

EXHIBIT DESIGN E INTERNI PER LA COMUNICAZIONE CULTURALE
ALLESTIMENTO E ROVINA, DARE FORMA A CIÒ CHE NON SI VEDE

TESI DI LAUREA

POLITECNICO DI TORINO
Corso di Laurea Magistrale in
ARCHITETTURA PER LA SOSTENIBILITA’

EXHIBIT DESIGN E INTERNI PER LA COMUNICAZIONE CULTURALE
ALLESTIMENTO E ROVINA, DARE FORMA A CIÒ CHE NON SI VEDE

Presentata da:
GAIA CERATTI

Relatore:
CALIARI PIER FEDERICO MAURO

Correlatori:
ALLEGRETTI GRETA E DIATTA AMATH LUCA

Anno Accademico 2025/2026

ABSTRACT

La presente tesi nasce dall'esperienza progettuale del Piranesi Prix de Rome 2025 e assume Villa Adriana come luogo privilegiato di riflessione sul rapporto tra memoria, rovina e progetto contemporaneo. La Villa viene letta non soltanto come testimonianza archeologica, ma come paesaggio stratificato di tracce e significati, nel quale il tempo continua a costruire nuove relazioni tra antico e presente.
La ricerca si sviluppa attraverso una ricognizione teorica e critica che affronta, da un lato, la struttura compositiva e territoriale di Villa Adriana e, dall'altro, i temi della rovina, della museografia e dell'effimero come strumenti di interpretazione e valorizzazione del patrimonio archeologico.
La tesi indaga il ruolo dell'architettura contemporanea nei contesti storici complessi, evidenziando come il progetto possa agire non come gesto autoreferenziale o mimetico, ma come dispositivo dialogico.
L'esito progettuale consiste in un sistema di padiglioni temporanei e *folies*, concepiti come architetture leggere, reversibili e puntuali, destinate all'esposizione, alla sosta e alla contemplazione. Questi interventi si inseriscono tra le rovine come strumenti di orientamento, osservazione e racconto, capaci di costruire una nuova sequenza di relazioni tra visitatore, paesaggio e preesistenza archeologica.

INDICE

1. Introduzione: Il Premio Piranesi Prix De Rome

2. La Villa Adriana

2.1 La composizione policentrica radiale ipotattica

2.2 Morfologia e struttura insediativa

2.3 La basis villae

2.4 Villa - icona e villa - idea

3. La concezione di rovina nel tempo

4. Incontro tra antico e moderno: museografia

5. Memoria ed effimero, allestimento e tessuto

6. Il progetto:

6.1 Il masterplan e il sistema delle *Folies*

6.2 Il Giardino Segreto di Adriano

6.3 Il Teatro Greco e le Palestre

6.4 L'Edificio a Tre Esedre

6.5 Piazza d'Oro

1. Introduzione: Il Premio Piranesi

La seguente tesi affronta le ricerche sviluppate a partire dalla partecipazione al Piranesi Prix de Rome, concorso internazionale giunto, nel 2025, alla sua XXIII edizione. Il Premio si configura come un'esperienza formativa e progettuale strettamente legata alla sperimentazione dell'architettura nei contesti archeologici, assumendo Villa Adriana a Tivoli quale campo privilegiato di indagine e confronto.

Il Premio Piranesi nasce all'interno di un ampio progetto culturale e formativo promosso dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, istituzione fondata nel 2007. La denominazione stessa dell'Accademia rimanda esplicitamente alla figura dell'imperatore Adriano, assumendo Villa Adriana e, più in generale, l'archeologia romana come ambiti privilegiati di studio e sperimentazione. Fin dal principio l'Accademia ha sviluppato le proprie attività di ricerca principalmente sull'Area Archeologica di Villa Adriana e sull'Area Archeologica Centrale di Roma, affiancando a tali contesti un'attenta riflessione critica sull'esperienza storica dell'École des Beaux-Arts e sul ruolo che essa ebbe nella costruzione di un sapere progettuale fondato sull'archeologia.

È proprio nel Grand Prix de Rome, il celebre concorso istituito da Colbert nel 1666 e destinato alla formazione della migliore gioventù francese attraverso il soggiorno romano presso l'Académie de France, che si colloca l'origine ideale del Premio Piranesi. Da quel modello discende una precisa idea di scuola, fondata su tre principi cardine: il confronto diretto e in situ con le aree archeologiche di maggiore rilevanza; il Grand Tour inteso come dispositivo educativo basato sull'esperienza del viaggio e della conoscenza diretta dei luoghi; la centralità del disegno e della restituzione grafica, oggi affiancata dall'impiego delle nuove tecnologie come strumenti di indagine, analisi e interpretazione. Un ruolo determinante nella definizione dell'impostazione culturale del Premio è stato svolto dallo studio degli envois dei pensionnaires di Villa Medici, in particolare quelli prodotti dagli architetti vincitori del Grand Prix de Rome tra XIX e inizi del XX secolo. Le opere di Henri Auguste Deglane sul Palatino, di Constant Moyaux sui Fori Repubblicani, di Gustave Adolphe Gerhardt sul Tempio del Sole al Quirinale, così come le celebri sezioni territoriali di Villa Adriana realizzate da Pierre Jérôme Honoré Daumet, Charles Louis Girault e Charles Louis Boussois, hanno contribuito a definire un'estetica e un metodo di lettura dell'archeologia come sintesi tra sapere scientifico e rappresentazione artistica. A questi riferimenti si affiancano gli studi sulla topografia antica di Roma, attraverso le figure di Giovanni Battista Nolli, Giambattista Piranesi, Luigi Canina e Rodolfo Lanciani, che hanno consolidato una tradizione interpretativa ancora oggi centrale nel dibattito disciplinare.

Su questo nucleo teorico si sono innestate, a partire dai primi anni Duemila, numerose sperimentazioni progettuali su contesti archeologici di primaria importanza, dalla Domus Augusta e dalla Domus Aurea a Villa Adriana, dalle Terme Antoniniane alla Via Appia Antica, che hanno portato, nel 2003, alla nascita della prima edizione del Premio Piranesi, grazie alla collaborazione tra il Politecnico di Milano, la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio e la Penn State University di Roma. Inizialmente riservato agli studenti di Architettura e Archeologia, il Premio ha registrato fin da subito un significativo successo in termini di partecipazione, individuando in Villa Adriana la sede privilegiata del workshop-concorso e dando origine al Seminario Internazionale di Museografia di Villa Adriana - Premio Piranesi.[1]

La vicenda del Premio Piranesi e delle sue diverse articolazioni rappresenta un'esperienza di rilevanza non soltanto per la capacità di attrarre un ampio numero di studiosi e progettisti verso lo studio di Villa Adriana, contribuendo in modo significativo alla diffusione internazionale della conoscenza del sito, ma anche per il suo ruolo attivo nel processo di valorizzazione inteso come promozione finalizzata allo sviluppo culturale.

L'insieme delle attività promosse ed incentivate dal premio, dei risultati scientifici, della produzione testuale editata e l'esperienza diretta vissuta in situ dai giovani e dai loro insegnanti, "si sviluppano portando per il mondo pezzi di questa straordinaria storia già ab origine cosmopolita, perché così la volle il suo imperatore".[2]

Come esplicitato nel bando di concorso, il Piranesi Prix de Rome è concepito come strumento per la "formazione di una competenza progettuale specifica riferita all'architettura per l'archeologia per la valorizzazione dei contesti archeologici", ponendo al centro del dibattito il rapporto tra progetto contemporaneo, tutela e valorizzazione del patrimonio. In tale prospettiva, Villa Adriana viene riconosciuta come "grande e prestigiosa palestra per la sperimentazione del progetto"[3], nonché come laboratorio ideale per la definizione di strategie sostenibili e trasferibili nei cosiddetti contesti archeologici "ad alto rischio".

Il progetto, quindi, contribuisce all'introduzione di modalità di gestione del patrimonio e di possibili scenari futuri; infatti, la conservazione del valore universale di un bene non può essere affidata ad interventi sporadici ma al contrario dovrebbe fondarsi su un processo gestionale che preveda azioni a breve, medio e lungo termine.

Il tema proposto per l'edizione 2025, Designing the UNESCO Buffer Zone. Ar

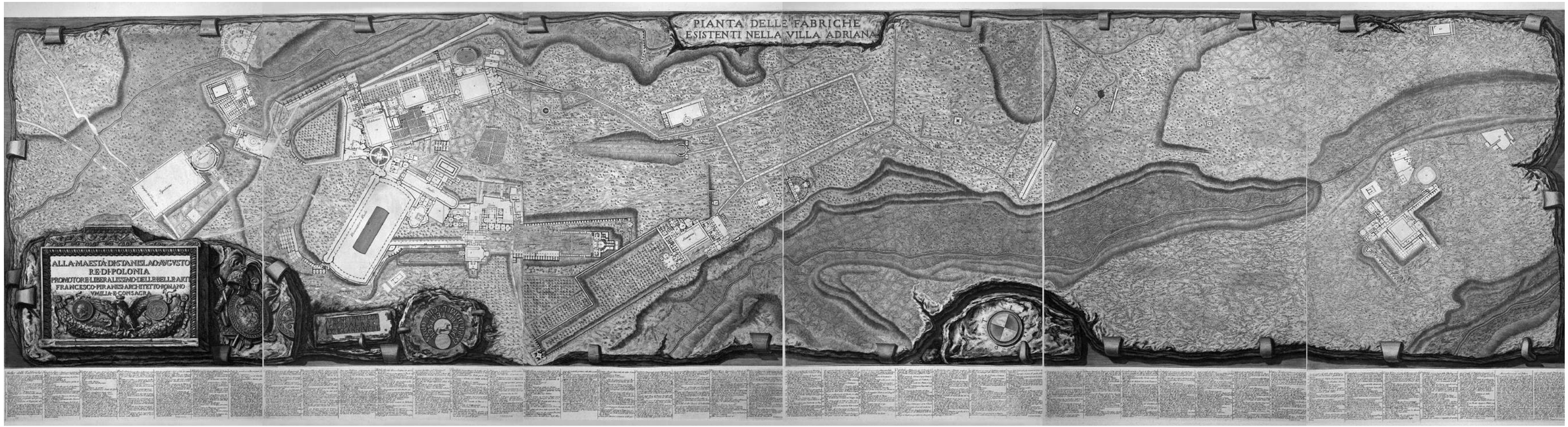


Copertina del Premio Piranesi Prix de Rome

1 "La storia", Accademia Adrianea di architettura e archeologia onlus , < La storia - ACCADEMIA ADRIANEA>

2 Monica Centanni (a cura di) e Daniela Sacco (a cura di), Collana "Rinascita a Tivoli", (Vol. 1), Villa Adriana – Memoria, storia, fortuna, futuro, Tivoli: Edizioni Engramma, 2016, pp. 79-80

3 Bando di concorso Piranesi Prix de Rome 2025, Villa Adriana, 23 agosto – 5 settembre, p. 5



G.B. Piranesi, Pianta delle fabbriche esistenti di Villa Adriana, 1781, fonte: Tractatus Logico Sintattico, Caliari, 2012

chitetture d'acqua e paesaggio archeologico, invita a una riflessione progettuale che si estende oltre il perimetro della Villa, includendo la Buffer Zone UNESCO come ambito strategico di intervento. La Buffer Zone rappresenta un ambito progettuale complesso, nel quale si misura la capacità dell'architettura di dialogare con il patrimonio, collocandosi in una posizione intermedia tra tutela e possibilità di trasformazione controllata. Essa non va intesa esclusivamente come un vincolo aggiuntivo, bensì come un dispositivo capace di orientare le scelte progettuali e di governo del territorio. In tal senso, appare particolarmente significativa la definizione secondo cui "La Buffer Zone è sostanzialmente un dispositivo di protezione e conservazione delle caratteristiche ambientali, naturalistiche e artistiche di un contesto di valore assoluto. La sua istituzione e perimetrazione è quindi un atto finalizzato a elevare il livello di salvaguardia al di là delle normative locali che ne connotano il rapporto contestuale in chiave urbanistica."[4]

Un altro tema importante è il rapporto fondativo tra architettura e acqua, inteso come elemento generatore dell'impianto insediativo della Villa e come matrice ancora attiva di progetto. In particolare, ci si misura sia con i luoghi in cui l'acqua è "presenza storicizzata in quanto parte del progetto originale", sia con la possibilità di introdurre "nuovi episodi di un'architettura pensata essenzialmente nella sua relazione con l'acqua".[5]

Il progetto sviluppato per il concorso costituisce il punto di partenza della tesi, che assume l'esperienza del Piranesi Prix de Rome non solo come esercizio progettuale, ma come occasione critica

4 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019, p. 101

5 Bando di concorso Piranesi Prix de Rome 2025, Villa Adriana, 23 agosto – 5 settembre, p. 9



Pianta del Centenario di Villa Adriana 2006, fonte: Adembri, B., Cinque, G.e. (a cura di). (2006). Villa Adriana. La pianta del centenario 1906-2006. Firenze

per interrogare il ruolo dell'architettura contemporanea nei paesaggi archeologici complessi, tra istanze di conservazione, valorizzazione e trasformazione.

Diventa quindi spontaneo soffermarsi soprattutto sul concetto di valorizzazione, che integra dimensioni culturali, sociali ed economiche. Essa, infatti, non coincide solamente con una semplice intensificazione della fruizione, ma implica un equilibrio complesso tra domanda e offerta culturale. Come evidenziato da Monica Centanni e Daniela Sacco, "possiamo definire la 'valorizzazione' come l'insieme delle strategie finalizzate all'individuazione e raggiungimento del punto di incontro tra una domanda di sapere e comfort (espressa dal pubblico) e un'offerta di ostensione e servizi (prodotta da un'istituzione pubblica o privata), dove la 'promozione' agisce come stimolatore della prima e l'impiego di 'risorse', come organizzatore e pianificatore della seconda."[6]

In questa prospettiva, emerge chiaramente come il progetto debba confrontarsi con lo spazio fisico, ma anche con le logiche organizzative e gestionali del bene culturale, confermando che la "caratteristica principale del design strategico per i Beni Culturali… è la relazione tra progettazione e management."[7]

Interessante diventa perciò la ricerca innovativa di produzione di valore culturale, che si può manifestare attraverso una molteplicità di esiti progettuali e narrativi, che vanno oltre il museo tradizionale e introducono forme ibride di fruizione e comunicazione. I prodotti culturali, infatti, sono rappresentati dai nuovi musei, le mostre temporanee, gli spettacoli e i prodotti editoriali, sono "tutte le iniziative che si concretizzano in un progetto narrativo di tipo espositivo…che producono sinergia tra arti performative e luoghi della cultura."[8]

Tuttavia, l'attuazione di tali strategie risulta particolarmente complessa nel contesto italiano, dove la valorizzazione diventa complessa riguardo le iniziative di messa in dotazione di infrastrutture a supporto delle aree archeologiche e dove un atteggiamento conservatore e ostile all'innovazione fa sì che il progetto contemporaneo venga percepito come ospite indesiderato rapportato all'antico.

In conclusione, la valorizzazione di Villa Adriana non può prescindere da interventi mirati e consapevoli all'interno del sito stesso, capaci di migliorare le condizioni di fruizione senza compromettere l'integrità del bene. In questo senso, risulta centrale l'indicazione secondo cui "Un altro punto essenziale per la valorizzazione del sito, sono gli interventi interni alla Villa…la realizzazione di aree di sosta strutturate per il relax, la lettura e la contemplazione, dotate di servizi ristorazione, caffè e shop, e attivazione di un progetto di potenziamento e intensificazione delle aree espositive."[9]

Le considerazioni sopra citate e le linee guida descritte dal bando di concorso delineano quindi le potenzialità e le criticità del sito e le possibili azioni che, integrate al progetto, dovrebbero affrontare il concetto di tutela, valorizzazione, gestione e soprattutto il rapporto tra antico e contemporaneo.

La Villa Adriana va intesa come palinsesto stratificato di storia, memoria e significati, richiede un approccio progettuale capace di riconoscere il valore dell'eredità materiale e immateriale del luogo. L'intervento contemporaneo, non si deve proporre come gesto autoreferenziale o mimetico ma è chiamato a misurarsi con l'antico in termini critici e dialogici, assumendolo come strumento interpretativo per l'introduzione di nuovi dispositivi spaziali, che contribuiscono al rafforzamento del suo valore e garantirne la trasmissione nel tempo.

6 Monica Centanni (a cura di) e Daniela Sacco (a cura di), Collana "Rinascita a Tivoli", (Vol. 1), Villa Adriana – Memoria, storia, fortuna, futuro, Tivoli: Edizioni Engramma, 2016, p. 64
7 Ibidem, p. 64
8 Ibidem, p. 65
9 Ibidem, p. 76

2. La Villa Adriana

Villa Adriana, situata nei pressi di Tivoli, rappresenta uno dei più articolati complessi residenziali dell'antichità romana. Essa sorge su un basso pianoro tufaceo alle pendici dei monti Tiburtini, in un'area naturalmente delimitata da due corsi d'acqua, l'Acqua Ferrata a est e il Risicoli (o Roccabruna) a ovest, confluenti nell'Aniene in prossimità di Ponte Lucano. La superficie originaria del complesso, oggi solo parzialmente conservata, doveva estendersi per almeno 120 ettari, comprendendo edifici residenziali, strutture di servizio e ampie aree verdi. L'area attualmente visitabile copre circa 40 ettari.

La posizione della villa non è stata certo scelta casualmente, infatti, si colloca a 28 chilometri da Roma; il territorio offre la disponibilità di materiali da costruzione quali il travertino, il tufo, la pozzolana e il calcare e presenta la possibilità di collegamenti fluviali lungo l'Aniene.

La Villa è stata posizionata lungo il passaggio di quattro acquedotti, fattore che garantisce abbondanti risorse idriche. A ciò si aggiungevano le sorgenti sulfuree delle Aquae Albulae, note per le loro proprietà terapeutiche e ben conosciute dall'imperatore.[10]

L'acqua costituisce l'ossatura invisibile della Villa, l'elemento che connette architettura, topografia e funzione. Canali, ninfei, vasche e sistemi di adduzione non sono elementi accessori, ma parti integranti del progetto, capaci di determinare



Il fiume Aniene a Tivoli" realizzato dall'artista fiammingo Simon Denis tra il 1786 e il 1789

10 Benedetta Adembri, Villa Adriana, Milano: Electa, 2000



"Ulivi a Tivoli", creato da George Inness nel 1873



"Veduta di Tivoli dalla Valle, con i Cascatelli e il Santuario di Ercole Vincitore", Joseph Mallord William Turner, 1819

orientamenti, gerarchie e sequenze spaziali. In questo senso, Villa Adriana anticipa una concezione moderna di progetto territoriale, in cui l'architettura opera su scala estesa, integrando natura e artificio in un'unica costruzione spaziale.[11]

La planimetria rivela un continuo dialogo tra linee curve e rettilinee, enfatizzato dall'uso sistematico di coperture complesse, cupole a calotta, a crociera, a spicchi, alternate a tetti a spiovente. Tali caratteristiche, riscontrabili anche in altre opere di età adrianea come il Pantheon e il Mausoleo di Adriano, hanno condotto gli studiosi a ipotizzare una partecipazione diretta dell'imperatore alla progettazione della Villa.

La villa, sorta in parte sui resti di una precedente residenza repubblicana, appare il risultato di una progettazione unitaria, come dimostrano la coerenza del sistema viario sotterraneo e delle infrastrutture idriche e fognarie, tuttavia, la costruzione avvenne per fasi successive, come indicano i bolli laterizi, che consentono di ricostruire il processo del cantiere orientato lungo una direttrice nord-sud.

Alcune funzioni degli edifici sono identificabili con maggiore certezza: vi sono tre grandi complessi termali, destinati a soddisfare le esigenze di una popolazione numerosa; il Pecile, spazio per attività ginniche e passeggiate, concepito come porticus miliaria; il Palazzo Imperiale e gli edifici annessi, che costituivano la re-

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



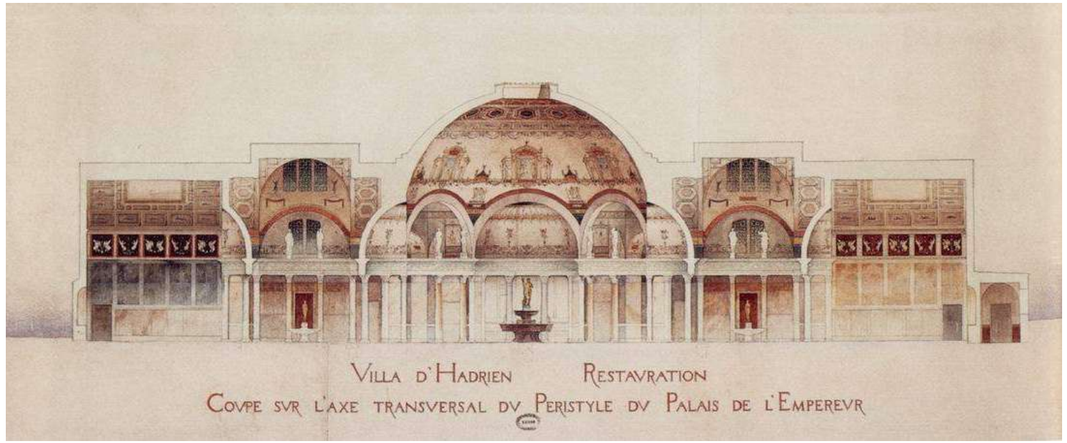
Charles Louis Boussois, proposta ricostruttiva del paesaggio architettonico della Villa. Fonte: “Gli architetti di Adriano”, Ananke Speciale 84, 2018



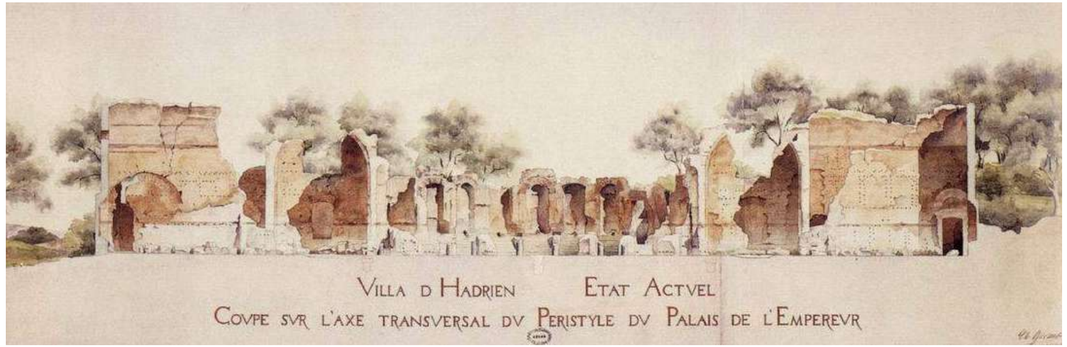
Charles Louis Boussois, sezione dello stato di fatto. Fonte: “Gli architetti di Adriano”, Ananke Speciale 84, 2018

sidenza ufficiale dell’imperatore e della corte e infine le strutture di servizio, come le Cento Camerelle e il Pretorio, che erano destinate al personale e allo stoccaggio delle merci e risultavano strettamente connesse alla rete di percorsi sotterranei, funzionale alla gestione della villa senza interferire con la vita di corte.
Un ruolo centrale era rivestito da un ricco apparato decorativo scultoreo, oggetto di spoliazioni già in età medievale e di intense ricerche a partire dal Rinascimento. Sono documentate almeno cinquecento sculture provenienti dalla villa, oggi disperse in musei e collezioni europee.
Il rapporto tra architettura e paesaggio è particolarmente importante e su di esso si basa la creazione di sequenze di vedute scenografiche e percorsi visivi ben progettati, inoltre le differenze di quota e le sostruzioni del terreno hanno comportato alla creazione di spazi appartati e sopraelevati, concepiti come belvedere sulla campagna romana, tra cui la Torre di Roccabruna.
Le ricerche archeologiche più recenti hanno consentito una migliore comprensione dell’organizzazione degli spazi verdi in alcune aree specifiche, sebbene non sia possibile ricostruire con esattezza la vegetazione originaria. Ciò che sappiamo è che l’attuale sistemazione arborea risale in gran parte agli interventi settecenteschi del conte Giuseppe Fede ed è oggi parte integrante del paesaggio storicizzato della villa, insieme agli oliveti coltivati sin dal Medioevo.[12]
Un ulteriore elemento fondamentale per la comprensione del complesso è il legame tra la progettazione di Villa Adriana e l’esperienza dei viaggi dell’imperatore. Adriano, infatti, è riconosciuto come uno

12 Benedetta Adembri, Villa Adriana, Milano: Electa, 2000



Sezione di Piazza d’Oro, Fonte: Charles Louis Girault, tavola di restituzione, École des Beaux-Arts (fine XIX secolo)



Sezione di Piazza d’Oro, stato di fatto. Fonte: Charles Louis Girault, tavola di restituzione, École des Beaux-Arts (fine XIX secolo)

degli imperatori più itineranti della storia romana, poiché trascorse gran parte del suo principato lontano da Roma per visitare le province dell'Impero, dalla Grecia all'Asia Minore, dall'Egitto alla Siria. Le fonti antiche attestano come egli fosse profondamente influenzato dalle architetture, dai paesaggi e dalle tradizioni culturali incontrate durante i suoi spostamenti e come questi modelli e suggestioni provenienti da contesti geografici diversi, trovi traccia nella residenza Tiburtina, dando vita a spazi fortemente evocativi.
Questa dimensione "cosmopolita" della villa riflette non solo il gusto personale dell'imperatore, ma anche la sua concezione politica e culturale di un impero unitario, fondato sull'integrazione delle molteplici identità provinciali.

Da questa premessa emerge una lettura più articolata di Villa Adriana: non solo residenza di otium dotata di ogni comfort, ma spazio ideologico e rituale, in cui i complessi religiosi e simbolici si collocano prevalentemente ai margini del nucleo abitativo centrale. La villa appare così come un sistema policentrico, in cui architettura, paesaggio e natura sono profondamente integrati.[13]



Piazza d'Oro



Canopo



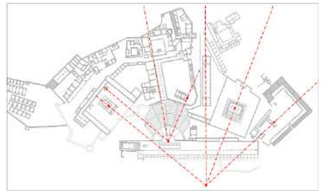
Teatro Marittimo

13 Zaccaria Mari, "Villa Adriana. Da Rovina a Patrimonio Dell'UNESCO." Lanx, 7, 2011, pp. 153–171

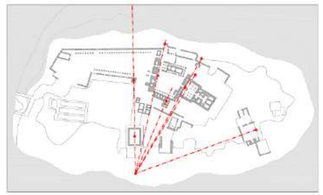
2.1 La composizione policentrica radiale ipotattica

Lungi dall'essere il risultato di un'accumulazione disordinata di edifici autonomi, come a lungo sostenuto dalla storiografia, Villa Adriana in realtà rappresenta un sistema progettuale unitario fondato su una composizione policentrica radiale ipotattica, ovvero un modello basato su un'organizzazione gerarchica di spazi, nella quale specifiche architetture assumono il ruolo di centralità generative, da cui si irradiano relazioni geometriche e sintattiche precise con il resto del sistema edilizio.[14]
All'interno di questa prospettiva interpretativa, la villa quindi non risponde più a un principio di ordinamento spaziale fondato sulla griglia ortogonale, tipico dell'urbanistica tradizionale romana.
Piuttosto, Caliari individua possibili affinità formali in altri siti adrianei, luoghi in cui l'imperatore intervenne con opere di restauro o nuova costruzione, come l'Acropoli di Atene, quella di Pergamo, l'isola di Phylae in Egitto e la Domus Aurea a Roma. In tutti questi casi, è possibile riscontrare una "disposizione degli elementi subordinata ad uno o più specifici punti fissi di osservazione, assumendo una composizione ipotattica"[15], analoga a quella riscontrata a Tivoli.
Il paradigma progettuale della Villa si sposta così sul processo compositivo, determinando "la crisi del modello a griglia ortogonale come strumento di controllo sintattico generale".[16]
Tale crisi non implica l'assenza di regole, ma piuttosto l'adozione di un sistema alternativo di controllo, più flessibile e articolato, capace di adattarsi alla complessità morfologica del sito e alla varietà funzionale del complesso.
"Ma soprattutto è cambiata l'ideologia progettuale. Da semplice villa a villa-acropoli. Cioè una residenza incastonata in un sistema di edifici autoreferenziali, formalmente autonomi e con una disposizione autoregolata, con destinazioni d'uso difficilmente riconoscibili ma certamente non residenziali. Uno spettacolare sistema di episodi architettonici, probabile espressione del disegno politico del principe in chiave internazionale, ma anche di un'inclinazione culturale alternativa (se non critica sotto il profilo artistico) a quella latinocentrica, con forti interessi per un'interpretazione colta del mondo ellenistico. Non una cosa per tutti, insomma, benchè ecumenica negli obbiettivi di comunicazione istituzionale."[17]
La composizione policentrica si fonda su "un sistema compositivo unitario basato sulla disposizione di alcune polarità generative da cui dipendono, in un rapporto gerarchico, il posizionamento, l'orienta

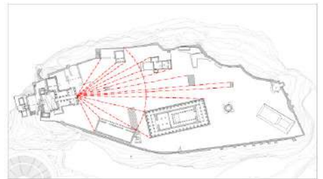
14 Pier Federico Caliari, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012, p. 10
15 Ibidem, p. 50, con riferimento agli studi di K. A. Doxiadis.
16 Pier Federico Caliari, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, pp. 67–79
17 Ibidem, p. 72



Schema policentrico radiale ipotattico dell'Acropoli di Pergamo in Turchia, fonte: Tractatus logico sintattico, Caliari, 2012



Schema policentrico radiale ipotattico del Santuario di Iside sull'Isola di Phylae in Egitto, fonte: Tractatus logico sintattico, Caliari, 2012



K.A. Doxiadis, schema policentrico radiale ipotattico dell'Acropoli di Atene, fonte: Tractatus logico sintattico, Caliari, 2012

mento e, talvolta, anche la composizione spaziale delle parti architettoniche".[18] Gli edifici architettonici non sono più concepiti come elementi indipendenti, ma come componenti interrelate di un sistema complesso.

Questa struttura compositiva, definita come "invisibile ad occhio nudo. È trasparente. Cioè non può essere percepita né in situ, attraverso l'esperienza diretta, né attraverso le varie rappresentazioni topografiche e architettoniche (carte e modelli). È visibile solo dopo un'attenta analisi 'sotto traccia' di tutti i segni che stabiliscono una relazione diretta e compositiva tra le parti che la compongono".[19] Il cuore di tale sistema è costituito dalla Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, descritta come "un punto di importanza decisiva nella topografia della Villa di Adriano, capace di ordinare e connettere da solo la parte più cospicua degli elementi che compongono il complesso sistema architettonico della Villa".[20] Da questo nodo si irradiano almeno sei assi principali, che determinano la posizione di edifici collocati nel punto terminale dei suddetti assi e che corrispondono al centro geometrico di architetture a pianta centrale, come le Grandi Terme, il Teatro Nord, il Tempio di Venere Cnidia, l'Edificio con Tre Esedre e il Tempio di Apollo sull'Accademia.

Nel Tractatus logico sintattico di Caliari viene fatta un'analisi puramente geometrica e sintattica della planimetria rinunciando a sovrapposizioni archeologiche, storiche o iconologiche. Il suo obiettivo dichiarato è quello di "illustrare la vera forma di Villa Adriana, intendendo con ciò una descrizione delle relazioni tra gli elementi della composizione e tra questi e il tutto a noi noto, che non possa essere soggetta a interpretazioni, ma solo a considerazioni di presa d'atto"[21]. Questo approccio marca ed evidenzia l'atto progettuale originario, concepito come un "disegno sulla pergamena, non ancora realizzato", rispetto alla sua realizzazione materiale e alla sua successiva trasformazione in rovina[22].

Questa volontà di astrazione non implica un distacco dalla realtà archeologica, ma piuttosto un tentativo di recuperare la logica compositiva antecedente la costruzione. Il supporto principale dell'indagine è costituito da un rilievo digitale verificato mediante sovrapposizione con ortofoto, fotopiani e la Pianta del Centenario del 2006. Le linee tracciate sul disegno vengono assunte nel sistema della vera forma solo se presentano un margine di errore compreso tra l'1% e il 2%, ritenuto accettabile per la tolleranza costruttiva

18 Pier Federico Caliari, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012, p. 9
19 Ibidem, p. 9
20 Ibidem, p. 35
21 Ibidem, p. 7
22 Ibidem, p. 8

antica[23].

Il Tractatus restituisce a Villa Adriana la dignità di capolavoro della composizione architettonica antica, dimostrando che la sua forma non è frutto di casualità o di mera adesione al sito, ma il risultato di un progetto rigoroso. La villa emerge così non come una "città privata" disorganica, ma come un'architettura pensata nella sua interezza, in cui ogni parte si relaziona con il tutto attraverso una rete invisibile di segni tracciati sul "tecnigrafo" dell'architetto di Adriano[24].

"Le linee che vengono tracciate sul tecnigrafo adrianeo possono avere diversa natura, ma sono essenzialmente di tre tipi:

- Linea assertiva. Trattasi di un segmento che sviluppandosi da un punto A ad un punto B costituisce un riferimento generativo completo, configurandosi come asse di simmetria, come asse di penetrazione o come radialità. Tale asse incontra per lo più campi o griglie disposti ortogonalmente al suo sviluppo.
- Linea d'appoggio. Trattasi di linee che accompagnano in stretto parallelismo o in adesione totale, lo sviluppo longitudinale di murature continue (per esempio di terrazzamenti o muri di sostegno) o sequenze lineari di elementi architettonici (colonne, pilastri) strutturanti la composizione architettonica degli elementi della composizione. Tali linee assumono valore pregnante se si sviluppano a partire da un centro o da un'intersezione e si configurano come raggi.
- Linea di costruzione. Trattasi delle linee che in generale costituiscono la costruzione geometrica codificata di sistemi di riferimento, ma che non sortiscono necessariamente in realizzazioni fisiche. Un sistema di linee di costruzione è per esempio quello vitruviano
di dimensionamento dell'edificio teatrale. Altre linee di costruzione possono dipendere da sottomultipli della maglia centuriata, come per esempio l'actus quadratus."[25]

La prima indagine sistematica e metodologicamente trasmissibile sulla composizione polare applicata all'architettura antica è riconducibile allo studio Architectural Space in Ancient Greece di Costantinos Apostolos Doxiadis, pubblicato dal MIT Press nel 1977, ma originariamente concepito come tesi di dottorato negli anni Trenta del Novecento. Attraverso l'analisi della disposizione degli edifici templari all'interno di importanti complessi sacri del mondo greco, tra cui Olimpia, l'Acropoli di Atene, Selinunte e Cos, lo studio dimostra come, prima dell'affermazione della griglia ippodamea, l'organizzazione spaziale fosse fondata su un principio percettivo centrato sull'osservatore umano. In questo modello, il punto di accesso al santuario assumeva il ruolo di fulcro visivo a partire dal quale si articolavano tutte le relazioni prospettiche, consentendo una lettura unitaria dell'insieme costruito. La disposizione dei volumi e degli interstizi, perciò, risultava ben equilibrata per garantire continuità visiva e controllo spaziale da un'unica posizione privilegiata.

A questa linea di ricerca si affianca un secondo contributo incentrato sull'Acropoli di Pergamo e sul Santuario di Iside a Philae, due contesti fortemente riconducibili all'impronta adrianea. L'approfondimento di questi casi si è quindi basata su rilievi storici affidabili e comprovati, come quelli ottocenteschi dell'Istituto Germanico di Archeologia per Pergamo e quelli napoleonici pubblicati nella Description de l'Égypte per Philae.

A differenza dei casi analizzati da Doxiadis, fondati su un unico punto di vista statico e antropocentrico, Pergamo, Philae e soprattutto Villa Adriana presentano una pluralità di centri compositivi. Questa caratteristica determina il passaggio da un modello percettivo univoco a una struttura dinamica e policentrica. Inoltre, gli assi non assumono un valore esclusivamente esperibile sul piano fisico, ma operano come tracciati teorici di riferi-

23 Ibidem, p. 19
24 Ibidem, p. 48
25 Ibidem, p. 17

mento, inscritti in un livello progettuale astratto. Villa Adriana può allora essere interpretata come l'espressione più compiuta di una tecnica compositiva che era già in uso presso gli architetti Attalidi e Tolemaici nel periodo ellenistico, a breve distanza temporale dalle generazioni successive ai Diadochi di Alessandro Magno.

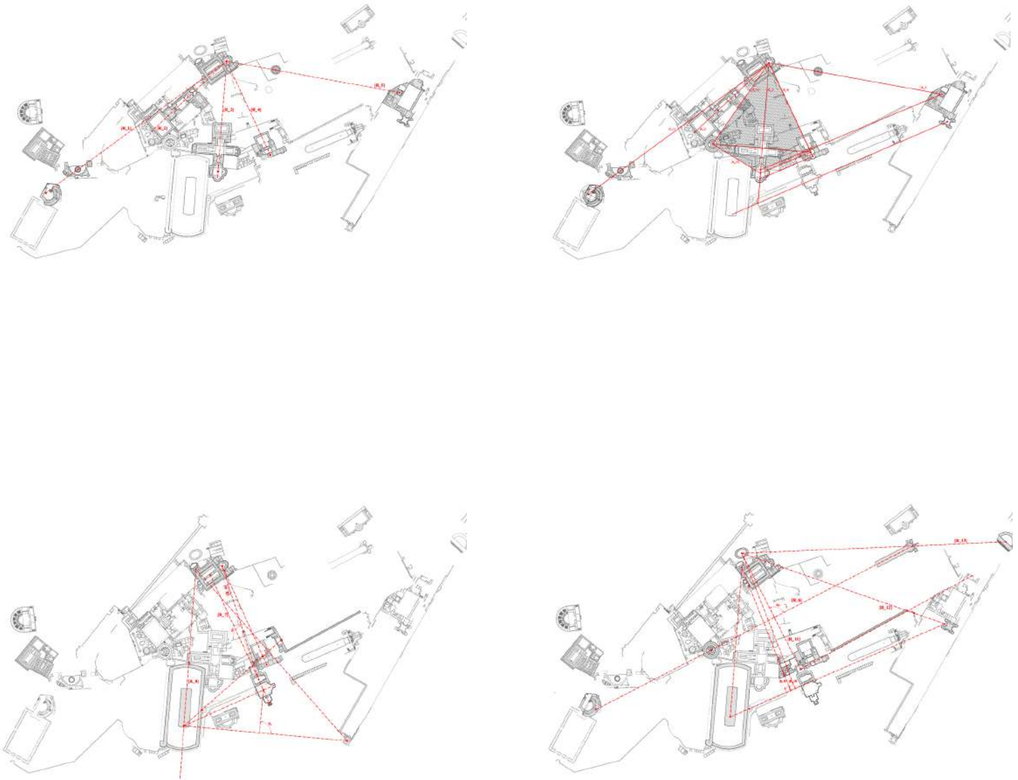
Ne deriva l'ipotesi dell'esistenza di un sapere progettuale altamente specializzato e riservato, condiviso da una ristretta cerchia di tecnigrafi attivi nella pianificazione dei grandi complessi sacri del mondo ellenistico. Questo sapere, definibile come una tradizione post-alessandrina, trova nella composizione polare, radiale e ipotattica il proprio campo di applicazione bidimensionale. Villa Adriana ne costituisce l'esito più avanzato e radicale, nonché l'ultima grande manifestazione storicamente attestata di tale tecnologia compositiva.

È possibile ricostruire il contesto operativo di una bottega di architettura di età adrianea, sostanzialmente analogo a quello dell'epoca ellenistica e, più in generale, a quello di ogni studio di architettura fino all'introduzione delle tecnologie digitali. Strumenti quali righe, squadre, compassi rigidi e a fune, goniometri, scalimetri, dime e sagome costituivano l'apparato tecnico di base per la rappresentazione e l'elaborazione della forma architettonica su supporti bidimensionali distesi su tavoli di lavoro. Al centro del processo figuravano le rappresentazioni icnografiche, ortogonali o scenografiche, secondo le categorie vitruviane, continuamente sottoposte a verifiche, trasformazioni e discussioni, spesso affiancate da modelli tridimensionali in materiali diversi. In tale contesto non è da escludere la presenza diretta del princeps, circostanza che nel caso di Adriano appare tutt'altro che improbabile.

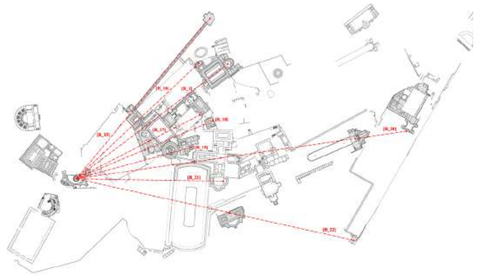
L'impiego di chiodi come punti di riferimento e di fili sottili tesi tra di essi consentiva la tracciatura di assi e relazioni geometriche reversibili, costituendo un primo livello di organizzazione del sistema ordinatore.

A seguito della ristrutturazione della Domus repubblicana, attribuibile verosimilmente ad Apollodoro, e dell'assunzione di una nuova ideologia-tecnologia compositiva di tipo polare, il progetto procede con un secondo atto fondativo, finalizzato a ricomporre in un sistema unitario le preesistenze già registrate nel tracciato iniziale. L'avvio di questo processo è individuabile nella sostruzione naturale destinata ad accogliere il Tempio di Venere Cnidia: un banco di tufo attraversato trasversalmente da una via tecta, dotato di un doppio affaccio, verso l'accesso al complesso e verso la futura Valle di Tempe e il corso dell'Acqua Ferrata. Questo sperone roccioso, estrema propaggine del rilievo su cui insiste la Villa prima dell'aprirsi della piana del Pantanello, viene assunto come punto generatore dell'intero sistema. È qui, in corrispondenza dell'attuale centro del tholos del Tempio, che gli architetti di Adriano fissano l'origine della composizione polare di Villa Adriana.[26]

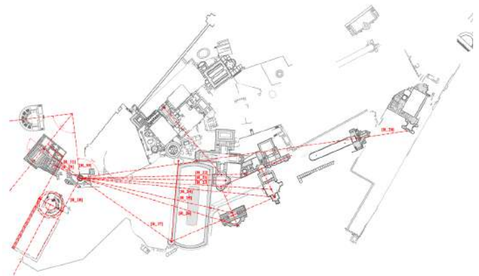
26 Pier Federico Caliari, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, pp. 67-79



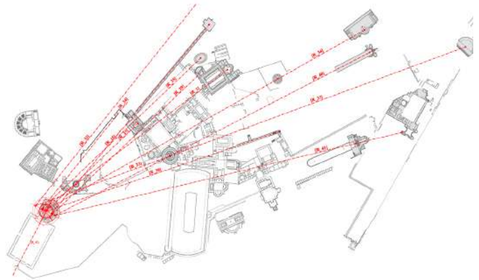
Centralità di Piazza d'Oro, fonte: Caliari Pier Federico, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012



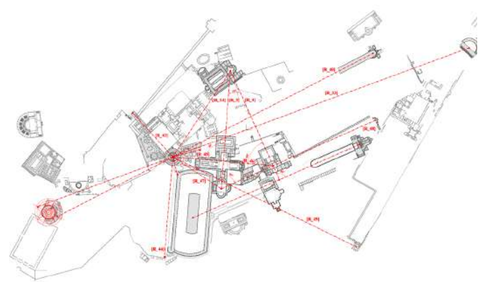
Centralità Tempio di Venere



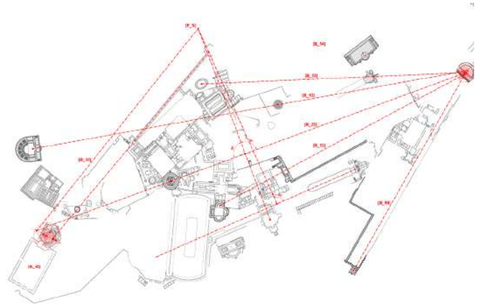
Centralità Tempio di Venere



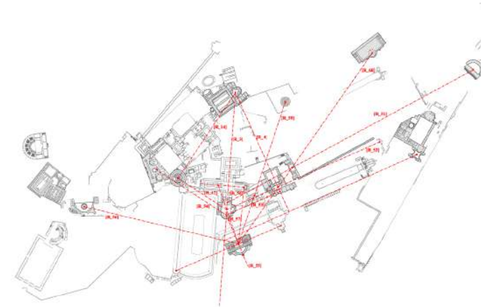
Centralità Teatro nord



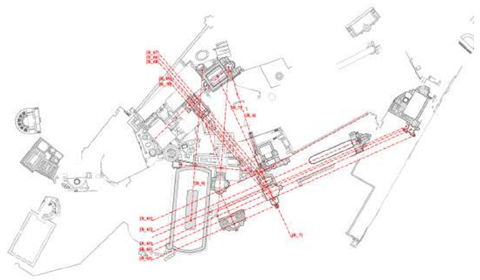
Centralità Teatro Marittimo



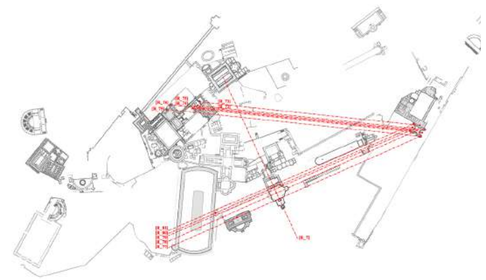
Centralità Teatro sud



Centralità Tre Esedre



Centralità Grande Vestibolo



Centralità Padiglione Accademia

2.2 Morfologia e struttura insediativa

Dal punto di vista morfologico e topografico Villa Adriana si trova in un'area caratterizzato da una forte complessità altimetrica. Questo fatto ha influenzato la forma e la disposizione spaziale degli edifici. Il complesso si sviluppa infatti su un ampio falsopiano che, dalla piana del Pecile, posta a una quota di 88 metri sul livello del mare, risale progressivamente fino all'Altura, un altopiano coltivato compreso tra i 115 e i 120 metri. Questa differenza di quota si distribuisce su una distanza di 900 metri in linea d'aria facendo sì che la pendenza risulti dolce e continua senza interruzioni brusche.

A questo primo andamento altimetrico si sovrappone tuttavia una seconda e più marcata variazione di quota, che introduce una discontinuità significativa nella lettura del sito. La basis villae risulta infatti collocata in prossimità del Pantanello, descritto come "luogo di confluenza dei due fossi, quello di Roccabruna e quello dell'Acqua Ferrata che delimitano tettonicamente il falsopiano precedentemente descritto"[27], a una quota sensibilmente inferiore, pari a circa 62 metri sul livello del mare.

Qui si trovano alcuni degli edifici più importanti, come il Teatro Nord, le Palestre e le fondazioni del Tempio di Venere Cnidia. In questa zona la discesa è più veloce e ciò crea un rapporto diretto e forte tra le costruzioni e il terreno.

I sopra citati dati restituiscono l'immagine di un organismo architettonico che non si adagia passivamente sul terreno, ma che instaura con esso un rapporto attivo, sfruttando le variazioni altimetriche come occasione compositiva e spaziale.

Da questo punto di vista, Villa Adriana si configura come un complesso che dialoga con un suolo molto plastico, la cui conformazione è il risultato sia delle caratteristiche orografiche e morfologiche del territorio sia delle profonde trasformazioni operate durante la costruzione della Villa stessa. È significativo sottolineare come queste trasformazioni non fossero ancora presenti al momento della concezione della forma generale del complesso, suggerendo che l'impianto originario fosse già pensato in relazione a un territorio complesso e articolato, anticipando e governando le successive modificazioni del suolo.

L'analisi del fotoplano, con la sovrapposizione della pianta in formato dwg, consente inoltre di riconoscere una struttura insediativa leggibile come articolata in quattro grandi quartieri, ciascuno dotato di una propria giacitura. A questi si affiancano "diverse realtà periferiche o interstiziali anche di notevole consistenza", che contribuiscono ad arricchire ulteriormente la complessità del sistema. Pur presentando un impianto relativamente indipendente, i quattro quartieri risultano tra loro connessi in alcuni punti di contatto, anche se queste connessioni non

27 Ibidem, p.18



Villa Adriana. Vista a volo d'uccello di Charles Louis Boussois, pensionnaires di Villa Adriana,1909-1913

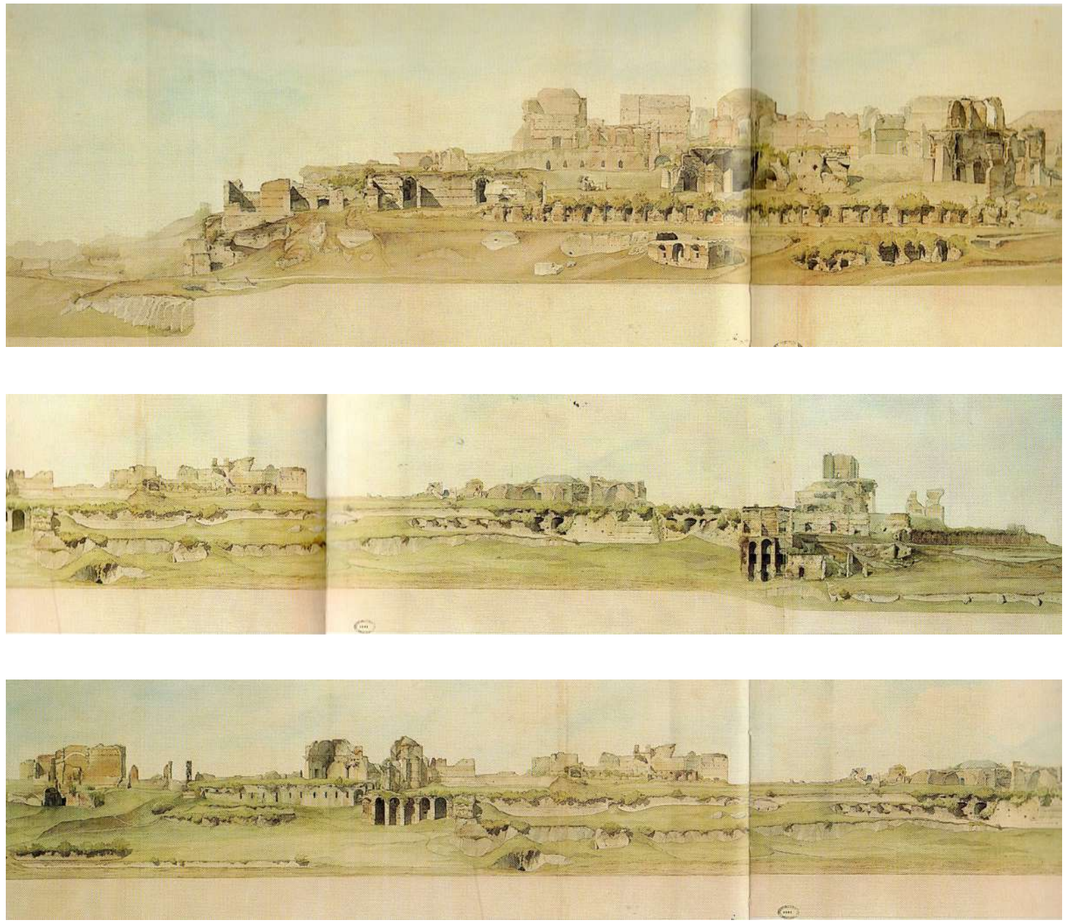
assumono la funzione di vere e proprie relazioni di movimento, poiché “non sono varchi che permettono il passaggio da un quartiere all’altro”.[28]

“Il primo quartiere è collocato a Nord-Est ed è costituito dal blocco residenziale, a sua volta composto, da sud, dalla Piazza d’Oro, dalla Domus con le sue terrazze su Valle di Tempe, dal Cortile delle Biblioteche, dalla Terrazza delle Fontane, dagli Hospitalia, dal Triclinio Imperiale e dal Padiglione di Tempe. Il secondo è collocato nel cuore della Villa ed è costituito dal complesso comprendente il Palatium Invernale, il Ninfeo Stadio, e l’Edificio con Tre Esedre. Allo stesso fanno riferimento anche il Pecile e la Sala dei Filosofi, che ne assumono 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 Eliocaminus. Il terzo quartiere è collocato su un’area a sviluppo pianeggiante e va a occupare lo spazio compreso tra il Pecile e il salto di quota dell’Altura. È composto da una serie di edifici tra loro collocati secondo uno schema ortogonale comprendente gli impianti termali centrali (Piccole e Grandi Terme), il Grande Vestibolo con i terminali del Canopo e dell’Antinoeion.



Pianta di Villa Adriana, 2006, fonte: Adembri, B., Cinque, G.e. (a cura di), ***Villa Adriana. La pianta del centenario 1906-2006,*** Firenze, 2006

28 Ibidem, p.12



Prospetti Villa adriana, realizzate dai pensionnaieres francesi

Infine il quarto quartiere, quello denominato Accademia, che si sviluppa in aderenza all'erosione del banco tufaceo occidentale, dalla Torre di Roccabruna al Teatro Sud."[29]

Gli edifici periferici di Villa Adriana sono stati costruiti in altri luoghi, oltre ai quattro quartieri principali che costituiscono la parte centrale della Villa. Il complesso della Palestra è un edificio interessante che si compone di più parti situate a nord del Pantanello e sotto la base del Tempio di Venere. I documenti storici forniscono una planimetria dell'edificio teatrale presso il letto dell'Acqua Ferrata, ma vi sono dubbi sull'effettiva esistenza di tale edificio, il che solleva interrogativi sul metodo di rinvenimento archeologico e sul suo utilizzo nell'analisi interpretativa. Il percorso verso sud, che conduce a un livello superiore, presenta altre strutture architettoniche isolate, una delle quali è denominata Caserma dei Vigili del Fuoco, situata tra il Cortile delle Colonne Doriche e la Sala del Trono e il Palatium Invernale. Proseguendo nel parco si incontra una serie di grandi strutture simboliche, tra cui la Tomba a Tholos, il Plutonio, gli Inferi e il Quadrilatero. Queste caratteristiche guidano i visitatori al Liceo, che costituisce la sezione completata più a sud della Villa prima che si estendesse verso la campagna. Il doppio portico del Liceo rispecchia il Pecile a sud, stabilendo un asse chiaro e un rapporto territoriale in tutto il complesso. Gli edifici in questione si trovano ora su una proprietà privata, il che dimostra come l'area archeologica sia oggi frammentata. Probabilmente, date le dimensioni originali della Villa, esistevano più punti di accesso, uno a nord, presso Pantanello, e un altro a sud, presso i Colli di Santo Stefano.

La presenza di strade lastricate tra Pantanello e Piazza d'Oro e il Grande Vestibolo dimostra che la Villa aveva creato un sistema completo di collegamenti per collegare i suoi quartieri residenziali appartati ai principali spazi pubblici, utilizzati per funzioni di rappresentanza. [30]

Questo fatto, molto interessante, prelude alla considerazione secondo la quale non sembra essere evidente allo stato attuale degli scavi, la presenza di un tessuto viario, che organizzi i percorsi interni alla villa in modo canonico. I percorsi esistenti in quanto tali sono o ipogei o esterni alla Villa. In superficie invece prevale il principio del collegamento interno-interno di tipo labirintico, mutuato in gran parte dal modello dei Fori Imperiali di Roma.

Il tema dell'accesso e della percorribilità del sito rafforza l'idea di Villa Adriana come insieme di episodi architettonici autonomi ma coordinati, in cui la topografia svolge un ruolo determinante nel definire separazioni e relazioni visive piuttosto che percorsi diretti. L'architettura, in questo senso, non si limita a occupare il suolo, ma lo interpreta e lo trasforma in una struttura spaziale complessa, nella quale le variazioni altimetriche diventano parte integrante del progetto e della sua logica insediativa. [31]

29 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019, p.109
30 Ibidem
31 Pier Federico Caliari, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012

2.3 La Basis Villae

La basis villae è analizzata sia come fondamento fisico della struttura sul terreno, sia come elemento architettonico potenzialmente separabile dal terreno. La domus repubblicana assume un valore fondamentale perché Villa Adriana è stata studiata principalmente utilizzando la sua planimetria e le curve di livello, anziché esplorarne le facciate e i rapporti verticali, che erano un obiettivo primario per gli architetti francesi di formazione accademica che crearono opere eccezionali basate su questi punti di vista distintivi.

La riflessione proposta porta necessariamente a considerare la grande e complessa disposizione delle sottostrutture che crea terrazze, basamenti e livelli artificiali sui margini est, nord e ovest del sito, caratterizzati da forti pendenze. Questi sistemi costruttivi non devono essere considerati semplici sistemi di supporto, ma piuttosto come componenti strutturali e compositive di base dell'intero corpo architettonico. A questo proposito, una ricostruzione tridimensionale dell'intera sostruzione della villa sarà molto utile, poiché consentirà di comprendere meglio il rapporto tra lo scavo e il riempimento, che ha trasformato il terreno iniziale nel paesaggio costruito che vediamo oggi. È anche evidente che alcuni muri della basis villae fanno parte dello schema strutturale dell'impianto e sono quindi elementi centrali del principio compositivo della Villa. Tra queste strutture, le più significative sono le sostruzioni che insistono sulla Valle di Tempe, il muro di contenimento della terrazza delle Biblioteche, le sostruzioni che insistono sul Pretorio e sul Pecile, le sostruzioni che sostengono l'Accademia e il muro delle Fontane sulla Collina. Tutte queste componenti formano un sistema unitario che collega l'architettura alla conformazione del terreno e converte il terreno naturale in una complessa e raffinata costruzione artificiale.[32]

La Domus Repubblicana opera secondo una paratassi artificiale applicata intenzionalmente alla sua struttura generale. Il Teatro Marittimo, le due Biblioteche, la Caserma dei Vigili del Fuoco e la Piazza d'Oro sono stati costruiti secondo principi architettonici distinti che li definiscono come strutture autonome attorno alla Domus, senza un'unica struttura compositiva. Quest'ultima appare, in più punti, come aggredita da elementi di natura quasi "parassitaria", innestati sul suo impianto regolare secondo geometrie dissonanti e mediante giunzioni che risultano indifferenti alle regole compositive interne all'organismo originario.

L'assetto risultante, segnato dalla compresenza di due principi compositivi opposti e apparentemente inconciliabili, introduce una condizione di crisi all'interno della composizione complessiva, crisi che si manifesta come esito di una volontà progettuale consapevole. Tale configu-

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

razione sembra dunque tradire un mutamento sostanziale del modus operandi, della visione e della tecnica progettuale adottata: da un lato, può essere interpretata come l'assunzione di una nuova tecnologia compositiva all'interno dello stesso ambito progettuale; dall'altro, suggerisce l'ipotesi di un cambiamento ai vertici del processo decisionale, ovvero l'introduzione, o la sostituzione, di un'ideologia metaprogettuale capace di legittimare una radicale innovazione formale rispetto alla regula preesistente.[33]



Uno dei mosaici della villa repubblicana scoperti dal cardinal Marefoschi

33 Pier Federico Caliari, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, pp. 67-79

2.4 Villa-icona e villa-idea

Dopo la pubblicazione delle piante generali di Villa Adriana e l'apertura del sito agli studiosi e ai viaggiatori colti, la Villa assume definitivamente il ruolo di icona, generando una serie di interferenze culturali e progettuali che si manifestano attraverso la memoria dell'esperienza diretta e una nostalgia creativa legata alla lontananza. Questa nostalgia, che caratterizza il sentimento progettuale del turismo colto tra Sette e Ottocento, può essere letta secondo due direzioni distinte: una nostalgia spaziale, fondata sul desiderio di riappropriazione di un'esperienza irriproducibile; e una nostalgia temporale, orientata invece alla ricostruzione analitica di un passato perduto attraverso lo studio delle tracce materiali.

La prima forma di nostalgia si può ritrovare nella figura di John Soane, per il quale la Villa rappresenta un'esperienza emotiva legata alla rovina piuttosto che un ideale di architettura da riprodurre. L'architettura antica diventa per Soane una fonte di suggestioni atmosferiche e di riflessione sul rapporto tra spazio, luce e percezione; la rovina non è oggetto di ricostruzione, ma strumento generativo di una nuova poetica architettonica.

Al contrario la nostalgia che anima l'esperienza dei pensionnaires francesi dell'Académie de France à Rome, il cui contributo è centrale nella nascita dell'archeologia moderna in Italia, si tramuta in una ricerca della verità storica e formale, orientata alla restituzione dell'unità originaria dell'opera attraverso il rilievo, l'analisi e il disegno. Due sono gli elementi che caratterizzano l'approccio dei Pensionnaires francesi: da un lato, l'obbligo del rilevamento accurato come condizione necessaria per la valutazione positiva da parte della Commissione dell'École des Beaux-Arts; dall'altro, l'introduzione consapevole del colore nella rappresentazione del paesaggio, applicato agli elementi naturalistici e topografici. Quest'ultimo aspetto costituisce un primo, significativo tentativo di reinserire i resti archeologici all'interno del loro contesto ambientale, superando la visione isolata del monumento.

In questo contesto si colloca l'opera di Charles Louis Boussois, ultimo pensionnaire a operare sulla Villa tra il 1909 e il 1913. Le sue sezioni e planimetrie rappresentano ancora oggi un riferimento imprescindibile per la comprensione dell'impianto complessivo della Villa e del suo rapporto con il territorio. Inoltre, il suo contributo risulta rilevante riguardo l'inquadramento territoriale della Villa all'interno del sistema delle residenze tiburtine;[34] la redazione di una nuova pianta corretta e aggiornata, capace di superare le imprecisioni delle rappresentazioni precedenti; e la realizzazione di una restituzione tridimensionale assonometrica che, mettendo in relazione stato di fatto e ipotesi ricostruttiva, costituisce il

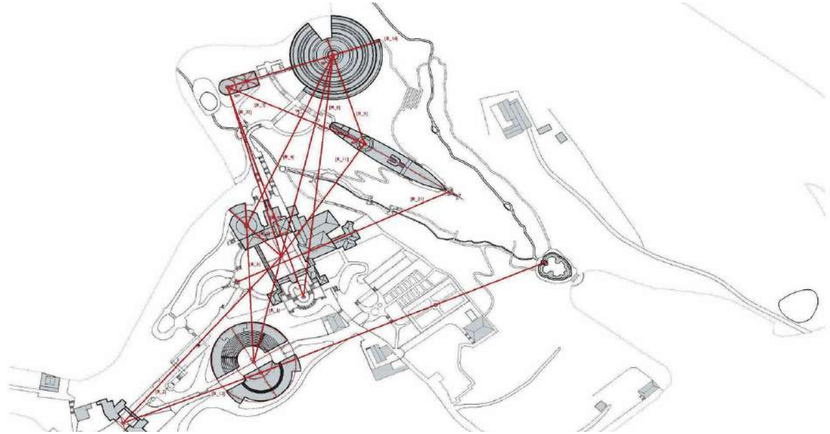
34 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019



Facciata nord Villa Adriana, disegno realizzato da Boissois nel 1912

primo tentativo rigoroso di tridimensionalizzazione completa della Villa.
La conoscenza di Villa Adriana e del suo paesaggio archeologico deve molto al contributo degli architetti vincitori del Grand Prix de Rome attivi nella seconda metà del XIX secolo. Grazie al loro lavoro, la rappresentazione della Villa supera progressivamente la dimensione evocativa e poetica di matrice piranesiana, pur rimanendone inevitabilmente debitrice, per arrivare ad una restituzione delle strutture più rigorosa, fondata sul rilievo scientifico. Questo passaggio segna un momento importante nella storia degli studi sulla Villa, poiché introduce una metodologia basata sull'osservazione diretta e sulla misurazione del dato archeologico.[35]
"Con Boussois si chiude la grande epopea della Villa-icona riletta a partire dall'episteme classica e osservata e restituita attraverso i modi di pensare, progettare e costruire l'architettura consolidata da secoli."[36]
Sotto il profilo della composizione generale, Villa Adriana non ha un'influenza diretta sull'architettura dell'Umanesimo, la quale si orienta prevalentemente verso modelli ordinatori di diversa natura. La sua riscoperta come riferimento progettuale avviene piuttosto in epoca contemporanea, in particolare nel contesto del Novecento italiano, quando la crisi dei fondamenti della modernità riapre il confronto con la storia come materiale operativo del progetto.
Un primo caso, per quanto non esplicitamente dichiarato, può essere individuato

35 Pier Federico Caliari, "Gli architetti di Adriano", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, pp. 9-28
36 Ibidem p. 19



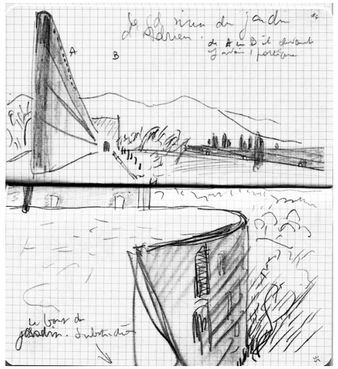
Giancarlo Maroni per Gabriele d'Annunzio, schema planimetrico dei rapporti geometrici del Vittoriale a Gardone Riviera, prima applicazione del modello compositivo ipotattico dopo Villa Adriana (elaborazione di Gaia Gazzaniga e Pier Federico Caliari)

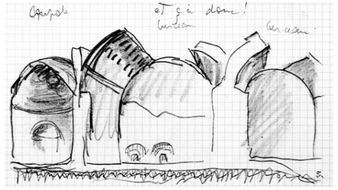
nell'intervento di Gian Carlo Maroni al Vittoriale degli Italiani, avviato a partire dal 1921, dove la disposizione dei manufatti e la gestione delle relazioni topografiche sembrano rielaborare, in chiave simbolica e scenografica, alcuni principi della composizione adrianea. Nel 1921 Gabriele d'Annunzio si stabilisce a Gardone Riviera, sul Lago di Garda, inizialmente per un breve soggiorno necessario a completare Il Notturno. La dimora scelta è Villa Cargnacco. Colpito dalla qualità degli spazi, dalla biblioteca, dalle opere d'arte e dal rapporto diretto con il paesaggio lacustre, d'Annunzio decide di acquistare la villa e trasformarla nella sua residenza definitiva, ribattezzandola Vittoriale degli Italiani.
Nel giro di pochi mesi il poeta concepisce un ambizioso programma architettonico e simbolico, di carattere dichiaratamente "eroico". Il progetto prevede l'ampliamento della villa originaria e la creazione di un vasto complesso articolato su circa nove ettari: padiglioni, teatri, un mausoleo monumentale, un nuovo palazzo da affiancare alla Prioria, piazze scenografiche, un ingresso monumentale, giardini e persino una nave incastonata sul crinale del colle. Un'architettura totale, pensata come rappresentazione della "vita inimitabile" del poeta-soldato.
Un modello storico appare evidente: Villa Adriana a Tivoli. Solo quella straordinaria residenza imperiale poteva offrire un precedente così potente, capace di ispirare un'organizzazione topografica complessa, simbolica e fortemente legata al paesaggio.
Per dare forma a questa visione, d'Annunzio sceglie un giovane architetto ancora poco noto, Giancarlo Maroni, docente all'Accademia di Brera che prima di iniziare il progetto, viene inviato a studiare l'archeologia classica: Pompei, Roma e con ogni probabilità Tivoli, dove approfondisce direttamente il modello di Villa Adriana.
Dall'incontro tra la visione dannunziana e la formazione classica di Maroni nasce così "l'altra Villa Adriana". Le analogie

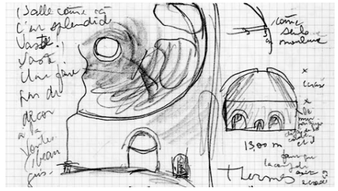
con la villa imperiale sono numerose: lo sviluppo a partire da una preesistenza storica, la successione di spazi autonomi ma concatenati, l'apertura continua verso il paesaggio, la presenza di centralità monumentali, l'organizzazione del parco attraverso corsi d'acqua e horti recintati. Dal punto di vista compositivo, il Vittoriale adotta una struttura ipotattica fondata su nodi topografici, la stessa che governa l'intera sintassi di Villa Adriana.
Un ulteriore elemento comune è l'uso di una toponomastica evocativa: a Tivoli quella rinascimentale di Pirro Ligorio, che collega la villa ai grandi luoghi dell'antichità; al Vittoriale quella inventata da d'Annunzio, che richiama miti classici, eroici e letterari, caricando ogni spazio di significati simbolici.
In definitiva, per comprendere davvero il Vittoriale è necessario guardare a Villa Adriana; ma allo stesso tempo, per cogliere la modernità e l'originalità del complesso tiburtino, occorre osservare
"il Vittoriale con occhio classico, poiché questo è a tutti gli affetti l'alter ego moderno della villa del principe."[37]

Quando, nel 1923, Le Corbusier eleva la Villa a paradigma dell'ordine architettonico occidentale in Vers une Architecture, la rappresentazione planimetrica utilizzata risulta troppo schematica e riduttiva per rendere intelligibile il principio ordinatore sotteso all'impianto.
Gli architetti moderni da qui vedono la Villa come un insieme disordinato di frammenti più che come un sistema rigorosamente strutturato. Questa incomprensione formale contribuisce a spiegare perché nel periodo tra le due guerre ci sia stato disinteresse tanto per la Villa come idea quanto per il suo valore compositivo.

L'architettura italiana del XX secolo ha come suo punto di forza una profonda conoscenza della storia, a differenza di altri contesti europei maggiormente permeabili agli slogan del Movimento Moderno. Nonostante ciò, nei dibattiti teorici dell'epoca emerge spesso un dichiarato distacco dalle antichità, considerata un ostacolo alla modernità.
In questo panorama si distingue però la figura di Luigi Moretti, che a differenza di molti suoi contemporanei, fonda la sua pratica professionale sulla conoscenza dell'architettura storica e sulle discipline logico-matematiche. Per lui, storia e logica costituiscono il nucleo di una teoria progettuale "parametrica", in cui le relazioni di forma diventano oggetto di analisi rigorosa.
Questa ricerca trova piena espressione nella rivista "Spazio", fondata da Moretti, e in particolare nel saggio Strutture e sequenze di spazi, dove Villa Adriana torna

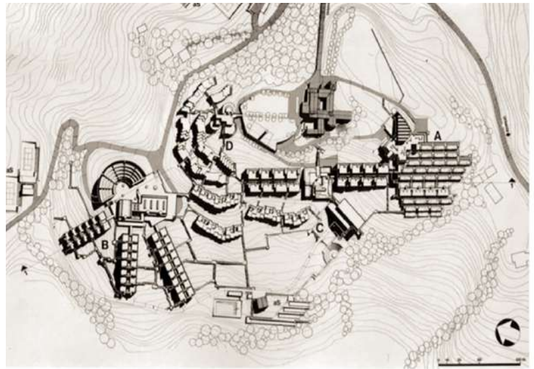


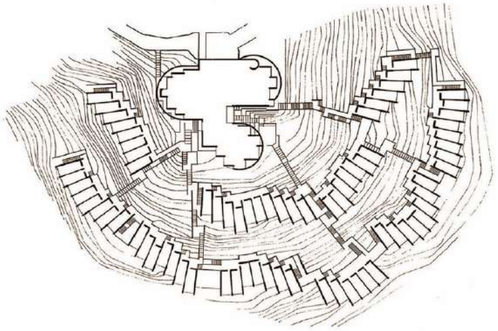




Schizzi di Le Corbusier di Villa Adriana, fonte: https://www.archeotibur.org/p/le-corbusier-e-villa-adriana.html

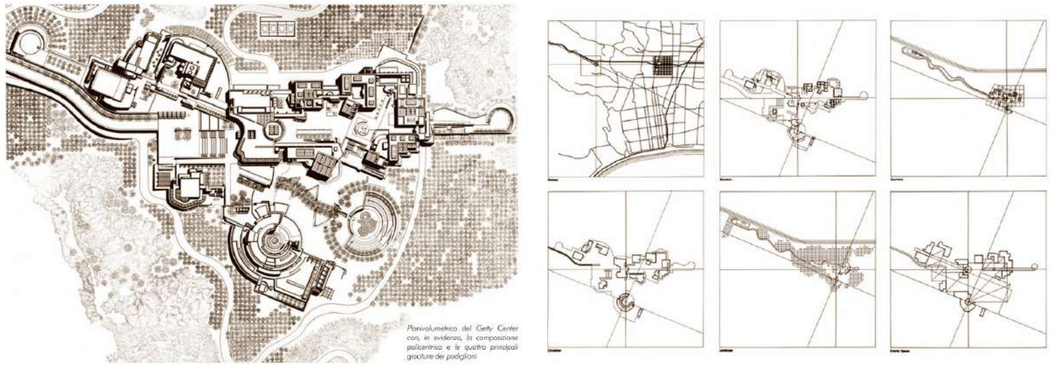
37 Pier Federico Caliari, "Gli architetti di Adriano", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, p. 22





A sinistra: Giancarlo De Carlo, planivolumetrico del Campus dell'Università di Urbino (1958-65), a destra: planimetria del Collegio del Colle, uno dei quattro centri ipotattici del Campus

al centro della riflessione architettonica. Moretti interpreta la villa come una sequenza di spazi interni, definiti non solo dalla geometria e dalle dimensioni, ma anche da parametri percettivi quali densità luminosa, pressione spaziale ed energia generata dalle masse architettoniche. Con questo contributo Villa Adriana viene riconosciuta come "Villa-idea" regolata da una struttura policentrica e ipotattica. Questa intuizione anticipa il clima critico che riporterà il dibattito sul rapporto tra progetto, storia e preesistenze ambientali. Saranno soprattutto Aldo Rossi e Giorgio Grassi a teorizzare il ritorno della storia come materiale di progetto.
La crisi del Movimento Moderno si manifesta apertamente con l'XI CIAM di Otterlo, dove il gruppo Team X, tra cui Giancarlo De Carlo, mette sotto accusa l'establishment modernista. Proprio De Carlo sarà uno degli architetti più profondamente influenzati dalla Villa-idea di Tivoli. Nei Collegi universitari di Urbino egli adotta una composizione policentrica fondata su centralità topografiche. Il risultato è un sistema gerarchizzato, dominato dalla preesistenza del convento e articolato attraverso poli architettonici di diversa intensità compositiva.
Negli anni Ottanta, con l'affermarsi del Postmoderno, la storia non solo rientra nel progetto, ma diventa uno dei principali motori della ricerca architettonica. La Villa torna protagonista come simbolo della dimensione privata dell'abitare. Emblematica è la mostra parigina del 1982 La Laurentine et l'invention de la villa romaine, che rilancia il modello della villa romana come tema progettuale contemporaneo. Molti dei progetti esposti riprendono direttamente le logiche di Villa Adriana.
Un'interpretazione su scala monumentale della Villa-idea si ritrova nel Getty Center di Richard Meier a Los Angeles. Pur con un linguaggio ultramoderno, il complesso assume una struttura policentrica chiaramente riferita a Villa Adriana, configurandosi come una moderna acropoli.



A sinistra: Planivolumetrico del getty Center, a destra: schemi con i tracciati ordinatori

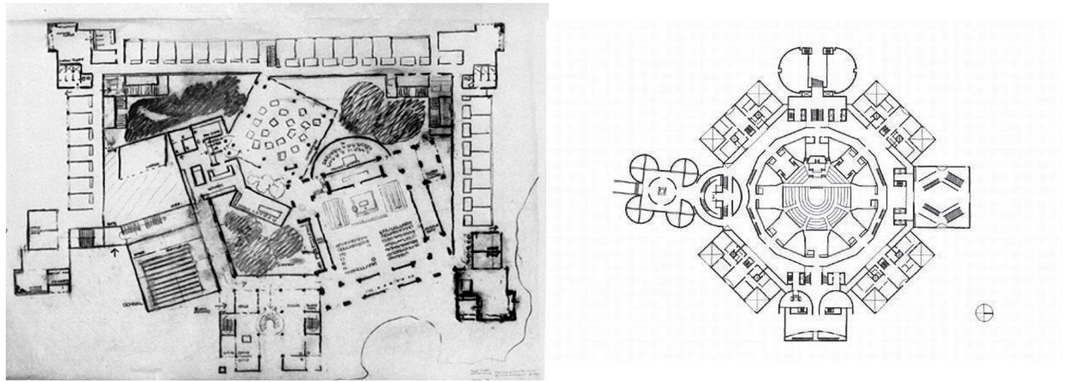
Parallelamente, la Villa-icona continua a esercitare una forte attrazione simbolica, dal Teatro Marittimo reinterpretato da Louis Kahn, fino alle letture di Tadao Ando, James Stirling e Alberto Campo Baeza. [38]

"C'è una linea di continuità tra l'architettura antica e quella moderna che è passata attraverso il pensiero e la mano di Luis Kahn"[39]. Questa linea genealogica colloca Kahn non solo come un interprete sensibile della storia, ma come "l'ultimo dei Romani", un architetto capace di riconnettere la contemporaneità con l'eredità monumentale e concettuale di Roma antica.

L'esperienza decisiva nella formazione del pensiero kahniano fu il viaggio a Roma nel 1950. In quell'occasione Kahn non si limitò a guardare l'architettura antica in maniera passiva ma la interpretò con un linguaggio capace di generare forme contemporanee attraverso l'astrazione. La sua attenzione si concentrò sulla "sottrazione di materia operata dal tempo e dagli uomini", un fenomeno che trasforma le rovine in dispositivi spaziali carichi di senso. Questa "teoria visiva della rovina"[40] si declina chiaramente in opere come il Parlamento di Dacca. Kahn trasforma la frammentazione archeologica in una poetica compositiva: i pieni e i vuoti non sono opposizioni, ma elementi dialettici di una nuova sintassi spaziale.

Tra le fonti antiche, Villa Adriana occupa un posto centrale nell'immaginario kahniano. Essa viene richiamata in alcuni lavori di Kahn, tra cui due esempi emblematici sono il progetto per il Saint Andrew's Priory a Valyermo e il Dominican Sisters Congregation Motherhouse in Pennsylvania, il cui impianto rispecchia la regola geometrica dell'impianto pluriassiale della Villa. Interessante è anche la relazione tra la Prayer Hall del Parlamento di Dacca e la Sala del Ninfeo della Piazza d'Oro a Villa Adriana. In entrambi i casi, "i quattro cilindri della Sala della

38 Pier Federico Caliari, "Gli architetti di Adriano", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, pp. 9-28
39 Pier Federico Caliari, "Louis Kahn, ultimo dei romani", Ananke, 84, maggio 2018, p. 24
40 Ibidem, p. 26



A sinistra. The Dominican Motherhouse di Louis Kahn (1965-1968), a destra: Pianta del Parlamento Nazionale del Bangladesh a Dacca di Louis Kahn (1962- 1983)

Preghiera 'si ritrovano' a livello sintattico con le quattro absidi che costituiscono i pilastri cavi della possibile cupola della Sala del Ninfeo". [41] Kahn non copia: riconosce e rielabora, con rispetto e libertà, la logica spaziale dell'antico. "Kahn è forse tra i primi nel Novecento americano a comprendere ... la fine imminente di una modernità priva di fondamento e, certamente tra i primi a rispondere con un'architettura che lavora sulla storia."[42]

In tutto il Novecento, la fascinazione per gli edifici autonomi e centrali testimonia il desiderio di superare la rigidità dell'ortogonalità moderna e di ritrovare, attraverso la Villa Adriana, una sintassi architettonica più complessa, dinamica e profondamente umana.

In sostanza "il Postmoderno è stato testimone e sfondo ideale per ogni possibile conferma del successo della Villa-icona."[43]La singolarità di Villa Adriana risiede dunque nel suo essere, al tempo stesso, una straordinaria invenzione progettuale e un episodio isolato sotto il profilo della storia della composizione architettonica. Un'eccezione di grande forza espressiva e teorica che, tuttavia, non si è mai trasformata in modello normativo:"Un'eccezione tuttavia che non è mai diventata regola."[44]

E' rimasto più un caso limite, un modello aperto, non da imitare, ma da interpretare nei suoi principi logici e spaziali. In questo senso, il complesso adrianeo diventa un riferimento fondamentale per il dibattito sull'architettura nei contesti archeologici, offrendo una base teorica per la costruzione di un dialogo consapevole tra antico e contemporaneo. [45]

41 Ibidem, p. 27
42 Ibidem, p. 24
43 Pier Federico Caliari, "Gli architetti di Adriano", Ananke Speciale, 84, agosto 2018, p. 26
44 Ibidem p. 10
45 Pier Federico Caliari, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012

3. La concezione di rovina nel tempo

L'idea di paesaggio come luogo dell'anima affonda le proprie radici nel mito dell'età dell'oro, ricorrente nella cultura occidentale. In origine, questo paradiso perduto è concepito come uno stato atemporale, governato da una natura immutabile non ancora segnata dall'azione dell'uomo. Solo successivamente la nostalgia per questa condizione naturale ideale si traduce in un riferimento a un "tempo" riconoscibile, segnato dalla presenza delle rovine, che diventano testimonianze materiali del passato e insieme proiezioni di una dimensione interiore, più psicologica che cronologica. È in questo passaggio che l'archeologia entra in gioco come strumento per dare forma visibile a un tempo dell'anima.

Nel mondo antico questa relazione tra natura, architettura e tempo si manifesta in modo esemplare nell'archetipo della villa. Già nelle descrizioni delle ville di Plinio il Giovane, la Laurentina e la villa di Tuscolo, la costruzione è inscindibile dal contesto naturale, il paesaggio è percepito e narrato come spazio vissuto, organizzato visivamente e sensorialmente dall'architettura. La villa non si presenta come oggetto isolato, ma come dispositivo capace di costruire un'esperienza complessa del luogo.

Questa concezione trova una delle sue espressioni più alte in Villa Adriana, dove il paesaggio diventa parte costitutiva dell'architettura stessa. L'insieme di edifici, giardini, acque e suolo naturale si configura come un sistema unitario e complesso, in cui la relazione tra natura e artificio è dinamica e stratificata. Villa Adriana può essere riletta come un grande palinsesto paesaggistico ante litteram, composto da un insieme di frammenti architettonici capaci di strutturare il territorio attraverso assi ed elementi monumentali.

Nel Rinascimento e nella prima età moderna questa idea viene ripresa e reinterpretata da Palladio, che, nella descrizione della Villa Rotonda, definisce la villa come dispositivo capace di ordinare il territorio e di trasformare la natura in scena abitabile.

La fortuna moderna delle ville pliniane si lega alla loro condizione di rovina e alla possibilità di una reinvenzione progettuale dell'antico. Dalle ricostruzioni di Scamozzi fino alle elaborazioni sette-ottocentesche, la rovina diventa strumento interpretativo per la costruzione di un'idea di paesaggio. In questo contesto il lavoro di Robert Castell segna un passaggio decisivo che non vede più la villa come entità isolata, ma come parte di un sistema territoriale più ampio, in cui architettura, giardino e suolo naturale formano un continuum.

Nel suo scritto The Villas of the Ancients Illustrated per la prima volta la "ricostruzione…mette in gioco una concezione di paesaggio che nei riferimenti classici 'di invenzione' si presenta adeguato a un pensiero moderno di modellare il suolo naturale. Le planimetrie generali delle due ville pliniane contenute nel libro di Robert Castell danno grande spazio al 'contorno' delle ville, suggerendo, e in parte disegnando, una continuità tra manufatto e ambiente naturale circostante."[46]

Anche nelle tavole di Karl Friedrich Schinkel la rovina antica è assunta come matrice di una concezione moderna del rapporto tra architettura e natura. I confini tra interno ed esterno, tra costruito e paesaggio, tendono a dissolversi, dando luogo a una visione in cui la villa, il giardino e il territorio partecipano in un'unica esperienza spaziale. La rovina, più che oggetto del passato, diventa così dispositivo progettuale e culturale.

È in questo contesto che la pittura assume un ruolo decisivo. "La pittura è stato il laboratorio sperimentale per la definizione delle forme del paesaggio antico, attraverso il dispositivo della raffigurazione delle rovine in ambienti naturali tra Arcadia e Sublime"[47]. L'architettura non è mai semplice oggetto raffigurato, ma strumento concettuale capace di mediare tra natura, storia e tempo.

Fino alla metà del XVI secolo, come mostra la Caduta di Icaro di Pieter Bruegel il Vecchio, la natura sostiene le attività umane ma resta indifferente al destino



Progetto non realizzato per il Palazzo Orianda in Crimea, concepito dall'architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel, 1838



Paesaggio con la caduta di Icaro, dipinto a olio su tela di Pieter Bruegel il Vecchio, databile intorno al 1558.

46 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019, p. 15
47 Ibidem, p. 23

dell'uomo, punendo l'hybris del sogno individuale. Il paesaggio non è ancora spazio della memoria, bensì scenario stabile e immutabile.

Con il Paesaggio con antiche rovine di Herman Posthumus si afferma una nuova consapevolezza. La rovina è assunta come allegoria della scoperta dell'antico e come figura del tempo distruttore. Le architetture frammentate, mescolate a elementi di invenzione, diventano il luogo di un attraversamento del passato.

Nei paesaggi idealizzati di Nicolas Poussin e Claude Lorrain la rovina assume un ruolo di mediazione tra natura e cultura. Le composizioni non rappresentano luoghi reali, ma costruzioni immaginative in cui le tracce dell'antico diventano segni visibili di un'Età dell'Oro perduta. L'iscrizione et in Arcadia ego introduce una tensione tra ideale e morte, tra armonia naturale e rovina, fondando l'immaginario moderno del paesaggio archeologico. Tivoli, con i suoi resti antichi immersi nella natura, diventa uno dei luoghi emblematici di questa visione, celebrato nei resoconti di viaggio come spazio di intensa esperienza emotiva e spirituale.

Questa riflessione trova piena maturazione nell'opera di Hubert Robert, dove la rovina diventa soggetto principale di una meditazione malinconica sul trascorrere del tempo. Come chiarito anche dalle riflessioni di Denis Diderot: "La 'poetica delle rovine' è innanzi tutto strumento di una riflessione filosofica, in relazione al passare del tempo, con la natura che ri-



Paesaggio con rovine romane, realizzato nel 1536 da Herman Posthumus



Paesaggio con san Giovanni Evangelista a Patmos, realizzato da Nicolas Poussin nel 1640

afferma i suoi diritti attraverso il lento ma inesorabile disfacimento dell'architettura"[48] . Analoga tensione anima le Ruines di Volney, in cui il viaggiatore solitario contempla i resti delle antiche città interrogandosi sul passato.

Nel XVIII secolo, con Giovanni Battista Piranesi, il rapporto tra paesaggio, archeologia e architettura assume una forma più consapevole e teorica. Le incisioni delle rovine di Villa Adriana, delle architetture tiburtine e soprattutto di Paestum non si limitano a documentare l'antico, ma lo reinterpretano come materia attiva del progetto. L'architettura, per sua natura contemporanea, ingloba la rovina nel proprio orizzonte disciplinare, riconoscendola come parte integrante del paesaggio costruito.

La rovina classica diventa così uno dei fondamenti dell'immaginario moderno, assumendo una valenza inedita rispetto all'antichità stessa, che raramente la considerava come forma compiuta. "Le rovine dell'antichità classica sono tra i tratti fondanti la modernità e il suo immaginario architettonico con una attitudine senza precedenti nel passato. Infatti, come ha scritto David Watkin, la rovina, in quanto metafora del tempo, è stata sì riconosciuta nell'antica Roma ma non dipinta o costruita, con forse una possibile eccezione: 'Se qualche romano antico avesse fatto erigere una rovina, questo sicuramente sarebbe stato Adriano la cui villa a Tivoli consiste in edifici e paesaggi progettati per richiamare quelli che allora si trovavano in diverse parti dell'impero'[49]. Figura ibrida, tra passato e futuro, la rovina si pone anche a transizione tra artificio e natura, mostra che la natura senza l'architettura 'è niente' o, per usare le parole di Giulio Carlo Argan, 'il paesaggio è natura architettonica, l'architettura paesaggio artificiale': la natura fluisce nell'architettura e viceversa…Se la rovina originale è oggetto di meditazione, quella rifatta, come copia o imitazione, si fa ornamento e oggetto di contemplazione." [50]

Figura ibrida tra passato e futuro, la rovina si pone come soglia tra artificio e natura, rendendo evidente una continuità profonda tra paesaggio e architettura. In questa prospettiva, la rovina non è solo oggetto di contemplazione, ma anche dispositivo progettuale.

Questa ambiguità si manifesta chiaramente nelle rovine artificiali dei giardini sette-ottocenteschi, dove la rovina rifatta perde il carattere di testimonianza storica per diventare scena e strumento di costruzione del paesaggio. Il Tempio della Filosofia Moderna di Hubert Robert a Ermenonville, volutamente incompiuto, esprime emblematicamente l'idea della







Vedute di Roma, disegni di Giovanni Battista Piranesi

48 Ibidem, p. 25

49 Cfr. David Watkin, "The Hermitage as Retreat", In AA.VV., Visions of Ruin. Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies, Sir John Soane Museum, London, 1999, pp. 5-14.

50 Ercole Silva, Dell'arte dei giardini inglesi, Crivelli, Milano, 1800: "Dei Tempj", pp. 215-225; "Ruine", pp. 239-246; "Monumenti", pp. 255-260, cit. p. 240

rovina come opera aperta, sospesa tra compimento e frammento. Con il passare del tempo anche le finte rovine sono destinate a diventare rovine esse stesse, dando luogo a una stratificazione che porta l'architettura a confrontarsi sin dall'origine con il proprio destino.

L'idea che una "buona" architettura generi inevitabilmente "belle rovine", formulata da Bernardin de Saint-Pierre e ripresa da Auguste Perret, trova rappresentazione nelle visioni di Hubert Robert e di John Gandy, che raffigurano edifici contemporanei come rovine future.

Da qui prende avvio il culto delle rovine e della moderna anticomania alimentata dal Grand Tour. L'incontro diretto con l'antico non è mai passivo: lo sguardo dell'architetto è spinto alla ricostruzione di un'unità perduta, alla ricerca di un ordine ideale capace di trasporre il mito dell'antico nella contemporaneità del progetto. "Ma ecco che accade - quasi come reazione al senso di caducità, come rifiuto della morte - qualcosa di inaspettato che riguarda il giudizio estetico nei confronti della rovina di un edificio. Questa viene percepita non come triste immagine della fine di una vita, ma all'opposto come esito di un processo di estetizzazione che trasforma la forma morta e in stato di decomposizione nella "bella ruina". La rovina genera sorpresa e ammirazione, non tanto per la sua resistenza agli eventi e al Tempo quanto per la sua intrinseca qualità formale come veicolo di senso che si manifesta come traccia dell'universale. Ma soprattutto la bella ruina genera interrogativi. Com'era bella in vita questa bellissima forma morta? Quali erano i suoi profili? Quanto era alta? Dove saranno finiti i suoi marmi? E i suoi mosaici? Comincia qui, sempre generato da una profonda volontà riproduttiva della forma, la dialettica estetologica tra visibile, la rovina, e non visibile, il manufatto originario. Come una grande natura morta ricomposta sul tavolo dell'lo Penso, la forma persiste esteticamente nell'idea di ricostruzione attivando un viaggio - prima mentale e poi rappresentato - finalizzato a coprire la distanza tra ciò che si vede e ciò che non si vede." [51]

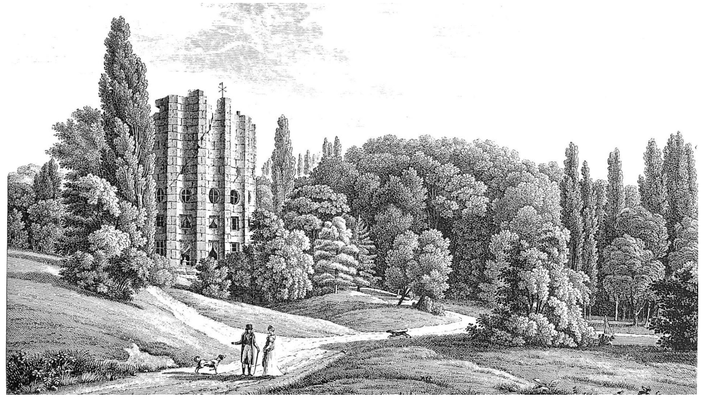
In questo quadro si collocano le esercitazioni dei Pensionnaires del Prix de Rome, fondate sui principi di imitazione, analogia e anastilosi.

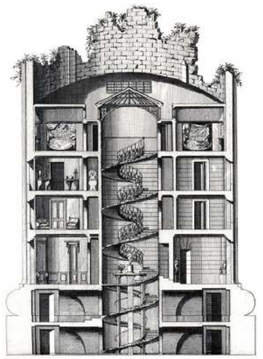
L'esperienza dei pensionnaires non fu una semplice esercitazione accademica, ma rappresentò un momento di straordinaria sperimentazione teorica sull'architettura per l'archeologia. Gli envois prodotti dagli architetti documentano il paesaggio archeologico romano dell'Ottocento e propongono ricostruzioni dell'architettura imperiale fondate su analisi proporzionali e procedimenti di interpolazione. Le critiche di scarsa scientificità mosse da parte del mondo archeologico risultano infondate e legate sia alla



"The Bathing Pool", Hubert Robert

51 Pier Federico Caliari, La forma della bellezza, Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2019, p. 18





"Colonna Brisèe nel Désert de Retz a Chambourcy, Francia

parziale conoscenza di questo corpus di opere, sia al fatto che molte restaurations sono note soprattutto come immagini pittoriche, anziché come esito di un rigoroso processo analitico. La ricostruzione invece è uno strumento conoscitivo indispensabile per la comprensione dell'architettura antica. La museografia storica e contemporanea si fonda proprio su questo principio, negare la ricostruzione significherebbe rinunciare a uno dei pochi mezzi capaci di colmare la distanza tra il paesaggio archeologico attuale e quello dell'antichità.[52]

Nel XIX secolo, la tensione tra rovina e ricostruzione allegorica è ben rappresentata nel dipinto di Karl Friedrich Schinkel Blick in Griechenlands Blüte (1825): "Questo ci induce a guardare alla dimensione allegorica che dalle rovine ci conduce alla ricostruzione immaginaria delle architetture classiche e dei possibili paesaggi in cui si inserivano"[53] .

Anche nelle tavole di Schinkel la rovina è assunta come matrice di una concezione moderna del rapporto tra architettura e natura, in cui i confini tra interno ed esterno tendono a dissolversi.

Parallelamente, nel Settecento e Ottocento, i parchi paesaggistici si configurano come laboratori privilegiati di sperimentazione del mito della classicità. Il paesaggio è costruito attraverso una costellazione di architetture episodiche, templi, padiglioni, porte, obelischi, ponti, rovine, che reinventano il mondo antico entro una sequenza di prospettive. "Alla fine del XVIII secolo antico e moderno si fondono in una idea di forma che unisce architettura, botanica, idraulica e ingegneria"[54]

Il Désert de Retz di François Racine de Monville rappresenta un caso esemplare, dove il parco paesaggistico si configura come teatro della rovina e del Sublime,

52 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014
53 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019, pp. 27-28
54 Ibidem, p. 37



“Blick in Griechenlands Blüte”, Karl Friedrich Schinkel, 1825

in cui l'accumulazione di architetture eterogenee culmina nella Colonne Brisée, "Fabbrica enigmatica ed inquietante, è nel suo gigantismo sovrumano espressione di quella 'divina follia' dell'anima che appartiene all'estetica del Sublime, teorizzata dal filosofo Edmund Burke, che si manifesta nelle dimensioni grandiose e terribili e nel suo essere misteriosa rovina".[55]

Nel passaggio alla contemporaneità il paesaggio archeologico viene progressivamente sacralizzato e percepito come intoccabile. Questa sacralizzazione entra in tensione con la dimensione progettuale e con le trasformazioni della città contemporanea, in particolare nel caso dell'archeologia urbana, dove la riemersione dei contesti sepolti può produrre fratture nella continuità dell'uso e delle relazioni sociali.

Il progetto di architettura è allora chiamato ad assumere un ruolo di mediazione tra conservazione e trasformazione. "Ciò che la storia dell'architettura ci tramanda è la continuità di una investigazione dell'antico intesa come traccia per il progetto moderno"[56] .

Esperienze come quelle del Premio Piranesi mostrano come il paesaggio archeologico possa essere interpretato non come reliquia immobile, ma come campo di sperimentazione critica.

In questa prospettiva si colloca il sistema delle VILLAE tiburtine, intese sia come singoli siti monumentali sia come nuovo Istituto ministeriale. Sin dalla loro concezione, esse si configurano come luoghi di innovazione nel contesto ambientale e paesaggistico, capaci di innescare dinamiche di trasformazione profonda. Il rapporto con l'antico si rovescia: dal giardino al servizio dell'antico si passa all'antico come strumento del giardino. I frammenti archeologici sono reinseriti in un organismo unitario che rievoca e supera i modelli classici.

Se il paesaggio tiburtino del Grand Tour era un paesaggio di rovine idealizzate, la condizione contemporanea impone il confronto con forme di degrado radicale. In questo scenario, le VILLAE si impongono come sintesi originale tra architettura, natura e acqua. Nel XXI secolo l'obiettivo diventa etico e culturale: costruire un modello di restauro innovativo, continuativo e manutentivo, orientato a un "museo espanso" capace di coinvolgere l'intero territorio, valorizzando la fragilità come risorsa e riaffermando il paesaggio come luogo dell'anima.

55 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana, in edibus, 2019, p.37
56 Ibidem, p. 15

4. Incontro tra antico e moderno: museografia

Il confronto con le rovine e con i monumenti dell'antichità ha sempre accompagnato lo sviluppo delle città e dell'architettura. Gli edifici non sono mai stati entità immutabili, ma organismi soggetti a modifiche, adattamenti e reinterpretazioni, ecco perché il processo di trasformazione può essere considerato una componente intrinseca della disciplina architettonica.

È proprio con la modernità che questo rapporto risulta problematico, viene progressivamente abbandonata l'idea, tipica della tradizione classica, di una ricomposizione omogenea del manufatto e si apre invece un dibattito che si fonda sulla tensione tra continuità e rottura nel dialogo tra antico e nuovo, che vede, da una parte, la differenziazione formale e materica dell'intervento contemporaneo come soluzione progettuale, dall'altra, si afferma una visione che tende a ridurre l'intervento sull'antico a una funzione prevalentemente espositiva. Il progetto si concentra sulla conservazione e sulla fruizione visiva del monumento, rinunciando spesso a reintegrarlo in un sistema di usi attivi o a sperimentare nuove modalità di abitare e attraversare i siti archeologici.

Un altro elemento introdotto dal pensiero contemporaneo è il principio di reversibilità, inizialmente concepito come strumento di tutela dell'autenticità materiale del manufatto storico. Nel tempo, tuttavia, questo principio ha assunto una valenza sempre più prudenziale, trasformandosi talvolta in limite progettuale per timore di arrivare ad interventi irreversibili.[57]

Già tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come accennato in precedenza, la modernità avverte l'esigenza di legittimare sé stessa al di fuori di una continuità storica lineare. Per farlo, produce al proprio interno una figura speculare che incarni frammentarietà, incompiutezza e discontinuità, categorie estetiche privilegiate dal pensiero moderno. La rovina, pur appartenendo a un tempo storicamente determinato, viene così assimilata per analogia formale e concettuale a ciò che la modernità percepisce come estraneo ideologicamente parlando. In questo duplice movimento, la rovina assume un ruolo paradossale, è al tempo stesso antagonista e riferimento, limite da superare e guida silenziosa.

Da questa ambiguità si vedono nascere atteggiamenti contradditori. "La rovina diventa assieme antagonista e guida, e nei confronti della quale, la modernità ha costruito da una parte il credo religioso di un restauro come sola conservazione, e dall'altra e in parallelo, un'idea del progetto che deve esserne comunque diverso nel risultato finale dalla rovina che lo contiene, escludendo come non conforme al logos temporale, la ricostruzione

57 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014, p. 73

dell'originario."[58]

Questa frattura genera un conflitto dovuto alla mancanza di una reale condivisione di senso e di sentimento tra antico e nuovo.Va detto tuttavia che una simile indifferenza caratterizza anche il mondo antico, nel quale la rovina non è mai assunta come valore estetico né come condizione progettuale. Se guardiamo il caso del Pantheon, Adriano non conservò i resti dell'edificio di Agrippa, se non nella memoria epigrafica dell'iscrizione, ma ne ordinò la completa demolizione per dare luogo ad un'architettura completamente nuova, priva di intenti conservativi.

Nel XIX secolo, il dibattito sul restauro prosegue con le posizioni di William Morris e di Eugène Viollet-le-Duc che, seppur opposte, condividono l'impossibilità di ammettere una reale compresenza tra rovina e segno del proprio tempo. Per Morris e Ruskin la rovina rappresenta l'ultima e insostituibile fase della vita di un edificio, da preservare senza integrazioni, per Viollet-le-Duc, al contrario, il progetto deve ricondurre l'opera a una compiutezza ideale, utilizzando l'antico come matrice formale, ma escludendo innesti estranei o mimetici. In nessuna delle due visioni trova spazio l'idea di un'aggiunta morfologicamente autonoma e dichiaratamente contemporanea.

Dopo questa fase il rapporto tra rovina e progetto moderno si complica progressivamente, irrigidendosi in posizioni sempre più radicali. Ne deriva una tradizione critica che, soprattutto in ambito italiano, culmina nell'assolutizzazione del principio anti-ricostruttivo promosso dalla scuola del restauro di matrice brandiana. In questo caso il "progetto si concentra sulla conservazione e sulla fruizione visiva del monumento, rinunciando spesso a reintegrarlo in un sistema di usi attivi o a sperimentare nuove modalità di abitare e attraversare i siti archeologici."[59]

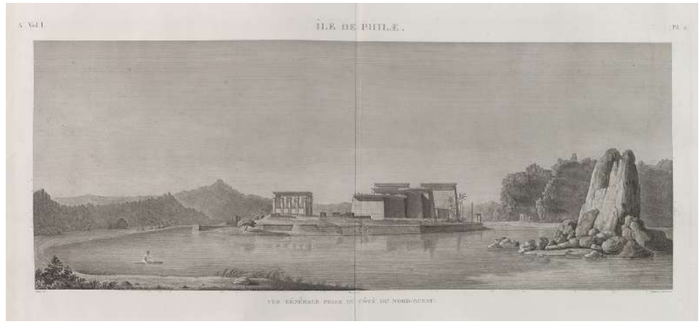
Guardando alle fonti nella Description de l'Égypte, monumentale impresa scientifica promossa da Napoleone, per la prima volta le rovine dell'antico Egitto vengono analizzate attraverso una documentazione ordinata che combina rilievo archeologico, rappresentazione topografica e restituzione dell'assetto originario degli edifici. Le ricostruzioni dei templi di Edfu, Karnak e Philae pongono le basi teoriche di un rapporto logico tra rovina e architettura integra, fondando l'idea di una possibile ricostruzione à l'identique.

Questa impostazione, oggi riattualizzata nei cantieri dell'Acropoli di Atene, si pone in netto contrasto con il pensiero moderno dominante, che continua a rifiutare ogni forma di ricostruzione integrale. I disegnatori della spedizione napoleonica perseguono invece il riconoscimento dell'arché come totalità compiuta, respingendo consapevolmente la poetica del frammento che diventerà centrale nella sensibilità romantica.

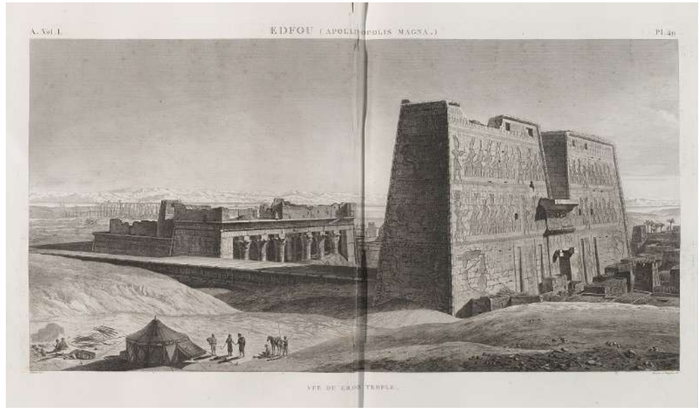
"l'intero ragionamento riferito all'architettura per l'archeologia, si confronta principalmente con il logos fondante della forma, ponendosi la seguente duplice interrogazione: l'intervento di riabilitazione e di musealizzazione del manufatto antico, presuppone una trasformazione dello stesso? Se si intende positiva la risposta, quali sono i dispositivi concettuali che regolano il rapporto tra la forma della preesistenza e la forma del nuovo manufatto?"[60]

Possiamo enunciare, seguendo la teoria di Caliari ne La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea, tre principali declinazioni che può assumere la rovina nel progetto: "la rovina disegnata, la rovina come frammento e la rovina come essenza. Queste tre idee sono state tutte a loro volta cogenti e hanno originato atteggiamenti progettuali molto differenti in quel doppio processo di riconoscimento dell'antico e di superamento dello stesso, attraverso la sua riconsiderazione con gli occhi dell'uomo moderno."[61]

58 Marco Spada, La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea, Roma: Prospettive Edizioni, 2015, p. 64
59 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014, p.73
60 Ibidem, p.74
61 Marco Spada, La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea, Roma: Prospettive Edizioni, 2015, p. 66



La Description de l'Egypte e la rovina come fondamento scientifico: Paesaggio nilotico con il Santuario di Iside sull'Isola di Phylae, 1909.



La Description de l'Egypte e la rovina come fondamento scientifico: Tempio di Edfou

62 Ibidem, p. 66

Con l'espressione "rovina disegnata" si intende quell'insieme di interventi di anastilosi, declinato nelle sue diverse varianti metodologiche. Nel corso della sua evoluzione l'anastilosi può essere considerata come una forma di progetto della rovina, una ricomposizione che utilizza elementi architettonici originali, integrandoli con parti nuove destinate a garantire la stabilità strutturale o a rendere leggibile il volume dell'edificio perduto. Qui la rovina non coincide più con la fase terminale della vita di un manufatto giunto fino alla contemporaneità, ma diventa piuttosto un artefatto consapevolmente costruito attraverso metodi logici elaborati dalla modernità. "E' comunque un'operazione di ridisegno, in parte basata su condizioni di necessità e in parte guidata da obbiettivi estetici, scientifici, museografici e identitari."[62]

La rovina ricomposta mediante anastilosi è chiamata a superare la condizione di semplice frammento per assumere il titolo di monumento, ossia di elemento simbolico capace di comunicare e condensare un'identità storico archeologica.

Numerosi sono gli esempi che possono essere ricondotti a questa categoria, tra cui vi sono gli interventi sull'Acropoli di Atene. La parziale ricostruzione à l'identique dei suoi monumenti costituisce l'esempio pratico stesso dell'anastilosi, nonostante la lunga controversia legata alla ricollocazione dei marmi, che da ol-

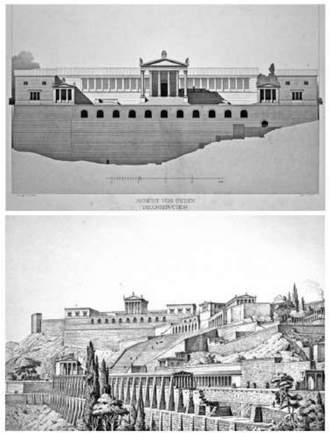
tre un secolo alimenta un dibattito internazionale.
Il cantiere dell'Acropoli di Atene diventa uno dei riferimenti fondamentali dell'architettura per l'archeologia. Con l'indipendenza della Grecia si interrompe un processo di trasformazioni durato oltre duemila anni, culminato nella dominazione ottomana, durante i quali l'Acropoli era stata convertita in fortezza militare e danneggiata da eventi bellici ed espoliazioni.
La prima proposta di sistemazione risale al 1832 ed è contenuta nel progetto di Friedrich Schinkel per la reggia reale. In questa visione, i monumenti classici, liberati dalle superfetazioni, venivano inseriti in un nuovo complesso istituzionale di architettura neo-periclea, concepito come un impianto unitario. Schinkel non prevedeva reintegrazioni per il Partenone, ma una sua purificazione dalle aggiunte post-classiche, mentre nuove architetture ridefinivano l'assetto spaziale dell'Acropoli. L'innovazione del progetto risiedeva nel rapporto tra antico e nuovo, in cui la rovina restava intatta mentre il nuovo si dichiarava per differenza, pur condividendo lo stesso linguaggio architettonico.
Questo progetto rappresentò una proposta radicale di ricontestualizzazione dell'Acropoli come spazio rappresentativo della nuova nazione greca. Tuttavia, fu duramente criticato perché prevedeva la reintroduzione di nuove architetture dopo la liberazione dell'area dalle preesistenze non classiche e perché destinato alla residenza di un sovrano straniero. Prevalsero così posizioni più conservative, che portarono all'abbandono della proposta di Schinkel e all'adozione del piano di Leo von Klenze.
A partire dal 1834, von Klenze elaborò un progetto di salvaguardia che trasformava l'Acropoli in un'area monofunzionale esclusivamente archeologica. Il piano, che prevedeva la rimozione delle superfetazioni, l'avvio sistematico degli scavi, il restauro dei monumenti e la creazione del Museo dell'Acropoli, segnò l'inizio di un lungo processo di tutela che può essere suddiviso in due fasi: la prima, tra il 1834 e il 1933, portò alla definizione dell'immagine "classica" dell'Acropoli; la seconda, dal secondo Novecento a oggi, è caratterizzata dal de-restauro degli interventi precedenti e da nuovi restauri scientificamente più controllati. Il primo ciclo di interventi è legato all'opera di Nikolaos Balànos. Sebbene oggi sia criticato per l'uso di ferro e cemento armato, che ha prodotto gravi danni strutturali, Balànos fu il primo a concepire un piano integrato di restauro dell'intero complesso dell'Acropoli e riuscì a stabilire un equilibrio tra rovina, integrazione e riconoscibilità tipologica, fissando un'immagine dell'Acropoli che è rimasta sostanzialmente invariata fino a oggi.
I restauri contemporanei, pur fondati su criteri più rigorosi e su una maggiore attenzione alla compatibilità dei materiali, proseguono nella direzione tracciata da Balànos, confermando l'idea di un'Acropoli come "fermo immagine" dell'antico, divenuto nel tempo uno dei principali simboli identitari della nazione greca. [63]



La peristasi nord del Partenone prima e dopo l'intervento di ricostruzione di Nikolaos Balanos (1922 -1930)

63 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014, pp.81-86

Un altro caso rilevante, soprattutto per la qualità del risultato architettonico, è l'anastilosi del Trajaneum di Pergamo, tempio fatto erigere da Adriano intorno al 125 d.C. Qui l'obiettivo non si limita alla restituzione dell'immagine dell'edificio originario, ma si estende alla comprensione del suo ruolo all'interno della costruzione scenografica della città. Il tempio, infatti, grazie a una monumentale sostruzione, non segue l'andamento naturale delle curve di livello, ma si impone come fulcro ordinatore di un sistema complesso di relazioni visive e spaziali, ponendosi in asse con la maglia ortogonale della città bassa e instaurando un dialogo gerarchico con l'Altare e l'Agorà inferiore.



Disegni dell'Acropoli di Pergamo

La rovina intesa invece come "frammento" ha inciso profondamente sulla cultura del paesaggio, della villa e del giardino, poiché non si limita a essere una modalità di rappresentazione di uno stato di fatto, per quanto fedele alla realtà del paesaggio romano tardo seicentesco, ma diventa un vero e proprio dispositivo generativo del progetto.
Le rovine dei Fori Repubblicani, lette nella loro compresenza con le stratificazioni medievali e rinascimentali, la Villa Adriana, interpretata nella sua dimensione romantica, immersa in una natura naturans e infine la Via Appia Antica, intesa come un lungo paesaggio sepolcrale, sono siti che rappresentano questo concetto di rovina come frammento.
"La tecnica compositiva che trae maggiore linfa da questa esperienza figurativa è quella del Pittoresco, inteso come compresenza di architettura e natura secondo modalità percettive basate sull'effetto sorpresa nonché sul contrappunto prospettico, che elimina la focalità centrale per proporre dinamiche basate su viste accidentali e scorci percepibili in sequenza discontinua"[64].
La dissoluzione del volume architettonico, ridotto a scheletro e frammento, e la perdita della continuità spaziale generano paesaggi ampi e dilatati, popolati da volumi isolati, più efficaci dal punto di vista evocativo proprio grazie alla loro distanza reciproca.



G. P. Pannini, Capriccio con rovine romane, 1734



G. P. Pannini, Capriccio con rovine romane, 1735



G. P. Pannini, Capriccio con rovine romane, 1735

64 Marco Spada, La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea, Roma: Prospettive Edizioni, 2015, p. 68

Questi frammenti, nella loro autonomia, diventano elementi pronti per essere ricollocati all'interno di un nuovo testo architettonico e paesaggistico. Archi trionfali, pronai templari, rotonde di ascendenza pantheonica, anfiteatri o celebri sculture antiche assumono così il ruolo di componenti di una vera e propria strategia compositiva in cui il progetto si costruisce per posizionamenti successivi.

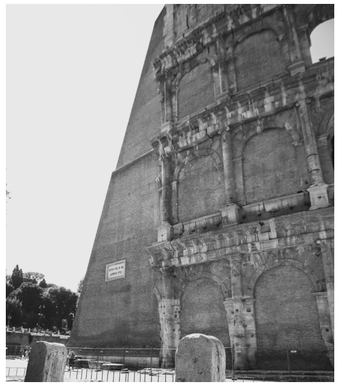
Se la rovina disegnata mira alla ricomposizione scientifica di un manufatto e la rovina come frammento alla sua estetizzazione paesaggistica, "la rovina come essenza, ha invece come principale intendimento quello di restituire la totalità dell'architettura antica secondo due diverse modalità: quella tipologica, basata su processi di astrazione, e quella filologica basata su processi descrittivi"[65]. In entrambi i casi, il frammento rappresenta il portatore dell'intero patrimonio genetico dell'edificio, come traccia capace di racchiudere l'essenza formale e simbolica dell'architettura precedente alla sua rovina.
Un esempio di rovina come essenza è rappresentato dal Teatro di Sagunto restaurato da Giorgio Grassi nel 1990.
"L'unica architettura che ha un senso per la sua rovina è il suo stesso ridisegno. Tutto il resto è interpretazione e quasi mai la modernità ha saputo cogliere nel segno."[66]



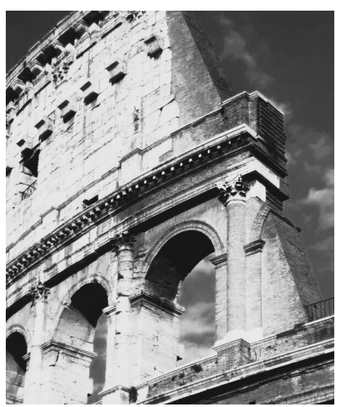
Giorgio Grassi, Restauro e riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto, 1990 - 1993

A questo punto è opportuno introdurre, come piano di dialogo tra ambiti disciplinari differenti, la nozione di "restauro archeologico museografico", intesa come pratica progettuale orientata alla funzione del mostrare. In questa prospettiva, le scelte di intervento assumono una valenza dichiaratamente espositiva, finalizzata a rendere comprensibile e comunicabile la rovina, così come la complessità delle sue stratificazioni, attraverso una ricomposizione affidata consapevolmente al progetto.
"Gli interventi di Stern, del Valadier e del Salvi sul Colosseo, si possono considerare come il blocco di partenza del nostro ragionamento e allo stesso tempo l'inizio di un percorso specifico compiuto dall'architettura nella direzione della valorizzazione dell'archeologia."[67]
L'azione di Raffaele Stern sul Colosseo nasce in risposta a un'emergenza strutturale e si distingue per la capacità di trasformare una necessità tecnica in una lettura architettonica dell'accaduto, che cristallizza l'evento del crollo delle arcate sul fronte sud-occidentale. Nei decenni successivi, gli interventi di Valadier e Salvi si collocano su un piano differente, non più risposte emergenziali, ma operazioni metodiche volte a ristabilire la stabilità dell'edificio e a renderne comprensibile la configurazione originaria attraverso un processo di ricostruzione selettiva.
In queste esperienze si definiscono alcuni principi che diventeranno centrali nel restauro archeologico moderno. L'introduzione consapevole di materiali diversi rispetto a quelli antichi sancisce la necessità di distinguere l'intervento contemporaneo dalla preesistenza storica. Allo stesso tempo, la riproposizione semplificata delle forme originarie con

65 Ibidem, p. 68
66 Ibidem, p. 69
67 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014, p. 74



Lo Sperone Stern, costruito intorno al 1820 dall'architetto Raffaele Stern

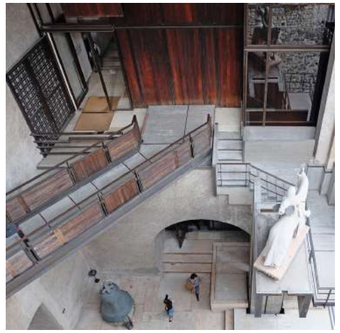


Roma, Colosseo. Particolare dello sperone occidentale dopo l'opera di consolidamento di Giuseppe Valdier,1823-1825

sente di mantenere un legame figurativo con l'antico, evitando però ogni tentativo di imitazione. Ne deriva un atteggiamento progettuale fondato sulla rinuncia all'eccesso e su un controllo rigoroso del gesto architettonico, anticipando principi che saranno formalizzati solo più tardi dalla teoria del restauro.
La volontà di separazione formale tra antico e nuovo che caratterizza questo intervento, si ripresenterà nella tradizione italiana dell'architettura per l'archeologia e rimarrà un riferimento costante per gran parte del pensiero progettuale fino all'età contemporanea.
L'intervento sull'Arco di Tito rafforza ulteriormente questa impostazione, l'impiego di materiali affini ma non identici a quelli originari restituisce un'immagine unitaria del monumento sulla scala urbana e al tempo stesso rende percepibile la distinzione tra antico e nuovo, mentre la scelta di rimuovere le aggiunte successive all'età classica le assegna un ruolo prioritario rispetto alle seguenti fasi.
A distanza di pochi anni, con lo scavo e la progressiva ricostruzione del Capitolium di Brescia, la rovina non viene solo stabilizzata o resa leggibile, ma torna a configurarsi come architettura e come parte attiva della città. La ricomposizione del tempio, condotta attraverso materiali e soluzioni cromatiche coerenti, consente al complesso di riacquistare una funzione culturale e simbolica, contribuendo alla definizione dell'identità storica urbana.
Tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, in continuità con la tradizione ottocentesca dell'architettura per l'archeologia, già sperimentata nel Colosseo e nell'Arco di Tito, si reinserisce la sistemazione del Foro Olitorio, con gli interventi sul Teatro di Marcello e sul Tempio di Apollo Sosiano, realizzati durante il Governatorato di Roma. Questi interventi si inseriscono nella più ampia operazione di Via del Mare, che solleva la questione del bilancio tra costi e benefici delle trasformazioni urbane e quella dell'introduzione del concetto di museografia urbana. Sebbene il sacrificio di ampie porzioni di tessuto storico sia stato elevato, queste scelte hanno reso visibile e comprensibile una parte fondamentale della Roma antica che altrimenti sarebbe rimasta sepolta o inaccessibile.
"Antonio Muñoz, contrariamente a come è stato delineato il suo ruolo, cioè quello del braccio che ha impugnato il piccone demolitore del Duce nelle operazioni urbanistiche sull'archeologia negli anni del governatorato, è stato invece un colto e consapevole interprete dell'immane processo di trasformazione di Roma Capitale, al quale ha atteso assumendosi una responsabilità storica senza precedenti. Muñoz non ha mai perso il contatto e il controllo con la realtà della rivoluzione in atto ed è sempre stato consapevole di

ciò che si stava perdendo, a fronte di ciò che si stava delineando.“[68]
Nonostante ciò, la sua figura è stata a lungo oggetto di una damnatio memoriae, culminata nella demolizione o rimozione silenziosa di alcune sue opere in occasione di restauri successivi.
Con il Piano Regolatore del 1931 e il progetto di Via dell’Impero, Muñoz contribuì alla definizione di Roma come il più grande museo archeologico all’aperto del mondo. L’isolamento dei grandi monumenti antichi e la creazione di nuove prospettive urbane, in particolare l’asse tra Piazza Venezia e il Colosseo, è utilizzato da lui come strumento per una valorizzazione consapevole. Il taglio della Velia, pur traumatico, consentì una nuova percezione della Basilica di Massenzio e del Tempio di Venere e Roma, offrendo una nuova esperienza spaziale e visiva dell’antico.
Nel secondo dopoguerra la ricostruzione dei monumenti e dei centri storici distrutti dai bombardamenti è caratterizzata da una parte, dal timore del falso storico, dall’altr,a dal desiderio di ricomporre l’unità percettiva dei paesaggi urbani feriti dalla guerra.
Tuttavia, a partire dagli anni Sessanta si afferma una nuova fase di riflessione che conduce a un progressivo raffreddamento del progetto architettonico per l’archeologia. L’architettura non è più chiamata a ricostruire o reintegrare l’antico, ma solo a produrre elementi dichiaratamente moderni, secondo i principi di diversità necessaria e reversibilità.
Cesare brandi, con la sua Teoria del restauro, esercita in questo periodo una grande influenza, affermando che il restauro può intervenire solo sulla materia e non sull’immagine, escludendo ogni forma di ricostruzione figurativa. Egli così produce una progressiva separazione tra architettura e restauro, delegittimando il progetto come strumento di interpretazione attiva dell’antico.
La formalizzazione di questi principi nella Carta di Venezia e nella Carta del Restauro del 1972 segna l’avvio di una stagione proibizionista, dove la stratificazione diventa il valore dominante, mentre liberazioni e ricostruzioni vengono di fatto vietate.

Per contrasto, emerge il valore esemplare di alcune esperienze della Scuola Italiana della Museografia del Dopoguerra. Nelle opere di Carlo Scarpa, Franco Albini, Franco Minissi, Ignazio Gardella e BBPR, l’architettura riesce a dialogare con l’antico attraverso giudizi di valore, selezione delle stratificazioni e invenzione progettuale. Il caso di Castelvecchio a Verona, in particolare, si pone in aperta antitesi alla teoria brandiana, Scarpa qui fa una lettura critica e selettiva delle fasi storiche, smontando e riscrivendo il monumento per restituirne una nuova

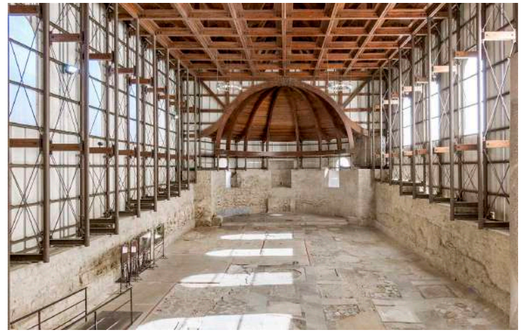




Museo di Castelvecchio, Verona, Carlo Scarpa,1959-1973

68 Ibidem, p. 94



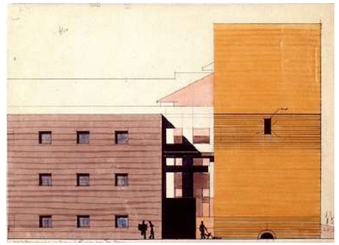


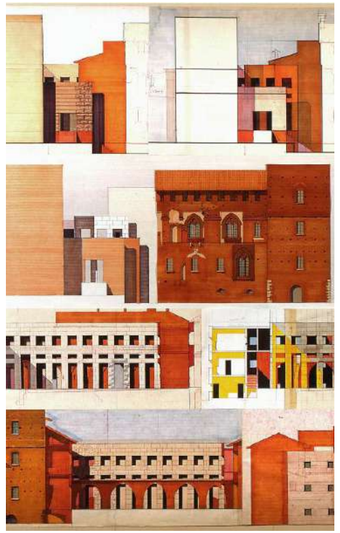
Copertura della Villa del Casale a Piazza Armerina di Franco Minissi

unità espressiva. La compresenza di codici che ne deriva produce un’architettura volutamente “contaminata”, aperta al riconoscimento e alla lettura stratificata. Preesistenza e progetto non cercano una sintesi unitaria, ma instaurano una relazione fondata sul distacco, sulla discontinuità e sulla cesura. Il nuovo non si mimetizza, ma si dichiara come tessitura sovrapposta, introducendo un codice mediale che assume la funzione di narrazione dell’edificio stesso.[69]

Analogamente, la copertura della Villa del Casale a Piazza Armerina di Franco Minissi rappresenta uno dei primi esempi di monumentalizzazione della protezione archeologica, coniugando tutela, evocazione dell’antico e invenzione architettonica. In questi interventi, la musealizzazione non è risposta emergenziale, ma progetto consapevole di offerta culturale alla città e al territorio.
Con l’affermarsi del paradigma proibizionista queste esperienze restano però isolate. Il risultato è una progressiva paralisi progettuale che, nel lungo periodo, ha contribuito al degrado e all’obsolescenza del patrimonio archeologico italiano.
Solo all’inizio degli anni Ottanta, grazie al ritorno della storia come ambito centrale della riflessione architettonica, si riattiva l’interesse per l’archeologia come terreno di progetto e di recupero figurativo.
Già dagli anni Sessanta Aldo Rossi aveva contribuito a questo cambiamento, proponendo un recupero del classico come strumento di confronto tra antico e moderno. Parallelamente, Paolo Portoghesi, con la diffusione del pensiero postmoderno, avviava una revisione profonda della modernità, ritenuta incapace di fornire risposte adeguate sul piano della valorizzazione del patrimonio. La mostra La presenza del passato alla Biennale di Venezia del 1980 consolida un nuovo interesse per il rapporto tra architettura contemporanea e preesistenza e Giorgio Grassi introduce l’idea di restauro tipologico, inteso come restituzione del carattere essenziale dell’edificio attraverso la presenza o l’assenza dei suoi elementi costitutivi. Il progetto per il Castello Visconteo di Abbiategrasso, anche se non

69 Pier Federico Caliari, La forma dell’effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, p. 79



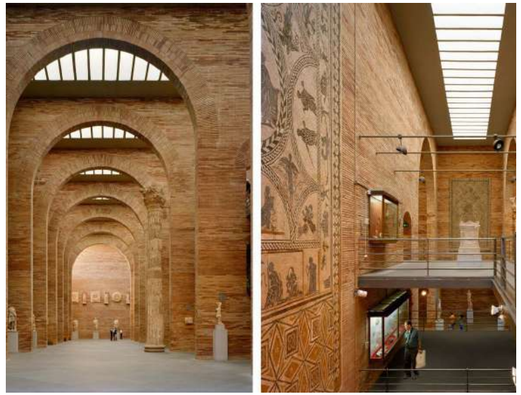


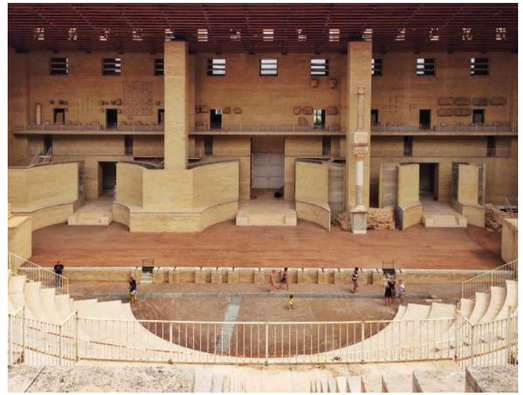
Progetto per il Castello Visconteo di Abbiategrasso, 1970

realizzato, rappresenta il primo banco di prova di questo mutamento di paradigma.

A partire dalla fine degli anni Settanta figure come Rafael Moneo contribuiscono a spostare il centro del dibattito architettonico europeo verso la penisola iberica.
Il riconoscimento internazionale di questo cambiamento avviene nel 1985 con il numero 46 di Lotus International, che presenta due opere emblematiche: il Museo di Arte Romana di Mérida di Moneo e il progetto di riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto di Grassi di cui abbiamo parlato in precedenza. Entrambi i casi segnano il passaggio dall'alterità del nuovo alla continuità figurativa con l'antico.
Il Museo di Mérida rappresenta un punto di svolta perché dimostra la possibilità di "fare architettura sull'archeologia", le rovine vengono inglobate e monumentalizzate nel piano ipogeo, mentre l'uso dell'arco e della muratura in laterizio restituisce un'immagine fortemente evocativa dell'architettura romana. L'opera contribuisce a superare, almeno simbolicamente, il proibizionismo che aveva caratterizzato la cultura italiana della conservazione per oltre venticinque anni.
Ancora più radicale è il caso del Teatro di Sagunto, che rappresenta il limite estremo del dialogo tra rovina e architettura. A differenza di Sabratha, dove la ricostruzione si fondava sull'anastilosi di elementi originali, a Sagunto l'assenza di materiali antichi impone un procedimento di anastilosi tipologica, basato sul confronto con il modello del teatro romano e sulle fonti storiche. L'inserimento dell'antiquarium al posto della scena fissa introduce un codice narrativo nuovo che, pur negando la ricostruzione filologica, produce un potente effetto di restituzione figurativa.
Il risultato non è una ricostruzione in senso stretto, ma un'architettura nuova capace di generare gli stessi effetti visivi e simbolici dell'edificio antico. In questo risiede il carattere innovativo e rivoluzionario dell'intervento: dimostrare che è possibile evocare l'identità del monumento senza riprodurlo letteralmente, affermando un principio di continuità nella trasformazione.[70]

70 Luca Basso Peressut (a cura di) e Pier Federico Caliari (a cura di), Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, 2014, pp. 93-120







Museo Nazionale d'Arte Romana a Mérida, Spagna, Rafael Moneo, 1980 - 1986



Teatro Romano di Sagunto, restauro di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, 1992 - 1994

Negli interventi più recenti il rapporto tra progetto contemporaneo e rovina tende progressivamente a spostarsi dal tema della ricostruzione figurativa a quello della messa in scena dell'assenza, attribuendo all'architettura il ruolo di dispositivo interpretativo e museografico. Se nelle esperienze di Moneo e Grassi il confronto con l'antico si giocava ancora sul terreno della continuità tipologica e della restituzione dell'immagine perduta, nei progetti del nuovo millennio prevale invece una strategia fondata sulla distinzione tra le parti, sulla reversibilità e sulla costruzione di nuove modalità di percezione del reperto archeologico.

Nell'intervento di João Luís Carrilho da Graça e João Gomes da Silva per il sito archeologico di Praça Nova a Lisbona, il progetto rinuncia a qualsiasi ipotesi ricostruttiva e si configura come una sequenza di dispositivi spaziali capaci di ordinare e rendere leggibile la stratificazione storica del luogo. Il recinto contemporaneo assume il carattere di un temenos, separando simbolicamente l'antico dalla città attuale e trasformando l'area archeologica in uno spazio autonomo di osservazione e interpretazione. Le nuove architetture, ridotte a volumi astratti e monocromi, si appoggiano alle murature storiche in punti minimi e così la distanza critica rende intellegibile il progetto attraverso il vuoto e la luce.







Musealizzazione della Praça Nova presso il Castelo de São Jorge a Lisbona, progettato dall'architetto João Luís Carrilho da Graça, terminato nel 2010

Una posizione analoga, pur con esiti formali differenti, caratterizza l'intervento dello studio Amann, Cánovas, Maruri nel Parco del Molinete a Cartagena. In questo caso la nuova architettura assume la forma di una grande copertura che protegge i resti archeologici e allo stesso tempo costruisce un nuovo paesaggio interno. L'involucro contemporaneo non tenta di riprodurre le volumetrie perdute delle terme, del foro o della domus romana, ma realizza una condizione ambientale che consente al visitatore di percepire simultaneamente le diverse stratificazioni del sito. Entrambi i progetti testimoniano il passaggio da una concezione del restauro archeologico intesa come problema di ricostruzione a una visione nella quale l'architettura contemporanea agisce come strumento di interpretazione e mediazione. La museografia non coincide più con l'esposizione di oggetti isolati, ma con la costruzione di un dispositivo spaziale capace di rendere leggibile il palinsesto storico e di trasformare la rovina in esperienza narrativa, confermando come il rapporto tra nuovo e antico si sia progressivamente spostato dal tema della continuità figurativa a quello della continuità di senso.[71]

71 Ibidem pp. 357,449







Copertura del Parco Archeologico del Molinete a Cartagena, in Spagna, progettata dagli architetti Amann, Cánovas e Maruri, costruito tra 2010- 2011

5. Memoria ed effimero, allestimento e tessuto

La storia dell'architettura è stata a lungo interpretata come una sequenza di forme stabili, durature, capaci di fissare nello spazio i valori e le strutture delle civiltà che le hanno prodotte.
Questa lettura, tuttavia, rischia di oscurare una componente altrettanto strutturale della disciplina: quella dell'effimero. Come è stato osservato, "sempre più spesso l'architettura viene considerata ed etichettata in modo fin troppo didascalico come la rappresentazione pietrificata della storia del mondo: appare pertanto necessario, oggi forse più che in passato, chiedersi che posto abbiano le architetture effimere, sempre più frequenti nel panorama urbano."[72]
L'effimero non deve essere quindi interpretato come una deviazione rispetto alla norma architettonica, ma come una forma progettuale ricorrente, capace di riemergere ciclicamente in relazione a esigenze simboliche, rituali, politiche e comunicative.
Già nella riflessione teorica settecentesca sull'origine dell'architettura, la distinzione tra stabile ed effimero appariva meno netta di quanto una lettura tradizionale possa suggerire. La capanna primitiva di Laugier non è soltanto un modello naturalistico, ma un dispositivo concettuale complesso, "punto d'incontro d'arte e natura frutto di realtà e immaginazione produttiva fuse in un atto originario e spontaneo."[73]

In termini contemporanei, essa può essere letta come un archetipo tipologico ibrido, capace di contenere in sé tanto l'idea di permanenza quanto quella di provvisorietà, suggerendo la possibilità di uno sviluppo parallelo dell'architettura stabile e di quella effimera.
Anche il Piranesi nei Pareri sull'Architettura immaginava edifici privi degli elementi canonici della tradizione costruttiva destabilizzando un linguaggio architettonico percepito come eccessivamente cristallizzato.
"Quella di Piranesi è una tabula rasa che ci permette di riflettere sull'origine della necessità di leggerezza e di mobilità attuali"[74] , rivelando come alla storia ufficiale dell'architettura si sovrapponga un'altra storia, fatta di apparizioni temporanee, strutture provvisorie e dispositivi mobili che emergono e scompaiono in relazione ai mutamenti culturali. [75]

Il progetto contemporaneo si colloca all'interno di una cornice culturale dove la comunicazione diventa centrale, ciò fa sì che il progetto stesso si configuri più come esperienza e racconto piuttosto

72 Pier Federico Caliari, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, p.17
73 Ibidem, p.21
74 Ibidem, p. 22
75 Silvia Cattiodoro, Il Fondamento Effimero dell'Architettura, Roma: ARACNE editrice, 2012



Frontespizio del Saggio sull'Architettura di M.-A. Laugier, Charles Eisen, 1755.

che come applicazione di principi universalmente validi. Il progetto assume la forma di un palinsesto, una superficie riscritta nel tempo, in cui ogni nuova configurazione non cancella le precedenti ma le incorpora in una logica di compresenza, "non è fondato parlare in assoluto di superamento del classico come molti autori sostengono (per esempio Peter Eisenman o Gianni Vattimo), ma solo di compresenza tra un paradigma classico, ancorché forzato e privato della sua incontestabile autorità, e di un paradigma alternativo che rinuncia a fondarsi sulla durata, sull'etica, sulla ragione e sull'oggettività. "[76]
Anche il ruolo dell'arte e dell'architettura non trova più definizioni univoche, ma emerge la necessità di accettare una conoscenza parziale, rinunciando a pretese di verità ultime. Questa rinuncia non coincide con una perdita di senso, ma rappresenta una condizione di libertà, nella quale il progetto può assumere caratteri aperti, instabili e sperimentali, il "mostrare" sostituisce il "dimostrare" poiché l'esigenza di legittimare il progetto attraverso criteri storici, funzionali o normativi passa in secondo piano. Il progetto ritrova così il proprio senso prevalentemente sul piano estetico, non come ambito decorativo o accessorio, ma come spazio fatto di percezioni, intensità sensoriali e tensioni formali. Anche la concezione del tempo cambia, non rappresenta più una durata estesa e stabile, ma un istante, un evento. Questa instabilità ripropone, in forma rinnovata, il conflitto tra il paradigma classico, fondato su oggettività, misura, etica e durata, e una logica comunicativa che privilegia l'espressione, l'intensità e l'efficacia simbolica della forma.
La crisi del fondamento classico in questo campo non implica la sua scomparsa, anzi, l'architettura contemporanea tende ad una compresenza tra paradigma classico, il quale però viene privato della propria autorità normativa assoluta, e un paradigma alternativo che rinuncia a fondarsi su certezze oggettive.

Per comprendere le trasformazioni dell'architettura contemporanea dobbiamo parlare di allestimento, ovvero la nuova tecnica del mostrare che rende esplicita la dimensione comunicativa del progetto. Attraverso l'allestimento, l'architettura assume caratteri tipici dell'estetica dell'effimero: instabilità formale, attenzione all'evento, centralità dell'esperienza percettiva. "Con il termine effimero intendo un modo di fruizione dello spazio architettonico e comunicazionale fondato sull'impressione estetica che oggetti ed ambienti creano nella percezione visiva del soggetto astante."[77] L'effimero

76 Pier Federico Caliari, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, p. 13
77 Ibidem, p. 12

non va inteso come brevità cronologica, ma come scelta estetica e virtuale, come modalità di fruizione caratterizzata dall'impatto immediato e dall'intensità simbolica. "La metafora dell'effimero, infatti, non dispiega una concezione reale del tempo, ma esclusivamente estetica."[78]
Architettura e allestimento rimangono ambiti autonomi, ma profondamente interconnessi da una circolazione di linguaggi e dispositivi espositivi. Da questa relazione nasce una dialettica tra permanenza e temporalità breve, tra stabilità strutturale e precarietà apparente.
Se nel mondo classico la lunga durata costituiva un criterio fondamentale, oggi questo valore cade. La durata non coincide più con la permanenza materiale, ma si articola come effetto culturale e simbolico, prodotto dalla memoria, dalla narrazione e dalla condivisione di codici. "Anzi molto spesso la tradizione (e quindi la lunga durata intesa come permanenza di un certo modo di realizzare manufatti architettonici) risiede proprio laddove è esperibile un senso di caducità e di precarietà, basti pensare all'edilizia utilitaristica americana, alla residenza coloniale ed a quella vittoriana, alle tende dei pellerossa, alle costruzioni spontanee dei pescatori sui litorali o sulle sponde fluviali.
Nel panorama attuale, Aldo Rossi è stato in questo senso maestro nel far convivere poeticamente l'effimero accanto al logos della stabilità e compiutezza classica, soprattutto nelle opere degli anni sessanta e settanta."[79]
La comunicazione simbolica sfocia e trova una sua proposizione nel tema della collezione. Il collezionare è un comportamento antropologicamente diffuso che implica sempre, come esito finale, l'esposizione di ciò che viene conservato, "esporre oggetti e predisporre gli stessi alla vista è un'esigenza primaria, sia a livello culturale che comunicazionale.[80]
Questo comportamento naturale porta alla conservazione e alla storicizzazione dell'oggetto, spesso artificiale, che riflette la crisi dell'idea moderna di progresso. L'abitare stesso assume caratteri museali, e anche i materiali e i supporti del progetto perdono una giustificazione puramente funzionale per configurarsi come segni estetici e comunicativi. Il valore della collezione, anche quando è temporanea, non risiede nella durata, ma nell'intenzionalità simbolica.

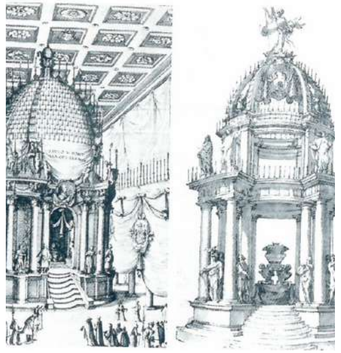
Per affrontare il rapporto tra architettura e allestimento è necessario mettere in discussione gli strumenti critici tradizionali utilizzati in architettura, poichè risultano insufficienti a descrivere un fenomeno che si basa su concetti di instabilità formale, precarietà figurativa, istantaneità e discontinuità. "Il concetto di allestimento presenta oggi una doppia articolazione di senso: con la prima s'intende una serie di operazioni di preparazione ad un evento. Con la seconda s'intende una realizzazione effimera, destinata a non sopravvivere all'evento;"[81] Proprio questa condizione temporanea lo rende uno spazio privilegiato per la sperimentazione e per l'espressione di programmi radicali, che grazie alla loro non permanenza possono assumere forme e linguaggi eversivi, spesso più facilmente accettati rispetto a realizzazioni permanenti.
"Talvolta è proprio la 'coscienza dell'effimero' - la consapevolezza da parte del creatore di non realizzare un'opera duratura – a permettere all'architetto di concepire delle strutture che mai avrebbe realizzato… Il termine allestire…nel dizionario etimologico della lingua francese antica…viene riportato al termine "leste" che significa "sorte de vetement": ovvero sorta di abito, abbigliamento particolare, veste, tessuto messo addosso e quindi acquistando il senso di "portare su di sé un pesante drappo"; in sostanza cambiare il proprio aspetto a fronte di una particolare occasione;"[82]
Il tessuto, con la sua intrinseca instabilità, flessibilità e capacità evocativa, diventa così un referente materiale e metaforico dell'allestimento, simbolo dell'eccezionalità dell'evento e della natura effimera della forma, capace di trasformare temporaneamente lo spazio che riveste.
Sebbene l'allestimento venga frequentemente associato all'uso di materiali poveri e a una presunta precarietà costruttiva, esistono numerosi casi in cui la distinzione tra architettura e allestimento rimane volutamente impercepibile, come nei padiglioni espositivi storici o in alcune realizzazioni per grandi eventi.
Ciò che definisce realmente l'allestimento non è quindi legato al materiale utilizzato ma piuttosto al suo rapporto con lo spazio ospitante. "L'allestimento è il prodotto della relazione tra la forma del manufatto nuovo e la forma del manufatto ospite."[83]
Da questa impostazione deriva l'esigenza di definire criteri specifici per l'analisi formale dell'allestimento. Le questioni centrali diventano così la differenza tra progetto architettonico e progetto di allestimento e, allo stesso tempo, la qualità del rapporto che l'allestimento instaura con l'architettura, in particolare con quella degli interni.
L'apparizione del Teatro del Mondo di Aldo Rossi nel bacino di San Marco, nell'autunno del 1979, segna un passaggio emblematico nella ridefinizione dei rapporti tra architettura, allestimento ed estetica dell'effimero. "Il Teatro del Mondo costituisce la prova tangibile del fluttuante limite che esiste tra architettura e allestimento; un sottile gioco di apparenze e di artifici retorici che sono rintracciabili in tutta l'opera di Aldo Rossi".[84] Con quest'opera, infatti, l'effimero non si configura più come semplice eccezione ma diventa una vera e propria linea di tendenza del progetto contemporaneo.
Le posizioni antimoderniste contribuiscono a rafforzare questo processo, individuando nell'effimero sia il campo privilegiato della sperimentazione sia l'ideale estetico attraverso cui superare la forma dell'utile. L'estetica dell'effimero attraversa però anche territori ben diversi tra loro, dallo storicismo al postmoderno, dal decostruzionismo al neoeclettismo, fino al New Spirit e all'high tech. In ciascuno di questi ambiti l'effimero si inserisce come elemento capace di interpretare la complessità del presente.
Nell'intervento sul costruito storico "Ciò che prima accadeva nella logica conservativa dell'intervento sull'antico, che imponeva la necessità di vuote cesure tra il vecchio e il nuovo, diventa virtuosismo formale nel paradosso della decostruzione…La logica dell'allestimento diventa estetica dell'effimero e l'architettura grazie a questo inganno salva la propria immagine brutale conferendosi una scadenza apparente. Elimina il rischio e comprime la sofferenza nella vacuità dell'istante." [85]
L'allestimento utilizza codici diversi per rendere leggibile un contenuto distinto dallo spazio che lo ospita, mentre l'architettura classica si è sempre espressa con un linguaggio autoreferenziale.
Questa divergenza ha radici storiche nell'età barocca, quando l'architettura inizia a configurarsi come strumento di comunicazione spettacolare, anticipando logiche proprie dell'allestimento moderno. Nel corso della storia, il confine tra effimero e trasformazione stabile si assottiglia progressivamente, fino a diventare ambiguo, come dimostra il concetto di "effimero di stato".
A partire dal tardo Quattrocento, apparati effimeri e architettura permanente condividono a lungo lo stesso linguaggio classico, rendendo difficile distinguerli se non sul piano materiale. Successivamente, attraverso un rapporto fondato sulla diffe-

78 Pier Federico Caliari, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000 p. 12
79 Ibidem, p. 17
80 Ibidem, p. 26
81 Ibidem, p. 31

82 Pier Federico Caliari, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, pp. 25-31
83 Ibidem, p. 34
84 Ibidem, p. 48
85 Ibidem, p. 49



Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, realizzato per la mostra “La città e il teatro”, Venezia, 1979



G. B. Bernini, catafalco di Paolo V, Roma, 1622



G. B. Bernini, Baldacchino di San Pietro



G.B. Bernini, La Sala Ducalenei Palazzi Vaticani

Dispositivi come vie regie e archi trionfali trasformano le città in sfondi per una narrazione allegorica che sospende la normalità e afferma il primato della comunicazione, confermando l’effimero come strumento critico e progettuale.

L’opera di Gianlorenzo Bernini rappresenta uno dei momenti più alti e consapevoli della riflessione sull’effimero come categoria formale e rappresentativa dell’architettura. “Nell’opera berniniana si scopre innanzitutto uno straordinario senso del paradosso che, unito ad una “rischiosa” concezione del tempo fondata sul vitalismo dell’istantaneità, origina forti tensioni verso un’estetica dell’effimero, le cui referenzialità si aprono sul mondo dell’allestimento e dell’evento spettacolare. In lui si scopre la volontà di dematerializzare lo spazio fisico dell’architettura”.[86]
L’effimero berniniano si distingue per la sua capacità di rappresentare l’attimo, introducendo una tensione permanente tra stabilità e dissoluzione, e la luce diventa per lui uno strumento di progettazione capace di ridefinire la percezione dello spazio e di esaltare la materia fino a renderla quasi immateriale.
Nel catafalco di Paolo V, realizzato nel 1622 nella basilica di Santa Maria Maggiore, la luce naturale è esclusa, e la presenza dei ceri e dei drappi produce una spazialità nuova, fondata su una tensione tra apparato effimero e edificio esistente. Questa nuova concezione dello spazio, che si declina in costruzioni temporanee e intensamente comunicative, anticiperà molte delle modalità operative che diventeranno centrali nella sua opera matura.
Un altro esempio in cui emerge il paradosso tra effimero e permanenza è il baldacchino di San Pietro, un’opera destinata alla durata ma concepita come se fosse un apparato temporaneo. La scelta del bronzo come unico materiale e il trattamento della superficie attraverso il gioco controllato della luce producono un effetto di leggerezza e instabilità percettiva che contraddice la monumentalità del contesto.
Il tema della rappresentazione dell’istante trova però una delle sue espressioni più compiute nella trasformazione della Sala Ducale in Vaticano. “Straordinario a rappresentare l’istante, catturando, con il disegno del movimento l’attimo fuggente

86 Pier Federico Caliari, La forma dell’effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, p. 76

è la trasformazione della coppia di sale vaticane destinate al ricevimento ufficiale delle personalità: la prima, detta Sala Regia, era quella in cui venivano ricevuti dal papa i sovrani: la seconda, detta Sala Ducale, ospitava invece gli incontri con le personalità di rango inferiore. In quest'ultima Bernini applica il paradosso statico degli archi che scaricano su di un panneggio che tre putti, in una sequenza di movimenti frettolosi ed anche un po' maldestri - quasi come se fossero stati colti impreparati - sembrano proprio alzare dinnanzi all'apparire di nobili signori che si apprestano ad essere ricevuti dal papa. La gestualità e il panneggio trasformano l'architettura in fatto prettamente allestitivo. Il drappo, l'addobbo d'occasione, il tessuto con il suo carattere di instabilità e incontrollabilità si sostituiscono all'ordine architettonico in una rappresentazione permanente dell'effimero."[87]

In questa opera l'effimero diventa una messa in scena dell'impossibile che sovverte le leggi statiche e afferma il primato della rappresentazione sul costruire. La modernità del Bernini sta proprio nella sua capacità di agire sull'architettura come un regista dell'evento, orchestrando luce, spazio, scultura e decorazione secondo criteri comunicativi che anticipano le logiche contemporanee dell'allestimento. L'utilizzo di drappeggi scolpiti e soluzioni strutturali paradossali trasformano l'architettura in un vero e proprio apparato allestitivo permanente. L'architettura berniniana cattura l'attimo e lo cristallizza, rendendo stabile ciò che per sua natura è sfuggente.
Questi concetti aprono la strada a una concezione moderna dell'effimero come dimensione linguistica, indipendente dalla temporalità reale dell'opera. Non è la durata a definire l'effimero, ma la sua capacità di produrre senso attraverso la discontinuità con la tradizione.

Secondo questa continuità concettuale, si colloca il Padiglione di Barcellona di Ludwig Mies van der Rohe. Pur presentandosi come manifesto di un'architettura della permanenza, della purezza e della stabilità, il padiglione rivela una radice effimera, esso infatti fu costruito per un'esposizione temporanea, ma oggi rappresenta un valore dal punto di vista dell'esperienza spaziale.
L'effimero qui non è più dichiarato attraverso l'ornamento o la celebrazione, ma attraverso l'astrazione e la riduzione, confermando come esso possa assumere forme anche radicalmente opposte sul piano espressivo.[88]
Se nel Barocco berniniano l'effimero opera come dispositivo di persuasione,



Padiglione di Barcellona, Ludwig Mies van der Rohe, Esposizione Internazionale del 1929

87 Ibidem, p. 77
88 Silvia Cattiodoro, Il Fondamento Effimero dell'Architettura, Roma: ARACNE editrice, 2012

legato a una concezione spettacolare e rappresentativa del potere, nelle pratiche radicali degli anni Sessanta e Settanta esso assume un valore apertamente critico e antagonista.
Nel corso degli anni Settanta il dibattito architettonico viene profondamente segnato dalle esperienze radicali, soprattutto in Italia, dove gruppi come Superstudio, Archizoom, UFO e 9999 mettono in discussione il principio di continuità della tradizione razionalista e l'idea stessa di architettura come disciplina normativa. Queste ricerche, inserite nel clima politico e culturale della contestazione giovanile, si collocano in opposizione tanto al capitalismo quanto alle istituzioni disciplinari, proponendo un'architettura orientata alla rappresentazione del divenire, del comportamento e dell'esperienza, più che alla costruzione di forme permanenti. All'interno della sinistra culturale si delineano due posizioni divergenti. Da un lato la sinistra istituzionale tenta di rifondare l'architettura come sapere razionale e storicamente legittimato, riaffermando categorie come regola, durata, etica e non contraddizione. Dall'altro, la sinistra radicale, di matrice anarchica, aderisce al paradigma dell'effimero, valorizzando pratiche sperimentali come performance, happening ed environment, fondate sull'emozione, sul comportamento e su un rapporto non mediato con la natura e



No-Stop City realizzato da Archizoom Associati, 1970



Urboeffimero n.6 realizzata da UFO, 1968



Vita (Supersuperficie): Sunset, Superstudio, 1971



Paper / Midwestern Ocean, Gianni Pettena, 1971

con le culture “altre”. [89]
L’esperienza radicale si configura così come una delle manifestazioni più compiute dell’effimero, attraverso interventi temporanei, spettacolari e destabilizzanti, capaci di agire come elementi di disturbo nello spazio urbano. Tuttavia, nel momento in cui alcuni protagonisti iniziano a confrontarsi con il sistema produttivo e con il capitalismo del consumo, molte di queste istanze vengono assorbite e neutralizzate dal mercato. Gianni Pettena aveva già previsto questo rischio, opponendo alla strategia della “rivoluzione dall’interno” una fedeltà più coerente al carattere sperimentale ed effimero del movimento.
Un ruolo decisivo nella diffusione del radical design è svolto da Alessandro Mendini, che attraverso riviste come Casabella, Modo e Domus fornisce al movimento una piattaforma culturale e comunicativa. L’esperienza di Global Tools rappresenta il tentativo più organico di tradurre l’utopia radicale in un sistema educativo fondato sul fare, sul corpo e sui comportamenti. Tuttavia, alla fine degli anni Settanta, lo slancio iniziale si esaurisce e Mendini stesso dichiara conclusa l’esperienza dell’architettura radicale, sancendone il carattere programmaticamente effimero.

La fine della stagione radicale non coincide però con l’esaurirsi del paradigma dell’effimero. A livello internazionale, negli anni Ottanta, riemerge con forza una critica all’architettura normativa attraverso pratiche che intrecciano arte, comunicazione e progetto.

Il New Spirit Architecture, anticipatore della decostruzione, rappresenta l’esito più maturo di questo processo. In esso l’effimero assume la forma dell’instabilità, della rottura dell’unità e del distacco contestuale, configurandosi come critica interna alla tradizione classica.
Il New Spirit si fonda su una concezione del mutamento come condizione permanente e interpreta la stabilità come evento temporaneo e apparente. Recuperando in modo inclusivo e non gerarchico l’eredità del Modernismo, esso si alimenta di impulsi romantici, eversivi e sperimentali, trovando riferimenti in numerose avanguardie artistiche del Novecento. L’architettura viene così liberata sia dal moralismo riduttivo dell’International Style sia dalla retorica del postmodernismo, affermando definitivamente il paradigma dell’effimero come chiave interpretativa della complessità contemporanea.

In continuità con il New Spirit, l’opera di Peter Eisenman dimostra come l’architettura contemporanea possa assumere l’instabilità, la stratificazione e la temporalità non come limiti, ma come fondamenti espressivi. In Eisenman, l’effimero diventa una tecnica della crisi, uno strumento per mettere in discussione la stabilità della forma senza rinunciare al progetto. Egli non sancisce il trionfo dell’effimero sul classico, bensì ne mette in scena la coesistenza conflittuale.
All’interno del contesto postfunzionalista, la dichiarazione della “fine del classico” va letta come presa di coscienza dell’impossibilità di fondare la forma su un rapporto diretto con la funzione. L’architettura si configura così come linguaggio autonomo, come “seconda lingua”, il cui sviluppo passa attraverso tecniche di destabilizzazione capaci di trasformare l’opera costruita in dispositivo interpretativo della realtà.
Questa impostazione è già rintracciabile nelle prime sperimentazioni, a partire dallo studio dell’opera di Terragni, e trova una prima formalizzazione nel concetto di multilayered space, inteso come stratificazione di piani percettivi e semantici. Da qui derivano tecniche come il palinsesto e il between, che introducono una lettura dell’architettura come sovrapposizione di tracce, relazioni e residui, piuttosto che come organismo unitario e stabile.
Il passaggio decisivo avviene con l’elaborazione della tecnica del blurring, in cui l’architettura è concepita come registrazione temporanea di un movimento destinato a cancellarsi e riscriversi. L’effimero assume qui il valore di principio generativo, la forma non rappresenta un oggetto, ma fissa uno o più istanti di un processo dinamico. Nell’Aronoff Center for Design and Art la compresenza di sistemi formali differenti e l’uso del colore come codice di leggibilità rendono chiara la volontà di mantenere un rapporto critico con il classico, pur destabilizzandone radicalmente gli esiti.
Se in Eisenman l’instabilità è costruita attraverso dispositivi teorici, in Miralles essa si manifesta direttamente nella forma, nei materiali, nel rapporto con il tempo e con il movimento. L’effimero non è più solo rappresentato, ma incorporato nell’architettura come condizione fisica ed esperienziale, trovando nel tema del tessuto una delle sue metafore più efficaci.
Già presente simbolicamente nell’architettura barocca di Bernini e nell’opera di Scarpa, il drappo per Miralles non è più elemento riconoscibile o allusione diretta all’evento, ma diventa metafora astratta dell’architettura stessa. Il tessuto rappresenta l’instabilità, il movimento e un sistema in continuo divenire.
Il Cimitero di Igualada costituisce uno degli esempi più significativi di questa impostazione. Qui l’estetica dell’effimero si esprime attraverso il non finito.
Questo principio ritorna in altri progetti, come le pensiline del Paseo d’Icaria, dove l’architettura si offre come rappresentazione dell’istante e del movimento, e nel Campo di Tiro con l’arco per le Olim

89 Pier Federico Caliari, La forma dell’effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000



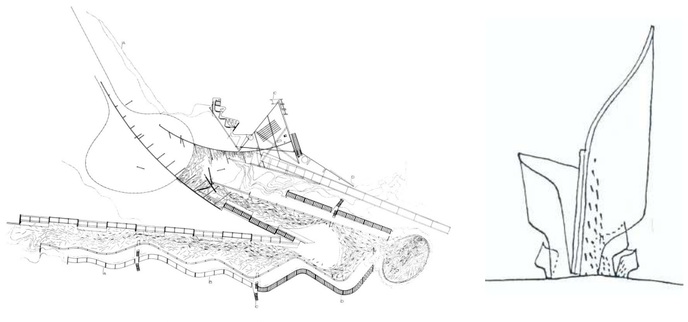
Peter Eisenman, Aronoff Centre for Design and Art, Cincinnati, 1988 - 1996



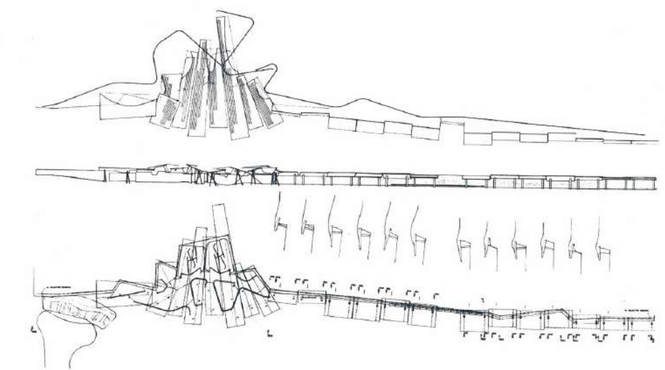
Peter Eisenman, Wexner for the Visual and Fine Arts, Ohio State University, Columbus, 1983 - 1989

piadi di Barcellona, in cui la frammentazione degli elementi costruiti dialoga con il terreno, rifacendosi ai principi della land art. In questi casi, il tessuto si traduce in sovrapposizione di tracce, in intreccio di elementi duri e morbidi e in una continua tensione tra struttura e leggerezza.

Il tessuto, inteso come metafora e come tecnica, diventa lo strumento attraverso cui l'architettura accetta l'instabilità, il tempo e il movimento come componenti essenziali del progetto, rendendo visibile la possibilità di una compresenza tra elementi duraturi e logiche proprie dell'allestimento e dell'evento.
"Il senso dell'effimero è un'ebbrezza della nostra epoca, ma non ne è la rappresentazione oggettiva, è l'aspetto estetico della comunicazione istantanea e multidirezionale che ci investe senza lasciare tracce di superficie. Se fosse possibile tracciare le linee di una rappresentazione particolare per comunicare simbolicamente quanto sostenuto finora, sceglierei il "tessuto" o meglio la presenza del tessuto come forma simbolica rapportabile all'idea di instabilità, di movimento, di incontrollabilità. Espressione dell'addobbo allestitivo e di una libertà sostenuta da tensioni eoliche, il tessuto viene assunto esteticamente nel sistema di figurazioni architettoniche di un architetto come Enric Miralles che unisce l'effimero



Enric Miralles e Carme Pinòs, schizzo di studio per il Cimitero di Igualada, Barcellona



Enric Miralles e Carme Pinòs, schizzo del Campo di Tiro con l'arco per le Olimpiadi di Barcellona del 1990

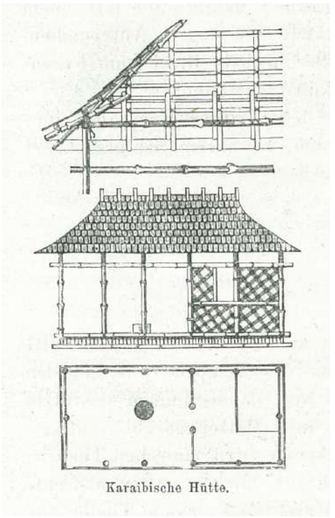
ad un formalismo plasmato dal cemento armato."[90]

Il riferimento al tessuto ci consente a questo punto di riattivare una genealogia profonda del costruire. Prima che l'architettura si identificasse con la solidità della pietra e con la permanenza della muratura, essa rappresentava la delimitazione simbolica e temporanea dello spazio, grazie all'utilizzo di dispositivi leggeri, mobili e deperibili. Il tessuto, inteso come intreccio, sospensione e addobbo, appartiene a questi elementi originari, non come semplice ornamento, ma come vero e proprio elemento architettonico, capace di definire soglie, percorsi e luoghi dell'evento. Le installazioni effimere, quindi, sembrano essere le matrici fondative dell'architettura e l'applicazione del tessuto nel linguaggio contemporaneo, da Bernini a Miralles, non indica una fuga dalla tradizione architettonica, ma un ritorno a una condizione primaria del progetto, nella quale instabilità, movimento e temporalità non sono negazioni dell'architettura, bensì sue componenti costitutive.
Seguendo questa linea interpretativa la tenda assume un ruolo centrale. Lontano dall'essere una semplice risposta a un bisogno immediato di protezione, essa rappresenta una delle prime forme di allestimento consapevole. Come viene sottolineato, "la tenda non è la soluzione ad un'esigenza umana generata dalla sintesi degli elementi offerti dall'ambiente d'origine: è piuttosto una prima idea di allestimento … in cui l'uomo primitivo … 'progetta' e 'prevede' la sua necessità nel futuro".[91]

La tenda introduce una separazione simbolica tra interno ed esterno, tra un "qui" e un "altrove", istituendo uno spazio intenzionale e rappresentativo prima ancora che funzionale.
Questo concetto trova un suo senso nell'opera di Gottfried Semper, per il quale l'origine dell'architettura non va ricercata nella muratura, ma nella tessitura. Analizzando la capanna caraibica esposta al Crystal Palace del 1851, Semper individua nei materiali tessili il primo vero dispositivo di delimitazione spaziale. "Il primo materiale che assume valore normativo per la chiusura di uno spazio in senso verticale non è assolutamente il muro di pietra, ma un materiale di tipo più effimero"[92], tappeti, stuoie e teli costituiscono le prime pareti, mentre il muro massivo risponde a esigenze secondarie. Il tessuto diventa così non solo materiale, ma linguaggio, capace di costruire

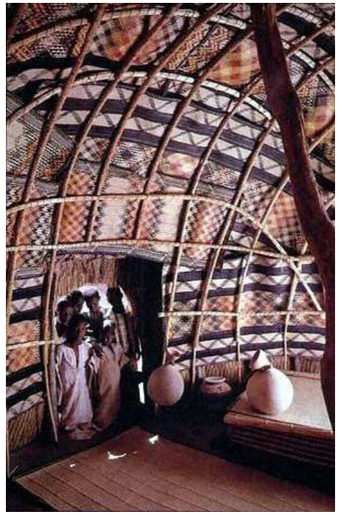


Crystal Palace di Londra durante la Grande Esposizione



La capanna caraibica descritta da G. Semper in Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Äestetik, Munich, 1863.

90 Pier Federico Caliari, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Milano: Lybra Immagine, 2000, p.9
91 Silvia Cattiodoro, Il Fondamento Effimero dell'Architettura, Roma: ARACNE editrice, 2012, p. 23
92 Ibidem, p. 24

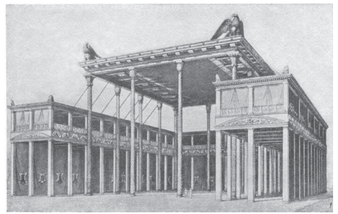


Interno di una tenda Imahan



Yurta in Mongola

lo spazio attraverso la leggerezza, la reversibilità e la decorazione.
Questa dimensione tessile dell'architettura effimera emerge con particolare forza nelle strutture celebrative e rituali delle civiltà antiche. "Le costruzioni effimere, abitative o di rappresentanza, contraddistinguono fin dai periodi più arcaici le popolazioni nomadi".[93]
Tuttavia, è nel mondo ellenistico che l'effimero assume una portata urbana e politica senza precedenti.
La pompè tolemaica, per esempio, ne rappresenta un esempio. In occasione delle celebrazioni per Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe II, Alessandria viene trasformata in un gigantesco apparato scenico. Il matrimonio rituale quinquennale diventa l'occasione per intrecciare tradizione arcaica e nuova ideologia dinastica, fondendo riti di fertilità, deificazione del sovrano e spettacolo pubblico. La celebrazione si articola in una complessa sequenza di eventi, processioni teatrali, simposi reiterati nella Skenè, agoni musicali e offerte sacrificali, che coinvolgono l'intera città come spazio performativo.
"Gli apparati effimeri e la processione … trasformavano la città conferendo una forma diversa, seppure temporanea, alla città stabile"[94] dando vita a un luogo in cui verità e finzione si integrano.
La pompè ellenistica e, successivamente, il triumphus romano possono essere letti come i prototipi degli eventi urbani complessi, capaci di unire potere politico, rappresentazione simbolica e costruzione temporanea dello spazio. Non è un caso che Roma riconosca precocemente come "la dimostrazione di potenza di uno stato passa soprattutto attraverso la propaganda culturale e l'uso sapiente dell'effimero orientato all'interesse statale."[95] L'effimero diventa così uno strumento consapevole di governo dell'immaginario collettivo.
Con questa premessa si intuisce che la tenda, il tessuto e l'installazione effimera non rappresentano una parentesi marginale nella storia dell'architettura, ma una sua componente fondativa.
Se nelle strutture primitive dell'abitare, dalla tenda nomade agli apparati rituali e celebrativi dell'antichità, l'effimero si manifesta come condizione materiale e temporale, nel corso della storia dell'architettura esso tende progressivamente a svincolarsi dalla durata fisica per assumere un valore principalmente rappresentativo. È in questo passaggio che l'effimero smette di coincidere esclusivamente con il provvisorio e diventa una logica del progetto, una strategia percettiva capace di agire anche all'interno dell'opera permanente.
In conclusione, volendomi riagganciare al tema di Villa Adriana, essa si configura in realtà come un momento di snodo fondamentale nel discorso di effimero. La residenza tiburtina non si limita infatti ad accogliere e rielaborare modelli architettonici consolidati, ma assume come riferimento implicito un patrimonio formale e simbolico proveniente dagli apparati effimeri della tradizione ellenistica e romana, traducendone le logiche in architettura stabile. Le tende, le navi da parata, le pompai e le strutture cerimoniali, pur nella loro natura temporanea, avevano già elaborato una spazialità complessa, mobile e scenografica, fondata sulla percezione, sull'evento e sulla messa in scena del potere: "Di essa un aspetto impalpabile, ma assolutamente imprescindibile per comprendere in profondità Villa Adriana, è rappresentato da quella che può essere definita come 'architettura effimera'. In questa si identifica una vasta gamma di manifestazioni che, pur monumentali nell'aspetto e nell'impatto visivo, sono assai diversificate e tutte incisive: la tenda funeraria di Alessandro Magno e quella voluta da Tolomeo II ad Alessandria, le navi da parata (la "Syrakousia" di Ierone II e la "Thalamegos" di Tolomeo IV Filopatore), sino a giungere a performance come la pompé alessandrina di Tolomeo II'. Questi apprestamenti divengono per i dinasti lo specchio materiale per ostentare il proprio potere, esibito attraverso una luxuria di retaggio orientale. Connotate da un notevole impatto visivo e ideologico, per quanto non destinate alla durevolezza nel tempo e alla stabilità nello spazio, le tende traducono ambiziosi programmi ideologici nel legno, nella stoffa dei tendaggi, in complesse strutture ospitanti quadri, statue, mosaici, vasellame prezioso, senza lasciare tracce tangibili dopo essere state smantellate."[96]
Secondo questa interpretazione, Adriano avrebbe trasferito nell'architettura permanente di Villa Adriana gli effetti visivi e simbolici propri di queste costruzioni provvisorie, trasformando ciò che era per definizione transitorio in una realtà stabile e duratura. L'imperatore sembra infatti perseguire l'obiettivo di tradurre in pietra, laterizio e marmo le suggestioni della scenografia e della teatralità ellenistica. L'impiego innovativo del cemento romano consentì di sperimentare forme architettoniche fino ad allora difficilmente realizzabili, come le coperture a ombrello, le volte complesse e gli ambienti a pianta centrale presenti in numerosi edifici della villa. Esempi significativi sono la "cupola dell'Heliocaminus, il vestibolo della Piazza d'Oro, la sala ottagonale delle Piccole Terme, il Serapeo del Canopo e il Tempio di Apollo" nei quali le soluzioni costruttive sembrano evocare le leggere strutture tessili dei padiglioni cerimoniali orientali pur essendo realizzate con materiali per



Tenda di Tolomeo Filadelfo



Thalamegos di Tolomeo IV Filopatore



Riproduzione a incisione del mosaico nilotico di Palestri-

93 Ibidem, p. 30
94 Ibidem, p. 63
95 Ibidem, p. 66

96 Elena Calandra, Adriano – architettura e progetto, Mondadori Electa, 2000, p. 57

manenti. “In una sala meridionale della Piazza d’Oro adrianea è oramai certo che fu usato per la volta a cupola un materiale leggero quanto il legno… e, ancora, dai ritrovamenti si ha fondato motivo di ritenere che, proprio come la citata tenda di Tolomeo II, la volta del Serapeo aveva in origine il fondo d’oro rivestito di motivi vegetali, quasi a voler simulare gli ornamenti ed i ricami delle tende.”[97]

Anche il Teatro Marittimo partecipa a questa elaborata costruzione ideologica mostrando una ricerca di retaggio dell’effimero. L’isolamento dell’edificio, circondato dall’acqua e separato dal resto della villa da un anello canalizzato, crea un effetto di sospensione e di distacco dalla realtà quotidiana, trasformando lo spazio in un luogo privilegiato di contemplazione e autorappresentazione del principe. Le forme curvilinee e il carattere quasi scenografico dell’insieme richiamano “l’andamento mutevole dei tendaggi e drappeggi; e poi non ricorda forse esso anche una sfarzosa nave per soggiornarvi, nel senso dell’effimero che si è detto all’inizio?”.[98]

Nel progetto complessivo di Villa Adriana, dunque, estetica, ideologia e sperimentazione architettonica risultano strettamente intrecciate. L’imperatore riuscì a trasformare il linguaggio dell’effimero e della rappresentazione in un’architettura destinata alla permanenza, convertendo la spettacolarità delle scenografie temporanee in una manifestazione stabile del potere imperiale.

L’effimero così è assunto in Villa Adriana come logica progettuale ed è il punto di partenza del progetto da me presentato in seguito: un intervento effimero e reversibile, concepito come dispositivo di relazione con il sito archeologico, in coerenza con le linee guida del Premio Piranesi.

97 Maurizio Macale, Villa Adriana, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, Roma, 2003,p. 54
98 Ibidem, p. 56

6. Il progetto

Il progetto che segue nasce da una visione che attraversa il confine sottile tra permanenza e instabilità, vuole restituire alla rovina la sua natura originaria di spazio sospeso tra pietra e tessuto, tra memoria ed effimero.
L'intervento parla di trasparenze, di veli che filtrano la luce, di ombre che disegnano lo spazio tanto quanto la materia, di soglie che separano senza chiudere, di incorniciamenti che guidano lo sguardo senza imporlo.
In queste atmosfere si riconosce la tensione tra passato e presente che attraversa l'intero lavoro, una compresenza stratificata, nella quale l'effimero non nega la memoria, ma la riattiva attraverso dispositivi leggeri e reversibili.
Le suggestioni del progetto evocano spazi sospesi dove la natura non è sfondo ma protagonista, dove le visuali sono guidate ma non imposte, dove la trasparenza non è assenza ma presenza attenuata.
Questo immaginario ricco di significato simbolico si traduce in un linguaggio contemporaneo capace di dialogare con le rovine e in un progetto che privilegia l'esperienza percettiva dello spazio archeologico.



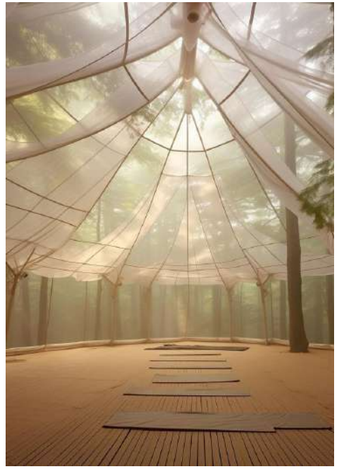












6.1 Il masterplan e il sistema delle Folies

Il masterplan di progetto nasce da una duplice lettura del sito, condotta sovrapponendo due layer informativi fondamentali: da un lato la composizione ipotattica radiale descritta nel Tractatus logico sintattico, dall'altro il sistema delle canalizzazioni idriche che costituisce l'ossatura invisibile della Villa. La sovrapposizione di questi due dispositivi restituisce un tracciato generativo che, coerentemente con la logica della composizione policentrica, individua nei punti terminali degli assi principali le polarità nelle quali si collocano gli spazi di progetto.

Come è stato dimostrato nel secondo capitolo, la prima fase compositiva di età adrianea assume come centralità generativa la Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, dalla quale si irradiano almeno sei assi principali che ordinano, in rapporto gerarchico, la posizione di alcune architetture a pianta centrale poste ai terminali del sistema: il Tempio di Venere Cnidia, il Ninfeo del Cortile delle Biblioteche, l'Edificio con Tre Esedre, la tholos delle Grandi Terme e il Tempio di Apollo sull'Accademia. [1]

Il progetto riprende alcuni di questi poli terminali e ne integra altri, la cui posizione deriva anch'essa dal prolungamento degli assi principali individuati dall'analisi del Tractatus. Il masterplan si configura così come un intervento puntuale, diffuso e ramificato, capace di restituire al sito una leggibilità compositiva altrimenti invisibile ad occhio nudo.

Lo strumento progettuale che meglio interpreta questa logica di disseminazione controllata è individuato nella tipologia delle folies. In architettura, le folies sono padiglioni di carattere eccentrico e scenografico, costruiti prevalentemente per finalità estetiche o simboliche. La loro popolarità si afferma tra il XVII e il XIX secolo nei giardini aristocratici di Francia e Inghilterra, dove erano impiegate per creare scorci pittoreschi e suscitare meraviglia nel corso della passeggiata e spesso erano rappresentate da tempietti classicheggianti, false rovine, pagode e torri medievali, che componevano un repertorio di episodi architettonici autonomi ma coordinati all'interno di una narrazione paesaggistica unitaria.

Nel corso del XX secolo questa tipologia poi riappare in una chiave più sperimentale, come dimostrano le celebri folies rosse progettate da Bernard Tschumi per il Parc de la Villette a Parigi nel 1982. In quel caso la folie cessa di essere un semplice ornamento pittoresco e diventa un dispositivo griglia, un punto generativo di un sistema spaziale complesso, capace di attivare relazioni inedite tra il programma, il luogo e l'utente. [2]

Partendo da questi riferimenti, e in continuità con le riflessioni sviluppate nei capitoli precedenti, il progetto intende quindi riallacciarsi alla logica dei padiglioni effimeri dei dinasti ellenistici e dello stesso Adriano, che tradusse all'interno della residenza tiburtina, in forma stabile, le spazialità mobili e scenografiche delle tende, delle navi da parata e delle pompai alessandrine. [3] Anche il presente intervento assume l'installazione come strumento progettuale per attivare una lettura contemporanea del luogo. Il tema del tessuto e della tenda (simbolo dell'effimero ma anche, come ha mostrato Semper, matrice primordiale del costruire) diventa il dispositivo formale e materico del progetto. Le strutture dei padiglioni e delle folies sono concepite in legno e rivestite, in corrispondenza di alcuni punti strategici o funzionali, da un tessuto in lino impermeabile. Il drappo non assolve solo a una funzione tecnica ma genera un gioco di luci e ombre fortemente evocativo, allude ai velaria dei banchetti romani e richiama quelle installazioni effimere di legno e lino che venivano montate in occasione delle celebrazioni pubbliche e delle processioni rituali.

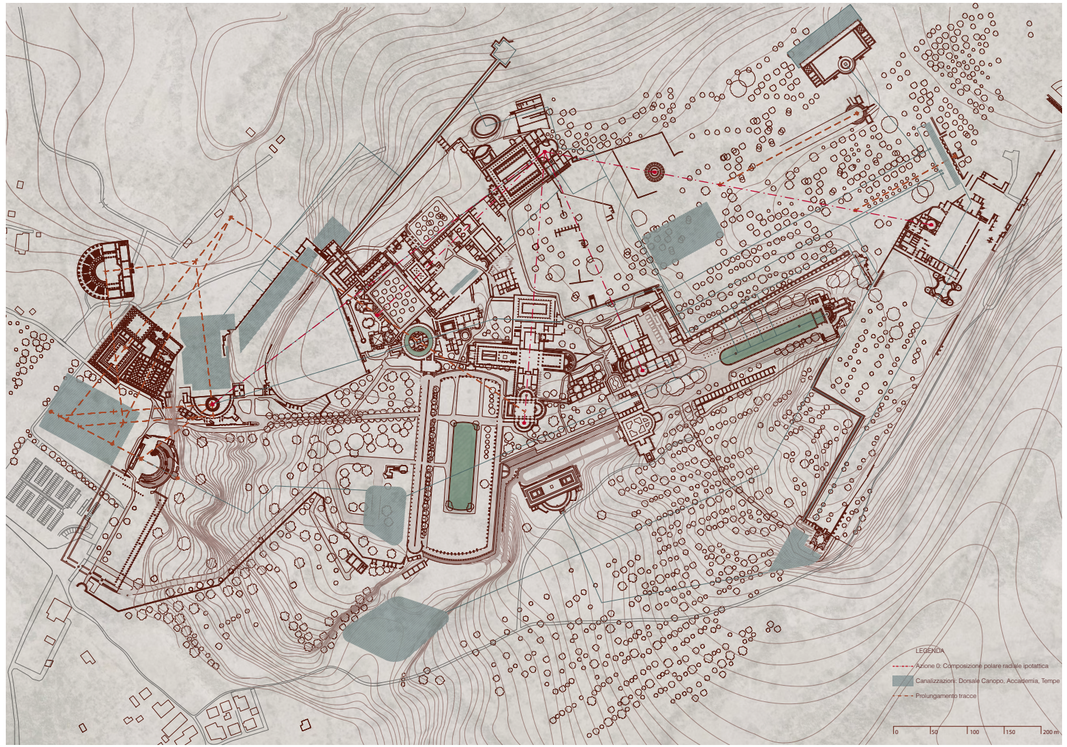
La trasparenza e la leggerezza del tessuto concorrono inoltre a costruire un fondale scenografico che, da un lato, ricrea in determinate situazioni un'immagine di spettacolo e di messa in scena, dall'altro configura veri e propri dispositivi di contemplazione, capaci di filtrare la luce e di incorniciare le rovine senza competere con esse.

La scelta del lino e del legno risponde infine a una precisa esigenza di sostenibilità e di reversibilità dell'intervento, la costruzione a secco infatti consente lo smontaggio rapido delle strutture, garantendo quel principio di non definitività che il bando del Premio Piranesi e la stessa natura del sito archeologico richiedono. Dal punto di vista percettivo, tali materiali si integrano visivamente con lo spazio circostante, senza sovrastare il paesaggio né l'archeologia, ma fondendosi con la memoria storica del luogo e confermando la vocazione di Villa Adriana a essere, ancora una volta, un palinsesto nel quale antico e contemporaneo entrano in un dialogo critico e non mimetico.

1 Pier Federico Caliari, Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Roma: Edizioni Quasar, 2012, pp. 9 e 35
2 Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, Cambridge (MA): The MIT Press, 1994
3 Elena Calandra, Adriano – architettura e progetto, Milano: Mondadori Electa, 2000, p. 57



Stato di fatto



Tracce



Masterplan

6.2 Il Giardino Segreto di Adriano

Nel masterplan di progetto, il padiglione espositivo trova collocazione nel cosiddetto Giardino Segreto di Adriano, uno dei luoghi più enigmatici e stratificati della villa imperiale, nel quale architettura, paesaggio, acqua e percorsi sotterranei collaborano alla costruzione di un ambiente altamente simbolico, destinato probabilmente alla contemplazione, alla rappresentazione del sacro e alla celebrazione della dimensione mitologica e ultraterrena. [4]

L'area identifica un settore della porzione sud-orientale di Villa Adriana, collocato sulla parte più elevata del pianoro tufaceo su cui si sviluppa il complesso adrianeo. Si tratta di una zona rimasta a lungo esclusa dagli studi archeologici e dai percorsi di visita della villa, sia per la sua marginalità rispetto agli itinerari tradizionali sia per la presenza, nel corso del Novecento, di un campeggio che ne ha di fatto precluso l'accessibilità e la corretta lettura archeologica.

La denominazione di "Giardino Segreto" deriva dal carattere enigmatico e riservato del luogo. Per secoli i resti archeologici presenti nell'area apparvero isolati e privi di un chiaro rapporto reciproco, alimentando interpretazioni differenti e spesso contrastanti, inoltre la mancanza di accessi monumentali e di collegamenti con i percorsi destinati agli ospiti della villa suggeriscono che si trattasse di uno spazio privato e fortemente controllato, probabilmente riservato all'imperatore e a una ristretta cerchia di persone.

Tra gli elementi principali che compongono il giardino si riconoscono il complesso degli Inferi, il Plutonium, il cosiddetto Mausoleo o edificio a tholos, il sistema templare ad esso associato, il Ninfeo del Pretorio e le infrastrutture idrauliche e ipogee che attraversano l'intera area.

L'elemento maggiormente caratterizzante è costituito dal complesso degli Inferi, una depressione artificiale ottenuta probabilmente dallo sfruttamento di una cava di tufo utilizzata durante la costruzione della villa. Fin dai primi studi sull'area questo complesso venne interpretato come la rappresentazione simbolica dell'accesso al regno dei morti; infatti, secondo l'ipotesi formulata da Eugenia Salza Prina Ricotti, la valle era attraversata da un euripo che rappresentava simbolicamente il fiume Stige, mentre la grotta costituiva il punto di accesso al mondo infernale. L'ambiente, delimitato dalle alte pareti tufacee e caratterizzato dalla presenza dell'acqua, doveva produrre un forte impatto percettivo e scenografico, configurandosi come uno spazio di rappresentazione simbolica del viaggio nell'aldilà.

Il Ninfeo del Pretorio invece, noto anche come Muro delle Fontane costituiva il limite occidentale dell'area e si presentava come una grande parete monumentale articolata mediante nicchie, giochi d'acqua e cascate artificiali. Al centro del prospetto si sviluppava una cascata principale alimentata da una cisterna posta nella parte superiore del complesso, mentre l'acqua si raccoglieva probabilmente in un bacino posto alla base della struttura. [5]

Il progetto del padiglione espositivo prende avvio dalla traccia del disegno policentrico ipotattico che parte da Piazza d'Oro e si prolunga fino al Tempio di Apollo sull'Accademia. Da questa direttrice generativa ho disegnato due assi secondari che corrispondono agli assi di simmetria che terminano rispettivamente nel complesso degli Inferi e nel Muro delle Fontane.

Il disegno di queste tre linee, una principale e due secondarie, viene restituito alla sua leggibilità originaria e tradotto in architettura sotto forma di canali d'acqua. I canali culminano in due bacini terminali, la vasca adiacente al Ninfeo del Pretorio, reintegrata proprio dove un tempo già esisteva un invaso originario, e un nuovo specchio d'acqua collocato al centro del complesso degli Inferi, a siglare simbolicamente la riattivazione dell'euripo stingio.

Il canale d'acqua diventa così sia elemento di congiunzione che ricuce la frattura tra le polarità del sistema policentrico, sia dispositivo di separazione che articola la sequenza degli spazi espositivi. Lungo il canale si dispongono infatti i padiglioni dedicati all'esposizione temporanea delle opere, concepiti come piattaforme circolari e semicircolari intervallate da vasche d'acqua che evocano, nella loro geometria radiale, il sistema delle architetture termali romane. I padiglioni si configurano non solo come contenitori espositivi ma anche come dispositivi di contemplazione: spazi aperti, sospesi tra terra e acqua, nei quali l'opera esposta entra in dialogo diretto con la luce naturale, il riflesso dell'acqua e la memoria delle rovine circostanti. Il sistema è coperto a intermittenza da strutture in legno con copertura in pannelli di lino impermeabile che assume la forma di spicchi inclinati verso l'interno, configurandosi come grandi tende rovesciate che raccolgono la luce zenitale e la filtrano attraverso la trama del lino. Ciascuno spicchio presenta una lingua terminale che favorisce la canalizzazione dell'acqua piovana verso le vasche sottostanti, chiudendo così un ciclo virtuoso nel quale l'acqua piovana, raccolta dalle coperture, alimenta nuovamente il sistema idraulico del giardino.

La struttura portante è costituita da pilastri in legno di sezione 10×10 cm, ancorati alla base con scarpe metalliche, secondo un sistema costruttivo a secco che garantisce la completa reversibilità dell'intervento.

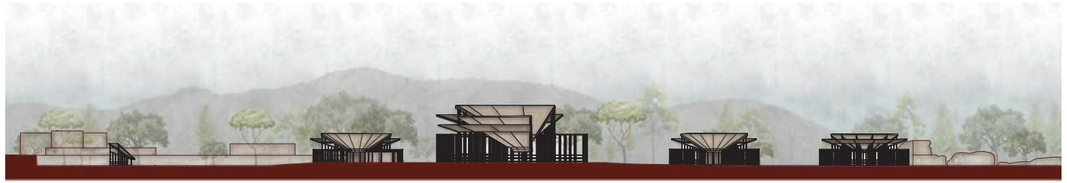
Il sistema di appoggio al terreno è progettato nel rispetto dei principi di un'economia circolare e di un cantiere a basso impatto per cui il montaggio e lo smontaggio devono essere pratici e arrecare il minor disturbo possibile al substrato archeologico. Per questa ragione la fondazione è realizzata interamente a secco, senza getti in opera né scavi invasivi.

Il prodotto utilizzato per realizzare le fondazioni è il gabbione in rete elettrosaldata, riempito con materiale lapideo locale di recupero, una soluzione che consente di distribuire uniformemente i carichi sul terreno; infatti, sul pannello di chiusura superiore del gabbione è annegata una trave in cemento armato prefabbricata, necessaria per permettere l'appoggio della struttura lignea sovrastante e per ripartire uniformemente il carico sul sottostante materiale lapideo di riempimento.

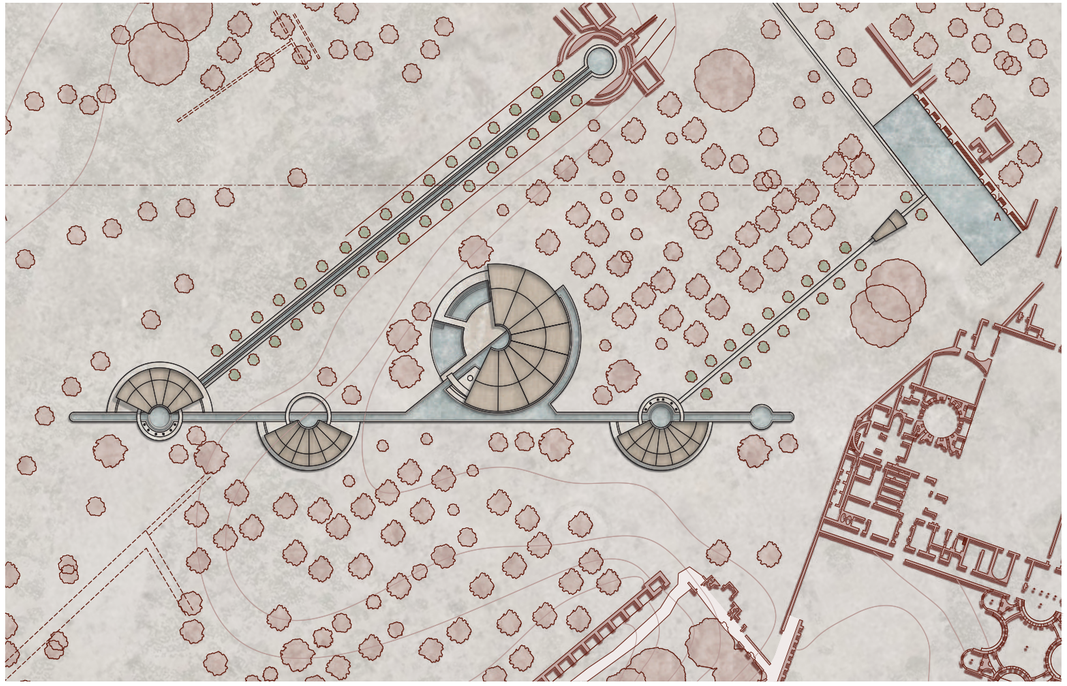
La pavimentazione è realizzata mediante lastre modulari in cocciopesto posate a secco su un letto di inerte fine livellante, disposto sopra i gabbioni.

4 Elia Bombardini e Chiara Succi, "Il giardino segreto di Adriano - Proposta di nuova musealizzazione dei luoghi e dei percorsi all'interno di Villa Adriana", Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per l'Archeologia, Università di Bologna, rel. Francesco Saverio Fera, 2018.

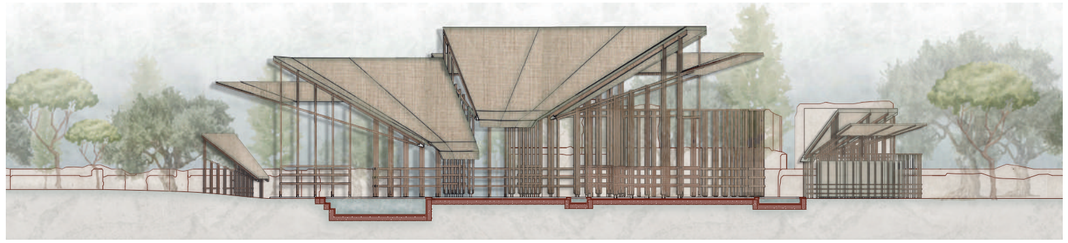
5 Benedetta Adembri, Villa Adriana, Milano: Electa, 2000



Prospetto A-A



Coperture del Padiglione nel Giardino Segreto di Adriano





Pianta del padiglione espositivo centrale











6.3 Il Teatro Greco e le Palestre

La posizione del padiglione sul Teatro Greco si colloca lungo il prolungamento dell'asse generativo che parte dalla Piazza d'Oro e che culmina nel Tempio di Venere Cnidia. Ci troviamo nell'area nord-orientale della Villa, la prima che si incontra durante la visita, situata sul livello altimetrico più basso del complesso. Costeggiando la Valle di Tempe, si raggiunge dapprima il Teatro Greco, nei pressi del quale si estendeva il Pantanello, l'area dove nel Settecento fu rinvenuto un grandissimo numero di sculture. Poco distante sorge la cosiddetta Palestra, un complesso scavato a partire dal 2000 e mai aperto al pubblico, che il progetto intende ora riattivare e connettere al sistema dei percorsi.

Il cosiddetto "Teatro Greco" di Villa Adriana rappresenta una tipologia architettonica complessa, e la stessa denominazione costituisce il primo indizio di questa ibridazione. Come hanno dimostrato le recenti campagne di scavo condotte dall'Università Pablo de Olavide di Siviglia a partire dal 2003, l'edificio non risponde né al modello teatrale greco né a quello romano canonico, ma costituisce una sintesi di elementi propri di entrambe le tradizioni, uniti in un linguaggio del tutto innovativo.[6] L'elemento di derivazione ellenica è rappresentato dalla cavea, impostata sul pendio naturale della collina tufacea secondo una soluzione tipica dei teatri ellenici, e dalla presenza dell'orchestra, spazio originariamente destinato al coro; appartengono invece alla tradizione romana la pianta semicircolare regolare, il monumentale edificio scenico e la concezione del teatro come spazio di rappresentazione privato e di corte, destinato a un numero ristretto di spettatori. Il complesso riflette pertanto il gusto filellenico di Adriano, capace di reinterpretare i modelli greci attraverso le tecniche costruttive e le esigenze rappresentative dell'architettura imperiale.

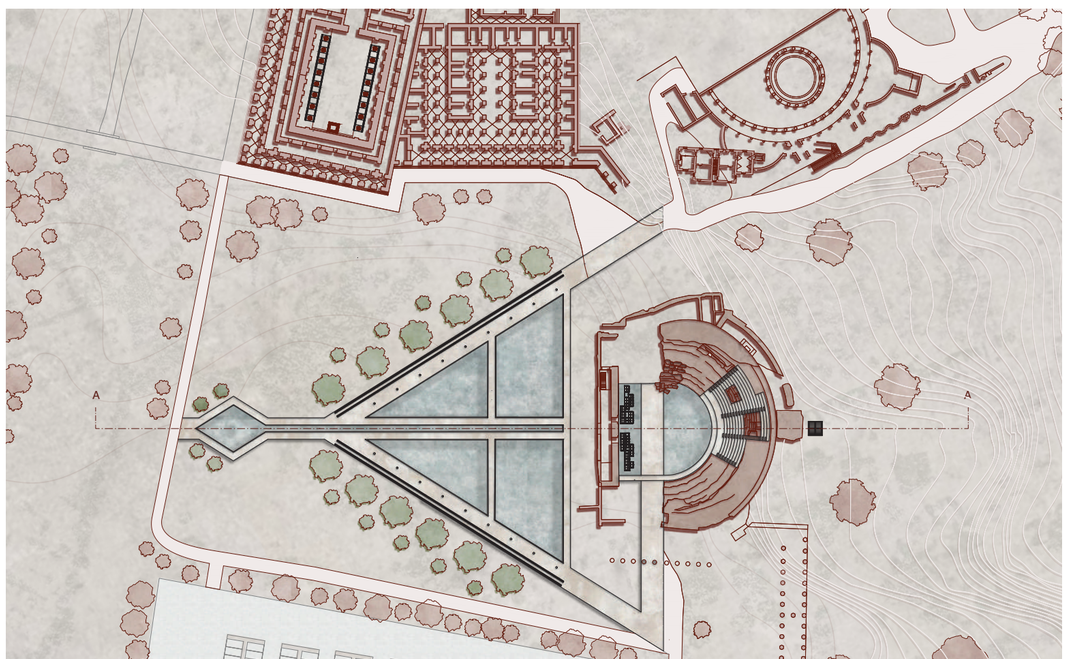
Un risultato di straordinaria importanza emerso dagli scavi riguarda la zona posteriore al teatro. Smentendo la storiografia tradizionale, che ipotizzava la presenza di un portico anteriore (porticus ante scaenam) già disegnato nelle primissime planimetrie della Villa, le indagini hanno rivelato che l'area retrostante non era occupata da una porticus post scaenam, bensì concepita come un giardino. Questa scoperta ha permesso di identificare il muro posteriore non come una frons scaenae, ma come un postscaenium che delimitava un giardino, trasformando l'interpretazione dell'edificio, in cui il teatro non è più un organismo isolato e autosufficiente, ma uno spazio che si apriva verso il paesaggio e il sistema idraulico della Villa.[7]

6 Rafael Hidalgo, "Il cosiddetto Teatro Greco di Villa Adriana: ultime campagne di scavo", in Giuseppina Ghini e Zaccaria Mari (a cura di), Lazio e Sabina 8. Atti del Convegno Ottavo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma 30-31 marzo, 1 aprile 2011, Roma: Edizioni Quasar, 2012, p. 23

7 Ibidem, p. 29



Sezione A-A



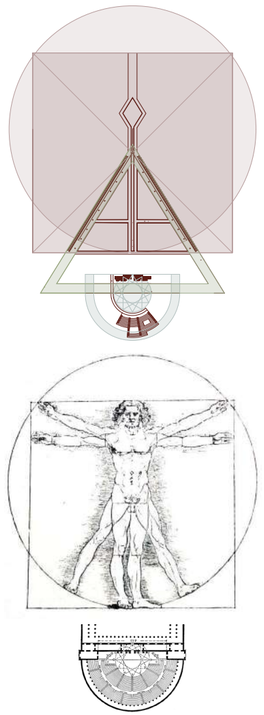
Impianto dell'intervento su Teatro Greco, Giardino e Palestre

Il rapporto tra architettura e acqua in quest'area assume un valore strutturale e simbolico. Essendo l'area più bassa della Villa, il Teatro Greco intercetta naturalmente le falde acquifere che attraversano il banco tufaceo, alimentate dalle sorgenti dei monti Tiburtini e dagli acquedotti che transitavano nelle vicinanze. Questa condizione idrogeologica non è un dato accessorio, ma un elemento generatore del progetto architettonico, il quale prevede l'installazione di uno specchio d'acqua centrale, proprio grazie alla presenza del canale sotto al sito.
L'intervento sul Teatro prevede anche un attento riequilibrio altimetrico, con lo scavo del terreno adiacente al teatro, per riportare alla luce una porzione delle gradonate attualmente interrate. Davanti alla scena è introdotta una cascata effimera, una struttura lignea che sostiene una scacchiera di vaschette metalliche dalle quali l'acqua scende a formare un velo continuo, ricreando simbolicamente la monumentalità perduta della frons scaenae attraverso la sola materia liquida e il suo suono.

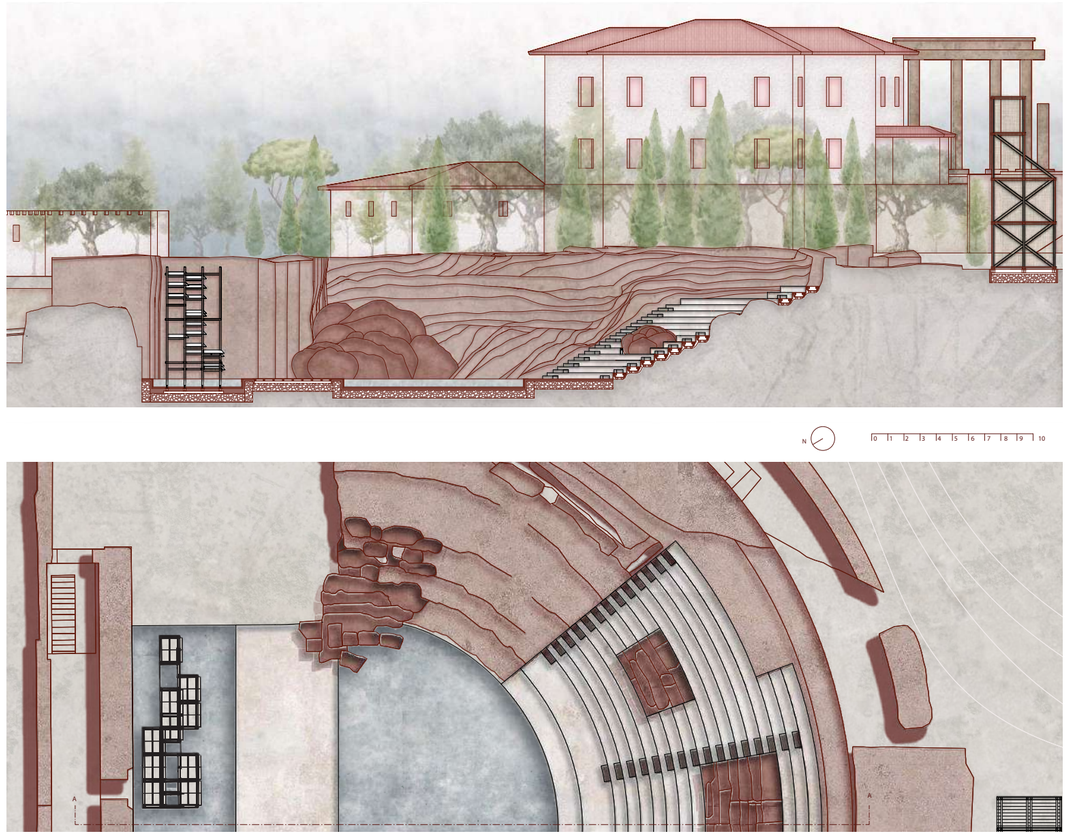
Sulle emergenze archeologiche delle gradonate esistenti, l'intervento prevede l'inserimento di nuove sedute contemporanee, per ricreare solo in parte l'effetto visivo del teatro antico. Questo specifico intervento prende spunto dal restauro del Teatro Romano di Sagunto operato da Giorgio Grassi, dove la ricostruzione non è puramente mimetica, ma si parla più di un'anastilosi tipologica e percettiva, capace di ricomporre solo in parte l'effetto visivo e spaziale del teatro antico, mantenendo una netta differenziazione tra la materia della rovina e il gesto del progetto contemporaneo.

La posizione e la dimensione della nuova scena e del nuovo palcoscenico derivano dallo studio delle proporzioni del teatro illustrate da Vitruvio nel De architectura, e al tempo stesso la posizione del palcoscenico corrisponde al lato base di un triangolo equilatero che determina anche il sistema del progetto del giardino davanti al teatro.

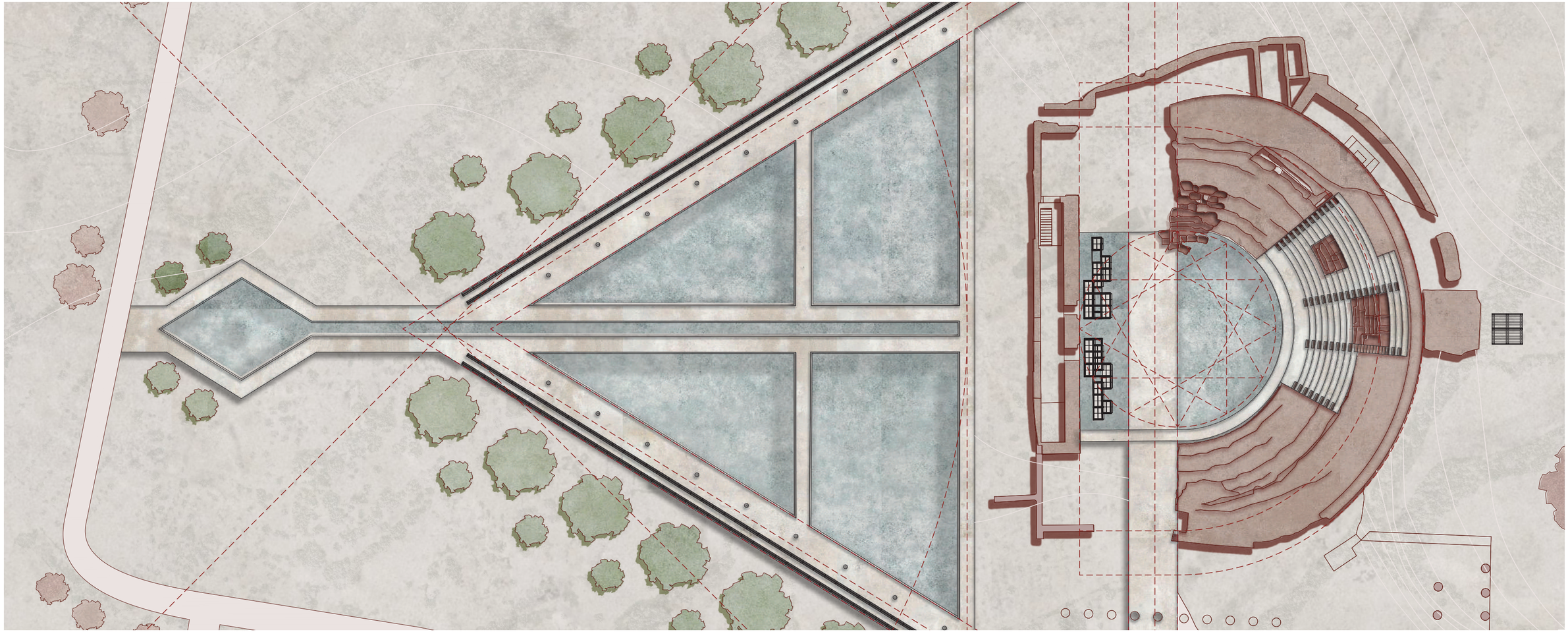
Dietro la scena del teatro è stato infatti progettato un giardino seguendo un rigoroso sistema di tracce. L'asse principale del giardino coincide con l'asse del teatro, generando un grande scorcio prospettico visibile dall'alto della cavea. Questo asse corrisponde anche all'altezza di un triangolo equilatero generatore, la cui inclinazione del lato corrisponde alla linea tangente il Tempio di Venere Cnidia. Questo triangolo progettualmente definisce la direzione dei percorsi pedonali, affiancati da vasche d'acqua, che convergono verso uno specchio d'acqua romboidale posto al lato terminale nord del giardino. Anche in questo caso, la posizione degli elementi non è casuale, ma deriva da un modulo proporzionale di ascendenza vitruviana: la vasca romboidale rappresenta geometricamente la testa dell'Uomo Vitruviano, mentre i due lati del triangolo e i percorsi ne configurano gli arti, trasformando l'astrazione geometrica in un'esperienza spaziale percorribile.



Tracce vitruviane per il disegno del Teatro e del Giardino



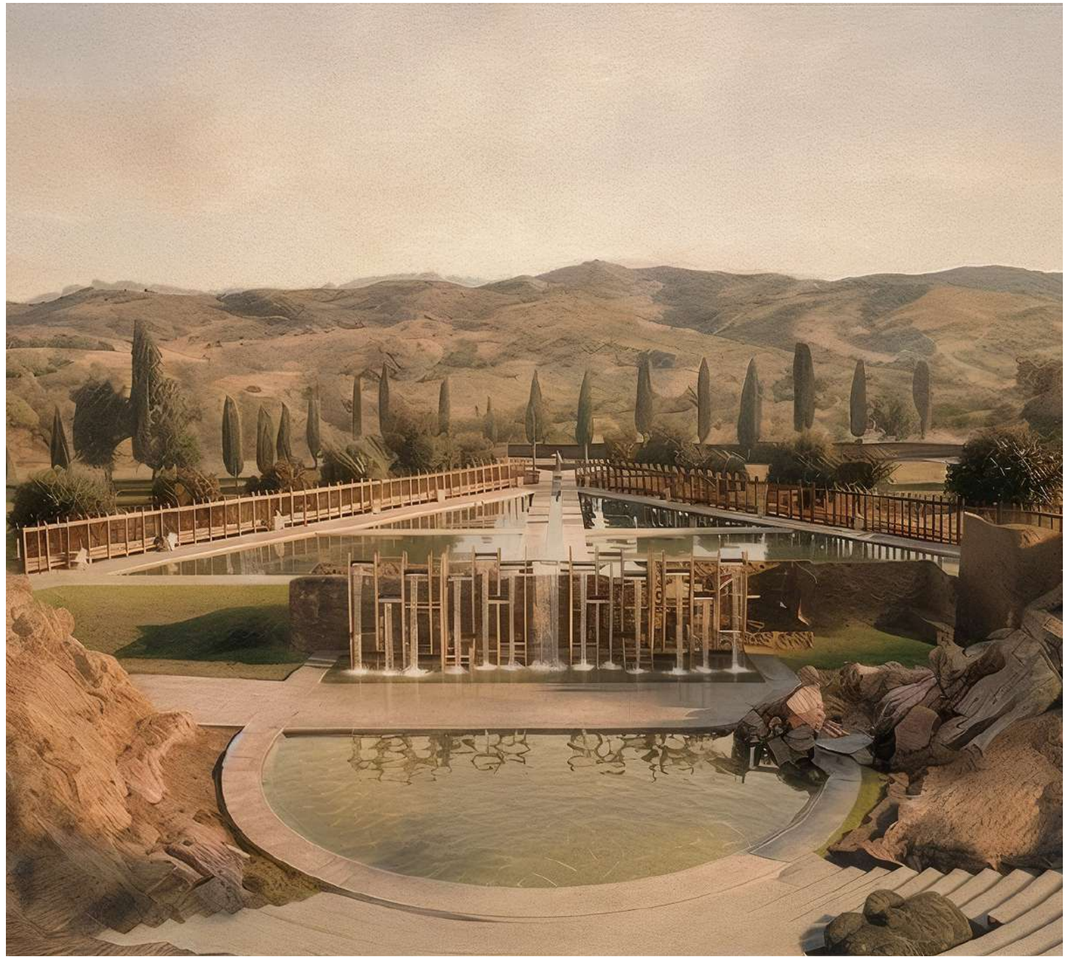
Dettaglio dell'intervento sul Teatro Greco



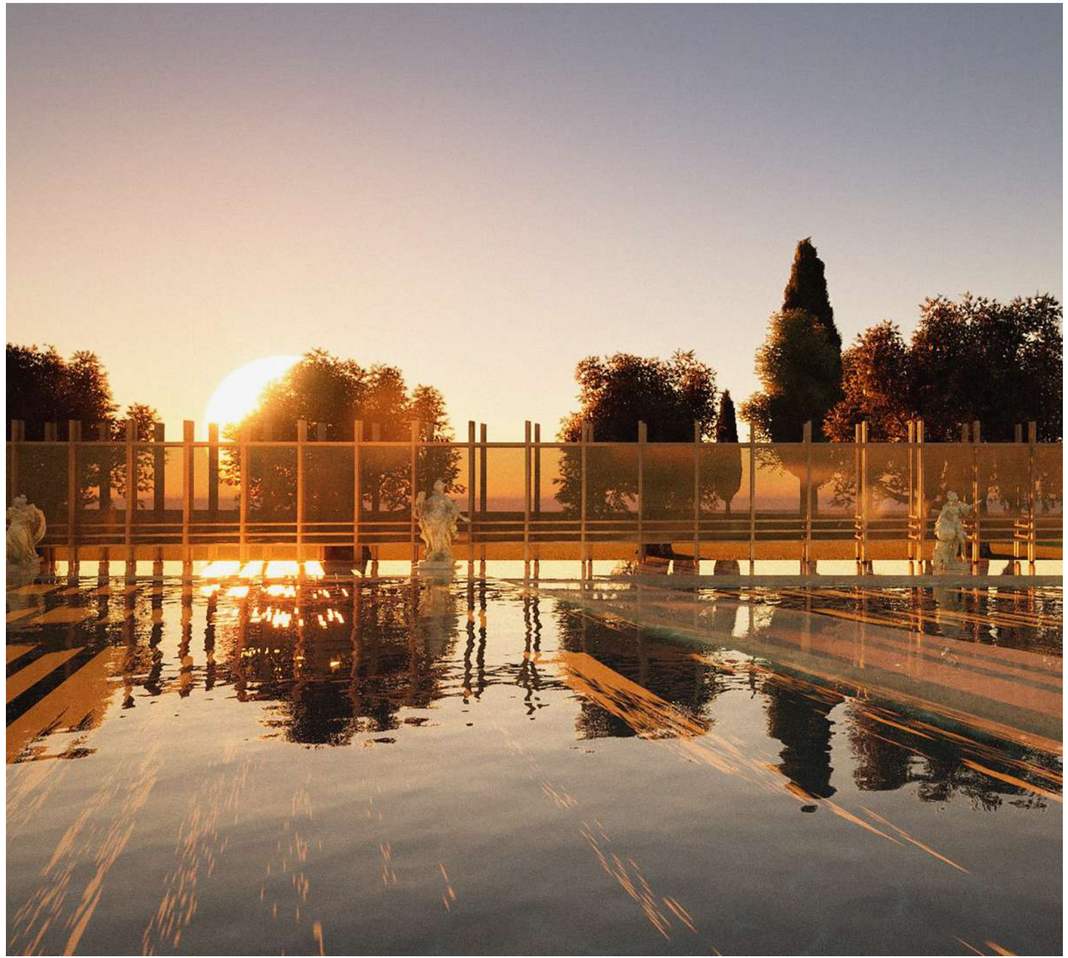
Il progetto prevede inoltre l'apertura di un nuovo accesso alla Villa dal lato nord-est del parcheggio.
A siglare la prospettiva del giardino, una folie concepita come una lunga quinta in struttura lignea e teli di lino impermeabile. Questo dispositivo non assolve solo a una funzione di sfondo scenografico, ma agisce come un filtro percettivo indirizzando lo sguardo verso il punto di fuga, mentre le statue posizionate davanti ai pannelli trovano riflesso nelle vasche d'acqua. Dietro al muro di lino, la piantumazione di ulivi si intravede attraverso le trasparenze del tessuto, specialmente nelle ore serali quando l'illuminazione radente proietta le ombre dei rami sul lino, creando un'esperienza visiva di luci e ombre altamente suggestiva, in cui natura, archeologia e allestimento entrano in risonanza.
Questo sistema compositivo, pur possedendo una forte autonomia regolatrice interna, si espande per connettersi con le presenze architettoniche vicine, in particolare il complesso delle Palestre.
La denominazione di "Palestra", attribuita nel XVI secolo dall'antiquario e architetto Pirro Ligorio a causa del rinvenimento di quattro ritratti in marmo rosso caratterizzati dalla presenza di corone di foglie d'ulivo, interpretati come busti di atleti, è stata recentemente messa in discussione da studi successivi. Tali figure rappresentano infatti sacerdoti legati al culto della dea Iside, suggerendo una funzione religiosa del complesso piuttosto che sportiva o ginnica. Durante gli scavi sono stati rinvenuti una sfinge in marmo e una scultura raffigurante il dio falco Horus, elementi che rafforzano ulteriormente l'interpretazione del complesso come centro di culto dedicato a Iside. Dal punto di vista architettonico, il nucleo principale si articola su due livelli: il piano inferiore, costituito da due criptoportici concentrici di sostruzione ancora oggi ben conservati, e il piano superiore, caratterizzato da una grande corte rettangolare circondata da un doppio portico con pilastri. Affiancata ad essa, la "Sala ipostila", interpretata come il probabile santuario del complesso, era preceduta da una monumentale scalinata marmorea e presentava un ricco rivestimento in opus sectile, colonne e capitelli compositi.[8]
Nell'edificio principale delle Palestre, il progetto interviene con lo stesso dispositivo materico utilizzato nel giardino del Teatro Greco. Attraverso il sistema di pilastri in legno e pannelli in lino, si intende ricreare la membrana ritmica dell'antico porticato perduto. I pannelli in lino sono disposti secondo una sequenza alternata e modulare, generando un gioco di pieni e vuoti, di luci e ombre, tra le colonne ricreate e inserite all'interno della stessa struttura. L'intervento si configura così come un allestimento che, filtrando la luce e incorniciando le rovine dei criptoportici, restituisce al luogo la sua originaria dimensione di mistero e di sacralità, chiudendo il cerchio di un percorso che dall'acqua conduce al culto.

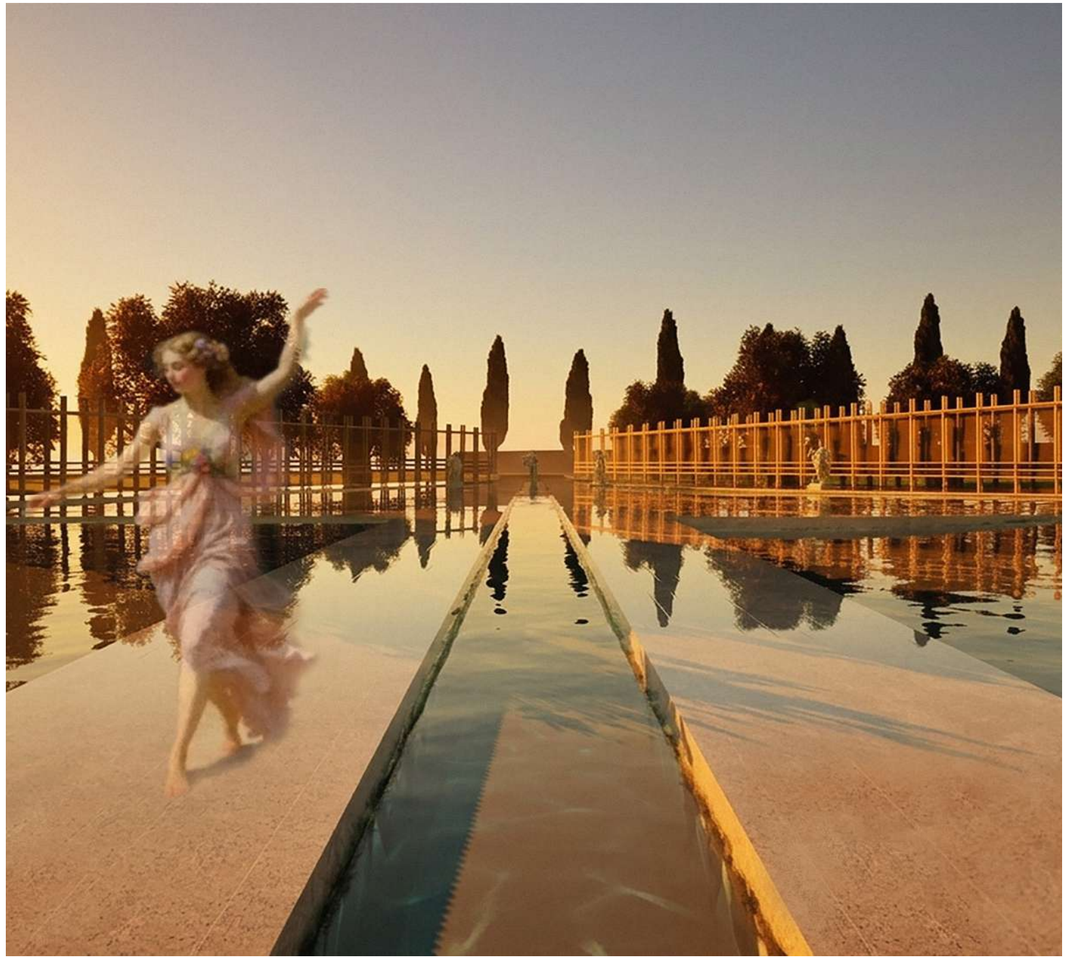
8 Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la Provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale, sito ufficiale di Villa Adriana



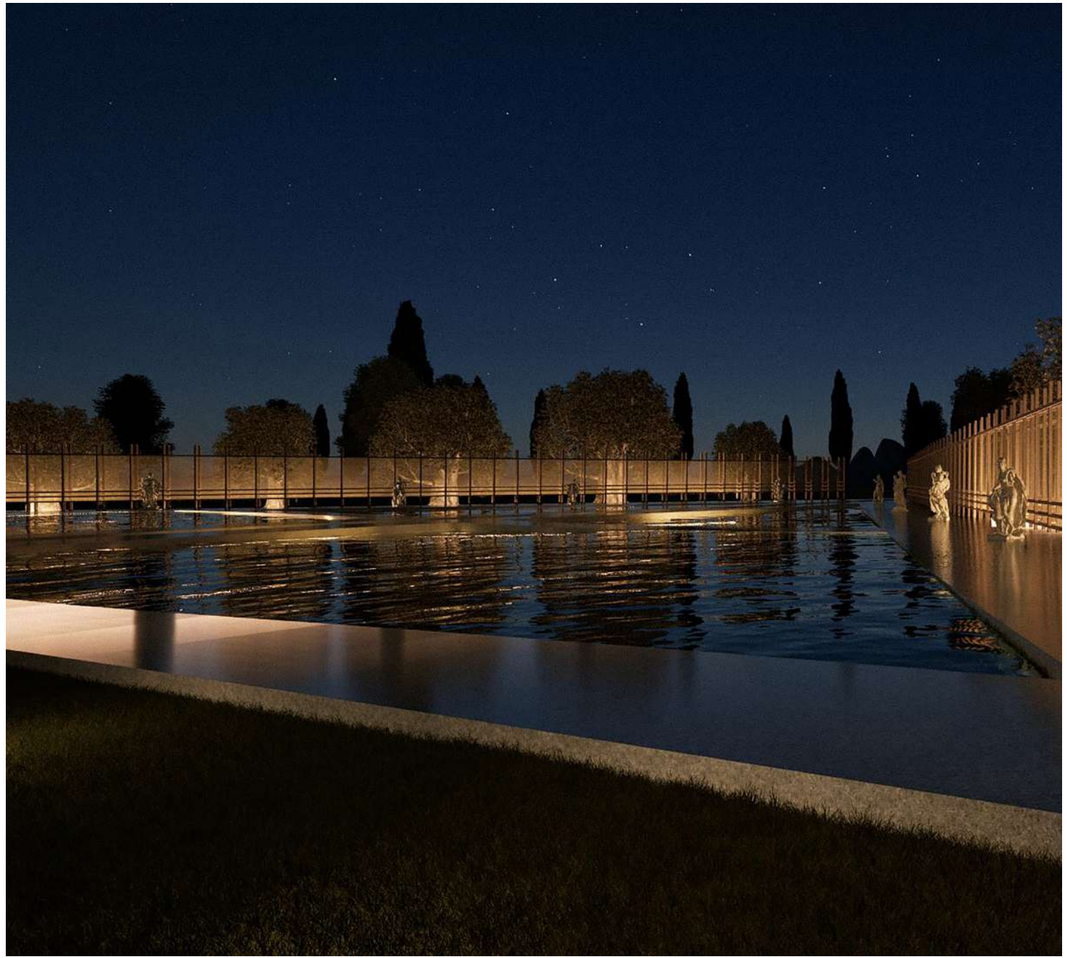
















La Folie delle Palestre



La Folie delle Palestre

6.4 L'Edificio con Tre Esedre

Nel masterplan di progetto, l'intervento relativo all'Edificio con Tre Esedre si colloca lungo l'asse che parte sempre da Piazza d'Oro e arriva fino all'edificio oggetto del progetto. Il complesso delle Tre Esedre, situato nel cuore della Villa, costituisce un nodo di connessione tra il Pecile e il Ninfeo Stadio, e rappresenta uno dei più raffinati esempi di come l'architettura adrianea sapesse orchestrare le relazioni tra spazio, luce, acqua e arredo scultoreo attraverso una regia percettiva consapevole.

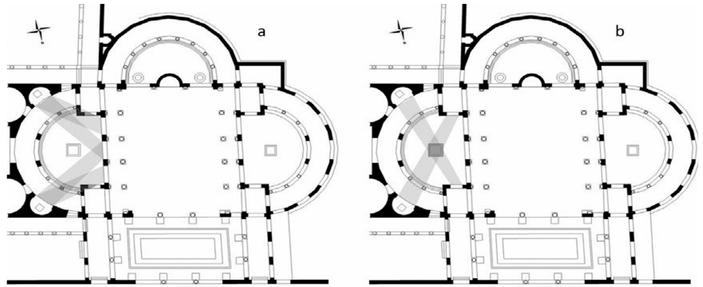
L'Edificio con Tre Esedre era costituito da due blocchi distinti e perpendicolari tra loro, un ambiente centrale, orientato approssimativamente nord-sud, circondato da tre esedre-giardino porticate e semicircolari, e un gruppo di ambienti con orientamento est-ovest posti sul lato orientale. [9] La complessità compositiva dell'edificio non si limitava alla geometria planimetrica, ma si estendeva alla gestione sapiente delle visuali e delle relazioni ottiche tra i diversi spazi.

Come ha dimostrato Thea Ravasi nel suo studio sull'estetica e la progettazione architettonica nella disposizione dell'arredo scultoreo di Villa Adriana, l'edificio era concepito come un "dispositivo percettivo altamente sofisticato, nel quale la disposizione delle nicchie e dei basamenti in muratura non rispondeva a criteri puramente decorativi, ma a precise strategie di orientamento dello sguardo… Le sculture collocate nelle grandi nicchie semicircolari dell'esedra orientale, ad esempio, erano visibili solo da punti di vista specifici, attraverso le aperture poste lungo il lato orientale dell'ambiente centrale, e risultavano parzialmente schermate dalle colonne del portico… Solo spostandosi nei disimpegni di collegamento tra l'ambiente centrale e l'esedra era possibile ottenere una visione priva di interferenze, con le sculture perfettamente incorniciate dalle colonne e poste al termine di una direttrice lungo il cui asse si trovava la fontana collocata al centro dell'esedra."[10]

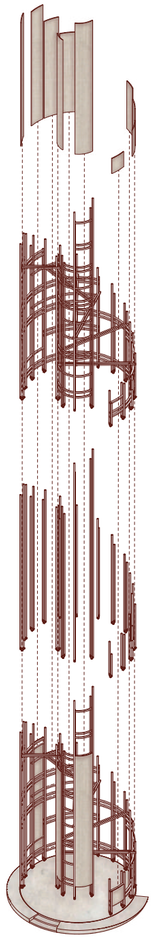
L'associazione tra scultura e acqua era dunque intenzionalmente ricercata, invitando il visitatore a muoversi all'interno dell'edificio fino a raggiungere un punto preciso dal quale poter apprezzare il gioco di interazione visiva tra la scultura dentro la nicchia e la fontana collocata lungo lo stesso asse ottico. Questa compenetrazione tra acqua e scultura era ulteriormente sottolineata dalla presenza delle fontane ottagonali dell'esedra meridionale, visibili dalle finestre situate ai lati della nicchia, che creavano un gioco di luce e movimento in vivace contrapposizione chiaroscurale con la scultura collocata nell'ombra della nicchia.

9 Thea Ravasi, "Estetica e progettazione architettonica nella disposizione dell'arredo scultoreo di Villa Adriana a Tivoli, Roma", in XVIII CIAC: Centro y periferia en el Mundo Clásico / Centre and periphery in the ancient world, Mérida, 2014, pp. 19-22

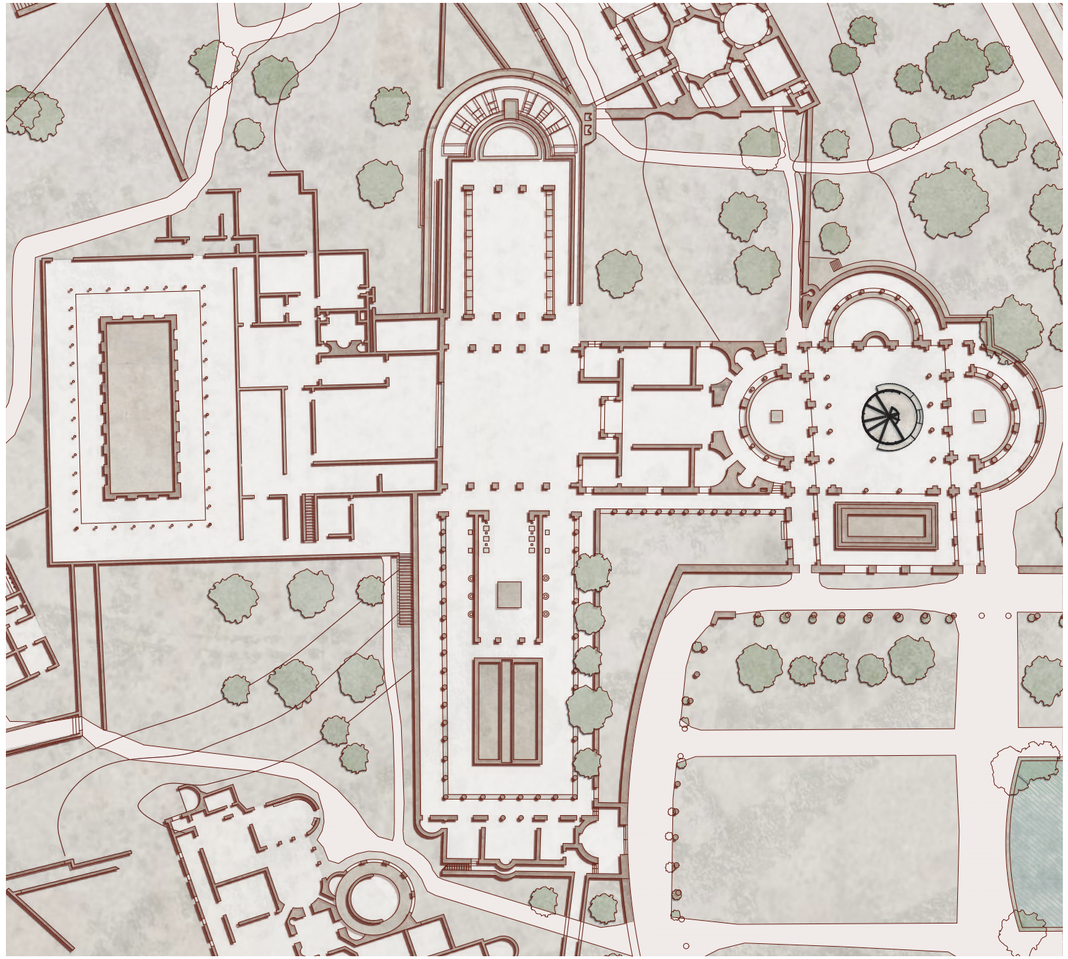
10 Ibidem, p. 19-20

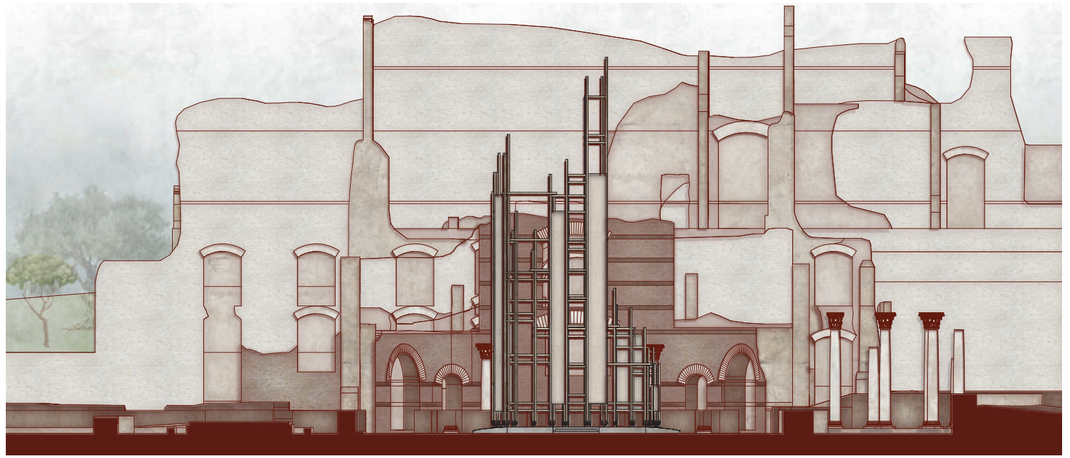


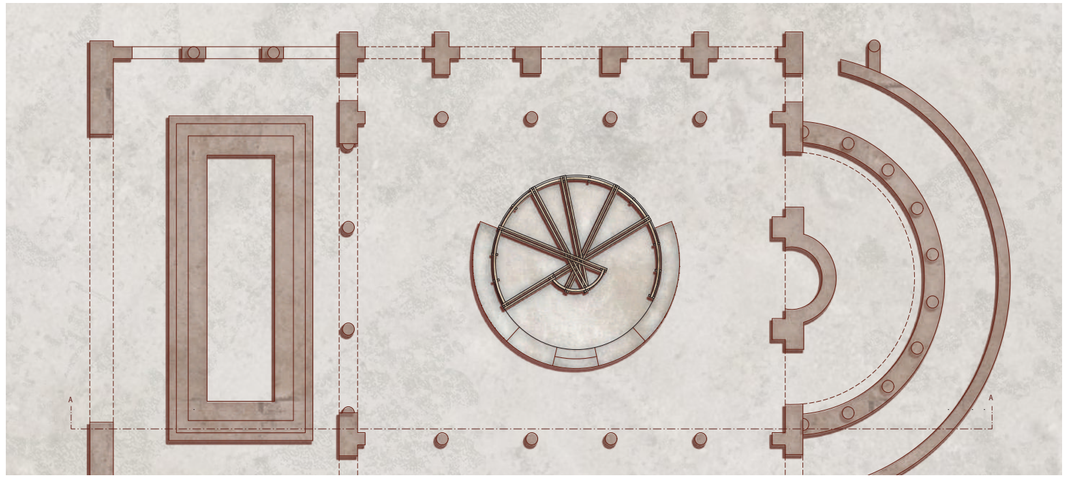
Il disegno del programma decorativo dell'Edificio con Tre Esedre rifletteva un principio estetico che prevedeva l'associazione tra acqua/luce e scultura/ombra, un assunto progettuale che guidava il movimento del visitatore e strutturava l'esperienza spaziale attraverso una sequenza di rivelazioni percettive.
Nel mio progetto ho voluto assumere la stessa logica di "prospettive guidate" traducendola attraverso un linguaggio materico e formale contemporaneo. L'intervento consiste in una struttura lignea di circa 12 metri di altezza, che assume la forma di una spirale, una geometria che assolve non solo ad una visione estetica monumentale ma anche ad una precisa esigenza strutturale: la forma spiraleggiante consente infatti una connessione di maggior resistenza tra i pilastri, creando un sistema autoportante che non richiede ancoraggi invasivi al terreno.
La struttura è poggiata su un basamento realizzato sempre a secco, costituito da un reticolo di traversi e montanti sul quale poggia il rivestimento sempre in lastre di cocciopesto. I teli di lino impermeabile, che caratterizzano l'intero sistema delle folies, sono posizionati in modo strategico sulla struttura lignea, secondo una logica che deriva direttamente dallo studio delle visuali originarie dell'edificio, invece però di utilizzare la scultura come oggetto focale, impiega il tessuto come filtro: i teli di lino sono posizionati in modo da incorniciare, filtrare e indirizzare lo sguardo verso le visuali significative dell'edificio.
Lo scorcio più importante è quello che ricade sulla vista dell'esedra del lato orientale, caratterizzata da una grande porta e una finestra centrale che costituivano il punto focale del sistema percettivo originario. Il tessuto, con la sua intrinseca instabilità e capacità di filtrare la luce, diventa così un dispositivo di contemplazione che, da un lato, ricrea un'immagine di spettacolo e di messa in scena, dall'altro configura veri e propri dispositivi di inquadratura, capaci di isolare e valorizzare le architetture antiche.

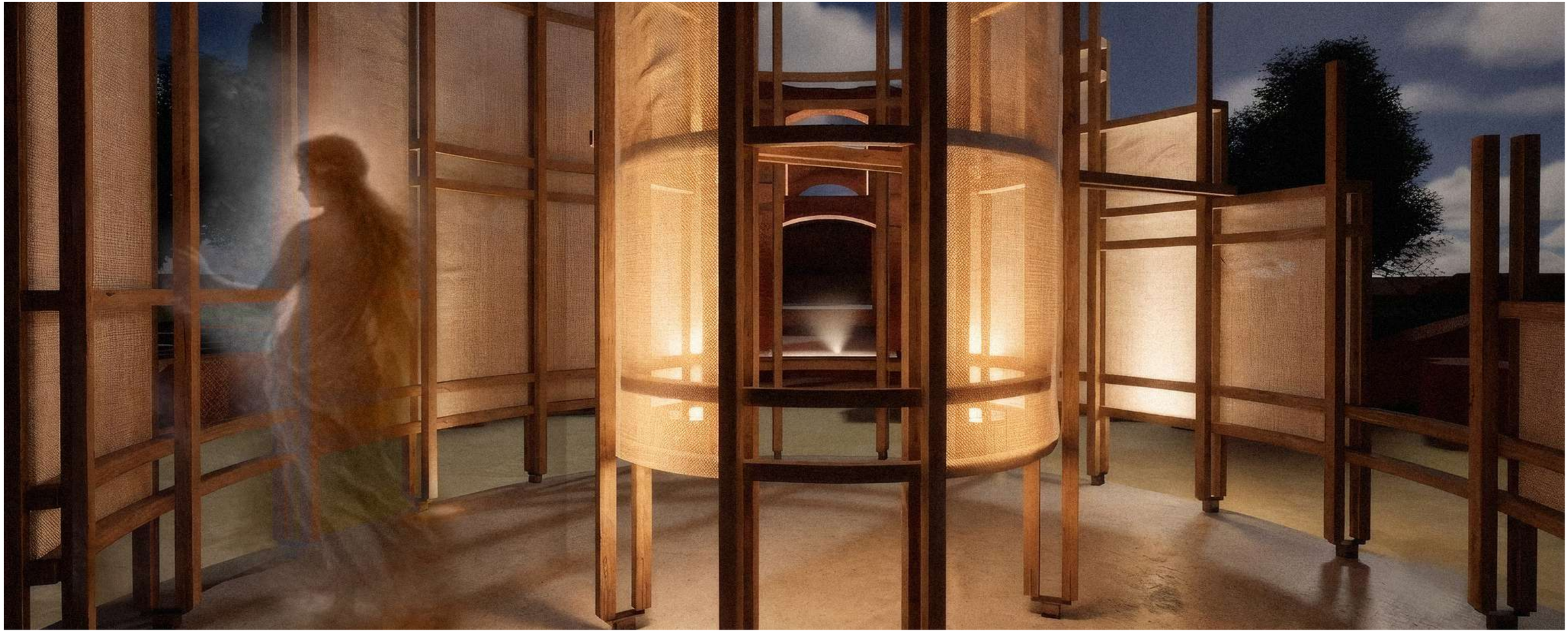










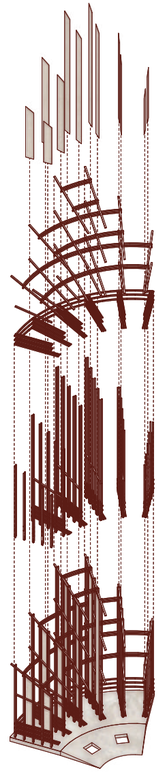


6.5 Piazza d'Oro

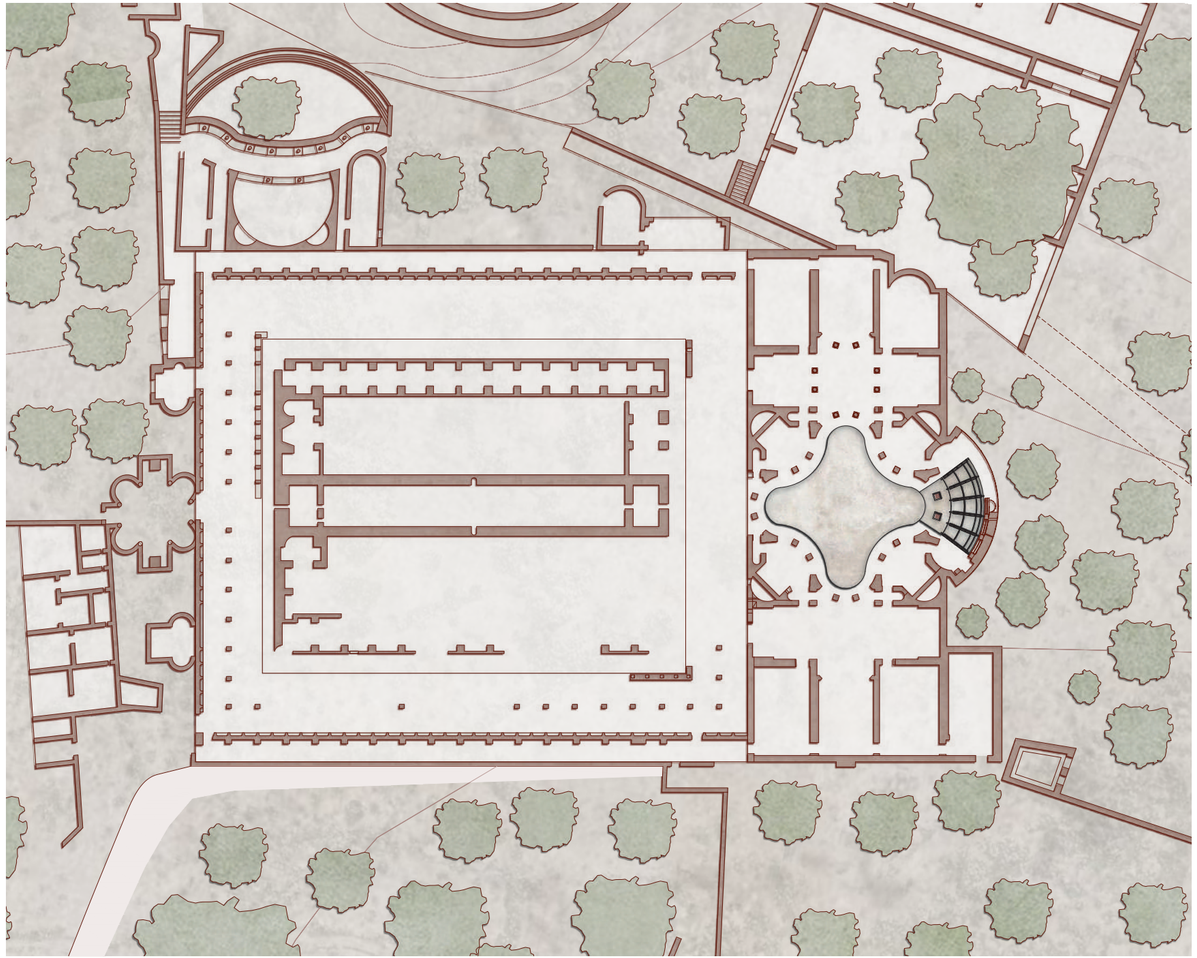
Nel sistema compositivo ipotattico la Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro rappresenta il nodo da cui si irradiano tutti gli altri assi culminanti nelle aree di progetto.
Chiudere il percorso progettuale in questo luogo significa dunque tornare all'origine invisibile del sistema, al punto in cui la logica compositiva dell'intero complesso adrianeo trova la sua massima concentrazione spaziale e simbolica.
Il complesso della Piazza d'Oro si articola attorno a un ampio spazio verde organizzato secondo un impianto simmetrico. Al centro, una lunga vasca rettangolare definisce l'asse principale del giardino, fiancheggiata su entrambi i lati da una successione speculare di aiuole e bacini di dimensioni minori che scandiscono ritmicamente lo spazio. Un imponente sistema porticato delimita l'intero perimetro del complesso: la struttura, realizzata in laterizio con pilastri arricchiti da semicolonne addossate, originariamente ospitava un doppio ordine di navate separate da colonne alternate in marmo cipollino e granito verde. Le superfici murarie dovevano essere originariamente rivestite con stucchi o intonaci policromi, mentre sui lati longitudinali si aprivano due corridoi paralleli che garantivano l'accesso ai diversi ambienti del complesso.
L'ingresso monumentale al giardino è costituito da un ambiente ottagonale che funge da vestibolo, caratterizzato da un'articolazione alternata di nicchie rettangolari e absidi semicircolari.
La copertura è affidata a una cupola segmentata da spicchi, perforata al centro da un ampio oculo che garantisce l'illuminazione zenitale. La pavimentazione dell'ambiente è realizzata con un prezioso mosaico policromo a motivo romboidale. In posizione speculare rispetto al vestibolo, sul lato opposto del giardino, si colloca un grande ninfeo a pianta semicircolare. Questo ambiente era originariamente caratterizzato da edicole inquadrate da colonne in marmo giallo antico, sostenute da mensole in pavonazzetto, dalle quali l'acqua zampillava per alimentare le fontane della sala centrale, per poi defluire nella grande vasca longitudinale che attraversa il giardino.
Al centro del complesso si erge la Sala Quadrilobata, caratterizzata da una serie di colonne disposte in modo da formare in pianta un ottagono a lati alternativamente concavi e convessi, inscritto in un quadrato ai cui angoli si impostano piccoli ninfei absidati. Nello spessore dei pilastri sono ricavate sei latrine singole, mentre la questione più dibattuta riguarda la copertura dell'ambiente poiché secondo alcuni studiosi la sala era completata da un'ardita cupola, ma altri sostengono che si trattasse di un'area a cielo aperto, mentre altri ancora ritengono che avesse una copertura in materiale deperibile, come per esempio il legno.[11]

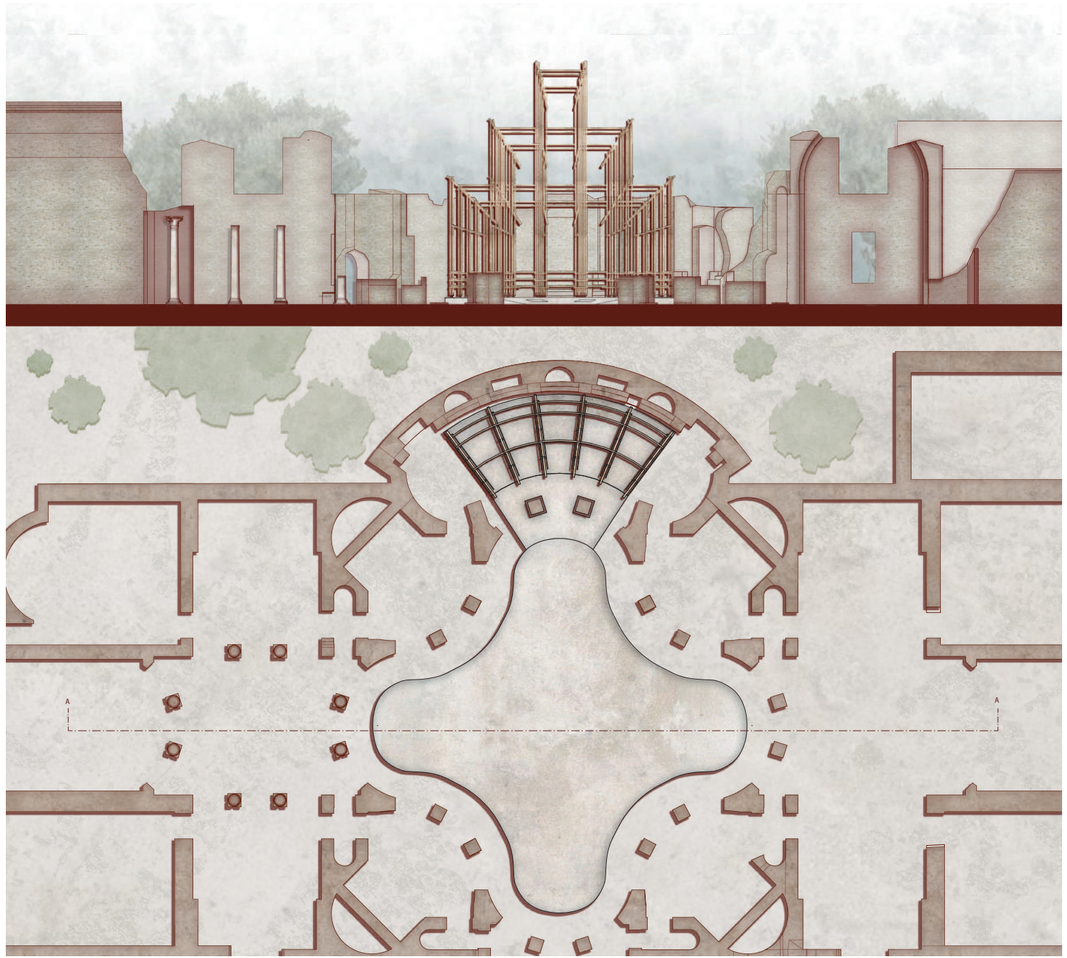
11 Benedetta Adembri, Villa Adriana, Milano: Electa, 2000, pp. 45-48

Il progetto della folie per la Piazza d'Oro si colloca esattamente in questa sala. La struttura, alta circa 7 metri, è concepita come un sistema di telai lignei che incorniciano le nicchie senza chiuderle, generando una sequenza di pieni e vuoti che filtra la luce e indirizza lo sguardo verso il centro dell'ambiente. La base della folie integra una pavimentazione in lastre modulari di cocciopesto la cui forma non è casuale poichè ricrea la geometria a fiore derivante dall'alternanza degli angoli convessi e concavi dell'ottagono della sala, trasformando il tracciato planimetrico dell'architettura antica in un dispositivo percettivo contemporaneo.
Questo intervento chiude il cerchio del masterplan: dalla centralità generativa della Piazza d'Oro si sono irradiati gli assi che hanno guidato gli interventi sul Giardino Segreto, sul Teatro Greco e sull'Edificio con Tre Esedre. Tornare qui significa rivelare la logica compositiva invisibile che governa l'intero complesso, mostrando come Villa Adriana sia ancora oggi un palinsesto nel quale antico e contemporaneo entrano in un dialogo critico. La folie in legno e lino, con la sua natura effimera e reversibile, si inserisce in questa tradizione millenaria di stratificazione e trasformazione, confermando la vocazione della Villa a essere un laboratorio permanente di sperimentazione architettonica, dove l'effimero non è negazione della permanenza, ma sua condizione necessaria.[12]



12 Sul concetto di palinsesto e sulla stratificazione come condizione necessaria dell'architettura si veda: Zaccaria Mari, "Villa Adriana. Da Rovina a Patrimonio Dell'UNESCO", Lanx, 7, 2011, pp. 153–171









BIBLIOGRAFIA:

Adembri Benedetta, *Villa Adriana*, Milano: Electa, 2000

Adembri, B., Cinque, G.e. (a cura di), *Villa Adriana. La pianta del centenario 1906-2006,* Firenze, 2006

Aurigemma Salvatore, *Villa Adriana*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato, 1985

Basso Peressut Luca (a cura di) e Caliari Pier Federico (a cura di), *Architettura per l'archeologia – museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, 2014

Basso Peressut Luca (a cura di) e Caliari Pier Federico (a cura di), *Piranesi Prix de Rome - Progetti per la Grande Villa Adriana*, in edibus, 2019

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge (MA),The MIT Press, 1994

Bigiotti Stefano, Corvino Enrica, Ghazi Elnaz, Maresca Erika, Morselli Elisa, Russo Ceccotti Leopoldo, Spada Marco, *La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea*, Roma: Prospettive Edizioni, 2015

Calandra Elena, *Adriano – architettura e progetto*, Mondadori Electa, 2000

Caliari Pier Federico, "Gli architetti di Adriano", *Ananke Speciale*, 84, agosto 2018, pp. 9-28

Caliari Pier Federico, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino", *Ananke Speciale*, 84, agosto 2018, pp. 67-79

Caliari Pier Federico, "La ricostruzione dopo la fine del moderno", *Ananke*, 83, gennaio 2018, pp. 71-76

Caliari Pier Federico, "Louis Kahn, ultimo dei romani", *Ananke*, 84, maggio 2018, pp. 24-28

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

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

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

Cattiodoro Silvia, *Il Fondamento Effimero dell'Architettura*, Roma: ARACNE editrice, 2012

Centanni Monica (a cura di) e Sacco Daniela (a cura di), *Collana "Rinascita a Tivoli", (Vol. 1), Villa Adriana – Memoria, storia, fortuna, futuro*, Tivoli: Edizioni Engramma, 2016

Cinque Giuseppina Enrica, "Le componenti progettuali nell'architettura della Villa Adriana: il nucleo centrale", in Rafael Prieto Hidalgo e Marìa del Pilar, *Roma, Tibur Baetica investigaciones adrianeas*, Editorial Universidad de Sevilla, 2013, pp. 95-150

Mari Zaccaria, "Villa Adriana. Da Rovina a Patrimonio Dell'UNESCO." *Lanx*, 7, 2011, pp. 153–171

Maurizio Macale, Villa Adriana, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, Roma, 2003

Rafael Hidalgo, "Il cosiddetto Teatro Greco di Villa Adriana: ultime campagne di scavo", in Giuseppina Ghini e Zaccaria Mari (a cura di), Lazio e Sabina 8. Atti del Convegno Ottavo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma 30-31 marzo, 1 aprile 2011, Roma: Edizioni Quasar, 2012

Ravasi Thea, "Estetica e progettazione architettonica nella disposizione dell'arredo scultoreo di Villa Adriana a Tivoli, Roma", *CIAC*, 2014, pp. 19-22

Soprintendenza archeologica per il Lazio e Italia Ministero per i beni e le attività culturali, *Adriano: architettura e progetto*, Milano: Electa, 2000

Thea Ravasi, "Estetica e progettazione architettonica nella disposizione dell'arredo scultoreo di Villa Adriana a Tivoli, Roma", in *XVIII CIAC: Centro y periferia en el Mundo Clásico / Centre and periphery in the ancient world*, Mérida, 2014

Bando di concorso Piranesi Prix de Rome 2025, Villa Adriana, 23 agosto – 5 settembre

Tesi di Laurea

Bombardini Elia e Succi Chiara, "Il giardino segreto di Adriano - Proposta di nuova musealizzazione dei luoghi e dei percorsi all'interno di Villa Adriana", Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per l'Archeologia, università di Bologna, rel. Francesco Saverio Fera, 2018

