interno di un ex granaio degli anni Cinquanta

**Fig. 104**
Nella pagina seguente, Armani/Silos, Milano, spazio espositivo inaugurato nel 2015 all'interno di un ex granaio degli anni Cinquanta





Il caso di Fendi è particolarmente significativo per comprendere questa dinamica, perché la maison ha costruito nel tempo una relazione esplicita con Roma e con il suo patrimonio architettonico. Fendi dichiara le proprie origini romane, questa origine territoriale è divenuta progressivamente parte dell'identità della maison, fino a trovare una forte espressione architettonica nel Palazzo della Civiltà Italiana, sede romana del brand dal 2015 ad oggi. [177]

In un articolo di Architectural Digest viene descritto il trasferimento della maison nell'edificio dell'EUR come un'operazione dal forte valore simbolico, legata alla coincidenza tra il novantesimo anniversario di Fendi e il cinquantesimo anno di collaborazione con Karl Lagerfeld e mostra come l'architettura possa diventare parte della costruzione identitaria di una maison. Il palazzo, con la sua materia in travertino, la ripetizione degli archi e la sua posizione nel paesaggio urbano romano, offre un'immagine potente e immediatamente riconoscibile, nonchè profodnamente interiorizzata dal brand stesso. Tuttavia, proprio per la complessità storica dell'edificio, il rapporto tra brand e architettura non può essere ridotto a una pura appropriazione estetica. L'uso contemporaneo di un'architettura così richiede una reinterpretazione critica, capace di separare il valore formale dell'edificio dalle sue originarie implicazioni ideologiche. In questo senso, il brand opera all'interno di una tensione tra memoria, trasformazione e nuova funzione.

La relazione tra Fendi e il patrimonio romano emerge anche attraverso iniziative di restauro e mecenatismo, la maison ha sponsorizzato il restauro del Tempio di Venere e Roma in collaborazione con il Parco archeologico del Colosseo, presentando l'intervento come parte di un rapporto storico con il mondo dell'arte e della cultura italiana.[178] Anche la Fontana di Trevi è stata oggetto di un importante restauro sostenuto da Fendi, concluso prima della sfilata del novantesimo anniversario della maison.[179]

Il punto centrale, tuttavia, non è la semplice presenza del brand in un contesto storico, ma la qualità del rapporto che viene instaurato, in cui un intervento di questo tipo può produrre valore quando contribuisce alla conservazione, alla conoscenza o alla riapertura simbolica di un bene, al contrario, rischia di diventare problematico quando il sito viene utilizzato soltanto come scenario di prestigio meramente scenico. La differenza dipende dalla capacità di costruire una mediazione progettuale. L'architettura, l'allestimento, la comunicazione e il programma culturale devono essere coordinati in modo che il bene non venga oscurato dalla narrazione del brand, ma diventi il centro di una nuova esperienza di lettura.

In questo senso, la nozione di branding culturale deve essere distinta dal marketing commerciale. Il branding culturale non mira semplicemente a vendere un prodotto, ma a costruire un sistema di riconoscibilità attorno a valori, luoghi, storie e pratiche.

Nel caso dei beni culturali, questa riconoscibilità deve però essere orientata alla conoscenza. Caliari, negli Appunti su Villa Adriana, definisce la valorizzazione come un processo che deve trovare un punto di incontro tra una domanda di sapere e comfort da parte del pubblico e un'offerta di ostensione e servizi prodotta da istituzioni pubbliche o private.[180] Questa definizione permette di collocare il branding dentro una logica più ampia: non come fine, ma come strumento di comunicazione, organizzazione e accessibilità. Il valore di un sistema integrato risiede quindi nella capacità di generare benefici su più livelli. Per il patrimonio, esso può produrre risorse, visibilità, nuovi pubblici, comunicazione e aggiornamento delle forme di fruizione. Per il brand, può generare credibilità culturale, profondità narrativa e associazione con valori di durata, autenticità e qualità. Per l'architettura, può offrire un campo di sperimentazione in cui il progetto non lavora né come semplice restauro né come scenografia effimera, ma come dispositivo di relazione. Questa reciprocità, tuttavia, è accettabile solo se il primo beneficiario resta il patrimonio. Il tema dell'autenticità è quindi decisivo. Nel lusso contemporaneo, il riferimento alla storia, alla manifattura e al territorio è spesso utilizzato per costruire valore e differenziazione. Le ricerche sul brand heritage mostrano come la storia di un marchio possa rafforzare percezioni di autenticità e fiducia.

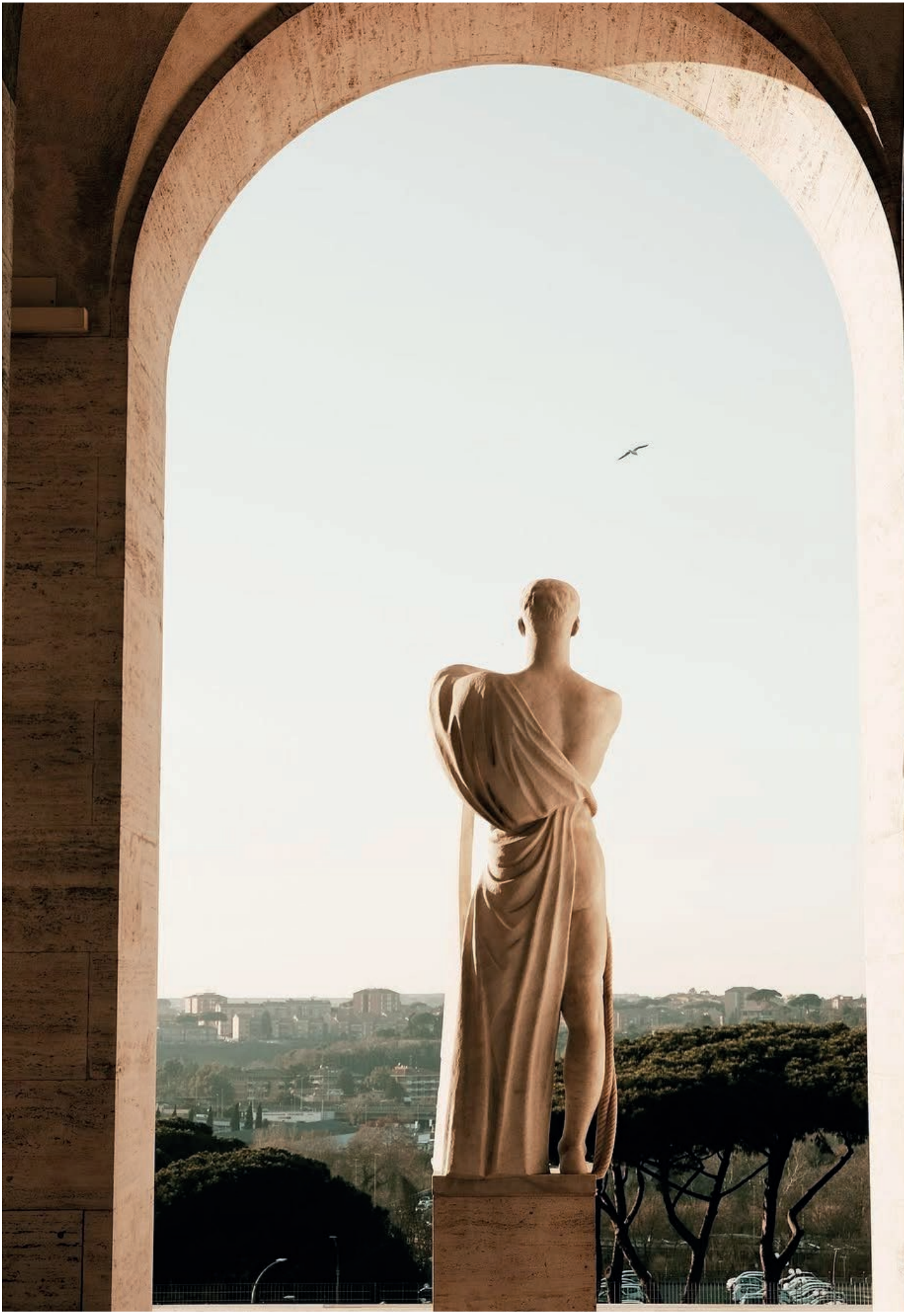


**Fig. 105**
FENDI Casa, presentazione della collezione 2021 presso Palazzo della Civiltà Italiana, Roma, 2021

**Fig. 106**
Nelle pagine sucessive, Arnaldo Pomodoro. Il Grande Teatro delle Civiltà, mostra promossa da FENDI presso Palazzo della Civiltà Italiana, Roma, 2023







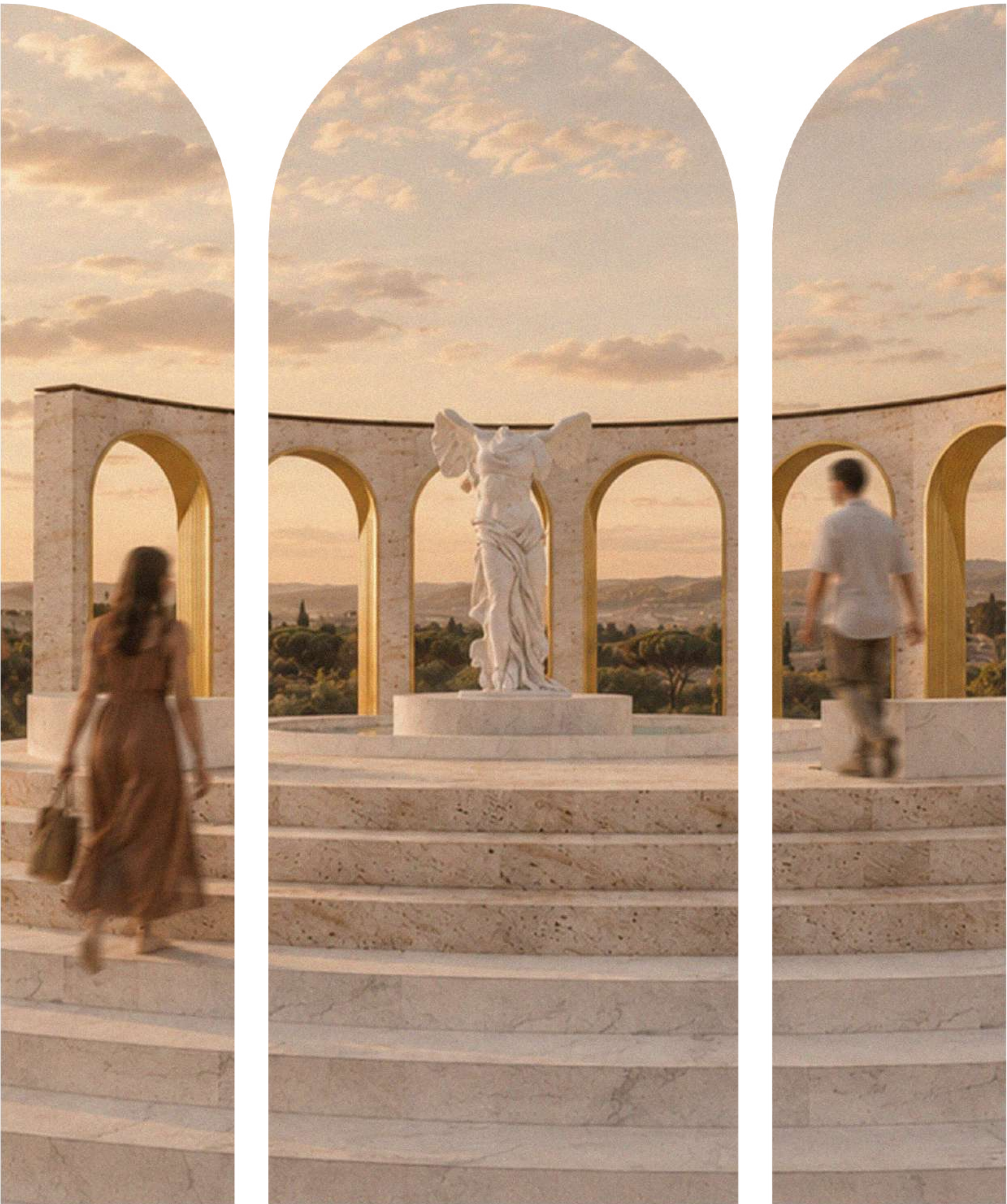
Tuttavia, quando tale strategia entra in contatto con il patrimonio culturale pubblico, l'autenticità non può essere soltanto un attributo comunicativo del brand. Deve riguardare anche il modo in cui il luogo viene trattato: rispetto della materia, riconoscibilità dell'intervento, chiarezza delle relazioni tra antico e nuovo, trasparenza del ruolo dello sponsor e qualità del ritorno culturale prodotto.

Da qui deriva la necessità di un branding misurato. Nei luoghi del patrimonio, la comunicazione del marchio dovrebbe essere contenuta, reversibile e subordinata alla lettura del sito. La forza del brand non dovrebbe manifestarsi attraverso una presenza grafica invasiva, ma attraverso la qualità dell'allestimento, la cura dei dettagli, la coerenza dei materiali, la capacità di costruire un'atmosfera e la produzione di contenuti culturali. In un sito archeologico, il marchio dovrebbe arretrare rispetto al luogo, lasciando che sia il patrimonio a determinare il tono dell'esperienza.

Questo principio vale in modo particolare per le architetture antiche e per i paesaggi archeologici, nei quali ogni elemento introdotto modifica la percezione del sito. La presenza di un brand può diventare legittima solo se agisce come dispositivo di valorizzazione e non come sovrascrittura, il progetto deve quindi evitare la trasformazione del patrimonio in immagine di consumo e costruire invece un rapporto fondato su coerenza, temporaneità, reversibilità e leggibilità. In questa prospettiva, architettura e branding devono lavorare insieme non per "vestire" il sito, ma per renderlo più comprensibile e accessibile. Mentre il rapporto tra heritage, branding e architettura può essere letto anche attraverso la categoria della narrazione, infatti i luoghi del patrimonio sono già portatori di racconti storici, archeologici, politici, paesaggistici, materiali, mentre il brand introduce un ulteriore livello narrativo, che può arricchire o impoverire il sistema a seconda di come viene costruito. Se il racconto del brand si sovrappone in modo autoreferenziale, il sito diventa fondale, se invece il brand accetta di inserirsi in una narrazione più ampia, può contribuire a riattivare l'attenzione sul luogo. L'architettura è il mezzo attraverso cui questa relazione viene regolata nello spazio.

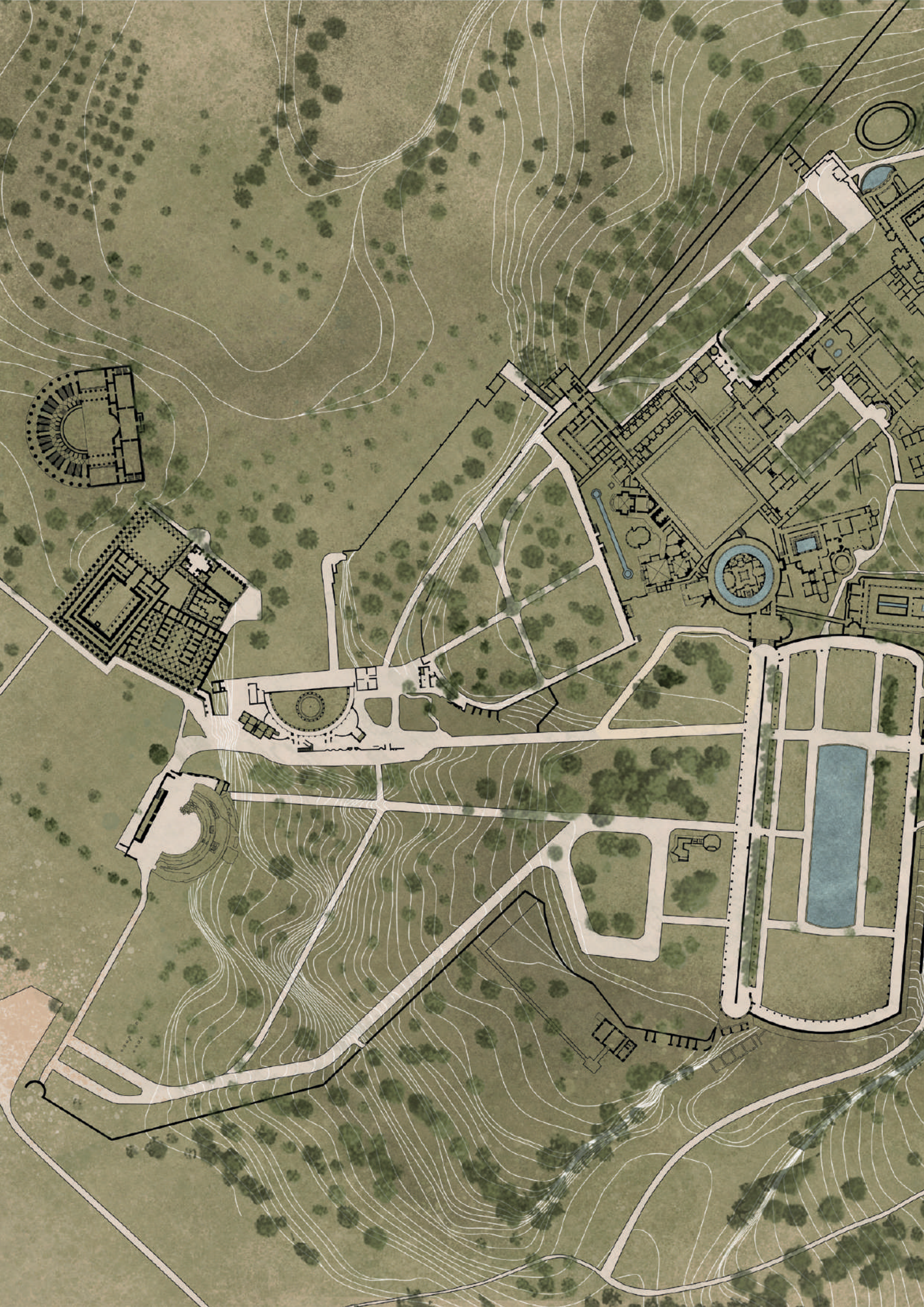
La dimensione temporanea degli eventi costituisce un ulteriore aspetto critico. Mostre, sfilate, installazioni e performance possono generare grande visibilità, ma non devono esaurire il significato della valorizzazione. La loro utilità dipende dalla capacità di lasciare un valore dopo la conclusione dell'evento, che sia esso un restauro, una nuova accessibilità, una documentazione, un programma culturale, una maggiore conoscenza del sito, un'infrastruttura reversibile o un ampliamento del pubblico.

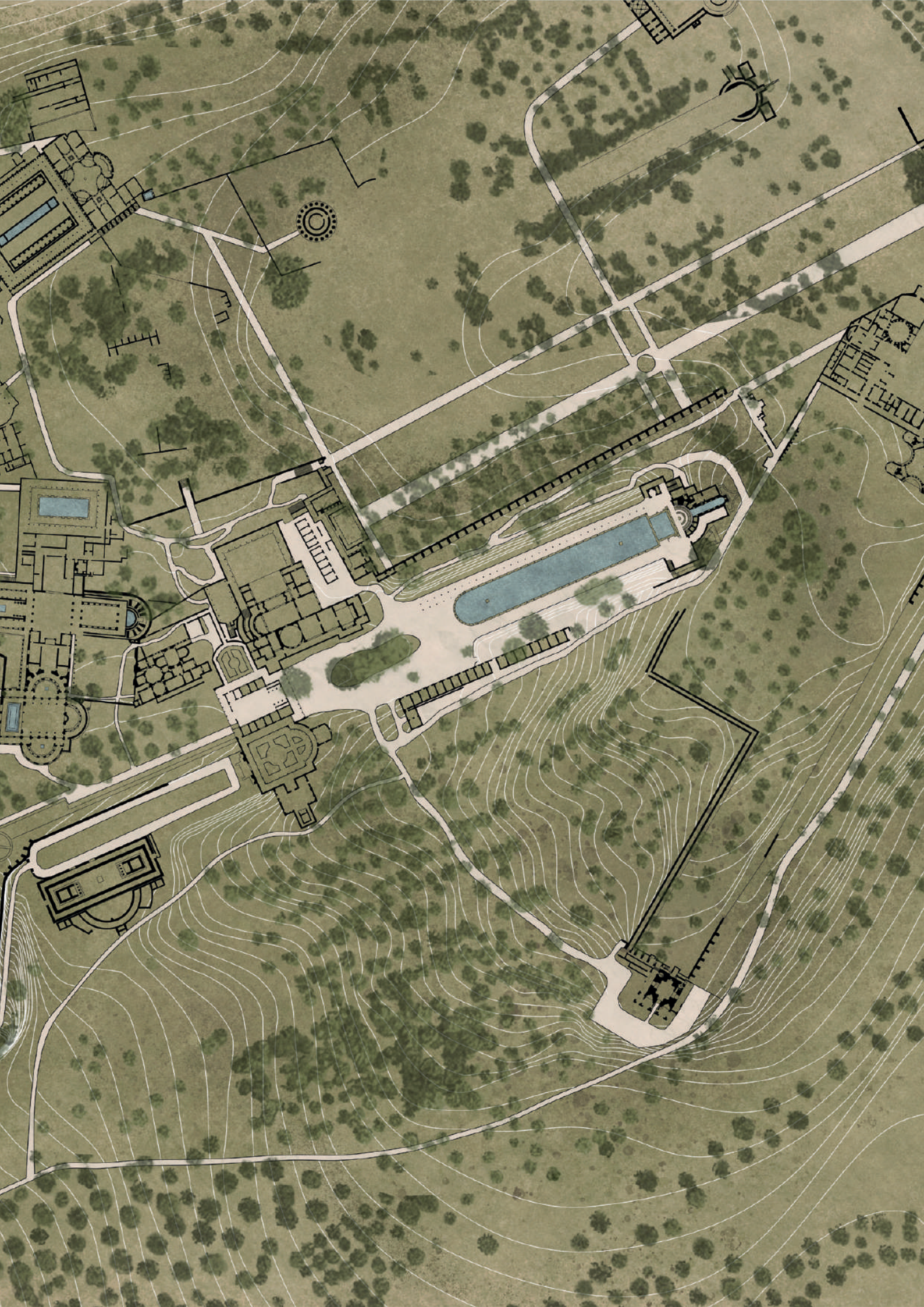
**Fig. 107**
FENDI Casa, presentazione della collezione 2021 presso Palazzo della Civiltà Italiana, Roma, 2021



# DOMUS ASTRALIS

Domus Astralis nasce come tentativo di restituire a Villa Adriana una lettura unitaria, capace di attraversare la frammentarietà delle rovine e di ricomporre, attraverso questo progetto, la complessità culturale e spaziale, nonchè simbolica del sito. La Villa non viene interpretata come semplice insieme di resti archeologici, ma come un organismo ancora vivo, fatto di assialità, relazioni visive e richiami alla classicità. Il progetto assume il viaggio come principio fondativo: un viaggio non soltanto fisico, ma conoscitivo e in continuità con la natura stessa della Villa, costruita come sintesi architettonica delle esperienze e delle visioni dell'imperatore Adriano. A partire da questa eredità, Domus Astralis propone una sequenza di interventi puntuali, leggeri e riconoscibili, capaci di ravvivare alcuni luoghi significativi senza sovrapporsi alla rovina e senza alterarne la natura. All'interno di questa strategia, la sfilata Fendi diventa il momento in cui il racconto progettuale si manifesta come un'esperienza scenica. La scelta della maison non è casuale, ma nasce dal suo legame profondo con Roma, con la materia della città e con un immaginario capace di trasformare il patrimonio in linguaggio contemporaneo. Moda, architettura e archeologia vengono così poste in relazione attraverso un evento effimero, in cui il corpo, il movimento e la luce restituiscono alla rovina una nuova possibilità di presenza. Il cerchio, l'acqua e la dimensione astrale diventano strumenti progettuali e narrativi, attraverso cui il progetto mette in relazione la terra e il cielo, la memoria e la visione, il paesaggio e l'architettura. Domus Astralis non intende completare Villa Adriana, ma renderne nuovamente percepibile la forza narrativa, trasformando la rovina in materia attiva del presente.



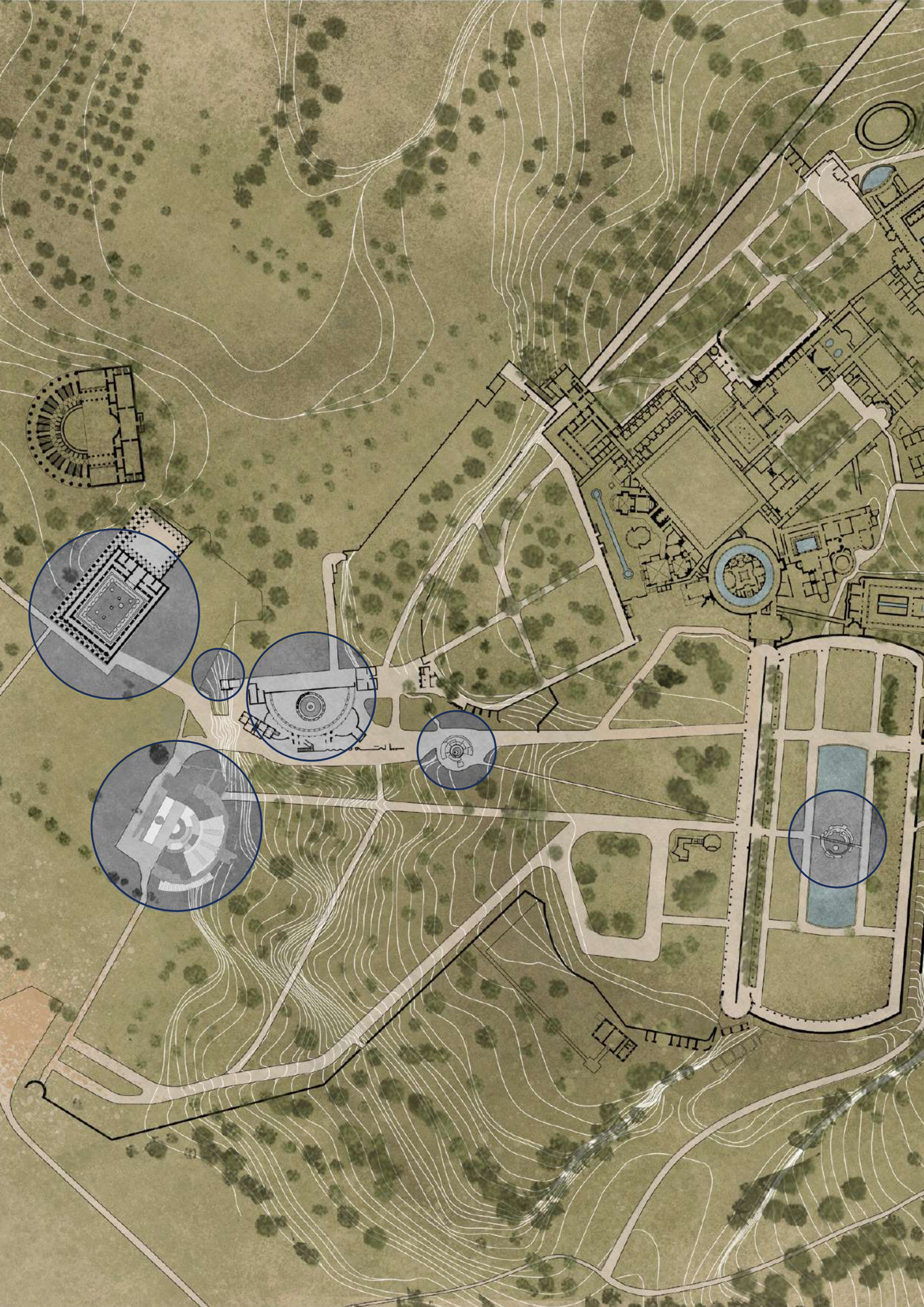


# STRATEGIA

## Il progetto come racconto di viaggio

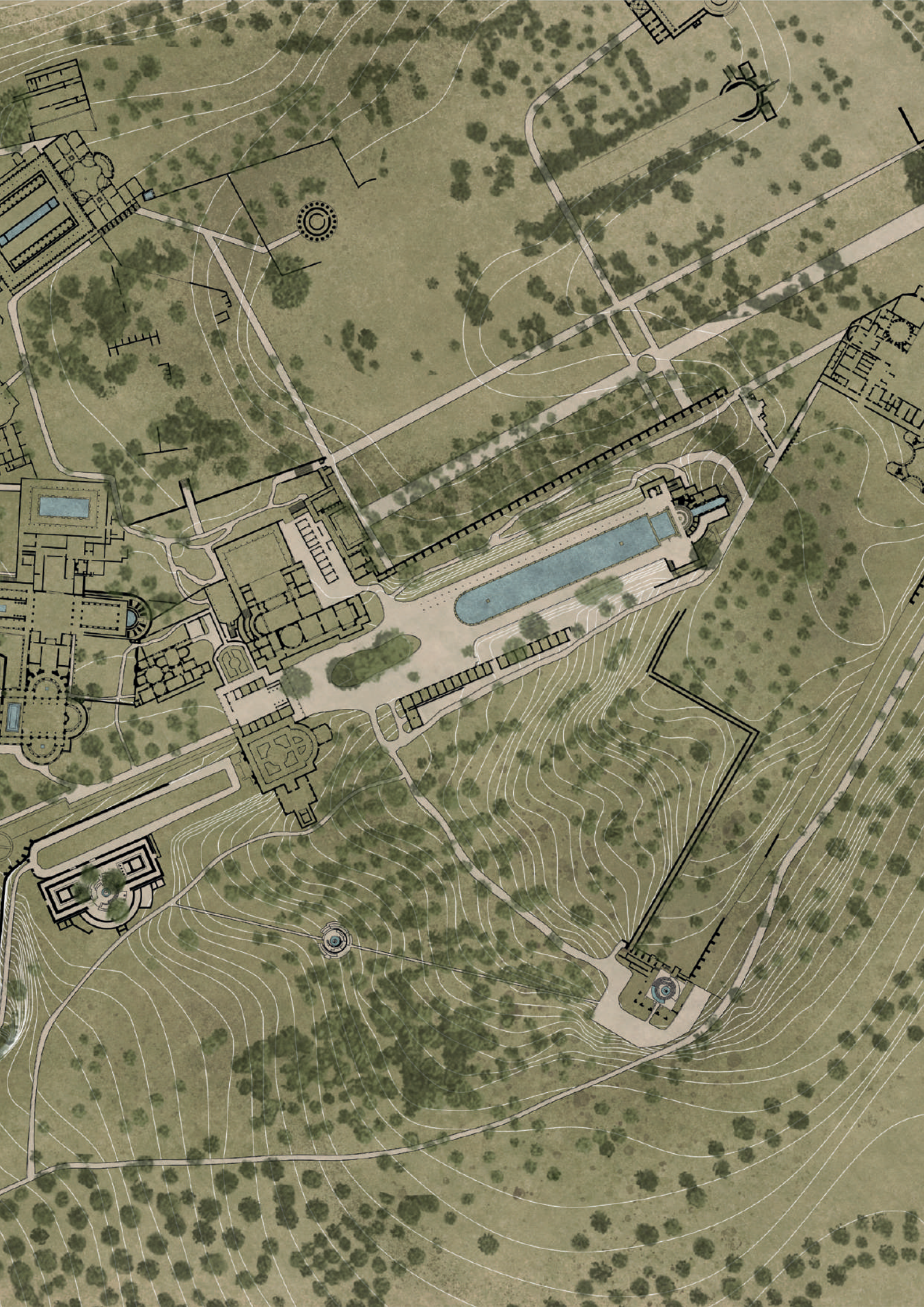
La strategia progettuale nasce dalla volontà di restituire al sito di Villa Adriana una chiave lettura unitaria capace di superare la frammentarietà con cui il sito viene spesso percepito dal visitatore contemporaneo. Il luogo infatti non può essere interpretato solamente come un insieme di rovine isolate, ma come un sistema complesso di luoghi, assialità, memoria e richiami culturali, profondamente legato alla figura dell'imperatore Adriano e alla classicità romana. In questa prospettiva, il progetto assume come tema centrale l'idea del viaggio, inteso non solo come spostamento geografico, ma come esperienza conoscitiva, simbolica e culturale. Villa Adriana nasce come una sorta di guida di viaggio, costituita della memoria dei viaggi dell'imperatore. I diversi luoghi che la compongono evocano paesaggi, architetture e immaginari provenienti dai territori visitati da Adriano stesso nel corso della sua vita. L'opera diventa così un dispositivo di sintesi, in cui il viaggio viene tradotto in forma architettonica, scenica e paesaggistica. Il progetto di "Domus Astralis" si inserisce all'interno di questa logica, cercando di ravvivarla attraverso una sequenza di interventi puntuali, capaci di costruire un nuovo percorso narrativo nel sito. L'obiettivo non è sovrapporre alla Villa un sistema completamente estraneo e diverso, ma riportare l'attenzione su alcuni luoghi significativi attraverso interventi architettonici leggeri ma riconoscibili e coerenti con la natura del complesso archeologico. La scelta dei luoghi di progetto risponde quindi a una duplice esigenza: valorizzare aree oggi meno centrali nella visitabilità ordinaria e costruire una sequenza capace di raccontare Villa Adriana come spazio di memoria, osservazione e rappresentazione. Un primo nodo fondamentale è costituito dal Teatro Greco, interpretato come luogo della scena e della rappresentazione. L'intervento non si configura come una ricostruzione filologica dell'edificio antico, ma come una sua riattivazione contemporanea. La nuova struttura mira a riportare in vita il rapporto tra cavea, scena e pubblico, trasformando il teatro in uno spazio capace di ospitare eventi, sfilate e forme di narrazione collettiva. In questo modo, il teatro non viene considerato soltanto come traccia e memoria archeologica, ma come luogo nuovamente attivo e rifunzionalizzato, un luogo in cui gli spettacolie le rappresentazioni possono tornare a vivere all'interno della Villa.

Questa dimensione trova espressione anche nella ripresa formale del cerchio, assunto come matrice geometrica e simbolica dell'intero sistema progettuale. Il cerchio rimanda alla perfezione della forma geometrica, alla ciclicità del tempo, al moto degli astri e alla ripresa formale di un ordine cosmico che guida i movimenti astrali. Tale figura ritorna sia nelle architetture sia negli elementi luminosi inseriti nel progetto, in particolare nei globi che simulano la presenza dei pianeti. Questi dispositivi non hanno soltanto una funzione scenografica, ma contribuiscono a realizzare e costruire il racconto spaziale, alla base dell'idea progettuale, fondato sul rapporto tra terra e cielo, tra rovina e luce, tra memoria storica e immaginario contemporaneo. La scelta di lavorare sul tema astrale trova inoltre riscontro in alcuni luoghi e reperti connessi alla Villa. Il Tempio di Venere, o Ninfeo, e l'area delle Palestre vengono individuati come ulteriori punti di intervento anche attraverso le letture proposte nel volume: "*Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, a cura di Carola Gentilini, con elaborazioni grafiche di Pier Federico Caliari, Carola Gentilini, Elena Loriga e Giuliano Muzzi*". Tali studi permettono di riconoscere nella Villa una struttura fatta di relazioni, geometrie, assi e corrispondenze, all'interno della quale i singoli frammenti non sono mai elementi isolati, ma parti di un sistema più ampio e collegato formalmente con luoghi apparentemente lontano all'interno del sito di progetto. Il Tempio di Venere viene quindi assunto come luogo di contemplazione, in cui acqua, rovina e luce contribuiscono alla creazione di un'atmosfera pregna di ritualità e cultura. Le Palestre, invece, assumono un valore ulteriore in relazione al ritrovamento di reperti di matrice egizia connessi al tema delle divinità astrali. Questo elemento rafforza il legame tra Villa Adriana e l'immaginario cosmico, restituendo al progetto una profondità culturale fondata sulla lettura delle stratificazioni del sito. Poi sono state inserite cinque Folies, lungo l'asse che collega il Tempio di Venere a Roccabruna, sono pensati come spot progettuali che ridefiniscono un asse e valorizzano un'area lasciata a se stessa, in cui la natura ha preso il sopravvento.





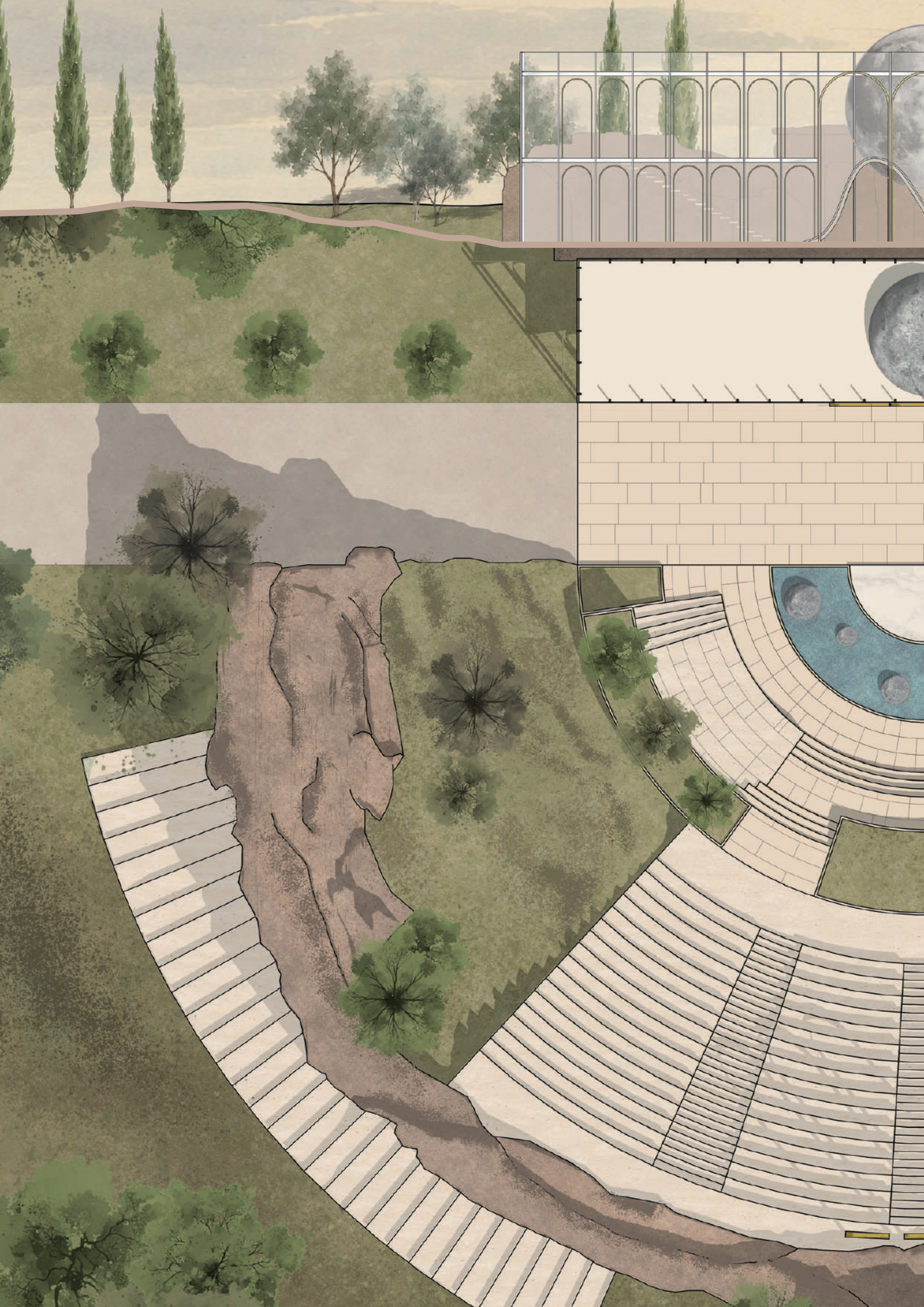


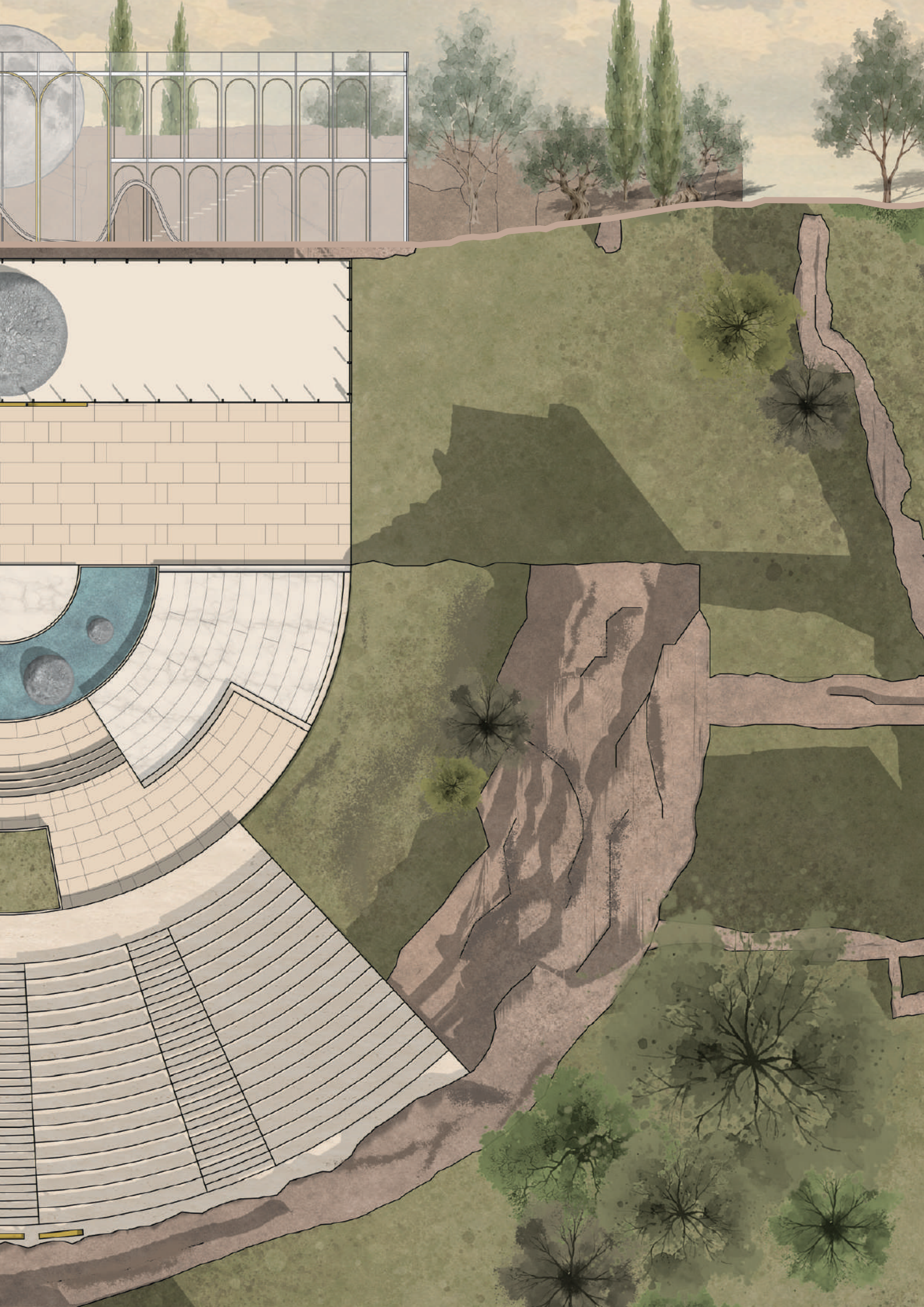


## Teatro greco

Nel progetto Domus Astralis, il Teatro Greco viene reinterpretato come spazio della rappresentazione scenica e artistica, della comunicazione e dell'incontro tra due realtà contrapposte, in continuità con la funzione che questo luogo assumeva già nella sua configurazione originaria al tempo della sua realizzazione. Oggi del teatro restano soltanto alcune tracce della platea, definita ancora dal pendio naturale sulla quale era collocata, delle gradonate e una porzione dell'antica scena; proprio per questo l'intervento non si configura come una ricostruzione filologica in stile "*com'era dov'era*", ma come una rivisitazione contemporanea capace di restituire al sito una funzione attiva, senza cancellarne le tracce ancora esistenti e la sua natura archeologica. In questo primo luogo di progetto siamo andati ad agire secondo un principio di estrama reversibilità e leggerezza: le antiche gradonate vengono riscoperte e valorizzate attraverso un sistema che si poggia al di sopra dei resti esistenti, senza comprometterne la consistenza materiale e senza alterare il luogo in modo permanente; la nuova cavea non sostituisce quindi l'antica in stato di rovina, ma la rende nuovamente leggibile con semplicità e fruibile tramite due ordini di gradonate, uno direttamente sulle gradonate e uno esterno che conduce sulla sommità della platea, trasformandola in un dispositivo spaziale capace di accogliere il pubblico e di ristabilire il rapporto tra spettatore e scena. La nuova scena è concepita come un edificio completamente vetrato, collocato in maniera antecedente ai resti dell'antica struttura scenica e addossato ad essa in modo controllato, senza occultare i resti arcgheologici ancora visibili, infatti l'obiettivo non è costruire un fondale indiependente, ma fare in modo che la rovina diventi parte integrante della nuova architettura, per questa ragione anche il prospetto posteriore è interamente trasparente, così da mantenere visibile l'antica scena e trasformarla in una presenza costante e quasi portante all'interno dello spazio contemporaneo. Il prospetto principale riprende i caratteri formali dell'architettura romana classica, attraverso una sequenza di archi a tutto sesto, che scandiscono la facciata e ristabiliscono un legame diretto con il linguaggio della romanità, al centro sono collocati tre archi di dimensione maggiore, che segnano gli ingressi principali e interrompono la regolarità della vetrata, i vetri sono interrotti come se il materiale stesso si comportasse come un tessuto che si piega e si deforma per accogliere al'interno dell'edificio  i ospiti e visitatori. Al suo interno l'edificio si sviluppa su due livelli, piano terra e primo piano, destinati a ospitare le funzioni di supporto agli eventi e alla futura attività espositiva grazie all'open space che consente una modulabilità degli ambienti a seconda delle attività che verranno svolte. Ad esempio gli spazi di backstage e i servizi tecnici sono integrati nella composizione senza assumere un ruolo dominante,a nzi vengano nascosti, così da mantenere una centralità percettiva della scena e della rovina.













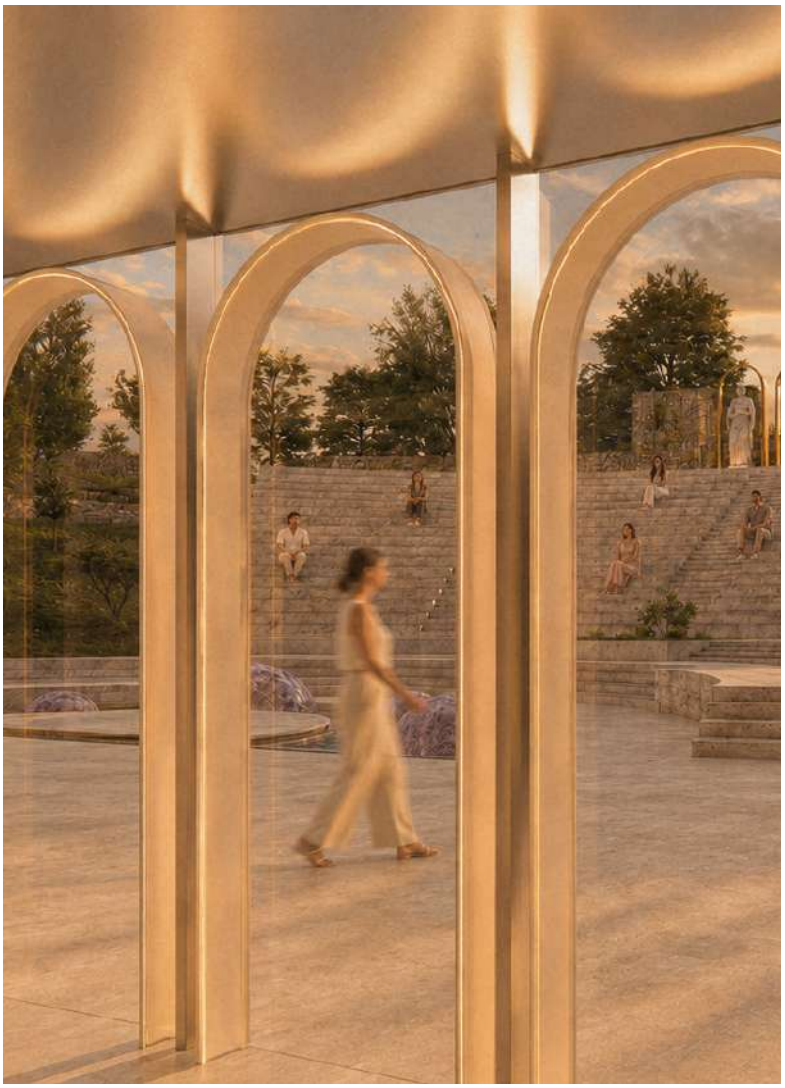


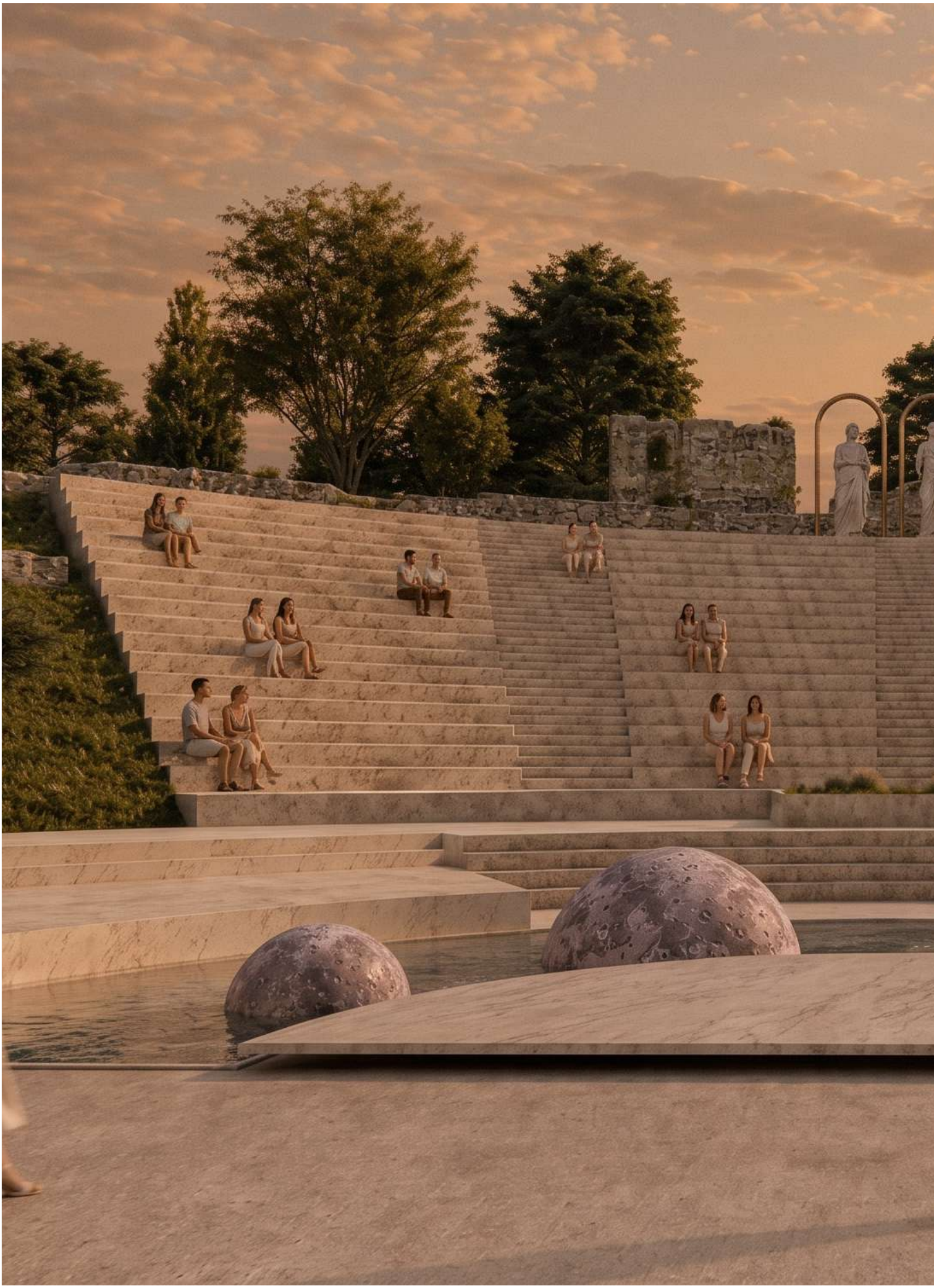






I due livelli sono collegati da scale in vetro con parapetto nel medesimo materiale che vengono quasi assorbite all'interno della struttura, mentre l'intero organismo è sorretto da una maglia di travi e pilastri in metallo bianco collegate con bullonature e incatsri, pensata per risultare quanto più possibile sottile e visivamente discreta ma allo stesso tempo perdurabil enle tempo grazie al trattamento del metallo, così da resistere agli agenti atmosferici. La pavimentazione è composta da pannelli modulari in travertino e marmo, materiali scelti appositamente per richiamare la tradizione costruttiva dell'antica romanità e il valore simbolico della materia antica, anche questo sistema è pensato come elemento reversibile: i pannelli poggiano su una sottostruttura metallica imbullonata e poggiata al terreno, evitando interventi invasivi sul suolo archeologico, così da non comprometterlo. Nel punto in cui si trovava l'antica orchestra viene inserita una pedana semicircolare, concepita come fulcro spaziale dell'intero teatro da cui è possibile percepire contemporaneamente la cavea, la nuova scena, le rovine e il paesaggio circostante, trasformando così il centro del teatro in un luogo di osservazione e sintesi.







**Fashion show con FENDI Roma**

L'esibizione notturna è immaginata come una sfilata del brand di alta moda Fendi a Villa Adriana, capace di mettere in relazione due mondi apparentemente molto lontani, ma in realtà molto legati. La scelta della specifica maison nasce dal suo rapporto storico con Roma e con l'immaginario della romanità, rafforzato anche dalla presenza del suo quartier generale nel Palazzo della Civiltà Italiana, edificio simbolico dell'EUR e della monumentalità romana novecentesca. Nel progetto, le modelle sfilano al di sotto delle gradinate seguendo un percorso a semicerchio, costruito in relazione alla forma dell'antica orchestra, il movimento non è rettilineo, sono presenti infatti diversi ordini di piattaforme sollevate dal terreno, mentre il pubblico, disposto lungo la cavea, osserva l'evento da una posizione sopraelevata, invece la pedana centrale diventa il punto in cui moda, architettura e rovina si sovrappongono visivamente come spieghato nella concezione dell'architettura in oggetto. Al termine del percorso semicircolare, le modelle entrano nella nuova scena e si collocano progressivamente all'interno degli archi presenti al piano terra e al primo piano, questa disposizione ha un forte richiamo con il meccanismo scenografico già utilizzato da Fendi nel Palazzo della Civiltà Italiana, dove la sequenza delle arcate non è soltanto sfondo architettonico, ma diventa una griglia ordinata abitata dai corpi, dagli abiti e dalla luce. Per quanto riguarda invece la collezione presentata a Villa Adriana è concepita come un viaggio temporale nella storia di Fendi e, parallelamente, nella storia della classicità. Gli abiti selezionati ripercorrono alcuni momenti significativi delle collezioni della maison, costruendo una narrazione che attraversa epoche, materiali e silhouette. Il viaggio di Adriano, tema fondativo della Villa, viene così reinterpretato come viaggio nella stroia della maison, in cui la rovina antica e l'abito contemporaneo diventano due forme diverse di rappresentazione. Lo specchio d'acqua inserito nello spazio dell'antica orchestra amplifica le luci, riflette la nuova scena e introduce un elemento di sospensione all'interno del teatro, l'acqua, verrà alimentata idealmente dalle sorgenti che un tempo rifornivano le grandi vasche e i giochi d'acqua del complesso. Attorno alla scena vengono collocati globi luminosi concepiti come lune, che durante la notte diffondono una luce soffusa, naturale e astrale, coerente con il tema cosmico dell'intero progetto.




FEN


NDI




FENDI


FENDI





## Torre degli Architetti

All'interno del sistema di interventi previsto dal progetto Domus Astralis, la Torre degli Architetti assume un ruolo centrale nella costruzione della nuova fruizione di Villa Adriana. Attualmente il luogo si presenta in stato di rovina e risulta poco valorizzato rispetto alle sue potenzialità , inaftti la sua posizione è particolarmente significativa, la torre si colloca in un punto intermedio rispetto ai principali luoghi di progetto, inserendosi idealmente al centro del triangolo concettuale che mette in relazione il Teatro Greco, il Tempio di Venere e l'area delle Palestre, per questa ragione, l'intervento non la considera come un frammento isolato, ma come un vero e proprio nodo di connessione, capace di orientare il visitatore e di articolare i diversi percorsi di visita all'interno della Villa. L'obiettivo del progetto è trasformare la Torre degli Architetti in un hub di accoglienza, un punto di snodo nevralgico da cui sia possibile intraprendere i diversi itinerari che attraversano il sito Il nuovo edificio si inserisce in rapporto diretto con la rovina esistente, senza compromettere la conservazione del materiale originale, anche in questo caso, il principio guida dell'intervento è la completa reversibilità: la nuova architettura si accosta alla preesistenza attraverso un sistema di collegamento controllato, pensato per garantire la protezione degli ambienti interni dalle intemperie senza intaccare però i resti antichi, valorizzando ciò che resta della Torre degli Architetti e rendendolo nuovamente leggibile all'interno di un uso contemporaneo. Dal punto di vista formale, il progetto riprende alcuni caratteri propri della romanità classica, reinterpretandoli attraverso un linguaggio contemporaneo. La facciata in travertino richiama il materiale simbo dell'architettura romana, mentre la sequenza di archi a tutto sesto scandisce il prospetto e realizza un rapporto diretto con l'immaginario classico. La copertura piana è attraversata da una grande apertura vetrata, pensata per portare la luce naturale all'interno dell'edificio e per rafforzare il carattere contemplativo dello spazio. La luce diventa così un elemento progettuale e non solo mezzo di illuminazione, ma dispositivo capace di mettere in relazione interno, rovina e cielo. La funzione dell'edificio non si limita all'accoglienza dei visitatori, ma si estende anche alla conservazione e all'esposizione di alcuni frammenti archeologici. Durante il lavoro sviluppato nell'ambito del Piranesi Prix de Rome è emersa infatti la necessità di individuare un luogo sicuro e di facile accesso in cui collocare alcuni resti rinvenuti durante gli scavi archeologici, in quest'ottica il progetto risponde a questa esigenza trasformandosi in uno spazio protetto, in cui i reperti possono essere visibili al pubblico senza essere esposti al rischio di furti o danneggiamenti





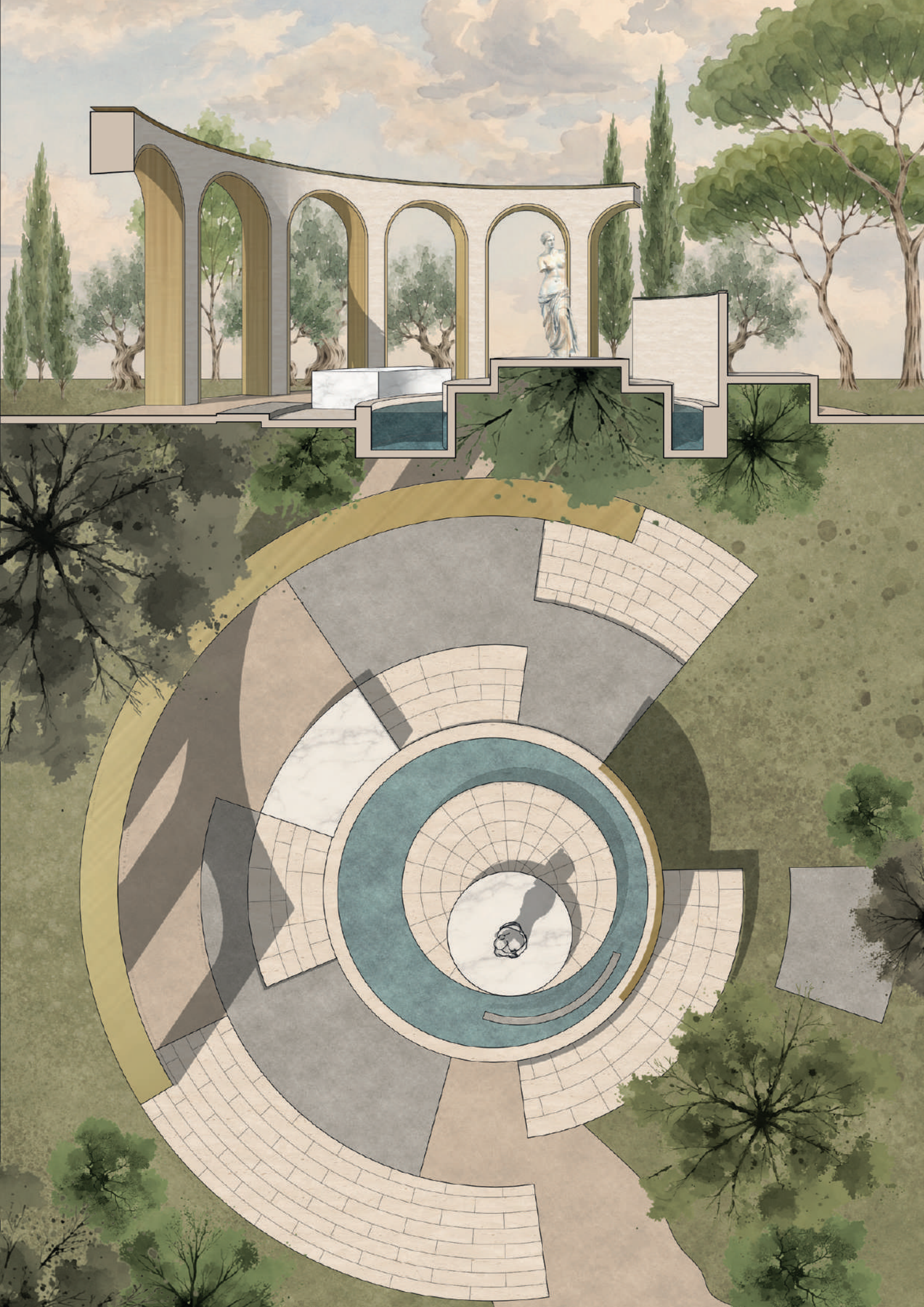




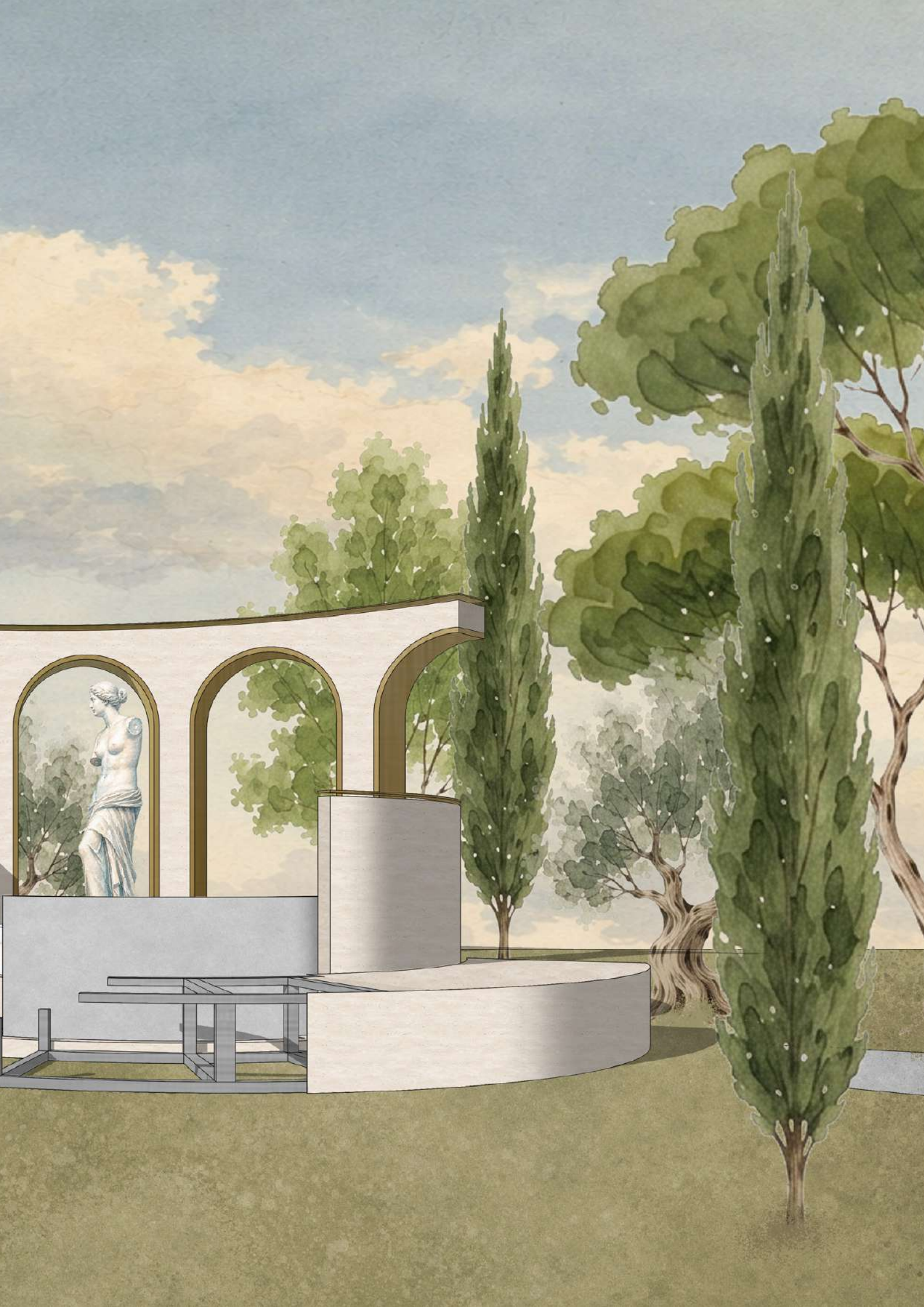


**Folie n. 1**

All'interno del progetto Domus Astralis, le folies assumono il ruolo di realizzazioni puntuali collocate lungo il percorso di visita, pensate per accompagnare il visitatore nella scoperta dei luoghi di progetto, non si tratta di semplici episodi decorativi o di oggetti autonomi inseriti nel paesaggio, ma di piccole architetture capaci di scandire il viaggio, generare pause, orientare il visitatore e costruire nuove relazioni tra le rovine, il panormana naturale e gli interventi contemporanei. Quindi la loro funzione è duplice: da un lato introducono momenti di sosta, contemplazione ed esposizione, dall'altro contribuiscono alla costruzione di una narrazione spaziale che si sviluppa lungo tutto il percorso. La Folie rappresenta il primo episodio di questo sistema e si colloca dopo l'area del Ninfeo, configurandosi come punto di partenza dell'asse progettuale, questa assume un carattere più discreto ma contiene già tutti gli elementi fondamentali che verranno poi sviluppati nelle altre folies: l'uso della geometria circolare e semicircolare, la presenza dell'acqua, l'uso dell'arco a tutto sesto, il rapporto con la scultura,  infatti in questo senso, questa Folie può essere letta come una soglia, un primo intervento che introduce il visitatore. Dal punto di vista compositivo, la folie si organizza attorno a una scultura centrale circondata da uno specchio d'acqua, questo elemento introduce una dimensione simbolica, in cui la figura scultorea, l'acqua e la luce naturale concorrono alla realizzazione di uno spazio rituale. Attorno a questo fulcro si sviluppa un semicerchio composto da archi a tutto sesto collegati tra loro, che definisce una quinta scenica architettonica leggera e trasparente, in cui gli archi non chiudono lo spazio, ma lo delimitano senza interrmpere il rapporto visivo con il paesaggio circostante, sono quasi come una cornice attraverso cui osservare la vegetazione, i percorsi e i resti archeologici del luogo. La forma semicircolare, inoltre, richiama il tema della circolarità già presente nell'intero progetto, legandosi sia all'immaginario classico sia alla dimensione astrale e cosmica di Domus Astralis. Mentre dal punto di vista costruttivo, la Folie risponde al principio generale di reversibilità che guida l'intero progetto, le Folies sono infatti concepite come strutture temporanee, realizzate mediante telai metallici e pannelli lapidei ad incastro, nell'ottica di evitare getti, fondazioni invasive o interventi irreversibili che potrebbero compromettere lo stato dei luoghi.  La funzione della Folie è infine strettamente legata al tema dell'esposizione, infatti questi luoghi possono accogliere frammenti, riproduzioni, come nel caso della scultura, materiali narrativi o elementi appartenenti alle collezioni della Villa, rendendo il percorso di visita più ricco e accessibile. Allo stesso tempo, nell'ambito del fashion show di Fendi, le folies possono diventare dispositivi scenografici e punti di esposizione temporanea, capaci di ospitare abiti, installazioni o accessori.



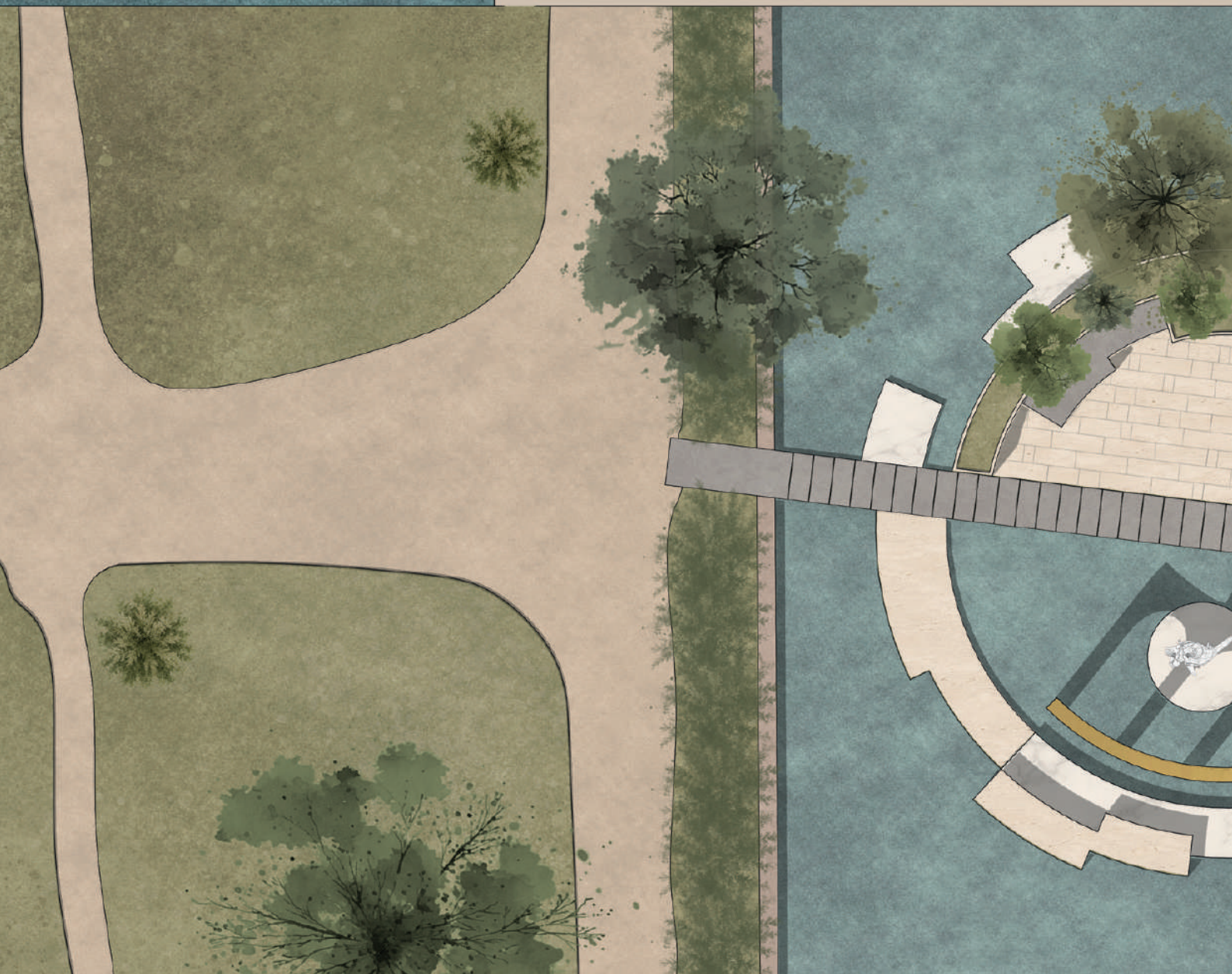




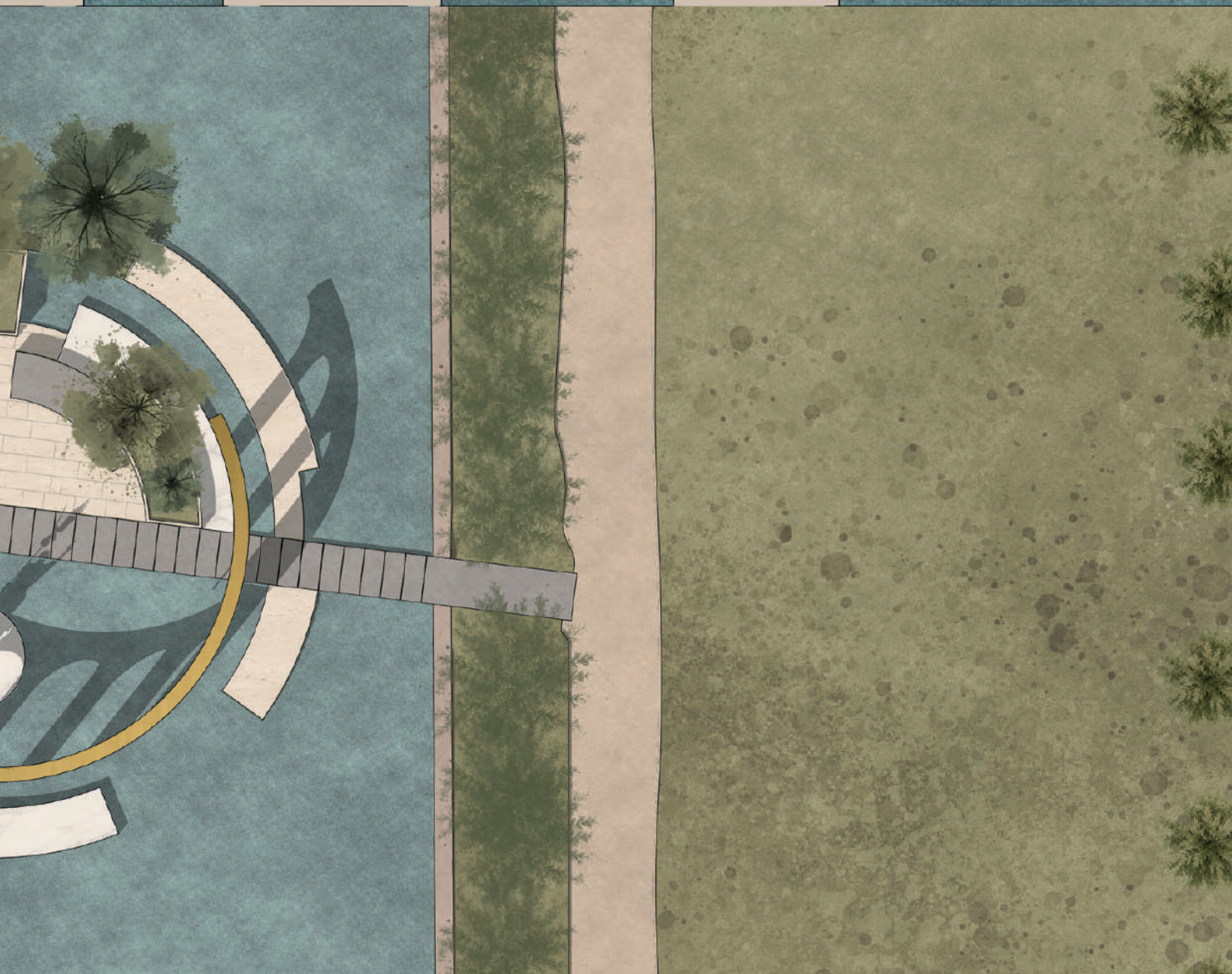












**Folie n. 2**

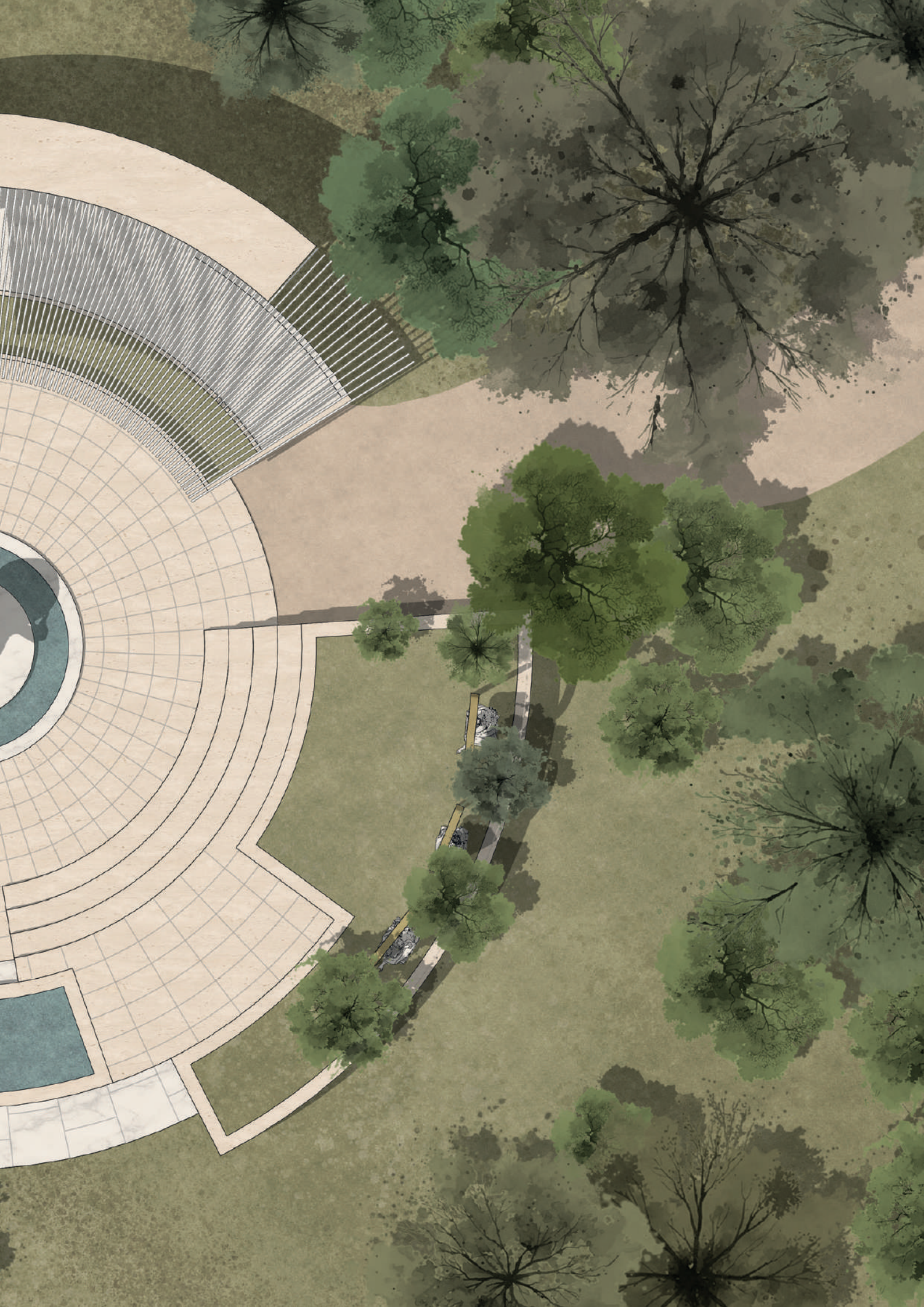
La Folie si colloca all'interno di uno dei luoghi più suggestivi e riconoscibili di tutta Villa Adriana, instaurandosi direttamente nello specchio d'acqua del Pecile. In questo caso, l'intervento assume un carattere fortemente paesaggistico e sensoriale, poiché la nuova architettura non si dispone semplicemente accanto all'acqua, ma si relaziona con essa in modo diretto, facendone parte integrante della composizione. Il percorso di visita attraversa diagonalmente lo specchio d'acqua, trasformando il passaggio in un'esperienza immersiva capace di mettere in contatto il visitatore con la superficie acquatica e con il muro monumentale del Pecile in mattoni rossi, la folie si configura così come un episodio di attraversamento e di relax, un dispositivo che interrompe il sentiero lineare e introduce la contemplazione fondata sul rapporto tra architettura, natura e luce. Il paesaggio gioca un ruolo fondamentale, infatti attorno ad essa è presente una vegetazione più rada, con prevalenza di rosmarini caratterizzanti del luogo. Proprio questa condizione rende questa Folies un intervento più aperto e fortemente legato al tema dell'acqua, alla continuità visiva del paesaggio e alla percezione della natura. Anche in questo caso la composizione riprende alcuni elementi ricorrenti del sistema delle folies, a partire dalla presenza di archi a tutto sesto che definiscono una quinta scenica permeabile, gli archi infatti non vengono utilizzati come elementi di chiusura, ma come elementi di inquadramento del paesaggio, capaci di direzionare lo sguardo e senza interrompere la continuità visiva verso il verde e il muro del Pecile. A questi si aggiungono alcuni punti rialzati, pensati come luoghi di sosta e dai quali è possibile osservare il paesaggio circostante del belvedere immerso nella natura. L'elemento più caratterizzante della Folie è basato sul suo rapporto con il tema della luce e degli astri, che in questo episodio viene reinterpretato attraverso il l'elemento della meridiana, collocata al centro della composizione, che assume la funzione di gnomone che, proiettando la propria ombra, scandendisce il tempo direttamente sulla pavimentazione della folie, Infatti il tema cosmico che attraversa l'intero progetto non viene evocato soltanto in forma simbolica, ma si traduce in elemento leggibile, in cui la scultura diventa strumento di misurazione del tempo e segno del legame tra architettura, natura e dimensione astrale. Tale scelta rafforza il carattere contemplativo del luogo, trasformando la folie in uno spazio in cui il visitatore non solo passa e osserva, ma è anche invitato a percepire il tempo come parte integrante dell'esperienza percettiva del sito. Inoltre, data la sua particolare posizione e la sua configurazione, la rendono adatta ad accogliere materiali legati alle collezioni di Villa Adriana, ma anche a ospitare elementi connessi al racconto del fashion show di Fendi. In questo senso, la folie si inserisce nel più ampio sistema di dispositivi che articolano il percorso tra patrimonio archeologico, esposizione e moda contemporanea.



**Folie n. 3**

La Folie 3 rappresenta un episodio più articolato rispetto alle precedenti, mantenendo però lo stesso ruolo all'interno del sistema di visita: scandire il percorso, creare luoghi di sosta e costruire un rapporto diretto tra paesaggio, esposizione e immaginario astrale. In questo caso, il tema cosmico viene espresso soprattutto attraverso la pavimentazione, composta da cerchi di diverse dimensioni che richiamano le orbite degli astri. Il suolo non è quindi trattato come semplice superficie di attraversamento, ma come elemento narrativo capace di guidare il visitatore e rendere percepibile il legame tra architettura, movimento e cielo. Rispetto alle altre folies, questo intervento introduce alcune strutture coperte, pensate come piccoli spazi espositivi protetti e raccolti. Non si tratta di sale museali tradizionali, ma di ambienti più intimi, quasi nascosti, destinati ad accogliere reperti, frammenti archeologici o, nel caso dell'evento Fendi, abiti e accessori selezionati della collezione. Gli oggetti vengono così esposti in un contesto naturale e atipico, lontano dagli spazi convenzionali della moda e del museo, ma comunque riparato dalle intemperie e inserito in un'atmosfera controllata. Al centro della composizione è collocata la statua di Atlante, raffigurato nell'atto di sorreggere un globo luminoso. Questo elemento diventa il fulcro visivo e simbolico della folie, richiamando il tema dei pianeti e della relazione tra terra e cielo. Durante le ore serali, il globo si illumina e trasforma la scultura in un segno riconoscibile nel paesaggio, rafforzando il carattere astrale dell'intervento. La Folie 3 diventa così un piccolo luogo di esposizione e contemplazione, in cui il percorso di visita si interrompe per lasciare spazio all'osservazione, alla sosta e alla scoperta.







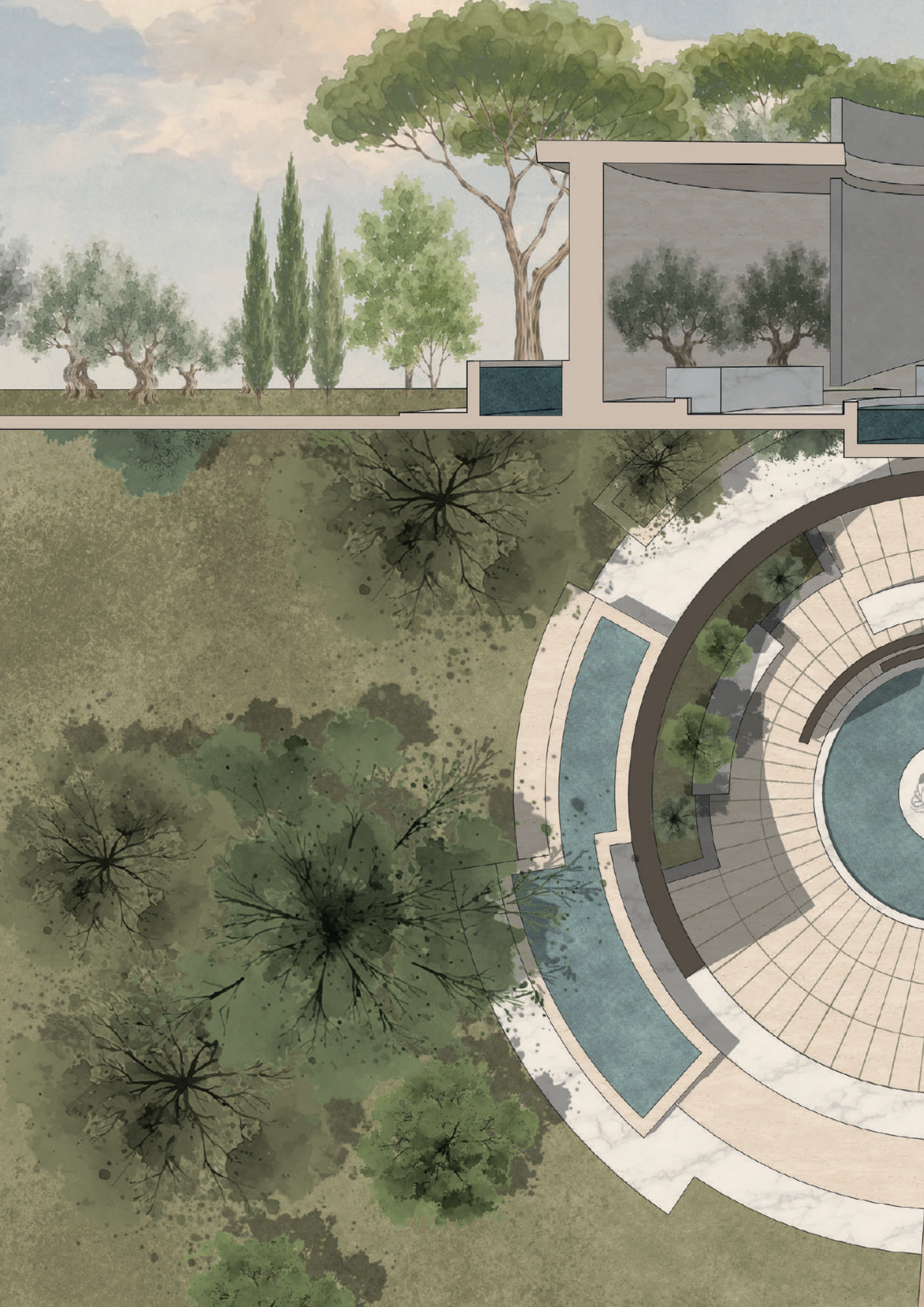


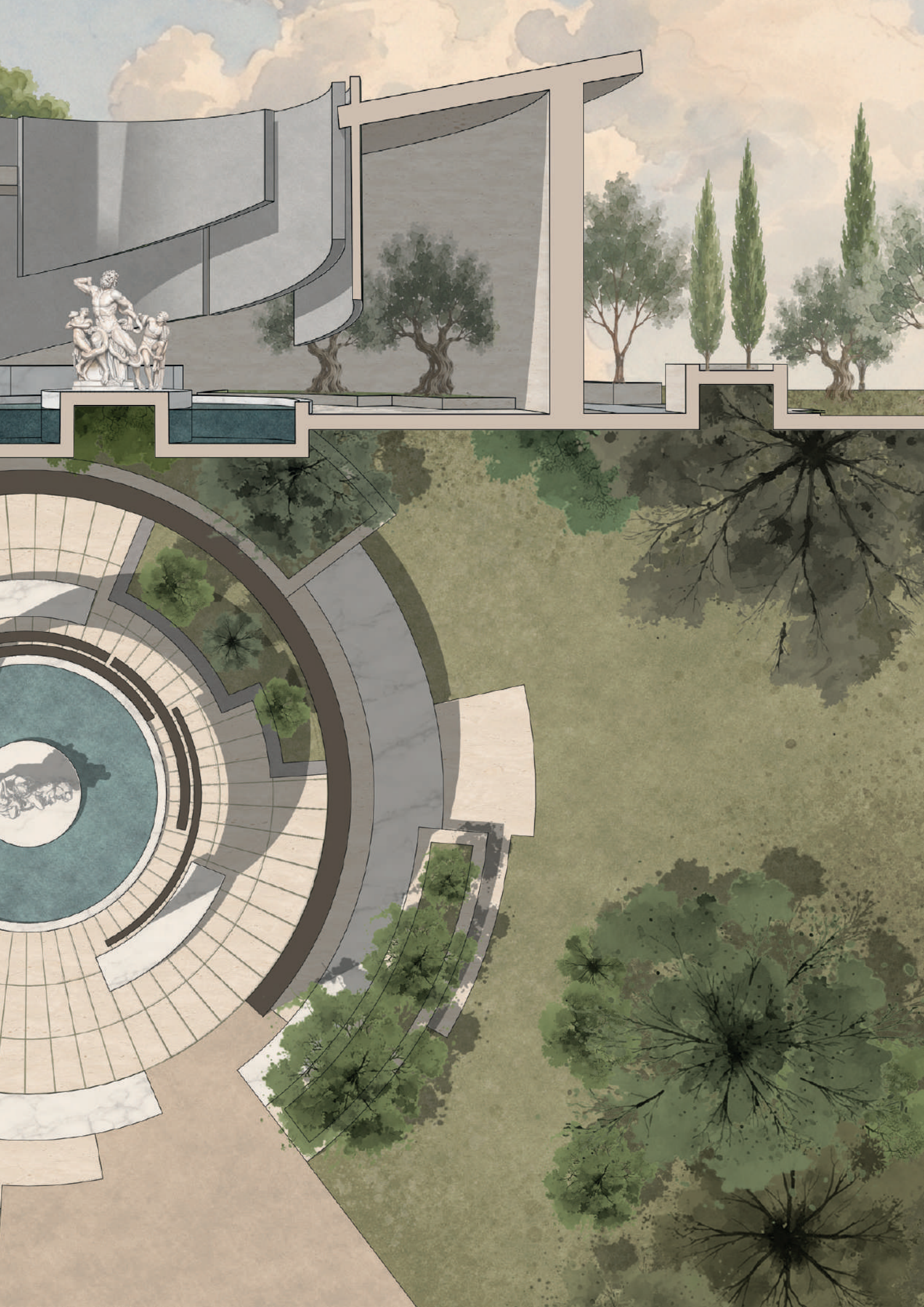




**Folie n. 4**

La Folie 4 rappresenta uno degli episodi più raccolti e protetti dell'intero sistema di visita, configurandosi come un luogo coperto destinato alla sosta, alla contemplazione e all'esposizione. A differenza delle folies più aperte, questo intervento introduce una copertura circolare continua, bucata al centro, che definisce un ambiente completamente riparato. La forma circolare riprende ancora una volta il tema degli astri e delle orbite celesti, ma viene qui tradotta in una vera e propria architettura abitabile, capace di accogliere il visitatore all'interno di uno spazio sospeso tra paesaggio e architettura, in grado di generare stupore. La grande copertura concava è il principale elemento caratterizzante della Folie, inclinata verso l'interno, pensata per raccogliere l'acqua piovana e convogliarla verso il foro centrale. Durante la pioggia, l'acqua scende dall'alto come una piccola cascata, raggiungendo il bacino circolare posto al centro della composizione, in questo modo, il tema dell'acqua non viene trattato soltanto come elemento decorativo, ma diventa parte attiva dell'architettura e dell'esperienza del luogo. La Folie cambia infatti comportamento in base alle condizioni atmosferiche, cosi facendo riesce a trasformare un evento naturale in un momento percettivo e scenografico a cui il visitatore può assistere. L'apertura centrale consente anche alla luce naturale di entrare dall'alto, creando un rapporto diretto tra interno, cielo e acqua Al centro dello spazio è collocata una statua, circondata dall'acqua, attorno ad essa si sviluppa uno spazio circolare attraversabile, pensato per permettere al visitatore di muoversi, sostare e osservare l'opera da più punti di vista. Lungo il perimetro interno sono inseriti pannelli espositivi, pensati per ospitare, nella normale fruizione del sito, materiali legati alla storia e alle collezioni di Villa Adriana. Durante l'evento Fendi, questi stessi supporti possono accogliere abiti, accessori o contenuti narrativi legati alla collezione, trasformando la folie in una piccola camera espositiva immersa nel paesaggio. La Folie assume così una doppia funzione: da un lato luogo permanente di valorizzazione e racconto del patrimonio, dall'altro dispositivo temporaneo capace di inserirsi nella scenografia del fashion show, ma in entrambi i casi, l'architettura mantiene un carattere misurato e reversibile, ponendosi come spazio di mediazione tra natura, esposizione e memoria.







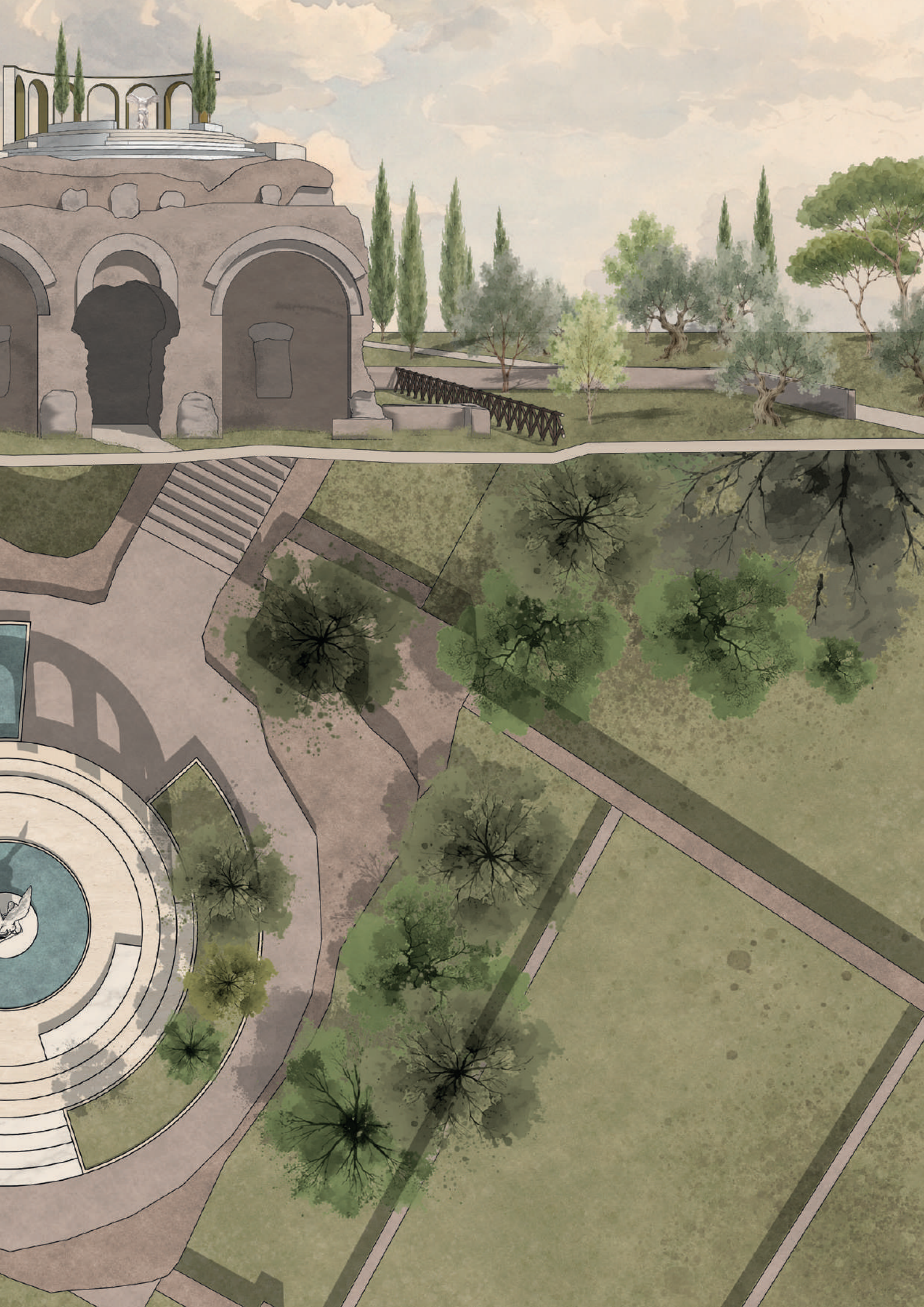


**Folie n. 5**

La quinta e ultima Folie si colloca sulla sommità di Roccabruna, in diretto rapporto con una delle architetture più significative di Villa Adriana, oggi conservata allo stato di rovina, la scelta di questo luogo non è casuale, infatti Roccabruna rappresenta uno dei punti più alti e panoramici dell'area, una posizione privilegiata da cui è possibile osservare non solo il paesaggio circostante, ma anche stabilire un rapporto diretto con il cielo e con la dimensione astrale che attraversa l'intero progetto, per questa ragione, la folie assume qui il carattere di un vero e proprio osservatorio, inteso non come edificio tecnico o scientifico in senso stretto, ma come dispositivo architettonico destinato alla contemplazione del panorama, della luce e della volta celeste. L'intervento si inserisce in un contesto particolarmente delicato, poiché entra in relazione con una preesistenza archeologica di grande valore. Anche in questo caso, quindi, il progetto adotta un principio di massima reversibilità e di basso impatto sul sito. La nuova architettura non modifica la rovina, non vi si sovrappone in modo invasivo e non ne altera la percezione originaria, ma si adagia al luogo attraverso un sistema completamente smontabile, realizzato mediante struttura metallica e pannelli lapidei assemblati a secco. In questo caso il tema della circolarità viene sviluppato in modo più marcato attraverso una pavimentazione composta da cerchi concentrici, che generano una serie di gradonate, questi anelli definiscono uno spazio in cui il visitatore può sedersi, sostare e osservare il paesaggio da diverse quote e prospettive. La pavimentazione non svolge quindi una funzione puramente distributiva, ma diventa un vero dispositivo di contemplazione: organizza i corpi nello spazio, orienta lo sguardo e trasforma la sommità di Roccabruna in un luogo di pausa e osservazione.





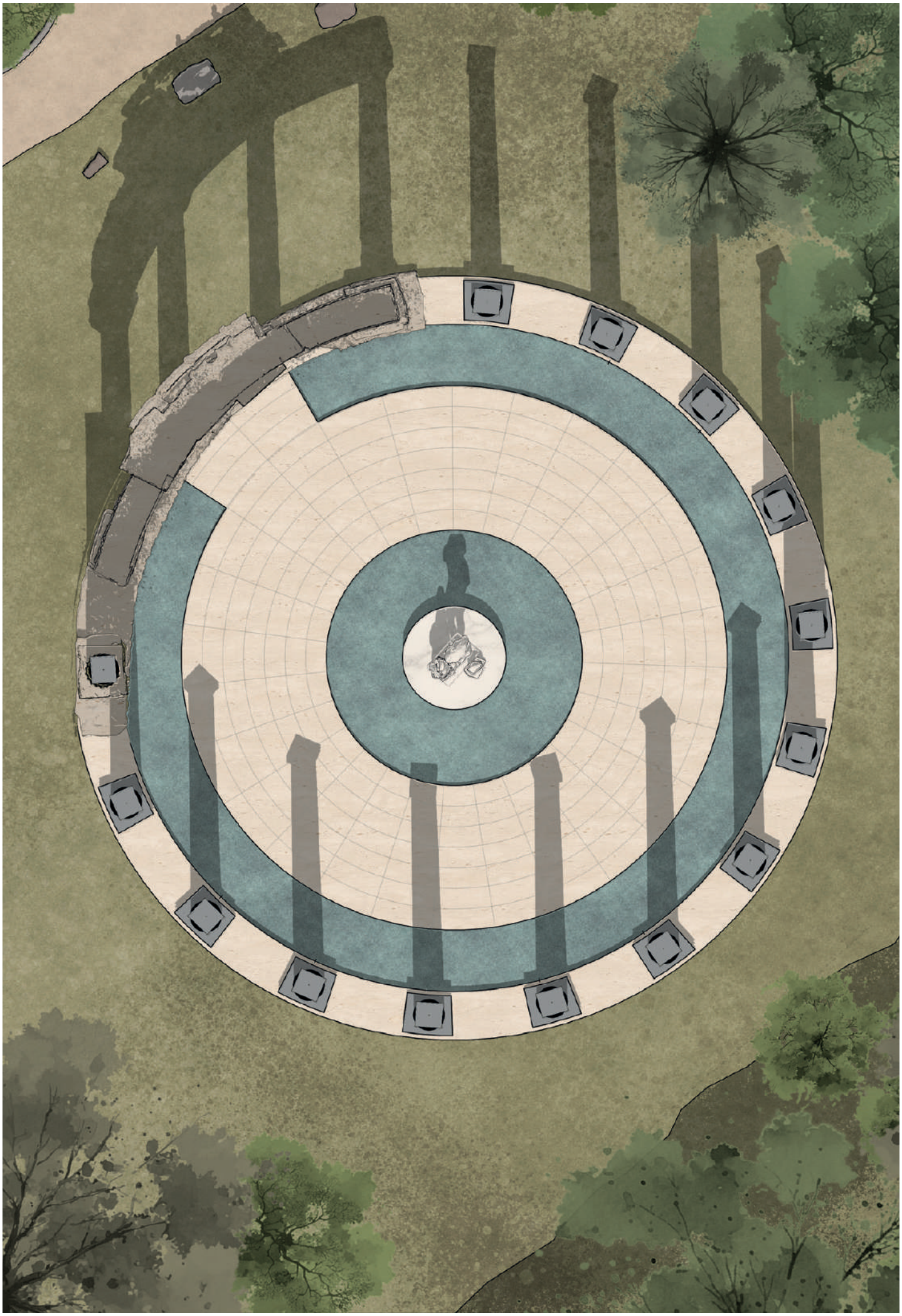






**Tempio di Venere**

La strategia progettuale nasce dalla volontà di restituire a Villa Adriana una lettura unitaria, capace di superare la frammentarietà con cui il sito viene spesso percepito dal visitatore contemporaneo. La Villa non può infatti essere interpretata soltanto come un insieme di rovine isolate, ma come un sistema complesso di luoghi, memorie, assialità e rimandi culturali, profondamente legato alla figura dell'imperatore Adriano. In questa prospettiva, il progetto assume come tema centrale l'idea del viaggio, inteso non solo come spostamento geografico, ma come esperienza conoscitiva, simbolica e culturale. Villa Adriana nasce come una sorta di atlante costruito della memoria imperiale. I diversi luoghi che la compongono evocano paesaggi, architetture e immaginari provenienti dai territori attraversati da Adriano nel corso della sua vita. La villa diventa così un dispositivo di sintesi, in cui il viaggio reale dell'imperatore viene tradotto in forma architettonica e paesaggistica. Il progetto contemporaneo si inserisce all'interno di questa logica, cercando di riattivarla attraverso una sequenza di interventi puntuali, capaci di costruire un nuovo percorso narrativo nel sito. L'obiettivo non è sovrapporre alla Villa un sistema estraneo, ma riportare l'attenzione su alcuni luoghi significativi attraverso dispositivi architettonici leggeri, riconoscibili e coerenti con la natura del complesso archeologico. La scelta dei luoghi di progetto risponde quindi a una duplice esigenza: valorizzare aree oggi meno centrali nella fruizione ordinaria e costruire una sequenza capace di raccontare Villa Adriana come spazio di memoria, osservazione e rappresentazione. Un primo nodo fondamentale è costituito dal Teatro Greco, interpretato come luogo della scena e della rappresentazione. L'intervento non si configura come una ricostruzione filologica dell'edificio antico, ma come una sua riattivazione contemporanea. La nuova struttura mira a riportare in vita il rapporto tra cavea, scena e pubblico, trasformando il teatro in uno spazio capace di ospitare eventi, sfilate e forme di narrazione collettiva. In questo modo, il teatro non viene considerato soltanto come traccia archeologica, ma come luogo nuovamente attivo.











**Tempio di Venere**

Il Tempio di Venere rappresenta uno dei luoghi più simbolici e riconoscibili di Villa Adriana, non solo per il suo valore archeologico, ma anche per la forte carica evocativa che ancora oggi conserva all'interno del complesso. L'intervento progettuale si confronta qui direttamente con i resti del tempio circolare, di cui rimangono soltanto alcune colonne e parte della trabeazione superiore, assumendo come obiettivo principale quello di restituire leggibilità alla configurazione originaria del luogo senza ricorrere a una ricostruzione mimetica o filologica. In questo senso, il progetto lavora sul tema della circolarità, già centrale nell'intero impianto di Domus Astralis, e lo traduce in un'operazione di reinterpretazione architettonica capace di mettere in relazione rovina, memoria e uso contemporaneo. L'idea progettuale consiste nel ricostruire la percezione dell'antico perimetro circolare attraverso l'inserimento delle colonne mancanti, realizzate però in forma volutamente distinta rispetto all'esistente. Le nuove colonne non imitano infatti la materia archeologica, ma si configurano come elementi contemporanei chiaramente riconoscibili, costituiti da una sequenza di sottili cerchi metallici o lamelle sovrapposte a breve distanza l'una dall'altra. Questo sistema consente di evocare la forma e la presenza volumetrica originaria delle colonne, restituendo al visitatore una percezione più completa dello spazio del tempio, ma senza interrompere la continuità visiva né generare un effetto di falsa ricostruzione. Lo spazio vuoto tra le lamelle permette infatti di mantenere sempre leggibile il rapporto tra il nuovo intervento e la rovina, nonchè l'ambiente naturale circostante. L'acqua viene utilizzata per delimitare l'area centrale del tempio, stabilendo una soglia tra la zona occupata dalla statua centrale, originale e non ricostruita, e l'area calpestabile destinata al visitatore, diventa così un elemento di separazione ma anche di connessione: protegge simbolicamente il nucleo centrale del luogo, ne rafforza il carattere contemplativo. Il progetto non si limita tuttavia alla sola valorizzazione archeologica, ma attribuisce al Ninfeo anche una funzione contemporanea e scenografica. In occasione della sfilata prevista di Fendi, questo spazio viene infatti immaginato come sede dell'after party della maison. La scelta non è casuale: il Tempio di Venere, per la sua forma circolare, per il valore simbolico della rovina e per il suo carattere scenico, si presta a diventare un luogo di incontro esclusivo, in cui architettura, moda e paesaggio dialogano in maniera particolarmente intensa. La presenza delle colonne ricostruite, della statua centrale, dell'acqua e dei dispositivi luminosi contribuisce a trasformare il Ninfeo in uno spazio capace di accogliere l'evento senza perdere la propria identità archeologica, ma anzi rafforzandola attraverso un uso contemporaneo misurato e coerente.








FENDI
AFTER-PARTY

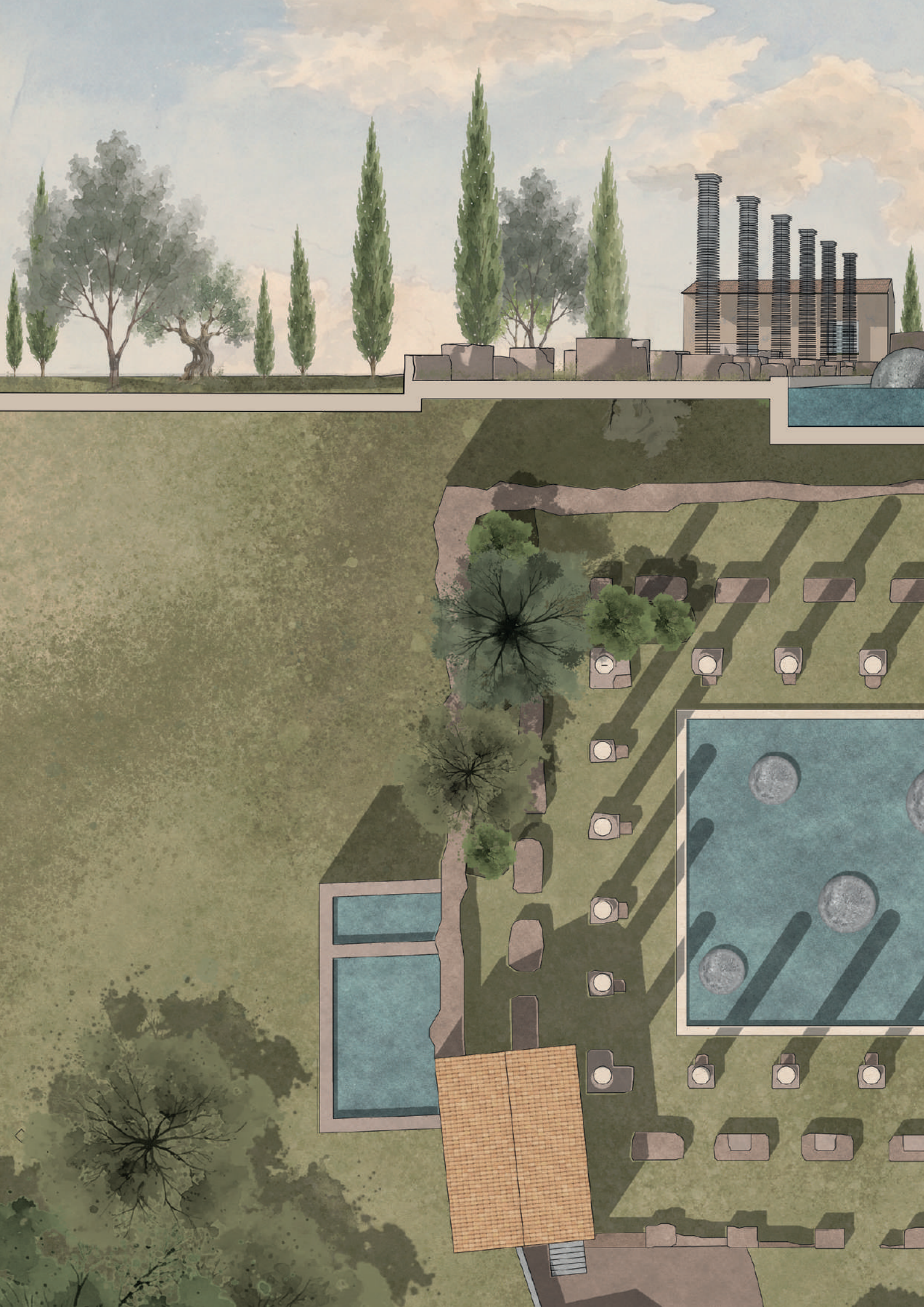

FENDI
AFTI PARTY

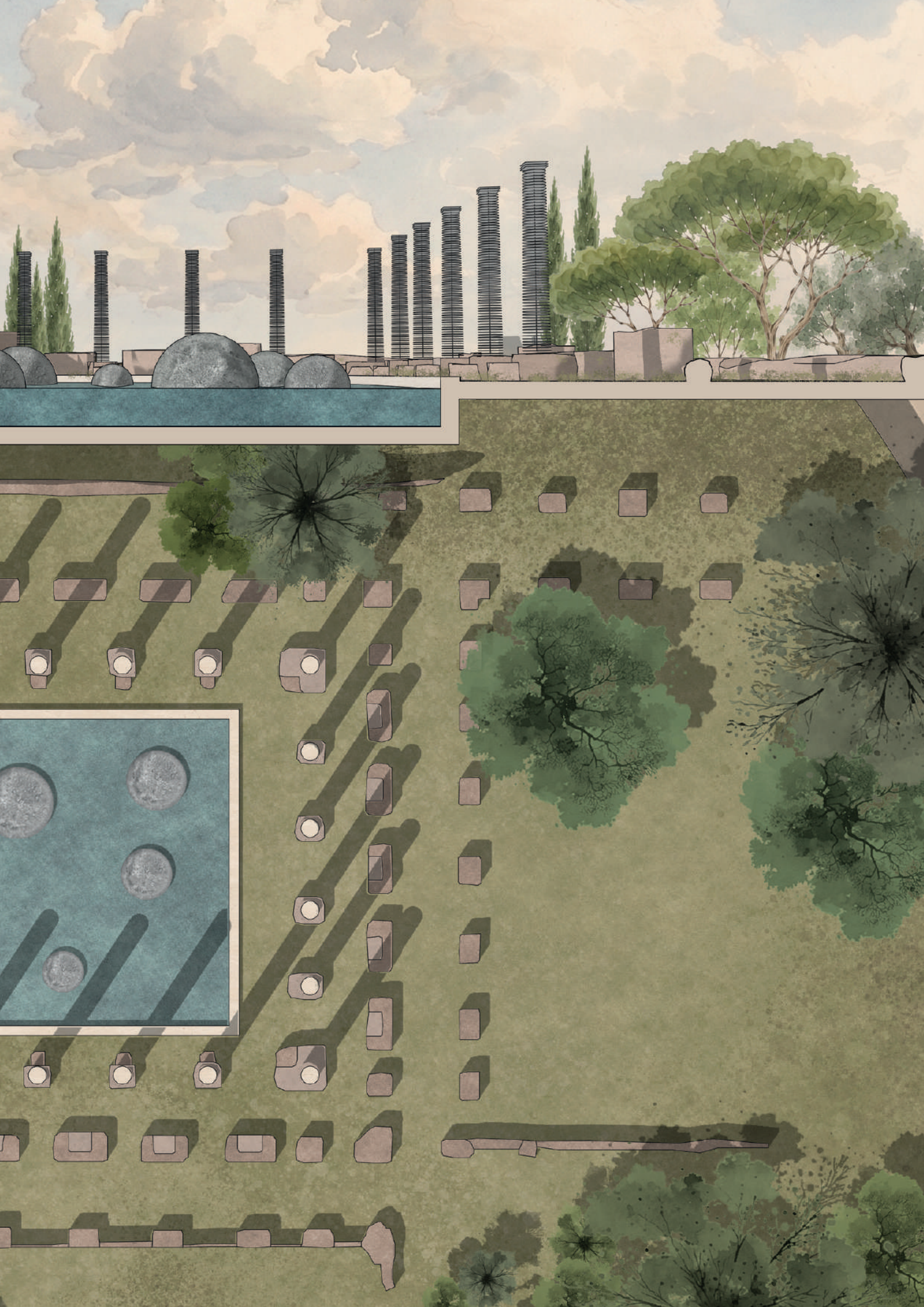


## Palestre

L'area delle Palestre rappresenta un ulteriore nodo significativo all'interno del sistema progettuale di Domus Astralis, poiché si confronta con uno spazio in cui sono ancora chiaramente leggibili i resti dei muri perimetrali e delle strutture su cui poggiava l'antico complesso. L'intervento nasce dalla volontà di restituire riconoscibilità e unità formale a questo luogo, oggi percepito in maniera frammentaria, senza però alterarne la natura archeologica. Anche in questo caso il progetto non propone una ricostruzione mimetica, ma una reinterpretazione contemporanea capace di rendere nuovamente leggibile la configurazione spaziale originaria, mantenendo sempre distinto ciò che appartiene alla rovina da ciò che è invece introdotto come nuovo elemento progettuale. Come già avviene nel Ninfeo, anche nelle Palestre viene ripreso il tema delle colonne, un tempo presenti nel complesso e oggi scomparse, attraverso un sistema di ricostruzione leggera realizzato con sottili lamelle metalliche sovrapposte. Questo dispositivo consente di evocare la presenza e l'altezza originaria degli elementi architettonici, restituendo al luogo un senso di spazialità e di completezza, ma senza interrompere la visuale e senza generare ambiguità rispetto alla materia antica. Le colonne ricostruite non vogliono imitare l'esistente, bensì suggerire la forma perduta e ristabilire un ordine percettivo all'interno del sito. In questo modo, il visitatore può comprendere più chiaramente l'articolazione originaria dello spazio, cogliendo il rapporto tra pieni e vuoti, tra rovina e nuova interpretazione. Al centro della composizione viene inoltre introdotto uno specchio d'acqua basso, concepito come elemento di unificazione e di valorizzazione percettiva dell'intervento. All'interno di esso vengono collocati i consueti globi luminosi, che richiamano il tema dei pianeti e della dimensione astrale già presente in tutto il progetto. L'acqua e la luce lavorano insieme per costruire un'atmosfera sospesa, capace di trasformare l'area delle Palestre in un luogo di contemplazione e di forte intensità scenografica, soprattutto nelle ore serali.











# CONCLUSIONI

Il percorso sviluppato in questa tesi ha inteso indagare il patrimonio culturale come sistema vivo di relazioni, memorie e possibilità progettuali, superando l'idea di una realtà immobile, conclusa o esclusivamente da conservare. Villa Adriana, per la sua complessità storica, spaziale e simbolica, rappresenta un caso particolarmente significativo: è una testimonianza archeologica di eccezionale valore e, insieme, un paesaggio costruito nel quale architettura, natura, acqua, assialità e memoria concorrono alla definizione di un organismo stratificato e ancora oggi profondamente attivo.
La Villa si presenta come una sequenza di frammenti, rovine, percorsi e luoghi apparentemente autonomi, pur senza costituire un complesso immediatamente unitario. Proprio questa condizione costituisce il suo carattere più rilevante.
Al di sotto della frammentarietà percepita permane infatti una struttura più profonda, fatta di relazioni geometriche, corrispondenze, orientamenti e richiami culturali. Villa Adriana può quindi essere letta come una grande costruzione della memoria adrianea: un atlante architettonico nel quale il viaggio, la cultura e la rappresentazione del potere imperiale vengono tradotti in spazio.
A partire da questa consapevolezza, la tesi ha affrontato il tema della valorizzazione come pratica distinta dalla semplice conservazione. *Conservare* significa proteggere la materia del bene; *Valorizzare* significa renderlo nuovamente leggibile, accessibile e capace di generare conoscenza. In tale prospettiva, il progetto contemporaneo assume un ruolo delicato: interviene senza imporsi, interpreta senza sostituire, rende percepibile ciò che il tempo ha reso frammentario.
Il rapporto tra patrimonio, moda e architettura ha costituito uno dei passaggi centrali della ricerca. La moda, soprattutto nella dimensione dell'evento e della sfilata, possiede una natura profondamente spaziale e narrativa: costruisce immagini, sequenze, atmosfere e memorie.
Il suo incontro con il patrimonio diventa problematico quando il luogo storico viene ridotto a semplice fondale scenografico, e diventa invece fertile quando l'evento accetta di misurarsi con l'identità del sito e di porsi al servizio della sua comprensione. In questo senso, il riferimento a Fendi è stato interpretato come occasione per riflettere

sul rapporto tra memoria del brand, heritage culturale e spazio archeologico, evitando ogni forma di sovrascrizione commerciale.
Da queste premesse nasce *Domus Astralis*, una strategia progettuale fondata sull'idea del viaggio e sulla volontà di riattivare alcune potenzialità latenti di Villa Adriana attraverso interventi puntuali, reversibili e riconoscibili. Il tema astrale, il cerchio, la luce e l'acqua diventano strumenti attraverso cui mettere in relazione rovina e contemporaneità, terra e cielo, memoria storica e immaginario progettuale. I luoghi individuati sono interpretati come episodi di un unico racconto: il Teatro Greco torna a essere spazio della rappresentazione; la Torre degli Architetti diventa punto di orientamento e accoglienza; le Folies scandiscono un percorso di osservazione e sosta; il Ninfeo viene reinterpretato come luogo rituale e contemplativo; le Palestre recuperano una maggiore leggibilità attraverso elementi leggeri, acqua e luce.
In tutti questi casi, la rovina resta sospesa, né completata né cancellata: la lacuna diventa parte attiva del racconto, il frammento è valorizzato come traccia di una struttura più ampia. *Domus Astralis* propone così una forma di valorizzazione misurata, nella quale l'evento, l'allestimento e la luce agiscono come strumenti temporanei per rinnovare l'attenzione sul sito, muovendosi in quello spazio intermedio tra conservazione e spettacolarizzazione nel quale l'architettura può farsi mediazione, interpretazione e racconto. Il progetto costruisce un modo diverso di attraversare Villa Adriana, comprenderla e abitarne temporaneamente la memoria, senza tentare di ricostruirla o di restituirla come un tempo era, rimettendo il patrimonio in movimento e riconsegnandolo al presente come eredità da custodire, interpretare e trasmettere.

# *Ringraziamenti*

*Un ringraziamento profondo va al nostro relatore, Prof. Pier Federico Caliari, e al correlatore Amath Luca Diatta, che ci hanno accompagnato con dedizione e passione lungo tutto questo percorso di studi. Il loro contributo è stato prezioso in ogni fase del nostro cammino, dal successo ottenuto al concorso Piranesi Prix de Rome fino al traguardo di questa tesi.*
*Grazie ai loro consigli e al loro costante incoraggiamento, abbiamo potuto affrontare con maggiore consapevolezza le sfide di questo percorso, crescendo non solo dal punto di vista professionale ma anche personale.*
*Di questa esperienza conserveremo un ricordo sincero e duraturo.*

*"E quindi uscimmo a riveder le stelle"*

# NOTE

1. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'art. 6, comma 1;
2. Ivi, ai sensi dell'art. 6, comma 2;
3. Ivi, ai sensi dell'art. 2, comma 1;
4. Ivi, ai sensi dell'art. 10, comma 1;
5. Costituzione della Repubblica Italiana, art. 9, comma 1;
6. Ivi, art. 9, comma 2;
7. Editto del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca del 1820, Sopra le antichità e gli scavi;
8. Legge 12 giugno 1902, n. 185, Disposizioni per la tutela delle antichità e delle belle arti, Legge Nasi;
9. Legge 20 giugno 1909, n. 364, Per le antichità e le belle arti, Legge Rosadi-Rava;
10. Legge 1° giugno 1939, n. 1089, Tutela delle cose d'interesse artistico o storico, e Legge 29 giugno 1939, n. 1497, Protezione delle bellezze naturali, Leggi Bottai;
11. Legge 1° giugno 1939, n. 1089, Tutela delle cose d'interesse artistico o storico;
12. Legge costituzionale 11 febbraio 2022, n. 1, Modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente;
13. Costituzione della Repubblica Italiana, art. 117;
14. Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112, Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59;
15. Ibidem;
16. Decreto Legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, ai sensi dell'articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59;
17. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio;
18. Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, adottata all'Aia il 14 maggio 1954;
19. Secondo Protocollo alla Convenzione dell'Aia del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, adottato all'Aia il 26 marzo 1999;
20. Convenzione sulla protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale, adottata a Parigi dall'UNESCO il 16 novembre 1972;
21. Convenzione europea per la tutela del patrimonio archeologico, adottata a La Valletta il 16 gennaio 1992;
22. Convenzione del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, adottata a Faro il 27 ottobre 2005;
23. 23 https://www.zogia.it/articoli/collezionismo-e-umanesimo-studioli-e-wunderkammern/;
24. 24 https://www.museicapitolini.org/it/gruppo-infopage/historia-del-museo;

25. Tesi di laurea: Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica, Università Ca' Foscari Venezia, p. 11;
26. Tesi di laurea: Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica, Università Ca' Foscari Venezia, p. 11;
27. https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/projects-museum-of-unlimited-growthnot-located-1939/;
28. Tesi di laurea: Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica, Università Ca' Foscari Venezia, p. 11;
29. Daverio P., Trapani V., a cura di, Il Design dei Beni Culturali. Crisi, territorio, identità, Rizzoli, 2008, p. 12;
30. Ivi, p. 13;
31. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 7;
32. Daverio P., Trapani V., a cura di, Il Design dei Beni Culturali. Crisi, territorio, identità, Rizzoli, 2008, p. 13;
33. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 15;
34. Centanni M., Sacco D., a cura di, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, 2014, p. 13;
35. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 7;
36. Caliari P. F., La forma dell'effimero, Lybra Immagine, 2000, p. 16;
37. Ivi, p. 8;
38. Ivi, p. 31;
39. Ivi, pp. 32-33;
40. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 39;
41. Caliari P. F., La forma dell'effimero, Lybra Immagine, 2000, pp. 32-33;
42. Ivi, p. 17;
43. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 37;
44. Caliari P. F., La forma dell'effimero, Lybra Immagine, 2000, pp. 34-37;
45. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 77;
46. Caliari P. F., La forma dell'effimero, Lybra Immagine, 2000, pp. 16-17;
47. Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 29;
48. https://artslife.com/2016/07/15/la-collezione-di-fendi-sulle-acque-della-fontana-di-trevi/;
49. https://artslife.com/2016/07/15/la-collezione-di-fendi-sulle-acque-della-fontana-di-trevi/;
50. https://artslife.com/2016/07/15/la-collezione-di-fendi-sulle-acque-della-fontana-di-trevi/;
51. https://it.fashionnetwork.com/news/chanel-sfila-nel-teatro-n-5-di-cinecitta-a-roma,601612.html;
52. https://it.fashionnetwork.com/news/chanel-sfila-nel-teatro-n-5-di-cinecitta-a-roma,601612.html;
53. https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/moda/2019/05/29/-gucci-ai-musei-capitolini-alessandro-michele-sfilata-al-buio-qui-mi-sento-un-archeologo_8f995690-4873-439d-ac6a-f4af9d4f13a9.html;
54. https://www.ansa.it/veneto/notizie/2021/07/16/sul-filo-dellacqua-valentino-sfila-a-venezia_38e92827-58b0-418a-abb3-b3653c2aabe1.html;
55. https://www.ansa.it/veneto/notizie/2021/07/16/sul-filo-dellacqua-valentino-sfila-a-venezia_38e92827-58b0-418a-abb3-b3653c2aabe1.html;
56. https://www.rivistastudio.com/valentino-haute-couture-venezia/;

57. https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/moda/2020/07/22/la-moda-dior-tra-il-barocco-di-lecce_a5b04e88-487a-4258-a250-2153cd65529d.html;
58. Ibidem;
59. https://www.treccani.it/enciclopedia/moda;
60. https://www.elle.com/it/moda/a41328362/sfilate-storia/;
61. Ibidem;
62. https://www.vogue.it/moda/article/storia-sfilate-moda-immagini-coco-chanel-givenchy;
63. https://www.vogue.it/moda/article/storia-sfilate-moda-immagini-coco-chanel-givenchy;
64. Ala F., Margaria M. M., Minucciani V., Lo spazio architettonico della sfilata di moda, Gangemi Editore, Roma, 2019, pp. 16-19;
65. Ivi, pp. 16-19;
66. Ivi, p. 19;
67. Ivi, pp. 20-22;
68. https://www.elle.com/it/moda/a41328362/sfilate-storia/;
69. Ibidem;
70. Ala F., Margaria M. M., Minucciani V., Lo spazio architettonico della sfilata di moda, Gangemi Editore, Roma, 2019, pp. 22-23;
71. Ibidem;
72. Ibidem;
73. Ibidem;
74. Ducci C., Scalia L., Fendi Roma, Assouline, New York, 2016, pp. 210-215;
75. Ibidem;
76. https://www.ilpost.it/2016/07/08/90-anni-di-fendi/;
77. Ducci C., Scalia L., Fendi Roma, Assouline, New York, 2016, pp. 210-215;
78. https://www.ilpost.it/2016/07/08/90-anni-di-fendi/;
79. https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/feature/article-1175300-1730485/;
80. Ibidem;
81. https://www.ilpost.it/2016/07/08/90-anni-di-fendi/;
82. Ibidem;
83. Ducci C., Scalia L., Fendi Roma, Assouline, New York, 2016, pp. 220-222;
84. Ibidem;
85. Ibidem;
86. Ibidem;
87. https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/mostra-fendi-studios-omaggio-al-cinema_a79f29b2-b26b-4444-85c5-a415c69c7d80.html;
88. https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/mostra-fendi-studios-omaggio-al-cinema_a79f29b2-b26b-4444-85c5-a415c69c7d80.html;
89. https://www.ilsole24ore.com/art/moda/2016-07-08/fendi-festeggia-suoi-primi-90-anni-una-sfilata-acque-fontana-trevi-112342.html;
90. Ibidem;
91. https://wwd.com/runway/fall-couture-2016/paris/fendi/review/;
92. Ibidem;
93. https://it.fashionnetwork.com/news/Fendi-organizzera-la-sfilata-the-dawn-of-romanity-all-interno-dell-antico-foro-romano,1113359.html;

94. https://www.ansa.it/lazio/notizie/2017/10/26/mostra-fendi-studios-omaggio-al-cinema_a79f29b2-b26b-4444-85c5-a415c69c7d80.html;
95. https://wwd.com/fashion-news/designer-luxury/when-karl-and-fendi-conquered-the-great-wall-of-china-1203671195/;
96. Ibidem;
97. https://wwd.com/fashion-news/couture/fendi-reprises-couture-spring-show-for-shanghai-1234783017/;
98. https://hypebae.com/2021/7/fendi-kim-jones-fall-winter-couture-collection-runway-rome-italy-kate-moss-watch;
99. https://wwd.com/runway/fall-couture-2021/paris/fendi/review/;
100. Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 9;
101. Morachiello P., Tra le "memorie" di Adriano: la Villa di Tivoli, in M. Centanni, D. Sacco, a cura di, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Tivoli, 2014, p. 25;
102. Bonali Fiquet F., Dalla contemplazione alla scrittura. La rappresentazione di Villa Adriana nell'opera di Marguerite Yourcenar, in M. Centanni, D. Sacco, a cura di, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, cit., p. 105;
103. Ranaldi A., L'identikit dei luoghi, da Flavio Biondo a Pirro Ligorio, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 29;
104. Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 28, nota 2;
105. MacDonald W., Pinto J., Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn, Electa, Milano, 1997;
106. Caliari P. F., La "maggior protezione" dei siti UNESCO e il declino dei luoghi. La Call internazionale per la riqualificazione della Buffer Zone di Villa Adriana, in L. Basso Peressut, P. F. Caliari, a cura di, Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus - Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 109;
107. Ibidem;
108. Ibidem;
109. Ivi, pp. 109-111;
110. Ibidem;
111. Ibidem;
112. Ivi, p. 117;
113. Ivi, p. 111;
114. Ivi, p. 117;
115. Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 9;
116. Ibidem;
117. Ivi, p. 14;
118. Ivi, p. 14;
119. Ivi, p. 15;
120. Ivi, pp. 17-18;
121. Ivi, pp. 18-19;
122. Ivi, p. 13;
123. Ivi, pp. 19-21;
124. Ivi, pp. 26-28;
125. Caliari P. F., La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 67;

126. Caliari P. F., Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Edizioni Quasar, Roma, 2012, tav. VII;
127. Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, Ananke, n. 84 Speciale, agosto 2018, p. 11;
128. Caliari P. F., La "maggior protezione" dei siti UNESCO e il declino dei luoghi. La Call internazionale per la riqualificazione della Buffer Zone di Villa Adriana, in L. Basso Peressut, P. F. Caliari, a cura di, Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus - Accademia Adrianea Edizioni, 2019, pp. 101-111;
129. UNESCO World Heritage Centre, Villa Adriana (Tivoli), scheda del sito n. 907 iscritto nella World Heritage List, 1999, whc.unesco.org/en/list/907/;
130. Ministero della Cultura, Villa Adriana (Tivoli), portale dei siti italiani del Patrimonio Mondiale UNESCO, unesco.cultura.gov.it/projects/villa-adriana-tivoli/;
131. Marzano A., Métraux G. P. R., The Roman Villa: An Overview, in A. Marzano, G. P. R. Métraux, a cura di, The Roman Villa in the Mediterranean Basin. Late Republic to Late Antiquity, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1-41;
132. Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, Le statue del Canopo nei Mouseia di Villa Adriana, a cura di M. C. Schiratti, E. Pontelli e F. Stella, con testi di L. D'Alessandro, Tivoli, Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ / Anffas Nazionale ETS-APS / Anffas Udine, 2024, 28 pp.;
133. Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, in ANANKE. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto, n. 84 Speciale, Firenze, Altralinea Edizioni, agosto 2018, pp. 6-28;
134. MacDonald W. L., Pinto J. A., Hadrian's Villa and Its Legacy, New Haven / London, Yale University Press, 1995;
135. Skov L., Skjold E., Moeran B., Larsen F., Csaba F. F., The Fashion Show as an Art Form, Creative Encounters Working Paper, n. 32, Frederiksberg, Copenhagen Business School, 2009, pp. 31-37;
136. Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, 60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO, Villa Adriana, Tivoli, 2020, villae.cultura.gov.it/2020/07/10/60-20-villa-adriana-tra-cinema-e-unesco/;
137. Gucci, The Emperor's Villa. Cruise 2018 Lookbook: Villa Adriana, testo di J. Bedussi, fotografie di E. Constantine, 2017, gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana;
138. Riegl A., The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin, trad. K. W. Forster, D. Ghirardo, in Oppositions, n. 25, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, 1982, pp. 21-51;
139. Simmel G., Two Essays: The Handle, and The Ruin, in The Hudson Review, vol. 11, n. 3, New York, The Hudson Review, Autumn 1958, pp. 371-385;
140. Augé M., Le temps en ruines, Paris, Éditions Galilée, 2003, pp. 97-101;
141. Bolton A., Reeder J. G., Regan J., Garfinkel A., Martin T., Cunningham M., Cope N. A., About Time: Fashion & Duration, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2020;
142. The Metropolitan Museum of Art, About Time: Fashion and Duration, mostra presso il Costume Institute, New York, 29 ottobre 2020 - 7 febbraio 2021, metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time;
143. The Museum at FIT, Fashion Unraveled, mostra presso il Museum at FIT, New York, 2018, fitnyc.edu/museum/exhibitions/fashion-unraveled.php;
144. Geczy A., Karaminas V., Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion: Kawakubo, Margiela and Vetements, in ZoneModa Journal, vol. 10, n. 1, Bologna, Università di Bologna, 2020, pp. 65-77;

145. Allegranti I., Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites, in Design/Arts/Culture, vol. 1, Atene, National Documentation Centre, 2020, s.p., ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/-DAC/article/view/25910;
146. ICOMOS, The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites, Québec, ICOMOS, 2008, pp. 1-8, icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_e.pdf;
147. Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, sito ufficiale, villae.cultura.gov.it;
148. Ivi.
149. ivi.
150. Bruciati A., a cura di, Artificialia et Mirabilia: un dialogo diacronico fra le collezioni delle VILLÆ, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2023;
151. Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, Vita Nova: arte in Italia alla luce del nuovo millennio, mostra a cura di A. Bruciati, Villa d'Este, Tivoli, 2021-2022, villae.cultura.gov.it/vita-nova-arte-in-italia-alla-luce-del-nuovo-millennio/;
152. Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, VILLÆ Film Festival, II edizione, Villa Adriana e Villa d'Este, Tivoli, 16-27 settembre 2020, villae.cultura.gov.it/2020/09/14/villae-film-festival_-iia-edizione/;
153. Parco Archeologico di Pompei, Pompeii Commitment. Materie archeologiche / Archaeological Matters, programma di arte contemporanea avviato nel 2020, pompeiicommitment.org/en/portal/;
154. UNESCO, Forever is Now, articolo online, 20 aprile 2023, unesco.org/en/articles/forever-now;
155. Allegranti I., Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites, in Design/Arts/Culture, vol. 1, Atene, National Documentation Centre, 2020, s.p., ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/-DAC/article/view/25910;
156. Caliari P. F., Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 1-120;
157. Ibidem;
158. Ibidem;
159. Caliari P. F., La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino, in ANANKE. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto, n. 84 Speciale, Firenze, Altralinea Edizioni, agosto 2018, pp. 67-79;
160. Ibidem;
161. Cinque G. E., Lazzeri E., Analisi geometriche e progettuali in alcuni complessi di Villa Adriana, in Romula, n. 9, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2010, pp. 55-83;
162. De Franceschini M., Veneziano G., Architecture and Archaeoastronomy in Hadrian's Villa near Tivoli, Rome, in Nexus Network Journal, vol. 15, Basel, Birkhäuser / Springer, 2013, pp. 457-485;
163. Doxiadis C. A., Architectural Space in Ancient Greece, Cambridge, MA, The MIT Press, 1972, pp. 49-65;
164. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, art. 6, Valorizzazione del patrimonio culturale;
165. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, artt. 3 e 6;
166. ICOMOS, Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage, Lausanne, ICOMOS, 1990, pp. 1-5, icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_e.pdf;

167. Ibidem;
168. ICOMOS, The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, Venezia, ICOMOS, 1964, pp. 1-4;
169. UNESCO, ICCROM, ICOMOS, The Nara Document on Authenticity, Nara, 1994, pp. 1-4, whc.unesco.org/document/116018;
170. ICOMOS, The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites, Québec, ICOMOS, 2008, pp. 1-8, icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_e.pdf;
171. ICOMOS, Xi'an Declaration on the Conservation of the Setting of Heritage Structures, Sites and Areas, Xi'an, ICOMOS, 2005, pp. 1-4;
172. ICOMOS, The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites, Québec, ICOMOS, 2008, pp. 1-8, icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_e.pdf;
173. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, art. 120, Sponsorizzazione di beni culturali;
174. Urde M., Greyser S. A., Balmer J. M. T., Corporate Brands with a Heritage, in Journal of Brand Management, vol. 15, n. 1, London, Palgrave Macmillan, 2007, p. 16;
175. Ivi, p. 18;
176. Kirby A. E., Kent A. M., Architecture as Brand: Store Design and Brand Identity, in Journal of Product & Brand Management, vol. 19, n. 6, Bingley, Emerald Group Publishing, 2010, pp. 432-439;
177. Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, fondazioneprada.org/project/fondazione-prada_ca-corner-della-regina/;
178. Gucci, Gucci Garden, Palazzo della Mercanzia, Firenze, gucci.com/it/it/st/stories/article/gucci_-garden;
179. Armani/Silos, About, Milano, armanisilos.com/about/;
180. Olsen K., Fendi Moves Its Headquarters To Rome's Palazzo della Civiltà Italiana, in Architectural Digest, 31 maggio 2015, architecturaldigest.com/story/fendi-rome-headquarters-article;
181. Fendi, Temple of Venus Restoration, fendi.com/ii-en/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration;
182. Martin J. J., Rome's Trevi Fountain Plays Host to Fendi's 90th Anniversary Celebrations, in Wallpaper, 8 luglio 2016, wallpaper.com/fashion/romes-trevi-fountain-played-host-to-fendis-lavish-90th-anniversary-celebrations;
183. Caliari P. F., Valorizzazione dei beni culturali. Appunti su Villa Adriana, in M. Centanni, D. Sacco, a cura di, Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Venezia, Edizioni Engramma, 2014, pp. 63-82;

# ICONOGRAFIA

**Fig. 1:** worldchamberc.org/2024/01/30/world-chamber-of-commerce-supporting-atlanta-greek-film-expobehind-the-haystacks-movie-mingle/;
**Fig. 2:** www.storicang.it/a/costruzione-partenone_15855;
**Fig. 3:** www.elledecor.com/it/arte/a40770346/storia-del-colosseo-icona-di-roma-arrivata-ai-giorni-nostri/;
**Fig. 4:** ar.inspiredpencil.com/pictures-2023/pantheon-rome;
**Fig. 5:** www.obsessedbynature.com/blog/book/table-of-contents/people/;
**Fig. 6:** www.thecollector.com/freak-shows-story-behind-beauty-beast/;
**Fig. 7:** culture.roma.it/appuntamento/alle-origini-dei-musei-capitolini-i-bronzi-della-donazione-di-sisto-iv/;
**Fig. 8:** museoteca.com/web_work.jsp?language=fr&pic_id=6062;
**Fig. 9:** zhuanlan.zhihu.com/p/76633181;
**Fig. 10:** www.artribune.com/professioni-e-professionisti/didattica/2020/01/curare-disturbi-psicofisici-arte-progetto-rete-museale-della-campania/;
**Fig. 11:** www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/;
**Fig. 12:** afasiaarchzine.com/2016/09/dionisio-gonzalez-4/dionisio-gonzalez-le-corbusier-the-last-project-2013-2/;
**Fig. 13:** www.archdaily.com.br/br/935482/interiores-de-museus-como-o-design-pode-interagir-com-a-arte;
**Fig. 14:** blogs.e-me.edu.gr/hive-11-dim-serres-fran/2020/06/12/centre-pompidou/;
**Fig. 15:** www.firenzemadeintuscany.com/en/article/dolce-and-gabbana-and-the-artisans-of-florence/;
**Fig. 16:** www.vogue.it/article/sfilata-dolce-gabbana-alta-moda-roma-foto;
**Fig. 17:** www.vogue.it/article/fendi-eaux-d-artifice-recensione-profumo;
**Fig. 18:** www.harpersbazaar.com/es/moda/tendencias/g30293261/tendencias-decada-2010-2019-moda/;
**Fig. 19:** madame.lefigaro.fr/style/pharrell-williams-visite-les-ateliers-chanel-pour-la-collection-paris-a-rome-010616-114504;
**Fig. 20:** www.harpersbazaar.com/tw/fashion/designer/a732/my-moodboard-chanel-rome/;
**Fig. 21:** vogue.globo.com/desfiles/noticia/2019/05/gucci-resort-2020.ghtml;
**Fig. 22:** www.ilpost.it/2019/05/29/gucci-cruise-2020-musei-capitolini/gucci-cruise-2020-10/;
**Fig. 23:** www.foxnews.com/lifestyle/gucci-debuts-pro-choice-jacket-show;
**Fig. 24:** fashionseoul.com/194019;
**Fig. 25:** www.trendencias.com/alta-costura/valentino-entremezcla-innovacion-tradicion-su-ultimo-desfile-alta-costura-primavera-verano-2021;
**Fig. 26:** www.vanityfair.fr/mode/galerie/le-defile-valentino-haute-couture-automne-hiver-2021-2022;
**Fig. 27:** www.harpersbazaar.com/fashion/fashion-week/g36930191/haute-couture-fall-2021/;
**Fig. 28:** hauteliving.com/2020/07/dior-2021-cruise-maria-grazia-chiuri/688622/;
**Fig. 29:** www.madamefigaro.hk/fashion/dior-live-24439/;
**Fig. 30:** atenas-diariodeabordo.blogspot.com/2020/01/eugenia-de-montijo-emperatriz-de-los.html;
**Fig. 31:** www.vogue.pl/a/vogueinternational-pokazy-mody-ktore-przeszly-do-historii;

**Fig. 32:**: www.vogue.es/moda/news/articulos/paul-poiret-vuelta-firma-pasarela/33556;
**Fig. 33:** mvcmagazine.com/haute-couture-la-storia-dal-1858/;
**Fig. 34:** lifeandpeople.it/2022/03/21/storia-sorelle-fontana-arte-coutu-re-italiana-conquista-hollywood/;
**Fig. 35:** graziamagazine.com/mx/articles/este-es-el-documental-que-nar-ra-la-vida-y-obra-sin-censura-dealexander-mcqueen/;
**Fig. 36:** www.museodelmarchioitaliano.it/en/fendi-4/;
**Fig. 37:** luxfy.com/10-things-you-didnt-know-about-fendi/;
**Fig. 38:** litawards.com/winners/winner.php?id=2406&mode=win;
**Fig. 39:** www.laconceria.it/cronaca/roma-colpo-nella-notte-alla-boutique-fendi-in-largo-goldoni/;
**Fig. 40:** www.elle.de/designer/fendi;
**Fig. 41:** www.harpersbazaar.com/es/moda/noticias-moda/a41145717/linda-e-vangelista-regreso-pasarela-fendi-marc-jacobs/;
**Fig. 42:** www.iodonna.it/moda/2025/09/25/sfilata-fendi-milano-2025-fa-shion-week-settembre-primavera-estate-2026-jil-sander-etro-missoni/;
**Fig. 43:** www.harpersbazaar.com.sg/lifestyle/first-look-fendis-new-hq-in-rome-is-absolutely-stunning;
**Fig. 44:** www.ilpost.it/2016/07/08/90-anni-di-fendi/;
**Fig. 45:** www.designboom.com/chic/fendi-at-the-great-wall-of-china/;
**Fig. 46:** www.ilpost.it/2016/07/08/90-anni-di-fendi/;
**Fig. 47:** wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/fen-dis-fall-2021-collection-shows-in-shanghai-1234783596/fendi-fall-21-shanghai-ca-002/;
**Fig. 48:** wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/fen-dis-fall-2021-collection-shows-in-shanghai-1234783596/fendi-fall-21-shanghai-ca-002/;
**Fig. 49:** wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/fen-dis-fall-2021-collection-shows-in-shanghai-1234783596/fendi-fall-21-shanghai-ca-002/;
**Fig. 50:** www.eurostands.it/en/portfolio/setup-building-for-fashion-in-dustry-fendi-haute-couture-fall-winter-2021-2022/;
**Fig. 51:** www.admagazine.com/cultura/nueva-coleccion-de-fendi-inspira-da-arquitectura-romana-20210709-8746-articulos;
**Fig. 52:** www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ritratto-di-adriano;
**Fig. 53:** Charles Girault, Villa d'Hadrien à Tivoli. Palais de l'empereur, partie méridionale. Plan du péristyle et de ses constructions adjacentes;
**Fig. 54:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2416_19510;
**Fig. 55:** Charles Boussois, Villa Adriana. Plan restauré;
**Fig. 56:** ilbuongiorno.com/villa-adriana-eterna-bellezza/;
**Fig. 57:** Alberto Campo Baeza, schizzo di studio per il progetto dell'Asilo Benetton a Ponzano Veneto;
**Fig. 58:** Charles-Louis Boussois, Villa Adriana. Sezione territoriale dello stato di fatto da Valle di Tempe alla Valle del Pecile;
**Fig. 59:** Canopo, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 60:** Canopo, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 61:** Canopo, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 62:** architectuul.com/digest/teatro-del-mondo-an-odyssey;
**Fig. 63:** hypebeast.com/2017/7/gucci-cruise-2018-menswear-collection-lookbook;
**Fig. 64:** www.gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana;
**Fig. 65:** www.gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana;

**Fig. 66:** www.vogue.it/moda/article/dolce-and-gabbana-agrigento-sfilata-alta-moda-tempio-della-concordia;
**Fig. 67:** www.vogue.it/moda/article/dolce-and-gabbana-agrigento-sfilata-alta-moda-tempio-della-concordia;
**Fig. 68:** Piazza d'Oro, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 69:** Piazza d'Oro, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 70:** wwd.com/fashion-news/fashion-scoops/feature/the-met-unveils-about-time-fashion-and-duration-with-virtual-walk-through-1234645111/;
**Fig. 71:** Grandi Terme, fotografia del Piranesi Prix de Rome, 2025;
**Fig. 72:** www.nytimes.com/2020/10/28/arts/design/about-time-costume-institute-fashion-met.html;
**Fig. 73:** www.lofficielitalia.com/fashion/sfilata-dior-cruise-2022-atene-foto-look;
**Fig. 74:** www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2022-tutti-look-sfilata-atene-foto;
**Fig. 75:** www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2022-tutti-look-sfilata-atene-foto;
**Fig. 76:** www.vanityfair.it/fashion/news-fashion/2021/06/18/dior-cruise-2022-sfilata-atene;
**Fig. 77:** www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2022-tutti-look-sfilata-atene-foto;
**Fig. 78:** www.dezeen.com/2018/12/07/chanel-metiers-dart-temple-dendur-met;
**Fig. 79:** archeologiavocidalpassato.com;
**Fig. 80:** archeologiavocidalpassato.com;
**Fig. 81:** Io, Villa Adriana, Luca Vitone, 2021;
**Fig. 82:** www.arte.it/notizie/roma/alle-terme-di-caracalla-la-fotografia-d-autore-è-nel-segno-di-narciso-21425;
**Fig. 83:** www.arte.it/notizie/roma/alle-terme-di-caracalla-la-fotografia-d-autore-è-nel-segno-di-narciso-21425;
**Fig. 84:** www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2023/11/10/forever-is-now-iii-mette-in-relazione-antico-e-contemporaneo-toccando-temi-fondamentali-dellumano0.html;
**Fig. 85:** www.ad-italia.it/article/forever-is-now-art-d-egypte-arte-contemporanea-michelangelo-pistoletto-egitto-cairo/;
**Fig. 86:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2422_19795;
**Fig. 87:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96210;
**Fig. 88:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96210;
**Fig. 89:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96210;
**Fig. 90:** Pier Federico Caliari, rielaborazione della Tav. IV.II, Tractatus Logico Sintattico;
**Fig. 91:** www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96210;
**Fig. 92:** www.katatexilux.com/villa-adriana;
**Fig. 93:** www.katatexilux.com/villa-adriana;
**Fig. 94:** www.archdaily.com/884003/explore-peter-zumthors-1986-shelter-for-roman-ruins-in-quiet-solitude;
**Fig. 95:** divisare.com/projects/306983-joao-luis-carrilho-da-graca-gaz-blanco-ph-musealization-of-the-sao-jorge-castle-s-praca-nova-archaeological-site-lisbon;
**Fig. 96**: divisare.com/projects/113687-paredes-pedrosa-arquitectos-roland-halbe-roman-villa-la-olmeda-palencia-spain;
**Fig. 97:** divisare.com/projects/113687-paredes-pedrosa-arquitectos-roland-halbe-roman-villa-la-olmeda-palencia-spain;
**Fig. 98:** www.world-archaeology.com/features/herculaneum-saving-the-site/;
**Fig. 99:** www.archdaily.com/354522/madinat-al-zahara-museum-nieto-sobejano-arquitectos;

**Fig. 100:** www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Era-uno-dei-più-grandiosi-edifici-sacri-dellantichità;
**Fig. 101:** www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2025/08/ruo-lo-cruciale-diagrammi-spiegato-mostra-venezia;
**Fig. 102:** www.gucci.com/it/it/st/stories/article/gucci_garden;
**Fig. 103:** www.domusweb.it/it/notizie/2015/06/05/armani_silos.html;
**Fig. 104:** www.domusweb.it/it/notizie/2015/06/05/armani_silos.html;
**Fig. 105:** www.ad-italia.it/article/palazzo-della-civilta-italiana-fendi-casa/;
**Fig. 106:** www.elle.com/it/lifestyle/viaggi/a43886755/cosa-vedere-roma-arnaldo-pomodoro-fendi/;
**Fig. 107:** www.ad-italia.it/article/palazzo-della-civilta-italiana-fendi-casa/;

## DOMUS ASTRALIS

**Fig. 108:** Planimetria generale stato di fatto;
**Fig. 109:** Planimetria generale con focus progettuali;
**Fig. 110:** Planimetria generale stato di progetto;
**Fig. 111:** Prospetto del Teatro Greco fotorealistico*;
**Fig. 112:** Sezione longitudinale prospettica del Teatro Greco;
**Fig. 113:** Planimetria del Teatro Greco;
**Fig. 114:** Sezione trasversale prospettica del Teatro Greco;
**Fig. 115:** Vista prospettica fotorealistica del Teatro Greco*;
**Fig. 116:** Vista prospettica fotorealistica del Teatro Greco*;
**Fig. 117:** Vista prospettica fotorealistica del Teatro Greco*;
**Fig. 118:** Vista prospettica fotorealistica del Teatro Greco*;
**Fig. 119:** Vista prospettica fotorealistica della platea del Teatro Greco*;
**Fig. 120:** Vista prospettica fotorealistica del Teatro Greco durante il Fashion Show per FENDI*;
**Fig. 121:** Vista prospettica fotorealistica del Fashion Show per FENDI, con modella fotoinserita*;
**Fig. 122:** Vista prospettica fotorealistica del Fashion Show per FENDI, con modella fotoinserita*;
**Fig. 123:** Vista prospettica fotorealistica del Fashion Show per FENDI, con modella fotoinserita*;
**Fig. 124:** Vista prospettica fotorealistica del Fashion Show per FENDI, con modella fotoinserita*;
**Fig. 125:** Vista prospettica fotorealistica del Fashion Show per FENDI, con modella fotoinserita*;
**Fig. 126:** Vista prospettica fotorealistica della Torre degli Architetti*;
**Fig. 127:** Sezione prospettica della Torre degli Architetti;
**Fig. 128:** Vista prospettica fotorealistica della Torre degli Architetti*;
**Fig. 129:** Sezione prospettica della Prima Folie;
**Fig. 130:** Planimetria della Prima Folie;
**Fig. 131:** Vista prospettica della tecnologia costruttiva della Prima Folie;
**Fig. 132:** Vista prospettica fotorealistica della Prima Folie*;
**Fig. 133:** Sezione prospettica della Seconda Folie;
**Fig. 134:** Planimetria della Seconda Folie;
**Fig. 135:** Vista prospettica fotorealistica della Seconda Folie*;
**Fig. 136:** Planimetria della Terza Folie;
**Fig. 137:**: Sezione prospettica della Terza Folie;
**Fig. 138:** Vista prospettica fotorealistica della Terza Folie*;
**Fig. 139:** Vista prospettica fotorealistica della Terza Folie*;
**Fig. 140:** Sezione prospettica della Quarta Folie;
**Fig. 141:** Planimetria della Quarta Folie;
**Fig. 142:** Vista prospettica fotorealistica della Quarta Folie*;

**Fig. 143:** Vista prospettica fotorealistica della Quinta Folie*;
**Fig. 144:** Sezione prospettica fotorealistica della Quinta Folie;
**Fig. 145:** Planimetria della Quinta Folie;
**Fig. 146:** Vista prospettica fotorealistica della Quinta Folie*;
**Fig. 147:** Planimetria del Tempio di Venere;
**Fig. 148:** Sezione prospettica del Tempio di Venere;
**Fig. 149:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere*;
**Fig. 150:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere*;
**Fig. 151:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere durante l'After Party FENDI*;
**Fig. 152:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere durante l'After Party FENDI*;
**Fig. 153:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere durante l'After Party FENDI*;
**Fig. 154:** Vista prospettica fotorealistica del Tempio di Venere durante l'After Party FENDI*;
**Fig. 155**: Vista prospettica fotorealistica delle Palestre*;
**Fig. 156:** Sezione prospettica delle Palestre;
**Fig. 157:** Planimetria delle Palestre;
**Fig. 158:** Vista prospettica fotorealistica delle Palestre*.

**NOTE:**

Le immagini contrassegnate con asterisco (*) sono state elaborate e/o migliorate con il supporto di strumenti di intelligenza artificiale generativa, impiegati come ausilio tecnico nella fase di post-produzione e visualizzazione, a partire da contenuti, impostazioni progettuali, scelte compositive e materiali sviluppati autonomamente dall'autore.

# BIBLIOGRAFIA


- Ala F., Margaria M. M., Minucciani V., Lo spazio architettonico della sfilata di moda, Gangemi Editore, Roma, 2019;
- Allegranti I., Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites, in Design/Arts/Culture, vol. 1, Atene, National Documentation Centre, 2021;
- Augé M., Le temps en ruines, Éditions Galilée, Paris, 2003;
- Basso Peressut L., Caliari P. F. (a cura di), Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus - Accademia Adrianea Edizioni, 2019;
- Bolton A., Reeder J. G., Regan J., Garfinkel A., Martin T., Cunningham M., About Time: Fashion and Duration, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2020;
- Bonali Fiquet F., Dalla contemplazione alla scrittura. La rappresentazione di Villa Adriana nell'opera di Marguerite Yourcenar, in Centanni M., Sacco D. (a cura di), Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, 2014;
- Bruciati A. (a cura di), Artificialia et Mirabilia: un dialogo diacronico fra le collezioni delle VILLÆ, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2023;
- Caliari P. F., Gli architetti di Adriano, in Ananke, n. 84 Speciale, Firenze, Altralinea Edizioni, Agosto 2018;
- Caliari P. F., La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino, in Ananke, n. 84 Speciale, Firenze, Altralinea Edizioni, Agosto 2018;
- Caliari P. F., La forma della bellezza, Accademia Adrianea Edizioni, 2019;
- Caliari P. F., La forma dell'effimero, Lybra Immagine, 2000;
- Caliari P. F., Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Edizioni Quasar, Roma, 2012;
- Caliari P. F., Valorizzazione dei beni culturali. Appunti su Villa Adriana, in Centanni M., Sacco D. (a cura di), Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Tivoli, 2014;
- Centanni M., Sacco D. (a cura di), Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, 2014;
- Cinque G. E., Lazzeri E., Analisi geometriche e progettuali in alcuni complessi di Villa Adriana, in Romula, n. 9, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2010;
- Daverio P., Trapani V. (a cura di), Il Design dei Beni Culturali. Crisi, territorio, identità, Rizzoli, 2008;
- De Franceschini M., Veneziano G., Architecture and Archaeoastronomy in Hadrian's Villa near Tivoli, Rome, in Nexus Network Journal, vol. 15, Basel, Birkhäuser / Springer, 2013;
- Doxiadis C. A., Architectural Space in Ancient Greece, MIT Press, Cambridge, MA, 1972;
- Ducci C., Scalia L., Fendi Roma, Assouline, New York, 2016;
- Geczy A., Karaminas V., Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion: Kawakubo, Margiela and Vetements, in ZoneModa Journal, vol. 10, n. 1, Bologna, Università di Bologna, 2020;
- Kirby A. E., Kent A. M., Architecture as Brand: Store Design and Brand Identity, in Journal of Product & Brand Management, vol. 19, n. 6, Bingley, Emerald Group Publishing, 2010;

- MacDonald W., Pinto J., Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn, Electa, Milano, 1997;
- MacDonald W. L., Pinto J. A., Hadrian's Villa and Its Legacy, Yale University Press, New Haven / London, 1995;
- Marzano A., Métraux G. P. R., The Roman Villa: An Overview, in Marzano A., Métraux G. P. R. (a cura di), The Roman Villa in the Mediterranean Basin. Late Republic to Late Antiquity, Cambridge University Press, Cambridge, 2018;
- Morachiello P., Tra le "memorie" di Adriano: la Villa di Tivoli, in Centanni M., Sacco D. (a cura di), Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, Edizioni Engramma, Tivoli, 2014;
- Ranaldi A., L'identikit dei luoghi, da Flavio Biondo a Pirro Ligorio, in Ananke, n. 84 Speciale, Firenze, Altralinea Edizioni, Agosto 2018;
- Riegl A., The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin, trad. K. W. Forster, D. Ghirardo, in Oppositions, n. 25, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, 1982;
- Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia;
- Simmel G., Two Essays: The Handle, and The Ruin, in The Hudson Review, vol. 11, n. 3, New York, The Hudson Review, 1958;
- Skov L., Skjold E., Moeran B., Larsen F., Csaba F. F., The Fashion Show as an Art Form, Creative Encounters Working Paper, n. 32, Copenhagen Business School, Frederiksberg, 2009;
- Urde M., Greyser S. A., Balmer J. M. T., Corporate Brands with a Heritage, in Journal of Brand Management, vol. 15, n. 1, London, Palgrave Macmillan, 2007;

**FONTI NORMATIVE E CARTE INTERNAZIONALI**

- Convenzione del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, Faro, 27 ottobre 2005;
- Convenzione europea per la tutela del patrimonio archeologico, La Valletta, 16 gennaio 1992;
- Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, L'Aia, 14 maggio 1954;
- Convenzione sulla protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale, Parigi, UNESCO, 16 novembre 1972;
- Costituzione della Repubblica Italiana;
- Decreto Legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali;
- Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio;
- Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112, Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali;
- Editto del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca, Sopra le antichità e gli scavi, 1820;
- ICOMOS, Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage, Lausanne, 1990;
- ICOMOS, The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, Venezia, 1964;
- ICOMOS, Xi'an Declaration on the Conservation of the Setting of Heritage Structures, Sites and Areas, Xi'an, 2005;

- Legge 1° giugno 1939, n. 1089, Tutela delle cose d'interesse artistico o storico, Legge Bottai;
- Legge 12 giugno 1902, n. 185, Disposizioni per la tutela delle antichità e delle belle arti, Legge Nasi;
- Legge 20 giugno 1909, n. 364, Per le antichità e le belle arti, Legge Rosadi-Rava;
- Legge 29 giugno 1939, n. 1497, Protezione delle bellezze naturali, Legge Bottai;
- Legge costituzionale 11 febbraio 2022, n. 1, Modifiche agli articoli 9 e 41 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente;
- Secondo Protocollo alla Convenzione dell'Aia del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, L'Aia, 26 marzo 1999;
- UNESCO, ICCROM, ICOMOS, The Nara Document on Authenticity, Nara, 1994;

# SITOGRAFIA

- ANSA, ansa.it;
- Armani/Silos, About, armanisilos.com/about/;
- ArtsLife, artslife.com;
- Elle, elle.com;
- FashionNetwork, fashionnetwork.com;
- Fendi, Temple of Venus Restoration, fendi.com/ii-en/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration;
- Fondation Le Corbusier, fondationlecorbusier.fr;
- Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, fondazioneprada.org/project/fondazione-prada_ca-corner-della-regina/;
- Gucci, Gucci Garden, gucci.com/it/it/st/stories/article/gucci_garden;
- Gucci, The Emperor's Villa. Cruise 2018 Lookbook: Villa Adriana, gucci.com/ch/it/st/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana;
- Il Post, ilpost.it;
- Il Sole 24 Ore, ilsole24ore.com;
- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, sito ufficiale, villae.cultura.gov.it;
- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, 60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO, villae.cultura.gov.it/2020/07/10/60-20-villa-adriana-tra-cinema-e-unesco/;
- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, Artificialia et Mirabilia: un dialogo diacronico fra le collezioni delle VILLÆ, villae.cultura.gov.it/artificialia-et-mirabilia/;
- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, Luca Vitone. Io, Villa Adriana. Mostra personale di arte contemporanea, villae.cultura.gov.it/2021/06/16/luca-vitone-io-villa-adriana-mostra-personale-di-arte-contemporanea/;
- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, Vita Nova: arte in Italia alla luce del nuovo millennio, villae.cultura.gov.it/vita-nova-arte-in-italia-alla-luce-del-nuovo-millennio/;

- Istituto Villa Adriana e Villa d'Este – VILLÆ, VILLÆ Film Festival, II edizione, villae.cultura.gov.it/2020/09/14/villae-film-festival_-iia-edizione/;
- Ministero della Cultura, Villa Adriana, portale dei siti UNESCO italiani, unesco.cultura.gov.it/projects/villa-adriana-tivoli/;
- Musei Capitolini, museicapitolini.org;
- Olsen K., Fendi Moves Its Headquarters To Rome's Palazzo della Civiltà Italiana, in Architectural Digest, architecturaldigest.com/story/fendi-rome-headquarters-article;
- Parco Archeologico di Pompei, Pompeii Commitment. Materie archeologiche, pompeiicommitment.org/en/portal/;
- Rivista Studio, rivistastudio.com;
- The Metropolitan Museum of Art, About Time: Fashion and Duration, metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time;
- The Museum at FIT, Fashion Unraveled, fitnyc.edu/museum/exhibitions/fashion-unraveled.php;
- Treccani, treccani.it;
- UNESCO, Forever is Now, unesco.org/en/articles/forever-now;
- UNESCO World Heritage Centre, Villa Adriana (Tivoli), whc.unesco.org/en/list/907/;
- Vogue, vogue.it;
- Wallpaper, Rome's Trevi Fountain Plays Host to Fendi's 90th Anniversary Celebrations, wallpaper.com/fashion/romes-trevi-fountain-played-host-to-fendis-lavish-90th-anniversary-celebrations;
- WWD, wwd.com;
- Zogia, zogia.it;

*- E quindi uscimmo a riveder le stelle -*