



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura
per la Sostenibilità
a.a. 2025/2026

TESI FASHION AND HERITAGE

Allestire la moda nei siti Unesco Patrimonio dell’Umanità

Relatore
Prof. Pier Federico Mauro Caliarì
Correlatori:
Greta Allegretti
Amath Luca Diatta

Studentesse
Chiara Alinovi
s333541
Sara Balliu
s333554

INDICE

ABSTRACT

VILLA ADRIANA

- I. L'imperatore Adriano
- II. L'acqua e il verde della Villa
- III. La composizione della Villa
 - Teatro Greco
 - Piazza d'Oro
- IV. Tractatus logico sintattico

PATRIMONIO CULTURALE

- I. Il fascino della rovina
- II. Le origini del restauro
- III. La valorizzazione dei siti

FASHION AND HERITAGE

- I. Il patrimonio come risorsa viva
- II. Il mecenatismo contemporaneo
- III. La strategia comunicativa
- IV. Dialogo tra effimero e permanente

ALTA MODA

- I. Dalla gabbia alla vetrina
- II. La liberazione del corpo
- III. La Moda in movimento

SCHIAPARELLI

- I. Shocking life
- II. Maison Schiaparelli
- III. Dialogo tra moda e arte

PROGETTO

- I. Obiettivi e Concept
- II. Il restauro del Teatro Greco
- III. Il nuovo Padiglione Termale
- IV. Il Fashion Show: Schiaparelli

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

ABSTRACT

Il legame tra moda e patrimonio solleva una questione complessa: com'è possibile connettere l'effimero all'eterno, senza sovrascrivere l'identità del luogo? La presente tesi analizza tale sfida ponendosi l'obiettivo di valorizzare il patrimonio archeologico di Villa Adriana esaltandone il suo fascino in un'esperienza sensoriale e narrativa capace di attivare nuove letture spaziali. La ricerca parte dal dialogo tra la "grande emozione" teatrale di Schiaparelli e l'architettura imperiale adrianea, per articolarsi in un progetto sviluppato in tre atti: la riconfigurazione del Teatro Greco, la progettazione di un padiglione termale-espositivo e un fashion show conclusivo nella cornice di Piazza d'Oro. In questo scenario, l'evento non vuole essere una mera spettacolarizzazione bensì una forma di tutela attiva. Sfruttando la monumentalità del sito come quinta scenica e adottando soluzioni tecniche votate alla totale reversibilità, la tesi dimostra come l'approccio interdisciplinare tra conservazione, scenografia e design architettonico restituisca a Villa Adriana una dimensione di presente eterno.



I. L'IMPERATORE ADRIANO

Considerato uno dei più grandi imperatori romani, *Publius Aelius Traianus Hadrianus Augustus*, noto comunemente come Adriano, nacque il 24 gennaio del 76 ad Italica, in Spagna, ma “la sua prima patria furono i libri”. (*Marguerite Yourcenar, Le Memorie di Adriano*).

All'età di dodici anni si ritrova orfano di padre e, sotto la guida di Acilio Attiano e l'imperatore Traiano, va a Roma. Sposando in seguito la pronipote di quest'ultimo rafforza i legami familiari e, nonostante non fosse suo erede diretto, lo adattò come successore.

Fin dall'inizio del suo impero, Adriano scelse la via della stabilità, interrompendo le espansioni in favore della pace. Si propose al Senato e al popolo come il nuovo Augusto, il restauratore che poneva un freno alle guerre d'espansione per privilegiare il consolidamento dei confini. Il suo modo di governare fu segnato da un nomadismo costante: viaggiatore instancabile, fondò città e sviluppò infrastrutture ai confini, incarnando l'immagine, secondo Marguerite Yourcenar, di “straniero ovunque ma isolato

da nessuna parte”.

Questo suo peregrinare rifletteva la sua anima dalla curiosità insaziabile. Soprannominato il «*graeculus*» per via della sua passione verso l'arte e cultura ellenica, era inoltre esperto di pittura, scultura, architettura e profondo conoscitore della geometria, al punto tale da intervenire personalmente nel disegno dei suoi edifici: fu lui ad introdurre nel linguaggio architettonico l'inedita composizione polare policentrica ipotattica in Villa Adriana.

Altre sue passioni erano, secondo la *Historia Augusta*, l'astrologia e l'astronomia, discipline in cui si sentiva maestro a tal punto da vantarsi di aver previsto ogni evento della propria esistenza, persino l'ora esatta della propria morte.

La figura multiforme di Adriano viene narrata da Marguerite Yourcenar, che ha immaginato le sue Memorie. La storia si trasforma in anima e l'imperatore, ormai prossimo alla fine, smette di essere un sovrano per tornare a essere un uomo, costretto a fare i conti con la propria solitudine, con il peso degli affetti perduti e con l'inesorabile scorrere

del tempo.

Diviso in sei capitoli, uno per fase di vita, il romanzo epistolare ci permette di conoscere l'imperatore da vicino. Adriano si guarda indietro, si interroga sul destino della sua 'animula vagula blandula', (dal latino, dolce piccola anima, celebre epitaffio composto da egli stesso). In questo movimento a ritroso, emerge il suo carattere varius, multiplex, multiformis, che lo hanno reso tanto onnipotente quanto inquieto. Si scopre un sovrano che ha cercato di imporre al mondo una stabilità politica che in fondo non era che un riflesso del suo desiderio di pace interiore, raggiunto a fine vita.

Uno degli aspetti che più segna l'esistenza di Adriano, e che viene trattato nel romanzo, è l'amore per Antinoo, un giovane greco di nota bellezza, conosciuto in Bitinia. Il ragazzo accompagnò l'imperatore nei suoi innumerevoli viaggi, dall'Egitto alla Grecia, ammirando i paesaggi d'Oriente, rendendogli quegli anni indimenticabili. Tuttavia, questa felicità terminò con la morte del bel ragazzo nel 130 d.C. nelle acque del Nilo, annegato volontariamente davanti agli oc-

chi dell'amato. Con la scomparsa di Antinoo, Adriano si ritrovò sconvolto, con voglia di eternare l'amato. Questo, trova massima espressione proprio in Villa Adriana, sua dimora, dove gli dedicò un tempio sormontato da un obelisco egizio che può essere ammirato sul colle del Pincio a Roma.

La Villa rappresentava per lui luogo di ritiro e ricordi dei suoi anni di giovinezza ad Atene, un progetto partito l'anno stesso della sua ascesa. Adriano decise di avvalersi dei migliori artisti ma, essendo amante del bello e del mondo dell'architettura, ne curò ogni dettaglio personalmente.



Fig. 1.1
Busto dell'imperatore
Adriano, scultura in
marmo, età imperiale

II. L'ACQUA E IL VERDE DELLA VILLA

Villa Adriana è situata a 17 miglia da Roma, tra la Via Prenestina e la Via Tiburtina, in un'area con abbondanza di acque e immersa nel verde tra pini, cipressi e ulivi, rappresentando una posizione ideale per Adriano che detestava il caos dell'Urbe, rimanendole vicino al tempo stesso.

Il sito gode di una posizione ideale grazie alla presenza vicina di cave di travertino, tufo e pozzolana, raggiunto strategicamente da quattro acquedotti principali (*Anio Vetus*, *Anio Novus*, *Aqua Marcia* e *Aqua Claudia*) e numerose sorgenti che scorrono fino al fiume Aniene, trasformando l'acqua nell'elemento distintivo del complesso e definendo l'anima ornamentale e scenografica di tutta la dimora.

L'elemento dell'acqua in villa rivestiva un ruolo fondamentale fondendo ricerca estetica, funzionalità e alta ingegneria idraulica. Diversi sono i modi in cui la si vede utilizzare, da un lato come grandi specchi d'acqua statica, come quelli del Pecile e del Canopo, concepiti per creare suggestivi giochi di riflessi per i commensali; in alternativa si utilizzava per operare come veri e

propri serbatoi a cascata (*castella aquae*), posizionati a diverse quote per garantire l'approvvigionamento dei livelli inferiori. Dall'altro lato vediamo l'acqua in movimento, sfruttata strategicamente per il suo impatto visivo e sonoro attraverso innumerevoli fontane in particolare nei luoghi dedicati ai banchetti, come lo straordinario Serapeo del Canopo. L'acqua in movimento la si ritrova anche nell'area sottostante il Tempio di Venere, la Valle di Tempe, che trovandosi ad una quota inferiore rispetto al complesso, la maggior parte dell'acqua utilizzata in villa trovava termine qui.

L'articolato sistema di canalizzazioni e fontane che collega organicamente palazzi, terme, padiglioni, ninfei e giardini, conferma l'eccezionale coerenza unitaria dell'intero complesso. Facendo defluire le acque verso le zone più basse come il Teatro Greco e la Valle di Tempe attraverso canali scavati nel tufo, questo reticolo testimonia la straordinaria capacità architettonica dei Romani di dominare e spettacolarizzare la risorsa idrica.

L'architettura in questo contesto nasce dalla

radicale trasformazione del paesaggio in cui il prezioso suolo naturale di tufo, modellato nei millenni dall'erosione di fiumi e torrenti, è stato rimodellato attraverso imponenti operazioni di scavo e contenimento. Con i suoi oltre 120 ettari di superficie, Villa Adriana si impose come la più vasta residenza imperiale dopo il Palazzo del Palatino, un complesso monumentale che ospitava all'interno funzioni residenziali, amministrative e spazi dedicati allo svago. Per tre secoli l'integrità verde dell'orizzonte è stata preservata dalla gestione dei proprietari terrieri che hanno impedito speculazioni edilizie, permettendo al paesaggio della Villa di restare ancora oggi un orizzonte intatto e rigoglioso.

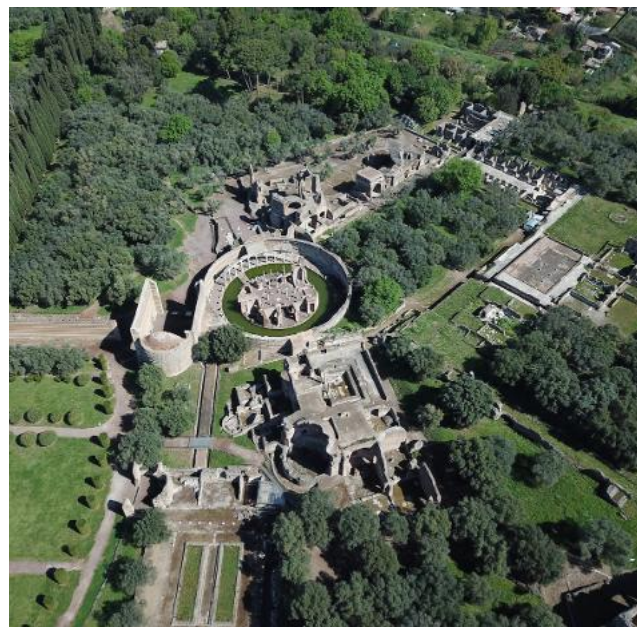


Fig. 1.2
Vista aerea di parte di
Villa Adriana



Fig. 1.3
Vista aerea di parte di
Villa Adriana

III. LA COMPOSIZIONE DELLA VILLA

Dal 1999 Villa Adriana di Tivoli è stata dichiarata patrimonio UNESCO dell'umanità. Viene costruita dall'imperatore Adriano tra il 118 e il 138 d.C. usando tecniche avanzate di costruzione ed idraulica. La data di costruzione si deduce dai bolli laterizi presenti, infatti, prima della cottura venivano incise su di essi le informazioni d'origine del mattone. Questo permette oggi di datare le strutture con una certa garanzia. La Villa era destinata ad essere la residenza suburbana imperiale di campagna dell'Imperatore Adriano, al di fuori della città di Roma.

Tivoli è collegata alla capitale tramite la via Tiburtina rendendola un punto strategico facilmente raggiungibile e controllabile. La villa si sviluppa su un falsopiano. Il complesso monumentale si sviluppa per intero lungo un dislivello complessivo di circa 60 metri: i punti principali sono identificabili nel Teatro Nord, posto a quota più bassa, nei pressi del Pantanello, e nel Teatro Sud, situato sull'Altura.

Osservando la pianta si può notare come l'impianto della villa sia riconducibile a quattro grandi nuclei: gli edifici termali e

di rappresentanza, il palazzo imperiale, la residenza estiva e la zona monumentale. I quattro quartieri presentano un impianto relativamente autonomo con punti di contatto:

- il primo quartiere, posizionato a Nord-Est, è costituito dal blocco residenziale, composto, a 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 quartiere è collocato nel cuore della Villa e comprende il Palatium Invernale, il Ninfeo Stadio e l'Edificio con Tre Esedre. Allo stesso tempo fanno parte anche il Pecile e la Sala dei Filosofi, che ne assumono l'allineamento generale. Tra questo quartiere e il primo si inserisce come elemento di raccordo il blocco composto dal Teatro Marittimo, dalla Biblioteca Latina e dalle Terme con Heliocaminus.

- il terzo quartiere è situato su un'area pianeggiante e si posiziona nello spazio compreso tra il salto di quota dell'Altura e il Pecile. È composto da una serie di edifici collocati secondo uno schema ortogonale

e comprende gli impianti termali centrali, le Piccole e le Grandi Terme, in aggiunta al Grande Vestibolo con le estremità del Canopo e dell'Antinoeion.

- il quarto quartiere, denominato Accademia, si sviluppa in aderenza all'erosione del banco tufaceo occidentale, dalla Torre di Roccabruna al Teatro Sud.

Diverse presenze monumentali sono posizionate al di fuori dei quattro quartieri analizzati, a nord in prossimità del Pantanello. Sotto la costruzione del Tempio di Venere troviamo il complesso delle Palestre, composto da quattro edifici con orientamento e dimensioni diverse, novità tipologica assoluta.

Il complesso, sicuramente molto più esteso di quanto non sia oggi, aveva verosimilmente diversi punti di accesso facenti riferimento soprattutto alle due estremità: all'area del Pantanello a Nord e all'area dei Colli di Santo Stefano a Sud. Con sicurezza, però, si può dire che strade conducono dall'area del Pantanello, in prossimità del diverticolo con la Prenestina, direttamente alla Piazza d'Oro e al Grande Vestibolo. Si crea quindi

un collegamento diretto da una parte con la Domus, quartiere residenziale della Villa, e dall'altra con il quartiere centrale destinato alle attività pubbliche e ufficiali.

La villa rappresenta uno dei livelli più alti dell'architettura romana attraverso la sperimentazione di forme nuove e rivoluzionarie per la sua epoca. Nonostante il carattere innovatore dell'architettura adrianea, le decorazioni marmoree presenti sulle pareti e sui pavimenti degli spazi della villa riportano il carattere tradizionale dell'architettura romana con influenza di quella greca "visibili" attraverso le impronte delle grappe metalliche che si osservano sui muri saccheggianti della villa. Anche i mosaici, alcuni conservati fino ad oggi, si presentano con decorazione semplici e geometriche per le zone di servizio o transitorie e decorazioni complesse per gli spazi pregiati della villa. Non bisogna dimenticare la varietà di forme e uso dei marmi per gli elementi portanti, come pilastri o colonne, che mostrano le diverse influenze presenti nella villa. Insieme alle numerose decorazioni scultoree recuperate, tutti questi elementi permettono

RIEVO TOPOGRAFICO
DI VILLA ADRIANA

SCUOLA DEGLI INGEGNERI DI ROMA

CIVICO MDCCLCV

1000 M.

PALESTRA
NINFEA
CANOPO
PECILE
VALLE S. TEVERE
VALLE N. RISIGOLI
N. S. TEVERE

Con la morte dell'Imperatore Adriano, la Villa subì varie razzie e per molti secoli venne abbandonata e sfruttata come cava di materiali da costruzione. A partire dal Cinquecento, il complesso venne privato dal suo patrimonio di statue da papi e cardinali. Villa Adriana ebbe un ruolo fondamentale per la riscoperta dell'architettura antica ad opera degli umanisti. Durante il Rinascimento svolse un ruolo fondamentale nella riscoperta dell'arte e dell'architettura antica e venne visitata da numerosi artisti italiani. Nei secoli seguenti, la Villa fu amata dai viaggiatori settecenteschi per il suo paesaggio, la natura si fondeva con il fascino del passato tra ulivi e verde incontaminato.

Fig. 1.4

III. Il Teatro Greco

Il Teatro Greco si trova nelle vicinanze di Isola Tiberina. Si trova nelle vicinanze dell'attuale ingresso della Villa, raggiungibile attraverso un viale fiancheggiato da cipressi. Per secoli la struttura è rimasta interrata e sommersa d'acqua, portando Francesco Contini nel 1668 a scambiarla per un edificio di forma ovale o, celata da fitti spineti nel caso di Pirro Ligorio. Fu riportato alla luce solo nel Settecento grazie agli scavi del conte Giuseppe Fede e disegnato con precisione da Giovan Battista Piranesi.

La conoscenza del sito è stata ulteriormente arricchita da studi recenti dell'Università Pablo Olavide di Siviglia che hanno corretto ipotesi precedenti, come l'esistenza di una presunta "Piazza del Teatro" rettangolare, rivelatasi in realtà un corridoio pavimentato in opus sectile.

Il teatro presenta una pianta tipica di rappresentazioni di corte a pianta semicircolare, destinata a un ristretto numero di spettatori. La cavea, sfruttando il naturale pendio della collina in tufo, è divisa in due settori con una gradinata centrale e poiché in certi punti il banco roccioso non era sufficiente a soste-

nere i gradoni, poggia su un criptoportico curvo tutt'ora ben conservato.

I disegni di Ligorio e Piranesi mostrano sulla sommità della cavea una costruzione rettangolare, interpretata come un piccolo tempio o un ambiente riservato all'imperatore. Ai piedi della cavea si trova lo spazio destinato al coro (l'orchestra) e opposto al proscenio rettangolare, di cui si conserva la parte inferiore. Sono andate perdute invece le strutture in marmo del frons scaenae (il fondale fisso a più piani), che doveva essere riccamente decorato con colonne e nicchie. Gli scavi hanno inoltre messo in



Fig. 1.5
Il Teatro Greco,
Fragonard, 1760

luce una serie di ambienti accessori, tra i quali una latrina di opus mixtum, e qualche resto di intonaco dipinto.

Data la vicinanza alla Palestra, probabilmente legata al culto di Iside, si pensa che il teatro potesse ospitare sacre rappresentazioni in onore della divinità.

Il conte Fede nel XVIII scoprì durante i suoi scavi due splendide erme raffiguranti la Tragedia e la Commedia, restaurate con integrazioni tipiche dell'epoca da Bartolomeo Cavaceppi, uno dei migliori restauratori dell'epoca. Grazie a questo tipo di operazione le statue sono in condizioni perfette con presenza di dettagli raffinatissimi. L'Erma della Tragedia è adornata con tralci di vite e grappoli d'uva, mentre quella della Commedia esibisce un'elaborata pettinatura a boccoli. Entrambe le opere, testimonianza del carattere ellenizzante del luogo, sono oggi conservate nella Sala Rotonda dei Musei Vaticani.

Il teatro è stato per secoli una comoda cava di materiali da costruzioni riutilizzati in chiese e palazzi di Tivoli, restituendoci una struttura di cui rimangono solo alcuni gradi-

ni della scala della cavea.

Recentemente sono stati eseguiti lavori di consolidamento e messa in sicurezza che hanno permesso la riapertura del percorso originario. Dall'ingresso, spostato a destra rispetto a quello odierno, si percorreva il viale alberato per arrivare al teatro greco, e costeggiandolo si passava nella Palestra arrivando sotto il Casino Fede. Da qui per mezzo delle scale si giungeva al Tempio di Venere proseguendo verso il Pecile. L'itinerario restituisce così al visitatore la possibilità di immergersi nell'atmosfera originaria della villa.

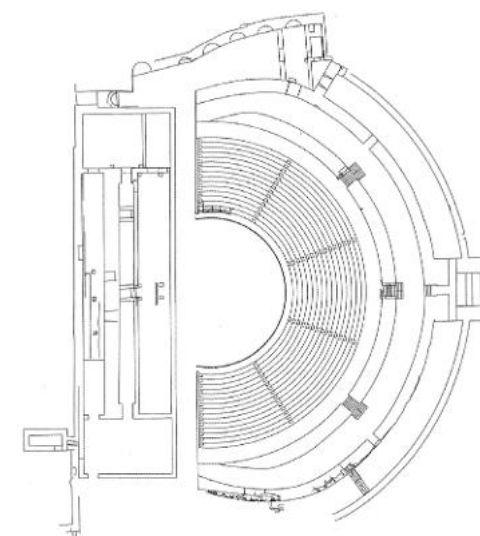


Fig. 1.6
Ricostruzione Teatro
Greco, prima
praecinto



Fig. 1.7
Panoramica interna
Teatro Greco, Villa
Adriana,
Prima campagna
archeologica,
Raffaello Hidalgo Pilar
Leon,
2003



Fig. 1.8
Resti della scala della
cavea, Teatro Greco

III. La Piazza d'Oro

Piazza d'Oro rappresenta uno dei punti più importanti di Villa Adriana e viene incluso nella seconda fase di sviluppo della villa tra il 125 e il 133 d.C. Si presenta con una pianta rettangolare di circa 51x60 metri. Il nome deriva dai manufatti preziosi e dalle statue rinvenuti a partire dalla riscoperta della Villa in epoca rinascimentale.

L'edificio è composto da un peristilio, a doppio porticato con 60 colonne di granito e marmo cipollino, sorretto lungo la mezzeria da colonne. Oggi rimangono rari frammenti dei finissimi fregi marmorei recanti decorazioni architettoniche.

L'accesso principale del portico avveniva attraverso un vestibolo a pianta ottagonale coperto da una cupola a ombrello, una fra le prime della storia dell'architettura occidentale.

Attraverso il vestibolo si passa al braccio settentrionale del grande quadriportico con al centro un giardino decorato da aiuole laterali e tagliato longitudinalmente da un canale d'acqua rettangolare. Qui l'acqua svolgeva un ruolo importantissimo dal momento che il complesso risultava ricco di

canali e giochi d'acqua. Attraverso il corridoio, posto a oriente, possiamo accedere all'edificio principale, che riprende la pianta ottagonale del vestibolo, affacciato sulla Valle Tempe. Si possono notare ancora alcune tracce dei finissimi fregi di marmo che ornavano i vani adiacenti. Qui gli ambienti disegnano andamenti che si alternano tra concavi e convessi rendendo un bellissimo gioco visivo.

Negli ambienti adiacenti e nei corridoi si conservano alcune tra le più raffinate testimonianze pavimentali della villa che variano dai mosaici geometrici a soluzioni più complesse. Nel settore adiacente all'ampio terrazzamento settentrionale si riscontrano ampie porzioni di opus sectile di eccezionale raffinatezza. Nel portico circostante, il pavimento è costituito da lastre di ardesia alternate in forme quadrate e rettangolari, separate da sottili listelli in marmo numidico. Nell'unica esedra rimasta della medesima area, si è conservata una decorazione dove lastre romboidali di marmo giallo antico alternate a listelli in porfido verde.



IV. TRACTATUS LOGICO SINTATTICO

Il Tractatus Logico Sintattico cerca di illustrare la vera forma di Villa Adriana, analizzando le relazioni geometriche reali tra gli elementi che la compongono senza aggiungere alcuna interpretazione.

Analizzando il pensiero del progettista, prima ancora della sua realizzazione dell'opera, è possibile decodificare i passaggi che lo stesso ha messo in atto per decidere le dimensioni e le posizioni dei palazzi. Il trattato mostra infatti come la forma della villa non sia una composizione pluriassiale paratattica, ma si presenti come il risultato di una composizione polare definibile come policentrica radiale ipotattica. Questo tipo di organizzazione è verificabile in tutte le parti conosciute della Villa, sia quelle centrali, sia quelle periferiche.

La parte di Villa Adriana che noi conosciamo si sviluppa su un lungo falsopiano che parte dalla piana del Pecile all'Altura, con quote comprese tra il 115 e i 120 metri. Questo dislivello, di circa 30 metri, si sviluppa su una distanza in linea retta di 900 metri. Il nucleo principale, la basis villae, è posizionata in prossimità del cosiddetto Panta-

nello, tra i fossi di Roccabruna e dell'acqua Ferrata a circa 62 metri sul livello del mare. Comprende alcuni edifici importanti come il Teatro Nord, le Palestre e le sostruzioni del Tempio di Venere Cnidia; il secondo dislivello, di circa 25 metri e lungo 300 metri in linea d'aria, è situato tra il Pecile e il teatro nord; infine, la parte più estesa della villa si trova tra il Pantanello e l'Altura con una distanza di circa 1080 metri e il suo dislivello complessivo è di circa 50 metri.

Analizzando la composizione radiale policentrica ipotattica della villa possiamo mettere in evidenza come la disposizione dei quartieri della Villa dipenda dall'individuazione di punti sensibili che diventano centri della composizione. In particolare, i punti individuati sono il Teatro Nord, il Teatro Marittimo e il Teatro Sud. L'idea è quella che il progettista avesse impostato una serie di rette radiali su cui giacevano padiglioni e quartieri: ecco che l'idea di composizione policentrica prende forma. Inizialmente, il Teatro Marittimo era considerato il fulcro della composizione, ovvero l'atto fondativo per la costruzione della villa; successiva-

Fig. 1.9
Vista aerea di Piazza
d'Oro

mente, tali relazioni restano invariate, ma la ricerca permette di spostare l'attenzione e far emergere anche le altre centralità. Questo aggiornamento consente di approfondire la teoria della vera forma in maniera più performante. Dalla sala quadrilobata di piazza d'oro dipende l'impianto principale della villa.

Le centralità che reggono la composizione della Villa sono le seguenti:

- Centralità della Piazza d'Oro (tre centri)
- Centralità del Tempio di Venere Cnidia (un centro) _ Teatro Nord (cinque centri)
- Centralità del Teatro Marittimo (un centro)
- Centralità del Teatro Sud (un centro)
- Centralità delle Tre Esedre (quattro centri)
- Centralità del Grande Vestibolo (quattro centri)
- Centralità del Padiglione dell'Accademia (nove centri).

Ai fini della pianificazione dell'evento sono stati evidenziati e approfonditi due centri importanti:

- Centralità di Piazza d'Oro

Piazza d'oro presenta quattro centri importanti: la Sala Quadrilobata, il Quadriportico, il Ninfeo Nord e l'Arena Gladiatoria. In particolare, da uno dei punti centrali del sistema, la Sala Quadrilobata, si diramano sei assi che collegano diversi punti della villa: tre collegano i complessi centrali più importanti della villa come il complesso della Domus imperiale, il complesso del Palatium, il Complesso delle Grandi Terme, il Ninfeo Stadio e le Tre Esedre; due assi connettono le periferie alte, come il Tempio di Apollo sull'Accademia, e basse, come il Teatro Nord e il Tempietto di Venere Cnidia al Pantanello; senza dimenticare la connessione con il Grande Vestibolo e gli apogei delle Grandi Terme.

Il segmento R_1, partendo da Piazza d'oro raggiunge il centro del Tempio di Venere Cnidia per poi fermarsi nel centro dell'orchestra del Teatro Nord. Su queste tre architetture è stata concepita l'ipotesi dell'atto

fondativo. Il segmento R_3 costituisce l'asse di simmetria con quattro edifici collocati nel centro della Villa, come il Palazzo d'inverno con la sua vasca, il Palatium, il Ninfeo Stadio e il complesso delle Tre Esedre. Tutti gli edifici sono posti a quote altimetriche differenti.

- Centralità del Tempietto di Venere Cnidia Teatro Nord

Un'altra centralità importante si trova nella zona posta a sud della Villa: il collegamento tra i due punti avviene attraverso il segmento R_1 proveniente dalla sala Quadrilobata della Piazza che collega il Tempio di Venere al Teatro Nord. Dai due centri irradiano diversi assi a ventaglio verso vari punti della villa. In particolare, ci soffermiamo sul rapporto di dipendenza tra il Teatro Nord e il Tempio collegato attraverso il segmento R_28 che si pone ortogonalmente all'asse di simmetria del teatro partendo dal teatro stesso. L'ortogonalità riguarda la linea d'appoggio per il colonnato interno. Analizzando il segmento R_30 possiamo notare come le Palestre e il Terzo Teatro sono collegate al tempio da un asse

ortogonale di circa 88°. Rispetto alla giacitura ortogonale che unisce Tempio e Terzo Teatro, il segmento che collega la sala nord delle palestre si pone come bisettrice, sempre ortogonale rispetto al raggio R_31.

Prendendo in esame il Teatro Nord, notiamo che nel trattato la sua forma è stata intesa con una forma vitruviana, ovvero quelle regole che determinano le geometrie dell'edificio scenico romano ovvero le regole della forma prima della costruzione. Lo schema assunto è stato applicato in modo canonico su un impianto che è in realtà ellittico. Ciò è stato possibile considerando circolare la forma dell'orchestra, poiché è impossibile iscrivere triangoli equilateri all'interno di un'ellisse, come vuole la tradizione vitruviana. Del resto, applicando il sistema canonico all'impianto ellittico del teatro è possibile notare come sotto il profilo compositivo le differenze risultano trascurabili, misurate al massimo in pochi decimetri nei punti di maggiore divergenza. Ai fini di questo studio è stata anche redatta una ricostruzione basata sull'impianto ellittico ma con un'orchestra circolare. Non avendo

riscontrato differenze sostanziali dal confronto, poiché l'ellisse che circonda l'intero Teatro si approssima ad un cerchio, si è preferito pragmaticamente mantenere lo schema canonico, che risulta più semplice.

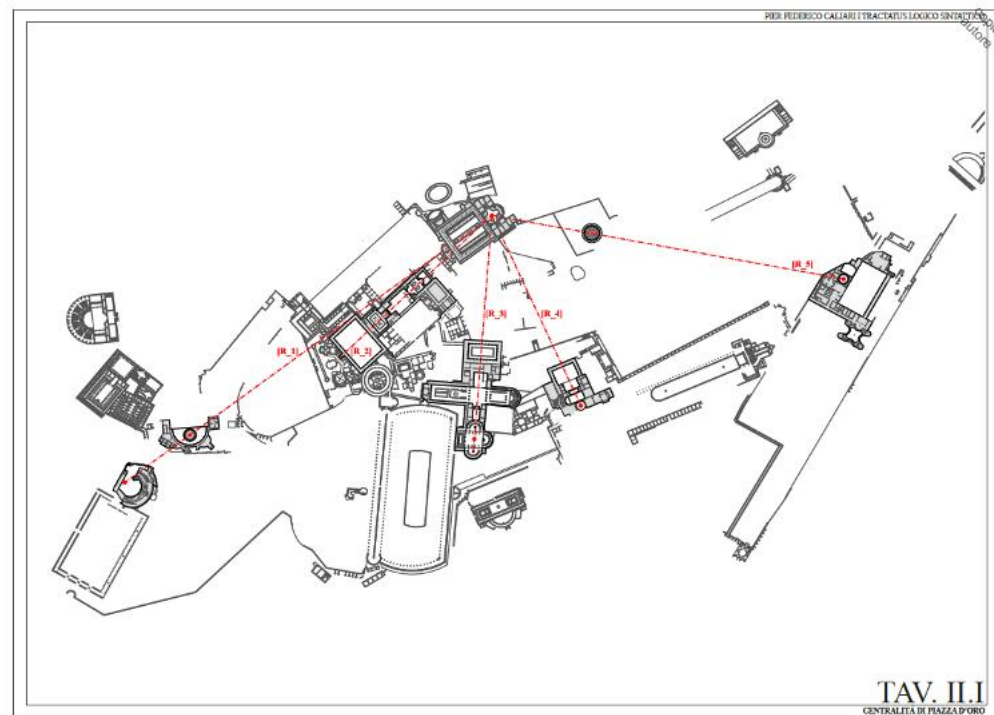


Fig. 1.10
Tavola II.I
del Tractatus
Logico Sintattico, Pier
Federico
Caliari

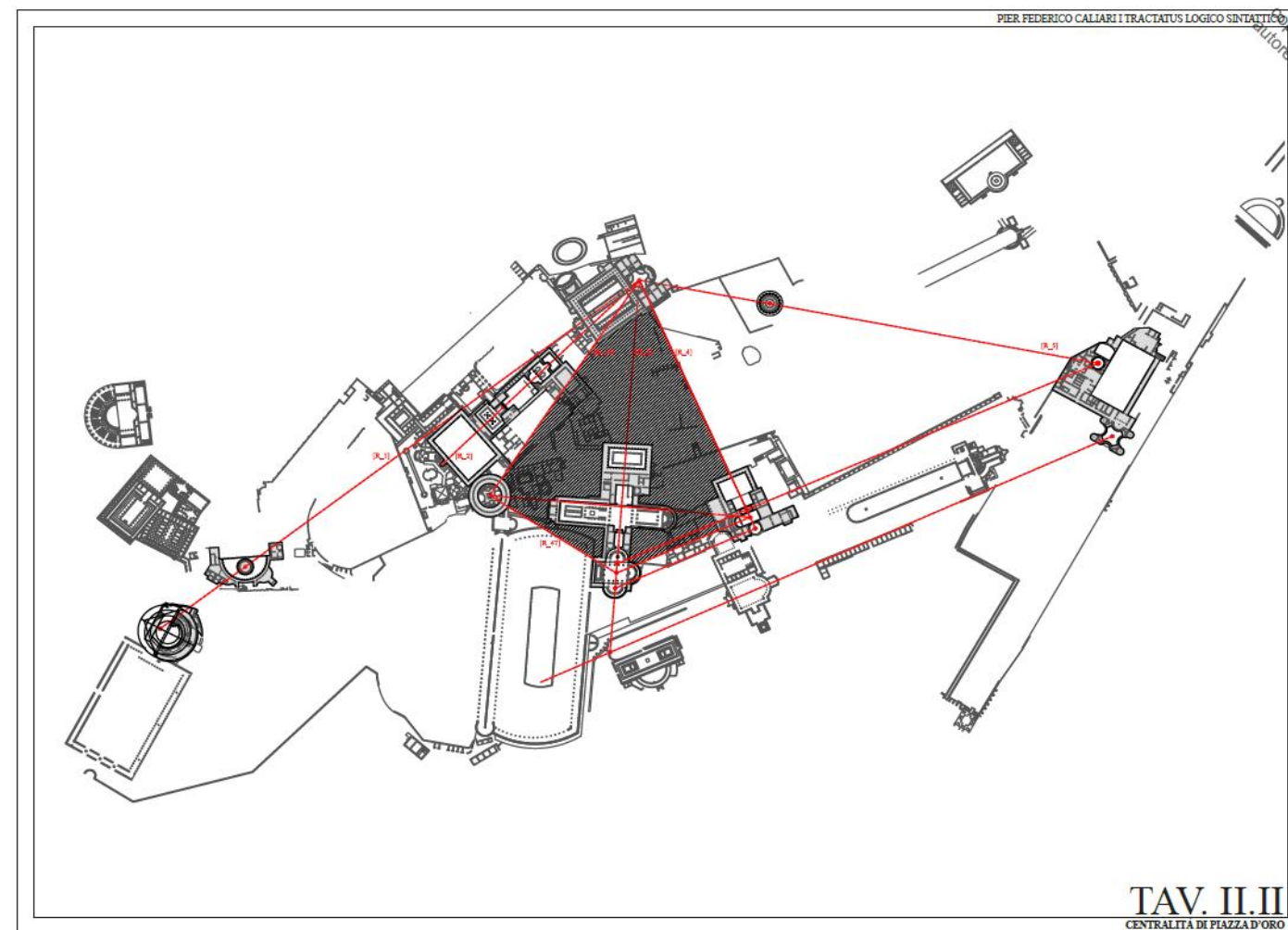


Fig. 1.11
Tavola II.II
del Tractatus
Logico Sintattico, Pier
Federico
Caliari

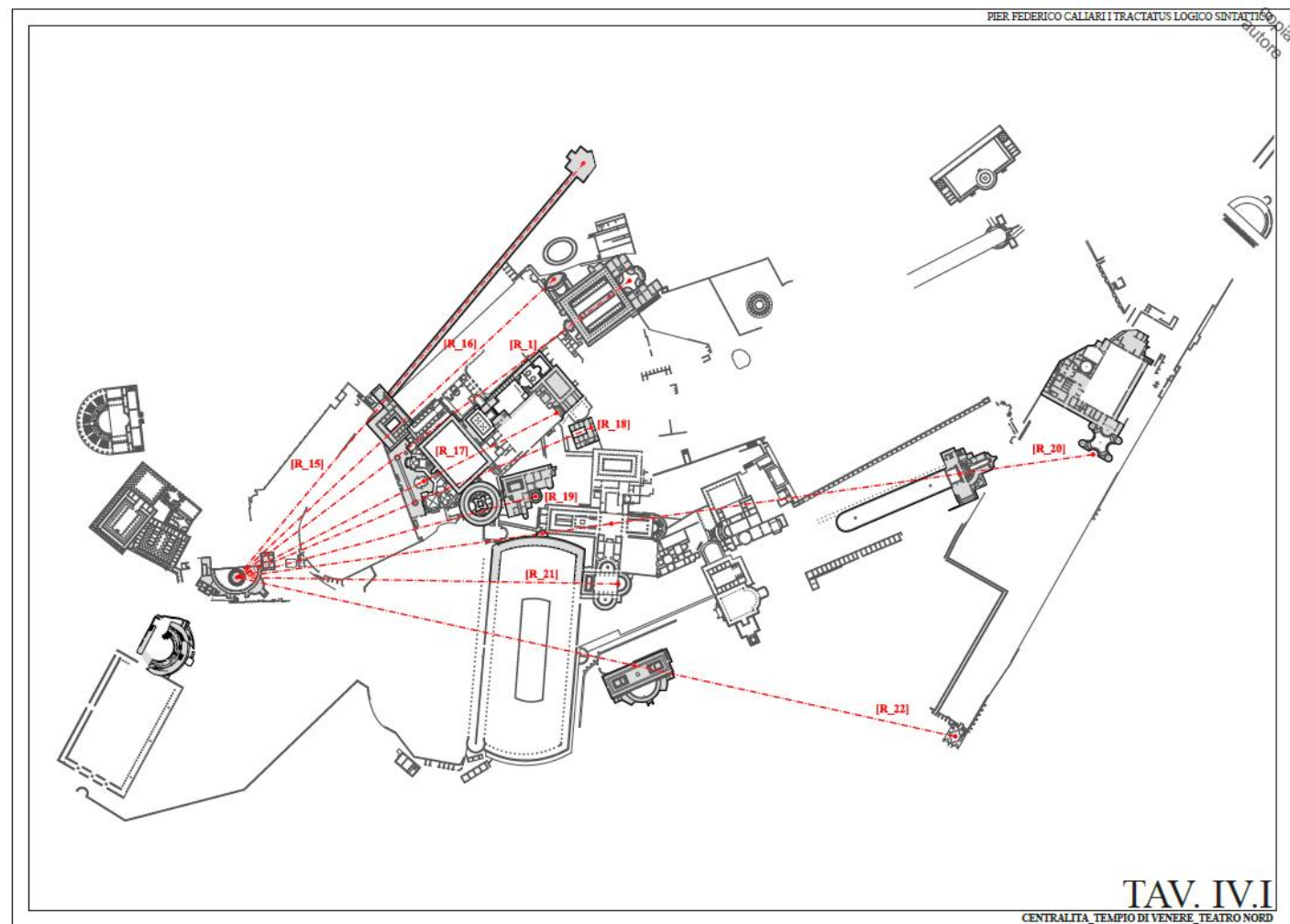


Fig. 1.12
Tavola IV.I
del Tractatus
Logico Sintattico, Pier
Federico
Caliari

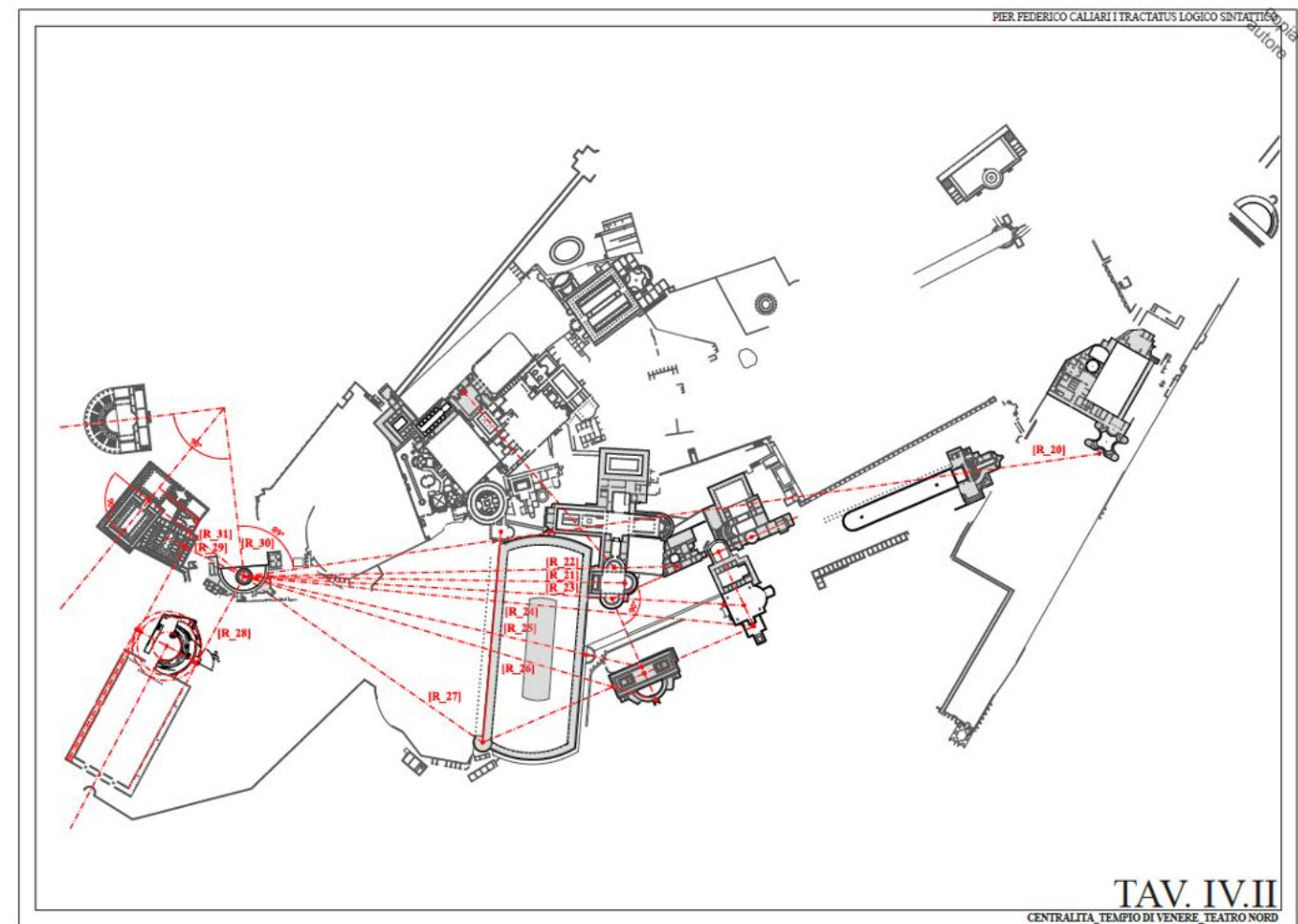


Fig. 1.13
Tavola IV.II
del Tractatus
Logico Sintattico, Pier
Federico
Caliari



I

I. IL FASCINO DELLA ROVINA

In Italia il viaggio trova le sue radici nel Medioevo, tempo in cui gli itinerari erano predefiniti per favorire il passaggio di pellegrini e mercanti. I viaggi, prevalentemente peregrinazioni di fede e commerciali, facevano sì che i viaggiatori non prestassero particolare attenzione ai paesaggi circostanti, dedicandosi invece a più aspetti economici. Anche, studenti e maestri erano soliti attraversare l'Italia per recarsi nelle università più rinomate e nei principali centri di studio. Successivamente questi viaggi si trasformarono in scambi culturali e sociali. Fu così che il viaggio iniziò ad essere riconosciuto, non più come semplice itinerario, ma anche per le sue qualità educative e culturali. Nacquero così i viaggi di formazione, percorsi guidati che permettevano al viaggiatore di entrare in contatto con contesti sociali differenti, favorendo la crescita personale ed intellettuale dell'individuo. Sebbene fosse una pratica già avviata da tempo, fu solo verso la fine XVII secolo divenne una vera e propria istituzione consolidata per la formazione di futuri aristocratici, artisti e personaggi di cultura. Naturalmente

si trattava di giovani facoltosi che potevano permettersi di soggiornare lontano da casa per lunghi periodi. Questa usanza assunse presto le caratteristiche di una vera e propria moda e ricevette una denominazione internazionale: il Grand Tour.

Possiamo quindi parlare di un fenomeno sociale di grande rilievo, che coinvolse numerosi viaggiatori spesso accompagnati da tutori, incaricati di guidare i rampolli nel loro percorso educativo.

La bellezza scaturita dalla fusione tra patrimonio archeologico e il paesaggio circostante, portò i diversi visitatori a lasciare innumerevoli testimonianze, come lettere, dipinti e disegni per raccontare quello che durante i loro viaggi catturava la loro attenzione.

Il fascino della rovina, inteso come elemento di confronto con la grandezza della storia attraverso le tracce del passato, divenne fondamentale per la formazione dell'individuo. L'interesse che questa suscitava nei giovani li portò a studiarla per cercare di comprenderla. I viaggiatori tendevano ad acquistare opere d'arte o commissionava-

no agli artisti del posto dipinti in grado di mostrare i luoghi visitati. Tra i pittori che si dedicavano a queste attività troviamo anche nomi illustri come Canaletto e Piranesi. L'interesse sempre crescente verso la rovina portò gli aristocratici a contribuire in innumerevoli campagne di scavo con finanziamenti.

Due momenti particolarmente importanti nello scenario italiano furono le scoperte archeologiche di Ercolano nel 1738 e Pompei nel 1748. A partire da questo momento la rovina divenne un oggetto da possedere e collezionare, per poi diffonderne la memoria in Europa. Nacque così il collezionismo di opere d'arte.

Questo fenomeno permise all'Italia di farsi conoscere in quanto centro artistico e culturale.

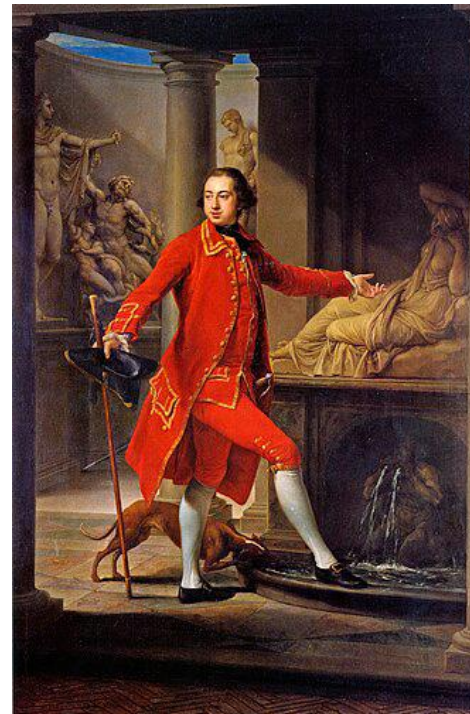


Fig.2.1

Pompeo Batoni,
Ritratto di Thomas
Dundas, poi il Barone
Dundas, 1764, olio
su tela.

Fig.2.2

Johan Zoffany, La
Tribuna degli Uffizi,
1772–1778, olio su
tela



II. LE ORIGINI DEL RESTAURO

Tra il XVIII e XIX secolo l'interesse per la rovina riceve nuovi impulsi e assume nuove connotazioni creando delle vere e proprie correnti di pensiero.

Verso la fine del Settecento inizia a consolidarsi l'idea di modernità portando alla nascita di un nuovo legame tra la rovina e il concetto stesso di restauro. Il rapporto tra nuovo e antico non è mai stato armonico ed infatti assistiamo allo sviluppo di due correnti contrapposte. Da una parte l'idea di restauro stilistico, teorizzato da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Parigi, 1814-1879), che vede nell'intervento moderno l'idea di non dover lasciare traccia visibile sull'edificio e quindi dialogare con esso. Dall'altra con John Ruskin (Londra, 1819-1900), il restauro conservativo, ovvero la concezione sacra del restauro; la sua idea rifiutava ogni intervento di restauro per preservare l'autenticità storica dell'edificio.

Risalire alle origini della moderna idea di restauro è un compito arduo data la scarsità di studi al riguardo. Possiamo comunque dire che le sue radici sono rintracciabili in Francia dove la rivoluzione del 1789 inizia

a porre il problema di "conservare per la nazione". La convenzione nazionale francese, dopo aver letto e approvato i rapporti di Henry Grégoire (Vého, 1750-1831), decise di adottarli come propri, promuovendo dunque la sorveglianza di tutti i "monuments des sciences et d'arts appartenants à la Nation". Furono anche, per la prima volta nel corso della storia, disposte delle sanzioni per chiunque avesse danneggiato le opere d'arte.

Ricostruire secondo lo stile di partenza permetteva di restituire al monumento la sua forma tipica mantenendo fedeltà storica nei confronti di edifici antichi. Nasce così l'idea del restauro stilistico, dove ogni monumento nella sua forma originaria costituisce una "unità stilistica" dalla quale discende il pregio dell'opera e quindi esso deve restituirsì attraverso il restauro. Una personalità importante è sicuramente Viollet-le-Duc, la cui idea di costruzione è "scienza" e "arte" e dalla loro fusione si genera l'architettura. Per l'architetto la progettazione di nuove opere, ovvero la creazione di nuove immagini, deve necessariamente seguire la vo-

lontà del restauro.

Ecco che l'invenzione diventa arbitrio del restauro dove valgono soltanto operazioni atte a restituire scientificamente non una interpretazione attuale, bensì contemporanea all'oggetto dell'intervento. Nel restauro, lo stile è visto come una realtà tipica di un determinato tempo e luogo di un'impronta di una specifica tradizione e testimonianza materiale; si trasforma in strumento atto a far rivivere nel presente un preciso passato. Per le-Duc "restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, ma restituirgli uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un determinato momento" (Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868)



Fig.2.3

Eugène Viollet-le-Duc, frontespizio del Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Volume I, Parigi, B. Bance éditeur, 1854.

In sostanza, il restauro è molto più che semplice conservazione, la facoltà di ricostruire o rinnovare le parti degradate attraverso documentazioni o, in loro assenza, mediante “le regole dello stile” ed i “criteri analogici”, già stabiliti dagli ispettori.

Viollet-le-Duc sembra anticipare i concetti che saranno poi codificati da Camillo Boito (Roma, 1836-1914), il quale affronterà i “problemi” connessi ai criteri generali del restauro in modo analogo ma formulando quesiti ai quali risponderà attraverso esemplificazioni. Il valore anticipatore di Viollet-le-Duc risalta ancora di più se si pensa che, sin dalle sue prime elaborazioni ed opere, giudica la conoscenza come presupposto essenziale dell'intervento; parla della distinguibilità delle parti e di rispetto scrupoloso per tutte le tracce che evidenziano possibili modificazioni; impiega con rigore i materiali migliori e più appropriati ed auspica per la fabbrica una destinazione d'uso soddisfacente. Ma non basta, Viollet-le-Duc definisce il principio fondamentale di unità stilistica: dichiara la necessità di soluzioni diverse per ogni caso, accetta il completa-

mento per analogia e afferma l'esistenza di una gerarchia di valori che determinano le priorità nel restauro.

L'opposizione degli artisti e letterati francesi verso i demolitori e gli architetti “restauratori” rappresenta il primo passo verso la tematica della conservazione dei beni culturali. Questo creare condizioni più favorevoli per un efficace intervento da parte dello Stato in materia di salvaguardia del patrimonio storico e artistico nazionale. Quest'azione rafforza la consapevolezza di dover definire precise modalità di tutela.

Diversamente da quanto avvenne in Francia, nel Regno Unito l'azione di tutela non poté contare su di un'amministrazione statale centralizzata. Venne perciò affidata a dei privati, generalmente organizzati in sodalizi che fiorirono numerosi a partire dal XVIII secolo. Nonostante gli approcci diversificati di questi sodalizi, il loro fine restò comune: favorire gli studi di archeologia, architettura e, più in generale, la cura verso gli oggetti antichi.

Tra le diverse istituzioni è importante ricordare il Royal Institute of British Architects

(Riba) fondato nel 1834, che diviene il luogo deputato alla discussione sistematica dei problemi teorici e pratici della professione di architetto. Importante ricordare che all'interno del Riba sono conservati dei papers che documentano il dibattito su architetture e restauri in quel periodo.

È in questo periodo che troviamo la figura di Ruskin che, con la sua idea di restauro conservatore, si oppone alle idee di Viollet-le-Duc. Contrariamente all'idea francese di poter intervenire sulle opere del passato sostituendo una parte con un'altra di stile “più puro e più autentico”, Ruskin considera un dovere “la conservazione dell'architettura che già possediamo” e contrappone ai suoi contemporanei il famoso aforisma, inserito nella “lampada della memoria” (Ruskin, 1982):

“Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni”. “Restaurare” un'opera che ci è stata consegnata significa farne una copia distruggendo così, in modo definitivo e irreparabile, l'edificio che si restaura. Dopo queste affermazioni Ruskin propone la sua ‘cura’: “Vigilate su un vecchio edificio con

attenzione premurosa; proteggerlo meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle crepe, tenetela insieme usando il ferro; dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza gamba.

Tutto questo fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine, anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo, ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria”. (John Ruskin, in *The Seven Lamps of Architecture*, capitolo *Lamp of Memory*, 1849)

Il pensiero di Ruskin ha permesso una generale coscienza del tema della conservazione e del campo disciplinare del re-

stauro, ha contribuito in larghissima misura a scardinare le convinzioni ottocentesche, specialmente riguardo al concetto di autenticità, le quali, attraverso una sostanziale identificazione di originale e copia, hanno costituito il primo fondamento del restauro stilistico. La sua riflessione ha esercitato un'enorme influenza nel determinare il nostro modo di vedere, di considerare per intero l'opera, così come ci è pervenuta, nelle sue modalità costitutive, nelle sue valenze formali, cromatiche e materiche che, nel loro complesso intrecciarsi, la rendono unica, irriproducibile, non sostituibile con copie o surrogati.

La maggior parte delle nuove elaborazioni di pensiero sembrano avere un presupposto comune; quello di riconoscere il monumento non come modello da imitare ma come documento, portatore quindi di un valore storico. A partire da questi riferimenti, la cultura storica europea di fine Settecento tende a far prevalere in modo sempre più evidente il valore storico-documentario del monumento su quello artistico. Ciò determina una significativa accentuazione,

rispetto al passato, degli aspetti conservativi, più pertinenti al "documento" in quanto tale ed una parallela attenuazione di quelli innovativi, maggiormente riferibili all'opera d'arte e meno congeniali ad un atto, come il restauro, che la cultura filologica dell'Ottocento vuole qualificare sempre più come operazione scientifica. Specialmente negli ultimi venticinque anni del secolo le innumerevoli considerazioni e proposte che affollano il dibattito tornano a riproporsi e a coagularsi in un insieme sufficientemente compiuto e organico.

Una struttura di pensieri alla quale fornisco un consistente contributo gli architetti, gli artisti e, più in generale, i cultori d'arte e di architettura italiani, anche in tema di restauro, nelle varie regioni d'Italia, specialmente in Lombardia dove si assiste a discussioni particolarmente vivaci.

In Italia il restauro stilistico è quello che assume più rilevanza. Pur senza raggiungere l'intensità e il rigore riscontrati in Francia, esso costituisce il motivo conduttore dell'operatività che, fra continui aggiustamenti dottrinari, mostra un'evidente, spontanea

propensione verso le operazioni di restituzione dello stato originario.

La storiografia attuale individua Camillo Boito come una delle figure più di spicco della seconda metà dell'Ottocento, e gli conferisce un ruolo d'onore nella vicenda del cosiddetto restauro filologico. Nella sua bibliografia, affronta argomenti fondamentali di storia, di arte, di critica e di estetica. Fra i temi didattici sottolinea ripetutamente la "questione del disegno" e lo studio della storia dell'architettura che considera determinanti per costituire un equilibrato corpus di competenze artistiche e scientifiche che possano permettere la fioritura di una nuova arte.

Boito parla di "stile nazionale", delineandolo nel famoso saggio "Sullo stile futuro dell'architettura italiana, Introduzione al testo Architettura del Medioevo in Italia", (Boito, 1880) che ipotizza tutto "moderno"; questo dovrà essere "una, varia e pieghevole (...) eminentemente organica".

L'idea della verità nell'arte indirizza Boito verso lo stile "lombardo" caratterizzato, secondo la sua idea, da organicità e sincerità costruttiva. È convinto che ogni stile possieda un'"ossatura" logica più razionale che artistica, configurandosi, in altri termini, come un organismo. Al tempo stesso afferma che "l'organismo non basta a formare lo stile" dell'arte architettonica; a suo parere, questo deriva dall'intimo rapporto fra organismo e simbolismo che, a sua volta, comprende molteplici attributi: civili, estetici, ideali. Insomma, per Boito, l'arte è "libertà di fantasia con regola di ragione"; di qui la sua predilezione per l'architettura lombarda che considera "compiutamente, incontrastabilmente italiana".

Questa faticosa ricerca di un nuovo linguaggio figurativo, degno della scienza progredita del tempo, traspare anche dai suoi progetti e dalle sue architetture, improntate a rendere palese il rapporto strettissimo che

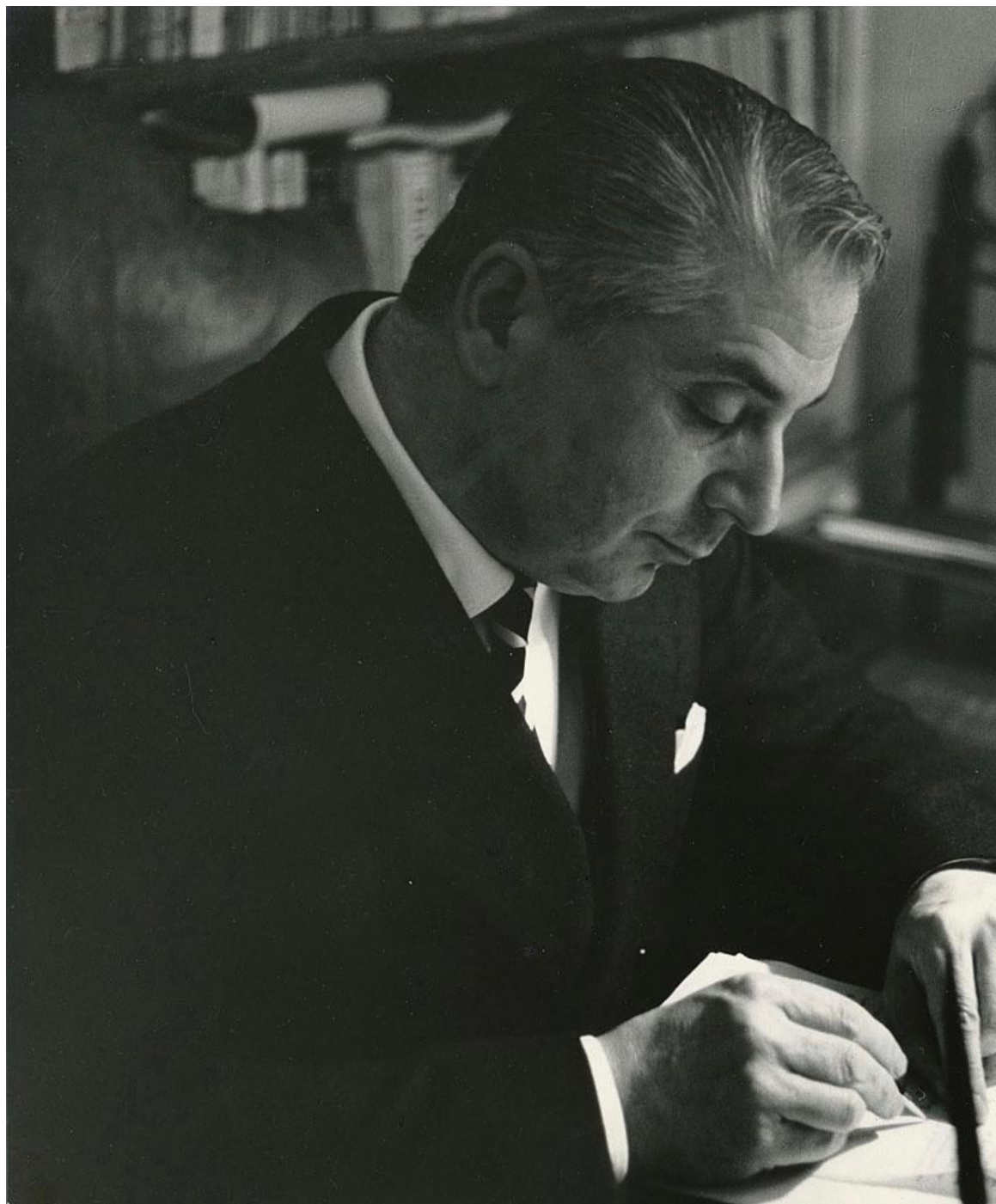


Fig.2.4
Ritratto di Cesare
Brandi (1906–1988),
critico d'arte e teorico
del restauro italiano.

lega l'espressione e la funzione di un'opera. Allora ci si pone la domanda: Con quale diritto e su quali basi si inserirà qualcosa di nuovo in un'opera d'arte del passato, non già per ragioni statiche o di conservazione, ma per renderla più "bella"?

Le conoscenze teoriche attuali ci consentono di vedere il patrimonio in maniera differente, la consapevolezza del monumento storico è una conquista moderna, che emerge dallo storicismo ottocentesco. Nel passato gli edifici erano oggetti vivi da trasformare e da adattare in base alle esigenze. Ecco che l'atteggiamento verso l'opera risulta cambiato nel tempo grazie alla presa di coscienza storica. Il cambiamento prima non era visto come una violazione, ma permetteva all'opera di rivivere.

Tra il XVII e XIX secolo qualcosa cambia e i monumenti vengono visti più come oggetti "chiusi" da usare come spunto. Come dice Brandi Cesare (Siena, 1906-1988), una volta acquisita coscienza storica non si può più tornare indietro, non si può più pensare di modificare un'opera del passato. Lo storico, infatti, critica i restauri dell'Ottocen-

to perché visti non come opere da conservare, ma come tentativo di ripristinare delle opere senza successo. Brandi conclude con "Si facciano monumenti nuovi, ma si conservino quelli antichi come la tradizione storica genuina che li ha tramandati: ed è questo non già l'imperativo dei conservatori, ma l'imperativo che è rispettoso tanto dell'autonomia del nostro tempo quanto della tradizione storica a cui dobbiamo d'essere quello che siamo". (Cesare Brandi, *Struttura e architettura, Saggio L'inserimento del nuovo nel vecchio*, 1967)

Cesare Brandi critica due celebri interventi di ricostruzione svolti ad Atene: il Partenone e la Stoà di Attalo. Nella prima restaurazione del 1922 - 1930, critica l'anastilosi delle colonne mancanti, che fungevano solo da elemento secondario e ricostruendole si creava una "falso" percettivo; nel secondo, ricostruito tra il 1949 e il 1953, critica la ricostruzione della stoà con lo stesso marmo. L'edificio venne ricostruito interamente dall'American School of Classical Studies. Brandi vedeva questi interventi come una falsificazione della storia e della visione



Fig.2.5
Il Partenone prima dei
grandi restauri del XX
secolo. Fotografia
di John Lawson
Stoddard.



Fig.2.6
Il Partenone oggi,
veduta del fronte nord-
ovest dopo i sistematici
interventi di restauro
degli anni '70.

vera dei monumenti, ricostruendoli si perde-
va il loro valore storico.

Ma qual è il motore che spinge al desiderio
della ricostruzione delle rovine? Quale for-
za anima questo pensiero?

Alla base sicuramente troviamo la volontà
politica e culturale che usa il passato come
un mezzo per riaffermare un'identità collet-
tiva. Se pensiamo per esempio alla Grecia,
al Partenone, sicuramente la sua ricostruzio-
ne ha permesso di ripristinare la sua bellez-
za originaria e l'immagine dello stato.

Il restauro è un'attività che permette di pre-
servare l'opera d'arte e di continuare a con-
servarla nel tempo. Anche in passato si è
cercato di mantenere le opere prima delle
teorie e dei metodi scientifici attuali, ma era
una scienza basata più sull'esperienza, sen-
za la consapevolezza odierna. Nel tempo
il restauro è diventato molto più complesso
grazie a nuove conoscenze e all'uso delle
scienze applicate all'arte. Inoltre, gli istitu-
ti specializzati hanno dato più importanza
alla conservazione del patrimonio culturale.
La "teoria del restauro" di Cesare Brandi
spiega il concetto stesso della parola e il

suo pensiero. Innanzitutto, questo si divi-
de principalmente in due tipi di manufatti:
quello industriale e quello relativo all'opera
d'arte. Per il primo ci riferiamo ad un restau-
ro finalizzato a ripristinare la funzionalità
dell'oggetto d'interesse, il secondo riguar-
da invece il restauro di un'opera d'arte che
non si limita solo alla sua funzionalità, ma
anche all'identità estetica e storica dell'o-
pera; quindi, si cerca di preservarla come
opera d'arte. L'opera viene definita come
prodotto dell'attività umana a cui viene dato
un riconoscimento non perché è stata rea-
lizzata da un'artista, ma perché qualcuno la
riconosce come tale nella propria coscien-
za. In particolare, il restauro è il momento
metodologico del riconoscimento dell'ope-
ra, qualsiasi comportamento verso l'opera
d'arte, compreso l'intervento di restauro,
dipende dal riconoscimento "dell'opera
d'arte come opera d'arte". Perciò anche la
qualità e la modalità dell'intervento di re-
stauro sarà strettamente legata all'avvenuto
riconoscimento, e anche la fase di restauro,
che eventualmente l'opera d'arte può ave-
re in comune con altri prodotti dell'attività

Fig.2.7
La Stoà di Attalo ad
Atene, ricostruzione
integrale (1952-1956)
eseguita dalla Scuola
Americana di Studi
Classici.



umana, non rappresenta che una fase supplementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dover essere attuato su un'opera d'arte.

L'opera presenta due caratteristiche: l'istanza estetica ovvero l'artisticità e l'istanza storica legata al tempo e al luogo della sua produzione e che durante il tempo acquisisce una seconda storicità. Quindi il restauro è il momento metodologico del riconoscimento dell'opera nella sua fisicità e nella sua duplice natura estetica e storica. Ecco che il fine ultimo è quello di far sopravvivere l'opera conservando il significato artistico e storico per le generazioni future. È importante restaurare solo la materia dell'opera senza che il restauratore debba ricreare le parti mancanti, egli deve solo intervenire sulla materia originale. È importante ricordare che la materia fisica dell'opera non è separata dall'immagine artistica, ma è contenuta in essa, non esistono due entità separate. Ovviamente non tutte le parti della materia dell'opera presentano un valore artistico, alcune fungono solamente da supporto.

Anche il rapporto tra materia, immagine, struttura e aspetto ha un ruolo rilevante; la materia fisica su cui interviene il restauratore contiene l'immagine dell'opera d'arte e di conseguenza contiene una sua storia. Bisogna dividere la materia e separarla tra struttura, la parte fisica portante, e aspetto, l'immagine artistica. Brandi spiega che molti errori gravi nel restauro sono stati fatti per colpa di restauratori che non avendo compreso la differenza della doppia natura della materia dell'opera d'arte creavano interventi falsi sia dal punto di vista estetico sia storico. Per l'edificio non si può usare la tecnica del ricostruire tutto "com'era" perché non basta usare lo stesso materiale per ricreare un'opera, non avendo la nuova parte subito lo stesso processo artistico e storico. Così facendo si creerebbe una falsificazione della storia, producendo un falso storico e falso estetico. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Giuseppe Valadier (Roma, 1762-1839) per le parti mancanti dell'Arco di Tito, che presentano una materia diversa (travertino al posto del marmo). L'intervento sulla lacuna può esse-

re svolto solo se necessario alla comprensione dell'opera sempre distinguendosi dal resto. Il restauro preventivo non è un intervento diretto sull'opera.

A seguito dell'analisi del concetto di restauro e della duplice natura della materia poniamo particolare attenzione al restauro preventivo che non si limita solo a intervenire su danni già presenti, ma mira a preservare la materia dell'opera nel tempo. Sono un insieme di azioni e misure necessarie per evitare che debba essere applicato un intervento di restauro vero e proprio in seguito. La prevenzione e la salvaguardia dell'opera si trova affermata nella definizione di restauro, identificato nel momento metodologico più che come insieme di tecniche di intervento. Bisogna ricordare che il restauro preventivo non presenta un'unica modalità, ma devono essere pensate e adattate caso per caso soprattutto perché la materia si presenta con una duplice polarità estetica e storica.

Il pensiero di Brandi segna un punto di svolta, la rovina non deve per forza essere ripristinata nella sua vecchia forma, ma

deve essere rispettata come testimonianza storica.

È vero che l'integrazione necessaria risulta una pratica abituale, ma Brandi distingue bene il restauro per necessità, ovvero per quanto riguarda un'opera di rinforzo e le nuove aggiunte artistiche in un contesto storico, attività problematiche perché si rischia di confondere la storia e l'identità dell'opera.

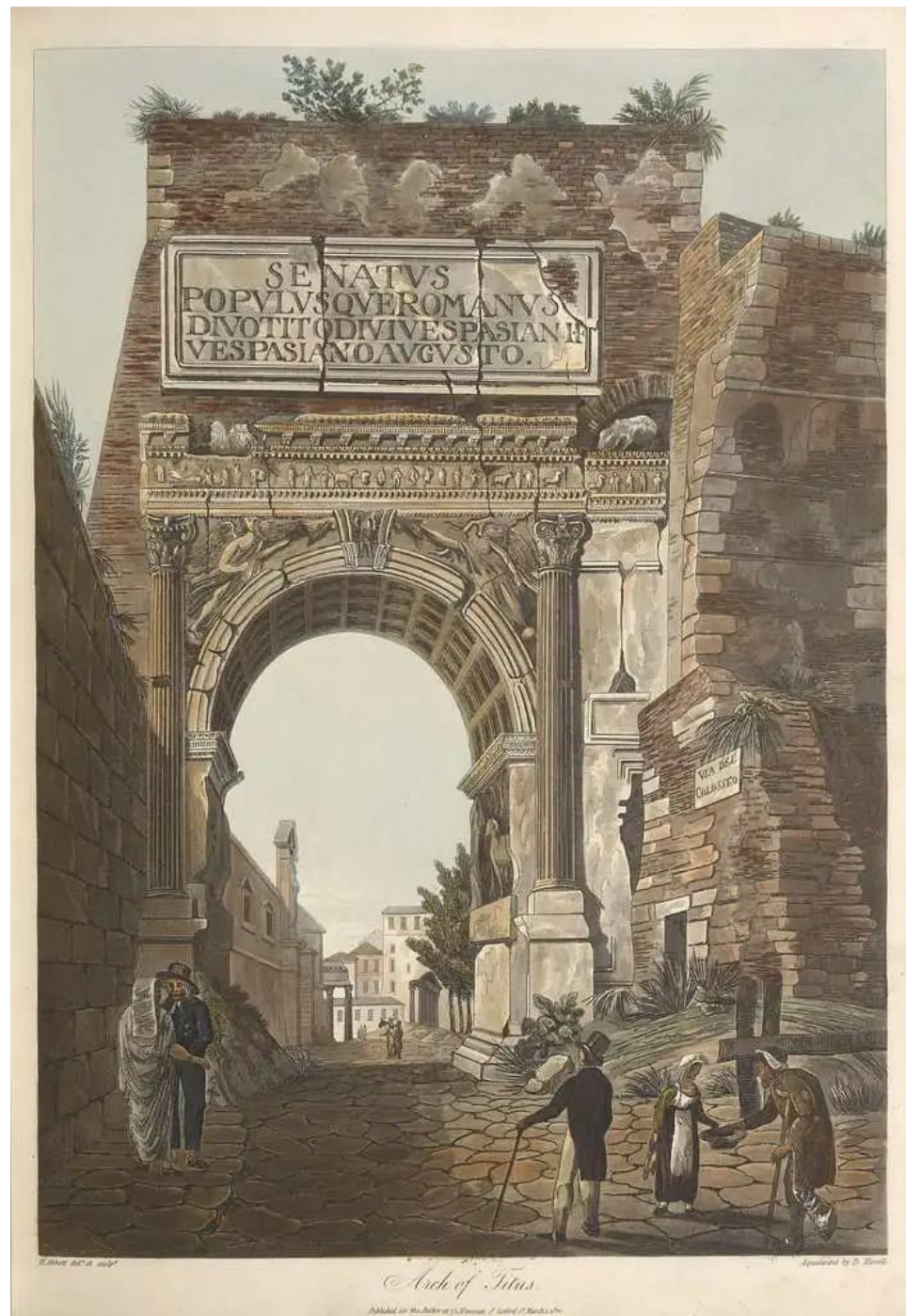


Fig.2.8
L'Arco di Tito a Roma
prima del restauro
ottocentesco di
Giuseppe Valadier nel
1822.

III. LA VALORIZZAZIONE DEI SITI

Il concetto di "gestione" è emerso relativamente tardi nella storia nella storia, ma fin dall'inizio si è sentita l'esigenza di produrre risultati tangibili e non atti a dimostrare il successo della gestione in termini di tutela, conservazione, valorizzazione e trasmissione alle future generazioni del Valore Universale del Patrimonio Mondiale.

L'idea di salvaguardia del patrimonio è legata all'UNESCO, che conta l'Italia come membro fondatore che attraverso la Convenzione del Patrimonio Mondiale definito nel 1972 che afferma l'idea di valore universale di certi beni, ovvero che non appartengono esclusivamente allo Stato in cui sono situati, ma costituiscono patrimonio dell'intera umanità. Agli Stati, così facendo, vengono imposti degli obblighi di tutela, conservazione e trasmissione alle generazioni future.

I primi siti vennero segnati nella Lista del Patrimonio Mondiale nel 1978 e il loro carattere era principalmente monumentale, archeologico o urbano. I beni iscritti assumono un carattere rilevante nell'ambito nazionale perché se compromessi costitui-

rebbero un danno non solo allo stato nella quale risiede, ma una perdita per l'intera umanità.

Inevitabilmente, questo ampliamento del concetto di patrimonio ha comportato a sua volta un forte aumento della ad una differenziazione delle tipologie di strutture e luoghi che costituiscono patrimonio dell'umanità. La Convenzione del Patrimonio Mondiale riconosce che il patrimonio può essere definito come "monumenti, gruppi di costruzioni e siti".

Come definito dall'art. 1 della Convenzione UNESCO del 1972: "Ai fini della presente convenzione, si considerano patrimonio culturale":

- monumenti: opere architettoniche, opere di scultura e pittura monumentali, elementi o strutture di natura archeologica, iscrizioni, abitazioni rupestri e combinazioni di elementi che hanno un valore universale eccezionale dal punto di vista storico, artistico e scientifico;
- gruppi di edifici: gruppi di edifici separati o collegati che, per la loro architettura, la loro omogeneità o la loro integrazione nel

paesaggio, hanno un valore universale eccezionale dal punto di vista storico, artistico o scientifico;

-siti: opere dell'uomo o opere combinate della natura e dell'uomo, o aree, compresi i siti archeologici, che hanno un valore universale eccezionale dal punto di vista storico, estetico, etnologico o antropologico." In pratica, si è sviluppata un'ampia gamma di tipologie, che comprende centri urbani, siti archeologici, patrimoni industriali, paesaggi culturali e itinerari del patrimonio. Questo aumenta notevolmente la varietà di luoghi e paesaggi di cui i gestori del patrimonio dovranno avere cura e ampia di conseguenza la gamma di competenze richieste, oltre ad aumentare notevolmente anche la tipologia e il numero delle minacce che possono avere un impatto negativo sui luoghi del patrimonio.

L'estensione delle tipologie di beni tutelati accresce la varietà di luoghi e paesaggi da proteggere e comporta un ampliamento delle competenze richieste ai soggetti preposti alla gestione del patrimonio.

Per un'adeguata gestione del patrimonio

nel 2002, durante la 26° sessione, il Comitato del patrimonio mondiale ha adottato la "Dichiarazione di Budapest" invitando tutti gli stati a sostenere la salvaguardia del patrimonio mondiale attraverso degli obiettivi definiti al fine di garantire un giusto equilibrio tra conservazione, sostenibilità e sviluppo in modo che i beni possano essere protetti attraverso specifiche attività che consentano lo sviluppo socioeconomico. L'utilizzo delle strategie di comunicazione, istruzione, ricerca, formazione e sensibilizzazione attraverso il coinvolgimento attivo delle autorità locali.

Negli ultimi 40 anni, la Convenzione sul Patrimonio Mondiale dell'UNESCO ha conservato, e protetto il Valore Universale del nostro patrimonio comune. I beni del Patrimonio Mondiale sono importanti destinazioni turistiche che, se gestite correttamente, hanno un grande potenziale di impatto sullo sviluppo economico locale e sulla sostenibilità a lungo termine. Il Programma UNESCO per il Patrimonio Mondiale e il Turismo Sostenibile rappresenta un nuovo approccio basato sul dialogo e sulla

cooperazione tra le parti interessate, dove la pianificazione del turismo e la gestione del patrimonio sono integrate a livello di destinazione, i beni naturali e culturali sono valorizzati e protetti e viene sviluppato un turismo adeguato. Il Programma crea un quadro internazionale per la cooperazione e il coordinamento tra i settori al fine di salvaguardare il patrimonio e raggiungere uno sviluppo economico sostenibile. La missione principale della Convenzione è quella di facilitare la gestione e lo sviluppo di un turismo sostenibile nei siti del Patrimonio Mondiale attraverso la promozione di una maggiore consapevolezza e partecipazione equilibrata da parte del pubblico.

Il Programma presenta cinque obiettivi:

1. Integrare i principi del turismo sostenibile nei meccanismi della Convenzione del Patrimonio Mondiale.

2. Rafforzare l'ambiente favorevole promuovendo politiche, strategie, quadri e strumenti che supportino il turismo sostenibile come importante veicolo per la protezione e la gestione del patrimonio culturale e naturale di Eccezionale Valore Universale.

3. Promuovere un ampio coinvolgimento degli stakeholder nella pianificazione, nello sviluppo e nella gestione di un turismo sostenibile che segua un approccio alla conservazione del patrimonio incentrato sulla destinazione e si concentri sul rafforzamento delle comunità locali.

4. Fornire agli stakeholder del Patrimonio Mondiale la capacità e gli strumenti per gestire il turismo in modo efficiente, responsabile e sostenibile, in base al contesto e alle esigenze locali.

5. Promuovere prodotti e servizi turistici di qualità che incoraggino comportamenti responsabili tra tutti gli stakeholder e favoriscano la comprensione e l'apprezzamento del concetto di Eccezionale Valore Universale e la protezione del Patrimonio Mondiale.

Questi luoghi non possono essere protetti singolarmente o, come le opere custodite nei musei, non possono essere protetti in isolamento e al riparo dalle calamità naturali, antropiche né dagli effetti della pianificazione dell'uso del territorio, e nemmeno possono essere tenuti isolati dalle attività di sviluppo, dai cambiamenti sociali in corso o ancora dalle questioni delle comunità.

Il quadro di base per il sistema del Patrimonio Mondiale è quello stabilito dalla Convenzione sulla protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale rimasta inalterata dalla sua adozione da parte dell'UNESCO nel 1972.

Tra i paradigmi più importanti del nostro tempo, lo sviluppo sostenibile si riferisce a un modello di utilizzo delle risorse che bilancia il soddisfacimento dei bisogni umani con l'utilizzo delle risorse limitate, in modo da poterle trasmettere alle generazioni future, perché possano utilizzarle per il proprio sviluppo.

Con riferimento al patrimonio culturale, la questione dello sviluppo sostenibile può essere

intesa in due modi:

1. Come un interesse a supportare il patrimonio, considerato come fine a sé stesso, e parte delle risorse ambientali/culturali da proteggere e trasmettere alle generazioni future per garantirne lo sviluppo (intrinseco).
2. Come contributo che il patrimonio e la sua conservazione possono apportare alla dimensione ambientale, sociale ed economica dello sviluppo sostenibile (strumentale).

Il primo approccio si basa sul presupposto che il patrimonio culturale e la capacità di comprendere il passato attraverso i suoi resti materiali, come attributi della diversità culturale, svolgano un ruolo fondamentale nel promuovere comunità forti, sostenendo il benessere fisico e spirituale dei singoli e promuovendo la comprensione reciproca e la pace. Secondo tale prospettiva, tutelare e promuovere il patrimonio culturale sarebbe, in termini di contributo alla società, un obiettivo di per sé legittimo.

Il secondo approccio deriva dalla consapevolezza che il settore del patrimonio, in quanto attore importante nella più ampia

arena sociale ed elemento di un più ampio sistema di componenti reciprocamente interdipendenti, dovrebbe accettare la propria parte di responsabilità nella sfida globale della sostenibilità. Nell'attuale contesto di crescente pressione da parte delle attività umane, riduzione delle risorse finanziarie e ambientali e di cambiamento climatico, il contributo della tutela del patrimonio alla sostenibilità e allo sviluppo sostenibile non può più essere dato per scontato, bensì dovrebbe essere dimostrato caso per caso secondo i tre "pilastri" delle dimensioni sociale, economica e ambientale.



I. IL PATRIMONIO COME RISORSA VIVA

La tutela di un bene UNESCO nell'era contemporanea non può più ridursi ad un'ottica di esclusiva conservazione statica: la sfida risiede nel superare l'idea del patrimonio archeologico come teca inaccessibile per riscoprirlo come spazio aperto al tempo presente. L'intento è di renderlo un luogo in cui la stratificazione storica dialoghi con le istanze della contemporaneità, in modo da garantire il bene culturale come risorsa viva. In questa ricerca, tra la salvaguardia del passato e la valorizzazione attiva, si colloca quello che Ivan Allegranti (2020) definisce il legame "magico" tra moda e patrimonio: un connubio tra due codici emblematici della Grande Bellezza. Ma come ha avuto origine questo incontro?

Sebbene si possa pensare sia un fenomeno recente, le radici affondano già nel Novecento, con la teatralizzazione della moda, espressa principalmente attraverso le sfilate, che ha iniziato a stabilire la prima associazione tra il mondo dell'haute couture e quello dell'arte. Negli ultimi due decenni tale dialogo si è intensificato, proliferando in esperienze performative e comunicative

di portata nazionale e internazionale. Le grandi maison scelgono con maggior frequenza un legame estetico e simbolico con luoghi carichi di storia e significato per le proprie attività, dai servizi fotografici ai fashion show. La location non funge da semplice sfondo ma contribuisce attivamente alla narrazione della collezione potenziandone la percezione estetica. Tali eventi, grazie alla loro ampia risonanza mediatica, generano un duplice scambio di valore: il brand accostandosi alla profondità storica del bene archeologico rafforza la sua immagine di prestigio, mentre il patrimonio archeologico non solo viene valorizzato attraverso opere di restauro ma gode di flussi turistici e nuove opportunità di promozione. (Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2021).

Fig.3.1

Dior Haute Couture
Autunno/Inverno 195,
Acropoli di Atene



II. IL MECENATISMO CONTEMPORANEO

La sinergia tra moda e patrimonio considera aspetti culturali, economici e di comunicazione. A livello economico queste operazioni si basano fondamentalmente su due meccanismi: il mecenatismo culturale e la sponsorizzazione dei beni culturali. Il primo consiste in una donazione atto a salvaguardare il patrimonio senza l'obbligo di ricevere in cambio alcun servizio o ritorno economico da parte del beneficiario. In questo ambito rientra l'Art Bonus, strumento attraverso il quale lo Stato riconosce significative agevolazioni fiscali a sostegno di chiunque effettui erogazioni liberali a favore del patrimonio culturale e delle attività di spettacolo. Il secondo rappresenta un finanziamento da parte di privato per attività di tutela e valorizzazione in cambio di un ritorno di immagine.

Esempio emblematico è l'intervento del Gruppo Tod's nelle attività di restauro del Colosseo avviato nel 2011 e voluto dall'allora Commissario Delegato per le Aree Archeologiche di Roma e Ostia Antica, in collaborazione con la Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'area archeolo-

gica di Roma. Nel 2018, sotto la direzione del nuovo istituto autonomo Parco Archeologico del Colosseo, inizia una nuova seconda fase di lavori incentrata sull'area degli ipogei, culminata con la realizzazione di una passerella lunga 160 metri. Grazie a questo progetto, è stata restituita alla fruizione del pubblico un'area precedentemente inaccessibile.

Fig.3.2
Restauro ipogei del
Colosseo, 2018





In maniera analoga Fendi nel 2013 ha lanciato il programma Fendi for Fountains, un programma che ha visto la maison stanziare oltre 2 milioni di euro per il restauro di alcune fontane storiche capitoline, tra cui la celebre Fontana di Trevi. Il progetto vede culmine con la sfilata Autunno/Inverno 2016-17 "Legends and Fairy Tales", attraverso l'allestimento della celebre passerella fluttuante sull'acqua presso il monumento restaurato, andando a consolidare il rapporto tra il brand e la Città Eterna. Il loro è un legame che trascende la mera sponsorizzazione. Pietro Beccari, all'epoca presidente e amministratore delegato della maison (The New York Times, 3 giugno 2013) sottolineava il desiderio profondo di legarsi alla cultura romana, associando in tal modo Fendi a Roma, "una città che rappresenta uno stile di vita". Dal 2013, infatti, il nome della capitale è stato integrato nel logo aziendale e, nel 2015, in occasione del novantesimo anniversario, il marchio ha inaugurato la sua nuova sede presso il Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR.

La casa di moda ha ribadito questo impegno nel 2019, finanziando ulteriori 2,5 milioni di euro per il restauro del Tempio di Venere a Roma sul Palatino. La conclusione dei lavori è stata celebrata con la sfilata Dawn of the Empire, un omaggio all'eredità creativa di Karl Lagerfeld, mettendo in contrasto l'allestimento incentrato sulla valorizzazione del sito con la modernità di Fendi.

Fig.3.3
Sfilata Dior "Legends
and Fairy Tales"
A/W 2016/17
Fontana di Trevi,
Roma

III. LA STRATEGIA COMUNICATIVA

Tali interventi rivelano una precisa strategia comunicativa, in cui la scelta della location e la natura dell'investimento sono orientate in funzione del messaggio che il brand intende veicolare, superando le finalità commerciali e innescando un mutuo scambio di valori fondato sul riconoscimento dell'eccellenza estetica.

Questo legame tra moda e patrimonio si articola attraverso diverse direttrici narrative: il radicamento storico e identitario del brand al luogo d'origine o appartenenza, come nell'esempio di Fendi con Roma; la scelta del luogo che risponde ad una logica puramente estetica e curatoriale, prassi consolidata dalle sfilate di Chanel; la narrazione attorno alla valorizzazione artigianale locale ed infine il richiamo e appartenenza ad una selezione di eccellenze. In questo scenario, le pratiche progettuali, si possono manifestare in forme permanenti (sedi storiche, fondazioni) effimere (sfilate, installazioni) o immateriali (campagne pubblicitarie, photoshooting), fungendo da medium strutturale per una comunicazione virtuosa.

Fig.3.4
Sfilata Dior Cruise
2023, Sevilla, Spagna



IV. IL DIALOGO TRA EFFIMERO E PERMANENTE

In questa prospettiva diviene fondamentale dunque interrogarsi sul linguaggio attraverso cui la moda può abitare lo spazio antico senza sovrascriverlo, trasformando il sito da sfondo a narrazione dinamica consapevole. Come suggerito da Allegranti (2020) la scenografia deve rispettare il valore artistico dei luoghi, ponendosi come un intervento non invasivo che, attraverso l'uso sapiente di luci e percorsi, si trasforma in un set design di eccellenza, senza lasciare alcuna traccia una volta terminato l'evento. In questo modo, la sfilata, seppur destinata a scomparire, lascia un'impronta duratura nella percezione pubblica, essendo capace di tradurre il "permanente" (la rovina) e l'"effimero" (l'evento). In quest'ottica, l'evento catalizza l'attenzione su siti spesso trascurati e complessi, purché il brand instauri un dialogo basato sulla sostenibilità operativa. Ogni allestimento deve essere infatti concepito effimero, una parentesi in cui il passato viene riletto attraverso le lenti della contemporaneità. In questo dialogo, il monumento carica di significato la collezione, a condizione che il designer costruisca

una narrazione integrando il valore del luogo senza mai oscurarlo.

Nel caso in cui le istanze brand si distentino da quelle del bene culturale non trovando accordo comune, viene preclusa la fattibilità del fashion show. La tutela si fonda sulle linee guida internazionali, elaborate dall'ICOMOS, che delegano ai singoli Stati la responsabilità diretta della protezione del patrimonio. Di conseguenza, sono le legislazioni nazionali e locali a definire i criteri per la conservazione, il restauro e le modalità di accesso ai siti. Caso emblematico in tal senso è il rifiuto opposto dalle autorità greche alla maison Gucci nel 2017 per la sfilata sull'Acropoli di Atene: l'evento fu considerato incompatibile con i caratteri storici del sito, confermando la posizione di estremo rigore adottata dalla Grecia nella salvaguardia del proprio patrimonio. Tuttavia, tale severità non si traduce in un pregiudizio assoluto verso l'evento performativo: solo due anni dopo a Mary Katrantzou è stata autorizzata la sfilata nel Tempio di Poseidone. Il nulla a osta è stato possibile in virtù della natura non profit dell'iniziativa,

Fig.3.5
Sfilata di Mary
Katrantzou 2019,
Tempio di Poseidone



legata ad un evento di beneficenza, in armonia con l'alto valore etico e conservativo del luogo.

Pertanto, la sfilata si trasforma in un'operazione di valorizzazione virtuosa quando è capace di dialogare in maniera autentica con le preesistenze, esaltandone la monumentalità. Di seguito presentati due casi recenti che rivelano come tale dialogo si declini attraverso approcci metodologici differenti, dall'integrazione tecnica più rigorosa alla riscrittura scenografica audace. La sfilata "Cosmogonie", presentata da Gucci, presso Castel del Monte nel maggio 2022, rappresenta come un evento di moda possa farsi "innesto silenzioso" all'interno di un monumento storico. In questa occasione, la fortezza federiciana del XIII secolo, patrimonio dell'UNESCO, è stata interpretata con un allestimento capace di esaltarne la maestosità della struttura. Lo spettacolo, diretto da Alessandro Michele, ha enfatizzato il misticismo del luogo tramite un raffinato disegno di luci e proiezioni trasformandola in un set design di eccellenza. La grande diffusione mediatica e la crea-

zione di contenuti speciali digitali correlati all'evento, proiettati su scala globale, ha innescato nel periodo estivo successivo un incremento significativo dei flussi turistici e una rinnovata centralità del sito nell'immaginario culturale contemporaneo.

Fig.3.6
Sfilata Gucci
"Cosmogonie"2022,
Castel del Monte,
Puglia





Un approccio metodologico differente è rappresentato dalla sfilata Dior Cruise 2021 a Lecce. L'allestimento scenografico, caratterizzato da un complesso sistema di luminarie tradizionali firmato da Marinella Senatore, ha innescato un acceso dibattito tra la maison e gli organi di tutela. La Soprintendenza accusava il brand di aver "oscurato" la piazza barocca al posto di valorizzarla, e sollevando dubbi in merito alla mancanza di autorizzazioni formali. Nonostante le critiche l'installazione ha offerto una rilettura inedita dello spazio pubblico, dando risalto agli edifici centrali in piazza grazie al layer luminoso. Il caso lecce-ese rimane emblematico della tensione irrisolta tra la vocazione creativa della moda e la linea conservativa delle istituzioni.

Fig.3.7
Ritratto di Elsa
Schiaparelli
Horst P.Horst
Archivio Schiaparelli



I

I. DALLA GABBIA ALLA VETRINA

“Il termine moda deriva dal latino *modus* che significa misure, maniera. Col tempo è giunto a indicare una serie di valori che includono, oltre all’eleganza, l’espressione dei legami sociali, l’esuberanza giovanile, l’eccentricità, la seduzione e il piacere.” (Fogg Marnie, *Moda. La storia completa*, Bologna, Atlante, 2019).

Il modo di vestire è sempre stato considerato come un preciso segnale di appartenenza a un certo ceto sociale e, fino al Seicento, si caratterizza prevalentemente per i tessuti pesanti e scuri che nascondono le forme e riflettono una devozione religiosa. La rottura avviene nella seconda metà del Seicento, con l’ascesa di re Luigi XIV, che rende la Francia l’indiscusso leader dello stile europeo. Il corpo diventa potere politico e il lusso di Versailles, come spiega Carlo Marco Belfanti, diventa un dispositivo per evidenziare la differenza sociale.

Le radici della moda si trovano infatti negli ultimi anni del Seicento quando si comincia ad esaltare le novità e il cambiamento, grazie al miglioramento delle tecniche di produzione europee.

La moda diventa così un’istituzione sociale e, a corte, viene usata come forma di rappresentazione dello splendore della corona: il modello di gusto della vita cortigiana veniva usato per ostentare lo sfarzo e il lusso dell’apparato monarchico. L’abbigliamento nelle occasioni importanti richiede di indossare il “Grand’abito di corte” che rappresentava la ricchezza di un individuo e il suo stato sociale. L’abbigliamento diventa un’arma di controllo sociale.

Questa tendenza tocca il suo apice nel periodo Rococò, nome che sottolinea l’amore per le decorazioni sovrabbondanti del primo Settecento. In questa fase gli abiti delle classi più abbienti sono così ricchi di dettagli da risultare quasi immobili. Questo sfarzo estremo risponde ad un’idea precisa, quella di dimostrare visivamente la ricchezza dell’aristocrazia. I disegni dei tessuti cambiano continuamente e l’alta società li indossa per una sola stagione, dopodiché i capi passano a donne di rango inferiore o rivenduti.

Falsi fiori vengono portati sulla corsetteria o applicati ai bordi dei vestiti, su nastri o



Fig.4.1

Veste di seta della
prima metà del XVIII
secolo.

Fig.4.2

Robe à la française,
Andrienne in broccato
di seta, 1760–1765.

Fig.4.3

Ritratto di Madame de
Pompadour realizzato
da François Boucher,
1756

cappelli. Inoltre, diventa popolare l'uso di frange e di fiocchi per abbellire e dare movimento al vestito.

L'avvento della Rivoluzione francese nel 1780, che segna l'Europa dal punto di vista sociale e politico, influisce anche sulla moda che cambia radicalmente. Lo sfarzo dell'Ancien Régime venne superato ispirandosi alla purezza dell'antica Grecia abolendo temporaneamente il corsetto. Lo stile adottato in questo periodo viene denominato neoclassico e si ispira ai ritrovamenti archeologici di Pompei ed Ercolano. Viene introdotto l'abito neoclassico, in voga dal 1780 al 1820, denominato "chemise", un abito da mattina a maniche corte successivamente chiamato "impero" che restituisce alla donna la sua silhouette naturale. Il corpo femminile sperimenta una prima libertà divincolandosi dalle costrizioni fisiche.

Questa libertà dura poco tempo, fino all'ascesa della borghesia capitalista dell'Ottocento.

A seguito del congresso di Vienna, la restaurazione riporta il conservatorismo anche nel gusto. La moda fa un passo indietro,

nel passato entrando in contatto con il movimento romantico. Si esalta la differenza tra i sessi: gli abiti maschili diventano funzionali sul lavoro con tinte scure e tagli rigidi, mentre quelli femminili esaltano la fragilità del corpo con grandi fianchi e vita stretta: ritornano i corsetti decisamente punitivi. Come evidenzia Eleonora Fiorani, il corsetto intrappola la figura femminile in una gabbia fisica e morale.

Questi sono elementi essenziali per la nascita del moderno abito femminile, in particolare l'esagerazione della forma femminile. A metà Ottocento è esemplificata dalla voga della "crinolina", un'intelaiatura che serve a reggere le ampie gonne lunghe.

Le donne, prive di ogni funzione pubblica, si trasformano in vere e proprie vetrine che mostravano lo status economico dell'uomo a cui appartengono: diventano il mezzo per l'uomo di comunicare la sua ricchezza attraverso il loro aspetto.

La vera rivoluzione dell'Ottocento avviene grazie all'industrializzazione, con la nascita dei Grandi Magazzini. Qui le donne possono acquistare tessuti e decorazioni in se-



Fig.4.4

Ritratto raffigurante Madame Recamier, vestita di una chemise bianca e con acconciatura à la grecque, di Jacques-Louis David, 1800.



Fig.4.5

Esempio di crinolina del 1860, per indossare una veste simile era necessaria l'assistenza di almeno una cameriera.

rie, rendendo così il lusso accessibile ad un pubblico più ampio.

Il consumismo borghese crea la necessità di un "sistema moda", che fino a quel momento aveva contato sull'abilità dei sarti. Figura importante è il britannico Charles Fredrick Worth che permette di elevare le abilità sartoriali al livello di "Haute Couture", termine che da quel momento definisce l'arte della sartoria su misura e moda esclusiva.

Le creazioni di Worth giungono all'attenzione della corte francese e la sartoria Worth ha l'onore di vestire l'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, in diverse cerimonie ufficiali. Da qui i suoi capi non sono più percepiti solo come abiti sartoriali, i couturier hanno ormai raggiunto la fama con le loro etichette firmate per identificare gli abiti.

Se l'Ottocento mostra come viene imposto il controllo del corpo femminile attraverso le costrizioni del corsetto e dimostra le possibilità economiche del suo possessore, il secolo successivo cambia per sempre il modo di vestire e di pensare la moda.



Fig.4.6

Charles Frederick Worth in un ritratto fotografico di Nadar.

II. LA LIBERAZIONE DEL CORPO

Il passaggio tra l'Ottocento e il Novecento segna una delle più importanti rivoluzioni della storia della moda. Alla fine del XIX secolo la società è attraversata da tensioni e cambiamenti per effetto della rapida industrializzazione in corso in Europa.

La belle époque segna un periodo storico caratterizzato da novità e cambiamenti dovuti alla crescita economica. I bustini stringi vita generano sempre più preoccupazioni per la salute delle donne. Nonostante l'introduzione di fascette elastiche, busti meno soffocanti, questi rimangono comunque "paralizzanti" riducendo la mobilità e la lunghezza del passo di chi li indossava.

Con l'inizio del Novecento la silhouette dei vestiti femminile è destinata a cambiare. Il movimento delle suffragette, nato per invocare la parità fra i sessi e i diritti politici delle donne, mette in discussione l'imprigionamento delle donne in vesti soffocanti (i bustini stringi vita): in sostituzione arrivano le sottogonne, le giarrettiere e i pantaloni corti larghi.

La Prima guerra mondiale fu una sorta di spartiacque tra la vecchia e la nuova gene-

razione. Le donne contribuirono attivamente all'impegno bellico prendendosi cura dei feriti e guidando organizzazioni di volontari. Questo cambiamento radicale di ruolo fu ciò che permise al corpo della donna di smettere di essere semplicemente un ornamento da esibire e diventando invece un motore dinamico, che richiede l'uso di



Fig.4.7
Franz Xaver
Winterhalter,
L'imperatrice Eugenia
circondata dalle
sue dame d'onore,
1855. Olio su tela,
Museo Nazionale
del Castello di
Compiègne.

Negli anni 20 il modello della "donna emancipata" si afferma impone di più. Attraverso il termine flapper (derivato dal verbo inglese to flap, battito d'ali degli uccelli che imparano a volare) si rappresenta una giovane donna anticonvenzionale che beve, fumava e balla il charleston. I vestiti cambiano e le gonne cominciavano ad accorciarsi.

Il nuovo canone di bellezza, nato dopo la fine della guerra, trova espressione nelle creazioni di Gabrielle Bonheur "Coco" Chanel (1883-1971), rivoluzionaria della moda che per prima pensò a come vestire "le donne moderne". La sua estetica, comoda ed essenziale, fu considerata perfettamente in sintonia con i bisogni e i desideri delle donne che partecipavano attivamente al secolo.

Chanel introduce l'uso del jersey, un tessuto elastico fino ad allora relegato alla biancheria intima maschile, sdoganando il nero come colore dell'eleganza quotidiana. Impone la silhouette alla "Garçonne": un corpo geometrico, asciutto, dai tratti androgini, privo di enfasi su seno e fianchi.

Se durante gli anni Venti con Chanel si definiscono le funzionalità e il minimalismo del guardaroba, il decennio successivo vedrà il corpo trasformarsi in una provocazione artistica grazie a Elsa Schiaparelli. Gli anni Trenta vedranno una forte contrapposizione tra l'eleganza rigida e sobria all'estro della stilista italiana.

Schiaparelli vede l'abito come un territorio di gioco e trasforma il corpo in una tela bianca su cui far dialogare l'arte e la vita quotidiana. Questa libertà di espressione e il dinamismo del corpo rendono obsoleti i vecchi manichini da atelier in quanto troppo statici.



Fig.4.8
Veste di seta della
prima metà del XVIII
secolo.



Fig.4.9
Schiaparelli Bureau-
drawer suit, 1936



Fig.4.10
Night and Day clothes,
Salvador Dalí. 1936

III. LA MODA IN MOVIMENTO

I profondi cambiamenti del Novecento non hanno solo modificato il modo di vestire, ma anche il modo di mostrare la moda. La nuova esigenza di dare movimento agli abiti segna la nascita delle sfilate come le intendiamo oggi. Per comprendere a pieno questi cambiamenti dobbiamo analizzare le tappe fondamentali che mostrano come la sfilata si sia evoluta da presentazione privata a evento massificato.

Il 1858 viene indicato come l'anno della nascita della sfilata di moda vera e propria. Frederick Worth, padre della Haute Couture, introduce un modo diverso di presentare i propri modelli, che fino a questo momento gli abiti venivano mostrati su manichini di legno. Con Worth vennero introdotte le "soesis", (antenate delle modelle moderne) modelle vere usate per mostrare come il capo si adagiava sul corpo. Gli eventi proposti da Worth erano ritenuti esclusivi e si tenevano presso ateliers. In questa fase iniziale possiamo dire che non venivano ancora presi in considerazione come parte integrante della sfilata, gli spazi nei quali si svolgevano, rimanendo relegati al ruolo di

semplice cornice.

Il primo evento pubblico ebbe luogo durante la grande esposizione di Parigi del 1900 per mano di Lady Buff Gordon, fondatrice della casa londinese Lucile. Il "Pavillon de L'Elegance" venne dedicato interamente alla moda con un'esposizione di collezioni. Importante ricordare Lucile come la prima casa di moda a utilizzare la sfilata come evento performativo: vengono introdotte luci artificiali per enfatizzare i tagli sartoriali, le sfilate vengono accompagnate da musica dal vivo, con un'orchestra, e per la prima volta gli arredi vengono scelti per adattarsi e accompagnare il tema delle collezioni. Caratteristica importante è l'introduzione del "posing" che il modo di presentare gli abiti in scena, con la modella che non fungeva più solamente da supporto statico ma parte integrante della comunicazione estetica.

Anche lo spazio viene quindi compreso nell'evento per permettere di comunicare a pieno il brand e la sfilata comincia ad essere aperta a un pubblico più eterogeneo rispetto alla ristretta gerarchia di clienti.

Fig.4.11
Manifesto
pubblicitario per il
Palais du Costume
(all'Esposizione
Universale di Parigi,
realizzato da Lucien
Métivet, 1900.



Fig.4.12
Coco Chanel ammira
una modella con un
abito da sera a balze
in chiffon marrone
della sua collezione,
1957



Fig.4.13
La stilista Elsa
Schiaparelli (1890-
1973) nel febbraio del
1951, mentre prova
dei cappelli su una
modella

Con l'artista Paul Poiret, già famoso per aver eliminato il corsetto nella moda femminile, si esce dalla dimensione privata dell'atelier. Importante ricordare l'evento del 1911 "La Mille e Seconda Notte", che attraverso spettacolo e marketing, trasformò la moda in uno spettacolo d'arte. Le sfilate cominciano così a diventare una vera e propria performance artistica assumendo sempre più importanza e differenziandosi dalle semplici collezioni vendute in atelier.

Non bisogna dimenticare l'importanza delle grandi figure già citate nel capitolo precedente, come Coco Chanel ed Elsa Schiaparelli, che introducono nuovi concetti legati all'evento, perfezionando ancora di più coreografie ed eventi. In particolare, con le sfilate di Schiaparelli assistiamo alle prime sfilate che più assomigliano a quelle di oggi, durante questi eventi vengono estrapolati veri e propri modelli concettuali creando delle collezioni a tema. Esempi importanti sono sicuramente la collezione "Circo" e "Astrologica" che grazie all'uso di accessori stravaganti, musica e lo spazio allestito lo spettatore si trova a vivere

un'esperienza immersiva totale. Schiaparelli dimostrò che la sfilata non era più soltanto lo strumento per mostrare la caduta di un tessuto, ma una vera e propria narrazione, un'opera d'arte totale che fondeva moda, architettura temporanea, performance e provocazione surrealista. Il corpo liberato del Novecento aveva così finalmente trovato il suo spazio: la passerella, dove l'abito smette di essere un vestito e prende vita.



Fig. 4.14
Paul Poiret (1879-
1944) con una
modella

Oggi lo stretto dialogo con il percorso della passerella si colloca la quinta scenica, posizionata come diaframma tra il backstage e la sfilata stessa. Il fondale prospettico viene in effetti progettato combinando forme, volumi e installazioni concettuali capaci di veicolare l'identità del brand o il concept della collezione attraverso richiami di diverso tipo: floreali, monumentali o architettonici.

Attualmente il panorama della moda è incredibilmente vasto, ogni casa di moda presenta collezioni che definiscono il proprio carattere e visione di bellezza. Il corpo della donna non deve più adattarsi all'abito, ma è libero di esprimersi in tutta la sua forza e autenticità.

La casa di moda di Schiaparelli incarna perfettamente la fusione tra arte, provocazione e spettacolo. Elsa Schiaparelli aveva già scardinato i confini tra moda e arte collaborando con importanti esponenti del surrealismo come Salvador Dalí. Oggi, guidata dal direttore creativo Daniel Roseberry, la casa di moda continua a ridefinire le regole della moda, trasformando gli abiti in

vere e proprie sculture surreali ed emozionanti.

Un esempio perfetto di come lo spazio scenico e l'abito si fondano creando un tutt'uno è sicuramente la sfilata di Haute Couture 2024-2025 di Schiaparelli presso Hotel Solomon de Rothschild. La sfilata è stata organizzata come tributo all'eredità di Elsa Schiaparelli, presentando in chiave moderna diversi abiti iconici.

Ambientata in una sala storica, attraverso l'uso di specchi, l'abito non viene solo osservato davanti a sé, ma moltiplicato e frammentato. Gli abiti diventano vere e proprie estensioni del corpo e dell'ambiente.

La sala è piena di specchi antichi e lampadari di cristallo. Schiaparelli manda in passerella piume metalliche, corsetti d'oro e ricami di specchietti. L'abito riflette la luce della stanza e, a sua volta, proietta i suoi riflessi sulle pareti e sugli specchi.

I saloni barocchi hanno soffitti altissimi e porte maestose; Roseberry crea abiti monumentali. I colli strutturati che si slanciano verso l'alto e le grandi ali di velluto che si aprono lateralmente sembrano dialogare

con lo spazio. Le modelle non stanno solo camminando in una stanza ma stanno occupando e sfidando la sua architettura. Inoltre, la stanza è fatta di materiali caldi e storici: legno, stucchi, tessuti antichi. Schiaparelli inserendo elementi freddi e rigidi crea un contrasto e fa sì che l'abito spicchi violentemente sullo sfondo, trasformando la modella in una scultura vivente che rompe la staticità del luogo storico.



Fig.4.15

Direttore creativo
Daniel Roseberry della
casa di alta moda
Schiaparelli







V. I. SHOCKING LIFE

Elsa Schiaparelli nasce a Roma nel 1890 da famiglia aristocratica. Figlia di un intellettuale, trascorre i primi anni circondata dai volumi della biblioteca privata del padre, un luogo che per lei diventa un rifugio magico dove scopre il fascino delle religioni antiche e il culto per le belle arti. Tuttavia, dietro questa facciata di compostezza batte un cuore irrequieto: detesta la scuola, ne rifiuta la *"ferrea disciplina e lo zero spazio per le domande"* frenando la sua immaginazione.

La sua ricerca di indipendenza si scontra presto con le convenzioni dell'epoca: a quattordici anni, dedica poesie erotiche e sensuali a un cugino e lo scandalo è tale che la famiglia la spedisce in un convento in Svizzera per *"calmare i suoi bollenti spiriti"*. Elsa però non volendosi sottomettere, attua uno sciopero della fame di novantanove giorni, costringendo il padre a riportarla a casa, convinta che l'unico vero peccato sia andare contro la propria anima.

La prima occasione di evasione verso la libertà le viene offerta dall'amica di sua sorella, che vive a Londra e ha bisogno di aiu-

to. Nel raggiungerla fa una sosta a Parigi che la segnerà per sempre. Appena mette piede nella capitale francese, esclama con certezza che quello sarà il paese in cui vivrà.

Durante la permanenza a Londra la sua vita prende tutt'altra piega quando in una conferenza rimane ammaliata dalle riflessioni del teosofo William de Wendt de Kerlor sul potere dell'anima sul corpo, a tal punto da innamorarsi e sposarlo, senza il consenso dei suoi genitori. Il matrimonio tuttavia si trasforma presto in un fallimento. Dopo un periodo trascorso tra Nizza e Montecarlo, la coppia si trasferisce a New York in cerca di fortuna ma qui la situazione precipita: la sopravvivenza è dura, i soldi mancano e il marito decide di abbandonarla. Elsa si ritrova pertanto sola, in una condizione di forte marginalità, con una figlia appena nata, Gogo, da accudire in totale assenza di supporto. In questa fase di particolare vulnerabilità, la costruzione di una rete di relazioni personali riveste un ruolo determinante. I legami che riesce a instaurare si rivelano fondamentali sia sul



Fig. 5.1
Ritratto di Elsa
Schiaparelli
Horst P. Horst

piano pratico sia su quello esistenziale. Tra queste, assume rilievo la figura di Gabrielle Picabia, moglie del cofondatore del Dadaismo, che si offre di occuparsi della figlia consentendole di dedicarsi alla ricerca di un impiego. La svolta più significativa è tuttavia legata ad un'altra amica, moglie di un avvocato influente, la quale, constatando il grave stato di salute della bambina, propone a Elsa di recarsi a Parigi con lei per valutare possibili soluzioni. Il ritorno nella capitale francese, imposto dalla necessità di curare Gogo, colpita da paralisi, segna per la futura stilista l'avvio di una nuova fase del suo percorso, piena di energie e forza di volontà.

La solitudine parigina e il legame che crea con Paul Poiret, artista che ammira moltissimo e che la avvicina al suo mondo, la fanno cominciare a pensare di inventare abiti e costumi: *"La sua ignoranza in materia era totale. Perciò il suo coraggio era cieco e senza limiti"*. Decide di mettersi così in gioco non avendo nulla da perdere. Crea nel 1927 un maglione nero sportivo dal fiocco trompe-l'œil bianco e diventa subito un suc-

cesso, richiesto ovunque e replicato in molti altri colori. Comincia così la concorrenza con Chanel. Questo le permise finalmente di aprire la sua prima sede in Rue de la Paix 4, sotto l'insegna *"Pour le Sport"*. Le donne si innamorano dei suoi pullover: sono moderni, grafici, innovativi. Richiamano l'impressionismo ma dialogano allo stesso tempo con il dadaismo e il futurismo che animano quegli anni. A seguire, Elsa lancia foulard dai colori vivaci, cravatte da uomo, fusciasche da legare sui fianchi. La prima cliente privata è Anita Loos, che le porta immediatamente notorietà.

La prima collezione, presentata al pubblico nel gennaio 1928 con il nome *"Display N."*, arrivò ad essere pubblicata sulla copertina di *Vogue America*, indossati dalla modella Bettina Jones ritratta dal fotografo Horst P. Horst, con il quale stringerà poi un sodalizio artistico. Nel 1932, il successo di Elsa era tale da portare alla nascita della Maison Schiaparelli. Due anni dopo, nel 1934, Elsa compare sulla copertina della rivista *Time*, divenendo la prima donna stilista ad avere questo onore. L'articolo la celebra riferen-



Fig.5.2
Copertina della rivista
Time, 1934
Archivio Schiaparelli

Fig.5.3
Elsa Schiaparelli a un
ballo in maschera a
casa della duchessa
Cabrol, Parigi, 1949



II. MAISON SCHIAPARELLI

dosi a lei come "uno degli arbitri dell'Haute Couture ultramoderna".

È però nel 1935 che Elsa compie il passo definitivo: sceglie il numero 21 di Place Vendôme per fondare la "*Schiap Boutique*", la prima nel suo genere grazie a una formula innovativa basata sul "pronto da portar via". Qui, in un'atmosfera di assoluta libertà espressiva, Elsa trasforma l'abito in un'opera architettonica, introducendo innovazioni audaci come le zip a vista e le spalline imbottite. Diventa una viaggiatrice instancabile, dalla Russia alla Tunisia, traendo ispirazione da tutto ciò che vede, che siano le pietre preziose sovietiche o i giornali arrotolati in testa alle pescivendole di Copenaghen.

Nemmeno la Seconda Guerra Mondiale ferma il suo spirito: inventa soluzioni pratiche per le donne sotto i bombardamenti e, durante l'esilio in America, serve come aiuto-infermiera nella Croce Rossa.

Al suo ritorno definitivo nella Parigi liberata nei primi anni '50, tenta di ricostruire quel mondo di fantasia e colore ma avverte che l'audacia che l'ha resa grande sta svanen-

do in una società sempre più omologata. Capisce allora che è tempo di allontanarsi da Place Vendôme, fiera di aver vissuto seguendo solo la propria immaginazione e quel bisogno assoluto di libertà che l'aveva guidata fin da bambina. Decise di chiudere la sua Maison nel 1954 per dedicarsi alla realizzazione della sua autobiografia pubblicata lo stesso anno. Morì 19 anni dopo, il 13 novembre 1973.

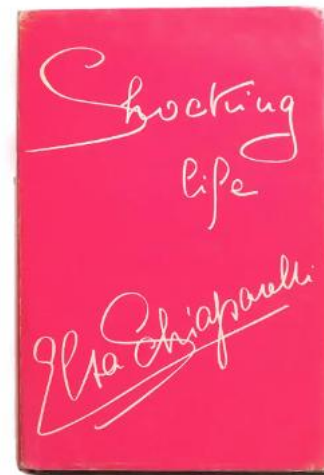


Fig. 5.4
Shocking Life
Elsa Schiaparelli.
Editore: E. P. Dutton &
Co., New York., 1954



L'avvio della Maison Schiaparelli risale al 1927 e prende forma in modo quasi casuale, a partire dall'osservazione di un maglione indossato da un'amica americana, realizzato da una contadina di origine armena residente a Parigi. Dopo aver rintracciato l'artigiana, Elsa commissiona la realizzazio-

ne di un pullover con motivo trompe-l'œil. Il design del capo presentava un ampio fiocco a farfalla bianco su fondo nero concepito per simulare una sciarpa annodata al collo. Questo pezzo emblematico non rappresentò soltanto un successo commerciale ma sancì l'esordio di una filosofia progettuale volta a rendere straordinario l'ordinario. Alla serie iniziale del fiocco seguirono varianti iconografiche più radicali e stravaganti, tra cui motivi a tatuaggio e la celebre raffigurazione dello scheletro umano, sempre avvalendosi della collaborazione delle magliaie armene.

Da quel momento Schiaparelli non è più solo un nome ma è un universo creativo che unisce arte, moda, ironia e pensiero. Il consolidamento formale della Maison avvenne con l'apertura della prima sede ufficiale presso la soffitta al numero 4 di Rue de la Paix con l'insegna: "Pour le Sport".

È l'atto di nascita di uno stile che gioca con volumi, asimmetrie e rigore architettonico espandendosi già nel mondo della profumeria con il lancio nel 1929 della fragranza "S", lettera misteriosa che diventerà il

Fig. 5.5
Collage - Marcel
Vertès

simbolo della casa.

Con l'inizio degli anni Trenta la Maison vive un'espansione fulminea. Alle linee sportive si affiancano Pour la Ville e Pour la Soir, e nasce il Mad Cap, un cappellino a tubo capace di assumere mille forme che diventa un successo commerciale da milioni di franchi. Il 1931 segna l'ingresso ufficiale del Surrealismo nell'Haute Couture: Elsa inizia a collaborare con menti del calibro di Elsa Triolet per la celebre collana Aspirina e successivamente con Dalí, Cocteau e Man Ray. In questo fervore creativo, la stilista infrange ogni regola: nel 1934 è la prima donna designer ad apparire sulla copertina di Time, mentre lancia un trio di profumi (*Soucis*, *Salut* e *Schiap*) pensati per diversi momenti della giornata, un concetto assolutamente pionieristico.

Il momento di piena affermazione della Maison si colloca però nel 1935, con il trasferimento al numero 21 di Place Vendôme nell'Hôtel de Fontpertuis. Progettato da Jean-Michel Frank e Alberto Giacometti, lo spazio ospita la prima interpretazione moderna di una boutique, dove i capi

possono essere acquistati e portati via subito (*prêt-à-porter*). In questo laboratorio di idee nascono le innovazioni più audaci: la zip a vista su abiti da sera, il tessuto stampa giornale (nato osservando le pescivendole di Copenaghen), gli abiti di vetro e i bottoni trasformati in sculture di animali o monete d'oro. È anche l'anno del primo portacipria a forma di disco telefonico creato con Dalí. Il 1937 è l'anno della consacrazione cromatica: Elsa lancia il profumo *Shocking* insieme all'omonimo colore, un rosa vibrante che diventa il manifesto della Maison.

La bottiglia, modellata abbracciando le curve di Mae West, la prima sex symbol hollywoodiana dell'epoca, è stato creato



Fig.5. 6
Profumo "Shocking"
Schiaparelli, boccetta
disegnata da Leonor
Fini

Fig.5. 7
Mad Cap indossato
da Katherine Hepburn,
1954



in collaborazione con l'artista surrealista Léonor Fini. Un profumo leggendario al quale Elsa Schiaparelli scelse di associare l'altrettanto famoso rosa shocking: *"brillante, impossibile, imprudente, gradevole, energico, come tutta la luce, tutti gli uccelli e tutti i pesci del mondo messi insieme, un colore proveniente dalla Cina e dal Perù, non occidentale; un colore shocking, puro e non diluito"*.

La provocazione continua nel 1938 con la collezione Zodiac e il leggendario abito Aragosta mentre gli accessori diventano sempre più surreali, dai cappelli a forma di scarpa o di costoletta d'agnello fino ai gioielli oversize in plexiglas.

Tra i suoi pezzi più iconici di quel periodo c'è l'abito blu scuro creato per Gogo, con un enorme cuore rosa shocking ricamato sul petto, e il celebre cappello da bambola, che diventa un vero tormentone nella Parigi dell'epoca. È il tempo della *café society*, dei balli sfrenati e della leggerezza, fino a quando, nel settembre del 1939, la dichiarazione di guerra interrompe bruscamente quell'atmosfera febbrile.

L'arrivo della guerra tuttavia non ferma la creatività, bensì la rende funzionale. Elsa lancia la collezione *"Cash and Carry"*, con tute dotate di tasche giganti per donne che devono muoversi senza borsa sotto i bombardamenti e introduce per la prima volta la stampa mimetica nell'Alta Moda. Nonostante il suo trasferimento a New York nel 1941, la Maison resta aperta a Parigi sotto la supervisione dei suoi collaboratori, mantenendo vivo il suo ruolo sociale.

Al suo ritorno nel 1945, la Maison Schiaparelli guida la rinascita post-bellica. Nel suo atelier si formano giovani talenti come Pierre Cardin e Hubert de Givenchy; parallelamente, Schiaparelli prosegue la propria ricerca anticipatrice, giungendo nel 1946 all'elaborazione del *'Constellation Wardrobe'*, una capsule collection di sei capi leggeri per la donna che viaggia, anticipando il moderno *prêt-à-porter*. Seguono il profumo *Le Roy Soleil* disegnato da Dalí nel 1946 e l'introduzione del primo abito smoking femminile nel 1950. Visionaria fino alla fine, nel 1952 è la prima a concedere licenze per occhiali da sole tempestati di gioielli.

La fase storica della Maison si conclude formalmente nel 1954, quando Elsa Schiaparelli decide di cessare l'attività per dedicarsi alla stesura della propria autobiografia, *Shocking Life*. Con la sua scomparsa nel 1973. La rinascita avviene dopo quasi quarant'anni, nel 2012, con la riapertura ufficiale della sede storica a Parigi. Questo ritorno è celebrato nel 2013 da Christian Lacroix, che firma una collezione tributo all'estetica stravagante della fondatrice, preludio al ritorno definitivo della Maison nel calendario dell'*Haute Couture* nel 2014, sessant'anni dopo l'ultima sfilata. Il consolidamento del marchio prosegue nel 2017, anno in cui riceve dal Ministero dell'Industria francese la denominazione ufficiale di Alta Moda. Una svolta decisiva si verifica nel 2019 con la nomina dell'americano Daniel Roseberry come direttore artistico. Roseberry riesce a instaurare un dialogo filologico con il DNA di Schiaparelli, resuscitando i codici del Surrealismo e omaggiando l'eredità di Elsa attraverso una continua messa in discussione dei canoni sartoriali. Pur mantenendo un'ispirazione nostalgica verso gli anni '30,



il designer ancora la propria inventiva alla contemporaneità, sperimentando tessuti insoliti e introducendo elementi di rottura come il denim riciclato, gioielli anatomici in oro e placche metalliche modellate su parti del corpo.

Fig. 5.8
Elsa Schiaparelli, a destra, in Hyde Park, Londra, indossando la sua "gonna pantalone", 19 maggio 1931



Sotto la direzione di Roseberry, l'eredità di Elsa Schiaparelli si manifesta in una teatralità rinnovata che rende l'ordinario sorprendente: dalle reinterpretazioni dell'abito scheletro con cristalli ai volumi spettacolari in faille di seta, fino ai bustier-gioiello. Oggi, la Maison preserva quella tradizione ininterrotta che considera l'abito non come un semplice indumento, ma come una dichiarazione d'arte e una tela per l'immaginazione. Questo costante dialogo tra passato, presente e futuro assicura che l'anima coraggiosa di Elsa continui a illuminare le passerelle internazionali, vestendo le più grandi celebrità con la medesima esuberanza e audacia del rosa shocking delle origini.

VIII. DIALOGO TRA MODA E ARTE

La dirompente personalità di Elsa Schiaparelli è stata alimentata durante tutta la sua carriera da una costante influenza delle avanguardie artistiche del Novecento. Per comprendere la natura di questo legame, è necessario superare l'idea di una stilista che si limita a collaborare con altri creativi. Elsa non richiedeva semplicemente disegni da applicare ai propri abiti ma condivideva con gli artisti, surrealisti e dadaisti, una medesima urgenza esistenziale, orientata a scardinare la logica del quotidiano per rivelarne i livelli più profondi e, talvolta, perturbanti. Se la Maison costituiva la struttura operativa della sua attività, l'arte ne rappresentava il principio generativo e concettuale: *“Considero il disegnare abiti un'arte e non una professione, un'arte tra le più difficili e frustranti (...). Un abito non può semplicemente essere appeso alla parete come un quadro, o rimanere in contatto e vivere una vita lunga e protetta come un libro. Un abito non ha vita sua se non viene indossato e non appena ciò accade un'altra personalità prende il tuo posto e lo anima, o almeno prova a farlo, lo esalta o*

lo distrugge, oppure lo trasforma in un inno alla bellezza”.

L'ingresso di Elsa in questo universo intellettuale avvenne attraverso l'intermediazione di Gaby Picabia, moglie del pittore Francis Picabia, grazie alla quale stabili legami fondamentali con i maggiori esponenti del Dadaismo, quali Marcel Duchamp e Man Ray. Questa frequentazione contribuì a introdurre in lei i principi della provocazione dadaista, ovvero l'idea che l'arte potesse nascere dal “già fatto” (ready-made). Tale influenza fu radicale nella sua metodologia di scelta dei materiali: la couturiere distrusse la gerarchia del lusso tradizionale preferendo il plexiglas ai diamanti o esibendo la cerniera lampo, tradizionalmente nascosta, come un vero e proprio gioiello. Gli artisti le insegnarono a guardare gli oggetti comuni (quali ad esempio una semplice compressa di aspirina o un metro da sarta) con il medesimo rispetto riservato alle gemme preziose, spostando il valore dell'opera dalla qualità della materia alla potenza dell'idea.

Fig.5.10
Pullover con fiocco
trompe-l'œil,
1928



Fig.5.11
"Snuff Perfume",
fragranza maschile,
ispirata a Magritte,
1939



Fig.5.12
Collana Aspirina
creata da Elsa Triolet
per Elsa Schiaparelli
Man Ray
1928



Fig.5.13
Cappotto in
collaborazione con
Jean Cocteau, con
ricamato con due volti
trompe-l'œil e rose
shocking, 1937



Fig.5.14
Cipria "disco
telefonico", prima
collaborazione con
Dalí, 1935



Divenuta figura di spicco della compagine surrealista, Schiaparelli instaurò sodalizi profondi con Alberto Giacometti e l'interior designer Jean-Michel Frank. Da loro assorbì una sensibilità architettonica che la portò a rifiutare le linee morbide e decadenti del passato a favore di silhouette scultoree e rigorose. Le sue celebri spalline imbottite e le linee dure erano figlie di quel rigore plastico tipico delle sculture dei suoi amici che la influenzarono non solo nel design dei mobili della sua boutique ma nell'intero senso delle proporzioni, insegnandole a considerare lo spazio attorno al corpo come parte integrante del progetto tridimensionale.

Se Jean Cocteau le offrì la "poesia della linea" e la comprensione del trompe-l'œil come metafora dell'ambiguità umana portandola a concepire abiti che erano narrazioni silenziose dove un ricamo poteva evocare un volto perduto fu con Salvador Dalí che Elsa firmò la sua collaborazione più follemente creativa. Il loro rapporto non nacque per scopi commerciali, bensì da una comune visione del corpo come territorio da esplorare.

Attraverso Dalí, Elsa apprese che la realtà è una costruzione fragile: grazie a lui, la moda smise di essere un servizio alla bellezza convenzionale per diventare una sfida psicologica e una messa in scena dell'inconscio. Da questo incontro tra la fantasia della sarta e le ossessioni dell'artista spagnolo vennero a scaturirsi stravaganze indimenticabili: il portacipria a forma di quadrante telefonico, il vestito scheletro con ossa sporgenti ricamate in rilievo e il celebre cappello a scarpa rovesciata con tacco. Di particolare importanza è l'abito aragosta in organza: una creazione meravigliosamente sovversiva che la futura duchessa di Windsor, Wallis Simpson, scelse per il corredo fotografico legato alla sua unione con il principe Edoardo. L'influenza surrealista si estese a ogni dettaglio, ispirando accessori come il braccialetto di pelliccia o il Mad Cap, il sorprendente cappello a rete capace di assumere forme multiformi adattandosi alla testa.

In definitiva, gli artisti non furono per Elsa dei consulenti, ma degli specchi che riflettevano e amplificavano il suo "coraggio cieco".



Questo legame profondo le permise di rimanere fedele alla propria anima con quella libertà interiore che le impediva di omologarsi al gusto borghese. Grazie a loro, la sua moda smise di essere un servizio alla bellezza convenzionale per diventare una sfida psicologica: vestirsi significava, per la prima volta, mettere in scena il proprio inconscio.



Fig.5.15
Salvador Dalí 1939
Fotografia

Fig.5.16
Abito Aragosta
indossato dalla
duchessa di Windsor
di Cecil Beaton, 1937



Fig.5.17
Modella con collana
Constellation, Elsa
Schiaparelli Haute
Couture, estate 1939,
nel padiglione Sogni
di Venere di Salvador
Dalí

Fig.5.18
Cappello a forma
di scarpa di Elsa
Schiaparelli e
Salvador Dalí della
collezione autunno
inverno 1937 - 1938





VOBIETTIVI DEL PROGETTO

Dopo aver delineato il valore storico di Villa Adriana e l'universo visionario di Elsa Schiaparelli, si arriva alla traduzione spaziale di tale analisi: un intervento che fa rivivere al visitatore la memoria profonda di questi grandi spazi monumentali trasformando la contemplazione delle rovine in un'esperienza totale e immersiva dove il passato non è un reperto da osservare ma una realtà da abitare nuovamente attraverso una sensibilità moderna.

L'evento progettato si articola come un percorso sensoriale che trova la sua legittimazione nell'incontro tra due figure storiche e profondamente affini: l'imperatore Adriano e la sarta-artista Elsa Schiaparelli. Entrambi viaggiatori instancabili e menti eclettiche, hanno saputo fare del viaggio il nutrimento delle proprie creazioni: Adriano ha plasmato la sua Villa come un diario di viaggio monumentale del mondo allora conosciuto; Schiaparelli ha distillato le suggestioni dei suoi spostamenti in collezioni che hanno riscritto i canoni dell'eleganza surrealista.

Il percorso progettuale si è mosso a partire dai tratti storici di Pirro Ligorio, recuperando

la "memoria liquida" del sito, e dalle geometrie celate nel Tractatus, che hanno guidato l'individuazione di un asse generatore tra i nodi monumentali. L'intervento si configura come un grande evento-narrazione articolato in tre atti, ispirato alla dimensione spettacolare del Met Gala. La serata prende avvio nel Teatro Greco, dove il visitatore è accolto da un photo-shooting inaugurale, seguito dalla messa in scena di uno spezzone teatrale. L'esperienza prosegue nel Padiglione Termale-Espositivo attraverso un momento di esposizione immersiva, per culminare infine nel Fashion Show ambientato nella maestosa cornice della Piazza d'Oro.

509-31 a.C. Età Repubblicana

La proprietà apparteneva probabilmente alla famiglia di Vibio Sabina, futura moglie di Adriano. In questo periodo vengono costruiti i primi nuclei della villa inglobando quella esistente.

125-133 d.C. Seconda Fase

La villa si espande attraverso la costruzione delle piccole Terme, il Palazzo d'Inverno, il Pretorio e Piazza d'Oro.

IV Secolo d.C. Morte di Adriano

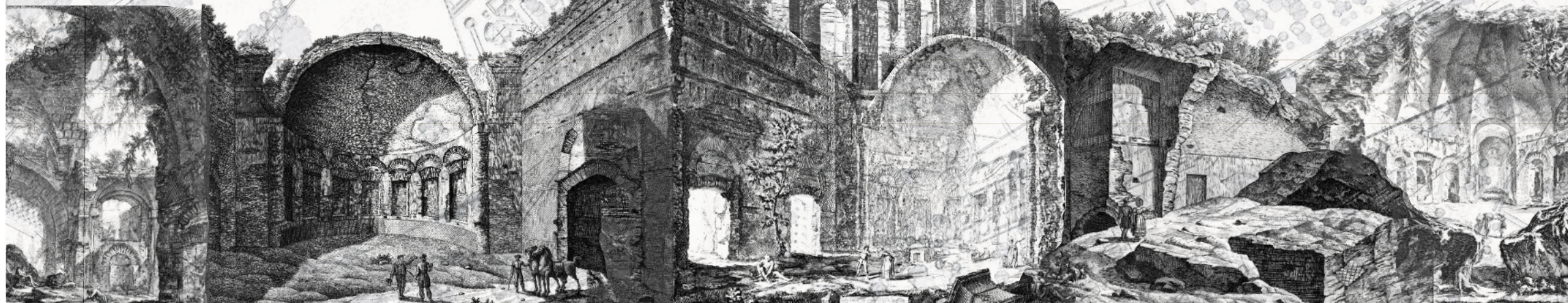
Dopo la morte di Adriano, la villa passa nelle mani degli imperatori successivi. Sebbene continuino a utilizzarla come residenza estiva, non vengono più apportate grandi modifiche avviando una fase di stagnazione.

1461 I Primi scavi

I terreni vengono frammentati fra diversi proprietari. Papa Pio II visita le rovine e le identifica ufficialmente come la dimora di Adriano e commissiona la prima campagna di scavi.

1870 - Oggi Patrimonio Unesco

Con l'Unità d'Italia, lo Stato acquista l'area avviando scavi mirati alla protezione del sito. Nel 1999 Villa Adriana viene proclamata Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO. Oggi è un parco archeologico di fama mondiale studiato come un eccezionale laboratorio di architettura e ingegneria idraulica antica.



118-115d.C. Prima Fase

La villa si espande. La villa diventa residenza imperiale e durante questa fase vengono realizzati i fabbricati residenziali e le reti infrastrutturali. Risultano completate la Sala dei Filosofi, le Terme di Eliocamino, il portico del Pclie e il Teatro Marittimo.

134-138 d.C. Terza Fase

Ultime aggiunte al complesso. Vengono realizzati l'Antolonoipion, il grande Vestibolo, Roccabritina, il Teatro Sud e il Canopo. L'imperatore Adriano muore nel 138 d.C.

VI secolo d.C. La guerra gotica

Durante le guerre gotiche, la villa viene ravemente danneggiata e occupata. Si inizia un lungo periodo di totale abbandono e l'area diventa una zona agricola e i resti vengono usati come "cava" di materiali edili.

XIX Secolo Il Grand Tour

La villa si trasforma in una tappa obbligatoria del Grand Tour per artisti e intellettuali europei. Il fascino delle rovine rimane immerso nella natura ispira dipinti, poesie e romanzi in tutta Europa.

1927

Creazione del celebre maglione nero sportivo con fiocco bianco trompe-l'oeil. Raggiunta fama internazionale apre la Maison al numero 4 di Rue de la Paix con l'insegna "Pour le Sport".



1931

Ingresso ufficiale del Surrealismo nell'Haute Couture. Elsa inizia a collaborare con Elsa Trialet per la celebre collana Aspirina e successivamente con Dalí, Cocteau e Man Ray.



1934

Elsa è la prima donna designer ad apparire sulla copertina di Time, definita come "una delle figure di spicco dell'Alta Moda ultramoderna". Lancio nel frattempo del trio di profumi (Sousia, Solut e Schiap) pensati per diversi momenti della giornata.



1937

Nasce il profumo Shocking insieme all'omonimo colore, un rosa vibrante, manifesto della Maison. La fragranza viene concepita come profumo d'Alta Moda, in collaborazione con Léonor Fini, modellando la bottiglia sulle curve di Mae West. Stesso periodo creazione del sovversivo abito aragosta in organza indossato dalla futura duchessa di Windsor per il corredo fotografico prematrimoniale con il principe Edoardo.



1946

Elaborazione del Constellation Wardrobe, prima capsule collection di sei capi leggeri per la donna che viaggia. Segue nello stesso anno il profumo Le Roy Soleil disegnato da Dalí.



2012

Riapertura ufficiale nella sede storica a Parigi in Place Vendôme 21 dopo quasi quarant'anni dalla chiusura.



2014

Ritorno definitivo della Maison con la prima sfilata dell'Alta Moda nella Paris Fashion Week sessant'anni dopo l'ultima sfilata.



2019

La nomina dell'americano Daniel Roseberry come direttore artistico, segna il ritorno dell'estetica surrealista e dei codici storici uniti alla contemporaneità.



1929

Lancio del primo profumo, chiamato "S", lettera che diventerà simbolo ricorrente della casa.



1932

Realizzazione del Mad Cap: metà berretto e metà cappello, che poteva assumere varie forme. Diventato internazionale, incarnando il gusto schiaparelliano dei cappelli unici e accessori surreali.



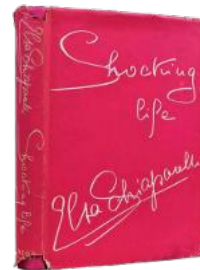
1935

Momento di piena affermazione della Maison con il trasferimento al numero 21 di Place Vendôme nell'Hotel de Fontenay. Progettato da Jean-Michel Frank e Alberto Giacometti, lo spazio ospita la prima interpretazione moderna di una boutique, dove i capi possono essere accipittati e portati via subito (prêt-à-porter). Anno anche della prima collaborazione con Dalí, segnando l'inizio di un lungo sodalizio tra i due designer surrealisti.



1938

Presentazione della collezione Zodiac, ispirata dal modello del sistema solare raffigurante le case dello zodiaco facendo comparire astri, lune, stelle e oroscopi come stampe e ricami su giacche, mantelle e cappotti.



1954

Elsa chiude la Maison per dedicarsi alla stesura della propria autobiografia, Shocking life.



2013

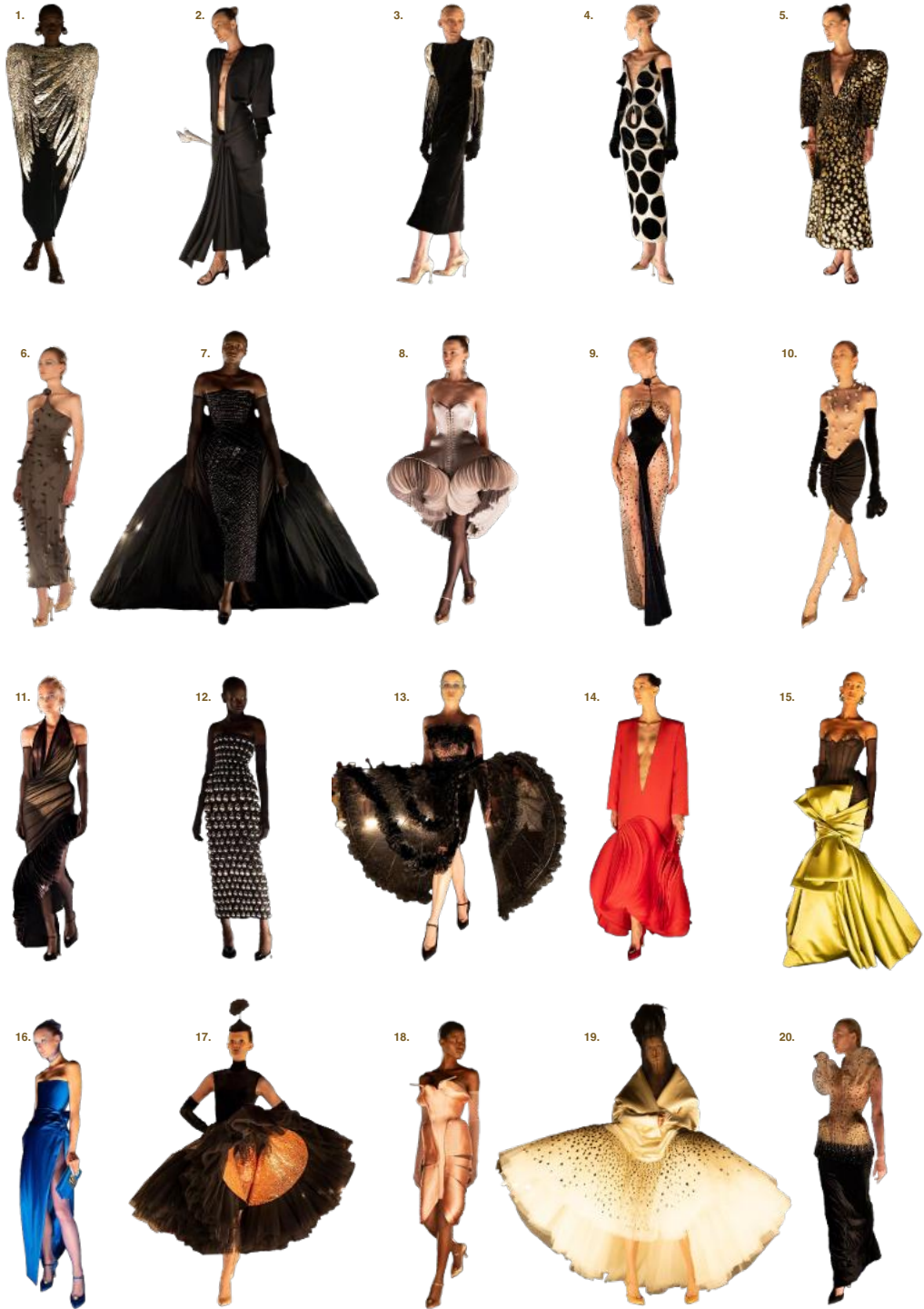
Christian Lacroix firma una collezione tributo all'estetica della fondatrice.



2017

La Maison riceve dal Ministero dell'Industria francese la denominazione ufficiale di Alta Moda.

SCHIAPARELLI COUTURE
AUTUMN - WINTER 2024/2025



SCHIAPARELLI COUTURE
JEWELS

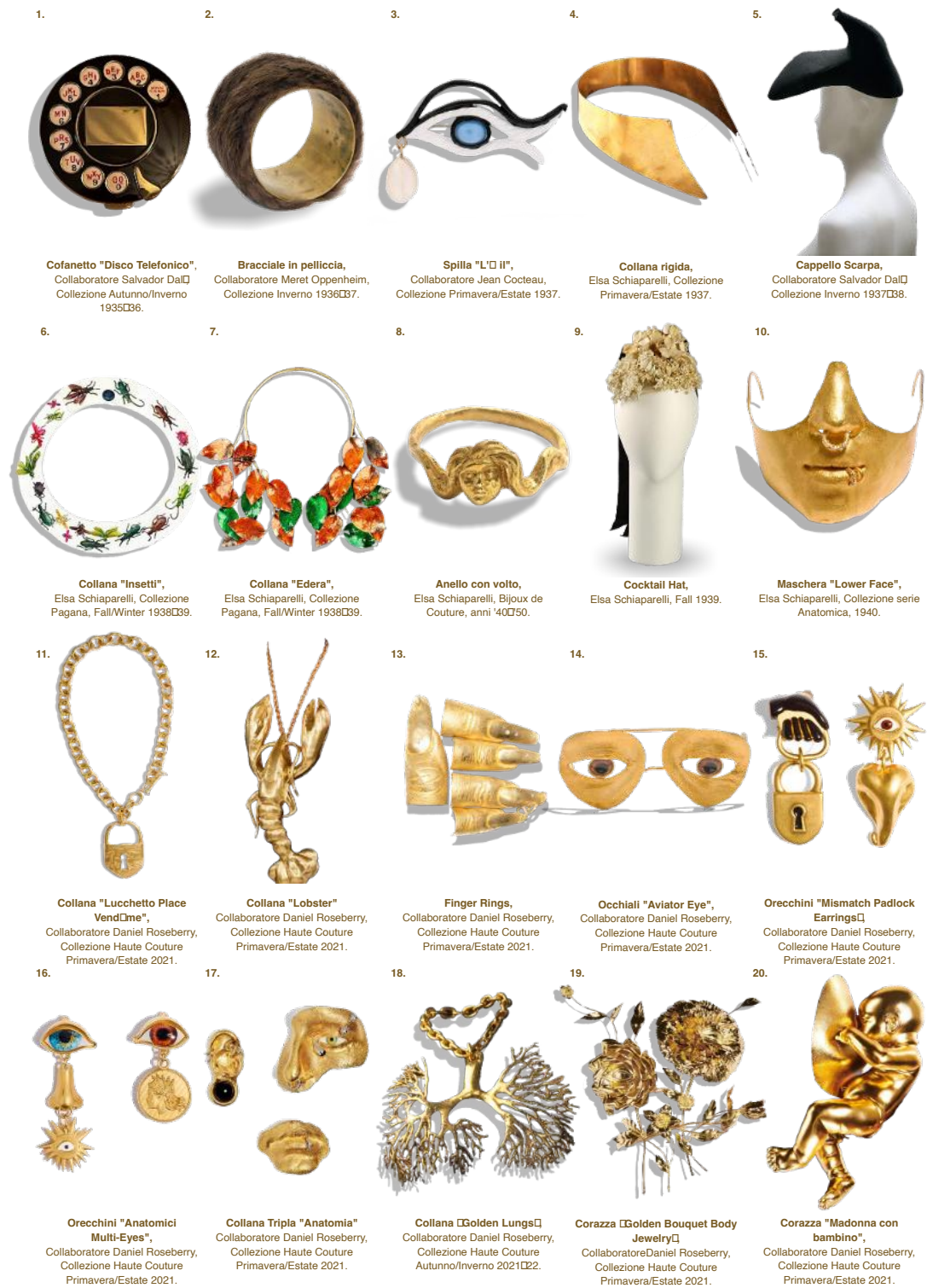


Fig. 6.1
Disegno dello stato di
fatto di Villa Adriana



Fig. 6.2
Disegno degli assi
utilizzati del tractatus
sullo stato di fatto



Fig. 6.3
Sistema idrico,
Pirro Ligorio

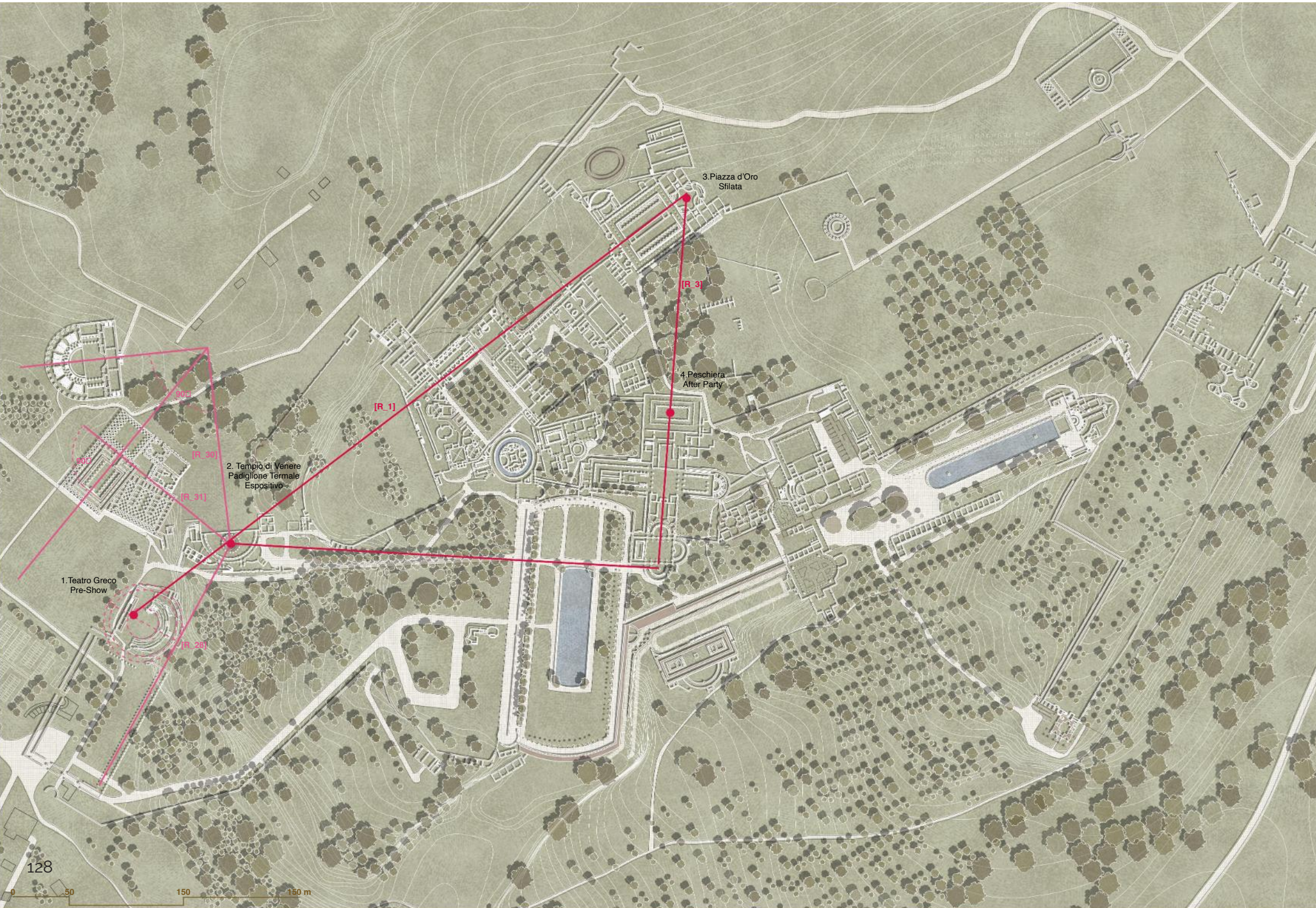


Fig. 6.3
Sistema idrico,
Pirro Ligorio

VI PAESAGGIO SENSORIALE

Il progetto del paesaggio si pone come base della narrazione esperienziale: un'architettura sensoriale che agisce da portale temporale per chi desideri immergersi nella memoria del sito. Per gli antichi romani, il giardino, hortus, non era un semplice elemento decorativo ma una componente essenziale della vita quotidiana e intellettuale, un luogo sacro dell'otium, dedicato alla cura di sé e alla riflessione. In quest'ottica, l'intervento ricrea un'atmosfera in cui la bellezza del contesto naturale richiama in maniera sottile l'ideale del mens sana in corpore sano.

Il disegno segue rigorosamente la geometria simbolica del sito, rintracciata attraverso lo studio del Tractatus. Il percorso pensato si snoda lungo le direttrici del triangolo ideale tra il Teatro Greco, il Tempio di Venere e la Piazza d'Oro, cucendo insieme le diverse tappe dell'evento. L'obiettivo è quello di mantenere un'estetica della "natura selvaggia": un Eden ritrovato dove la vegetazione non è costretta in forme rigide ma lasciata libera di dialogare con le rovine, dando l'impressione di un'architettura che emerge

spontaneamente dalla terra. Il percorso si configura come un'esperienza immersiva, costruita attraverso la stimolazione sensoriale e l'utilizzo di essenze botaniche storicamente documentate nell'Antica Roma. L'inserimento di rose, lavanda e menta agisce come strumento di attivazione olfattiva; la rosa, insieme all'iris e al papavero introduce un contrasto cromatico capace di generare una sinestesia visiva. Margherite e crisantemi favoriscono invece un contatto diretto con la natura, mentre viole e garofani contribuiscono alla dimensione uditiva del percorso.

In questo Eden ritrovato, il paesaggio smette di essere sfondo passivo, dimostrando come il passato possa ancora oggi essere il centro nevralgico della sensibilità contemporanea.



Fig. 6.3
Sistema idrico,
Pirro Ligorio





VI TEATRO GRECO

L'evento inaugurale ha inizio nel Teatro Greco, concepito come la prima fondamentale tappa di un percorso narrativo e sensoriale. L'intervento di recupero introduce il visitatore nel mondo di Elsa Schiaparelli attraverso la storia monumentale di Villa Adriana. Il progetto vuole non si limitarsi ad un'aggiunta volumetrica, bensì una riscoperta, ripristinando la funzione originaria attraverso la ricostruzione delle sedute e del palco fino allo spazio dell'orchestra, basandoci sull'impronta originaria. Questo ritorno al passato permette all'edificio di ri-acquistare la sua centralità, trasformandolo nuovamente in un palcoscenico vivo e in un luogo di incontro.

L'accesso all'area è mediato da una struttura a parete che riproduce l'iconica serratura schiaparelliana attornata da raggi del sole in foglie d'oro che riprende suoi abiti. Questa soglia simbolica agisce come un diaframma tra il mondo esterno e lo spazio della rappresentazione: varcare il "lucchetto" significa partecipare ad un evento che anticipa la fusione tra l'eclettismo adrianeo e l'avanguardia del Novecento, "sbloc-

cando" la rovina classica per proiettarla nel presente. L'ingresso diventa così il set ideale per lo shooting fotografico, inserendosi perfettamente in tale cornice scenografica. La visione architettonica si materializza attraverso una strategia fondata sulla leggerezza e la totale reversibilità garantendo la tutela assoluta del sedime archeologico. La cavea è una struttura autoportante realizzata interamente in legno LVL, dove al di sotto, a contatto con il terreno è posato un pacchetto di fondazione composto da un sottofondo in ghiaia. Per garantire la stabilità dell'opera ed evitare lo scivolamento della struttura verso il basso, è stato inserito un blocco in materiale lapideo alla base che funge da elemento di contrasto e ancoraggio.

Il sito si trova attualmente in una quota rialzata rispetto al tempo e, supportandoci dallo studio della cartografia storica di Pirro Ligorio, si intende recuperare la memoria idrica del luogo. L'orchestra del teatro si trasforma in questo modo in uno specchio d'acqua riaffiorante nel quale i gradoni si immergono per testimoniare la stratigrafia

dei secoli trascorsi, restituendo al visitatore una riconnessione profonda con la storia celata.

Il culmine di questa narrazione spaziale trova espressione nella scena, concepita come una struttura lineare monumentale ma essenziale. La definizione di questo elemento è il risultato di un'approfondita analisi comparativa tra le grandi architetture teatrali dell'antichità e le loro reinterpretazioni moderne. Il progetto si ispira alla maestosità ritmica del Teatro di Palmira, filtrando questi riferimenti attraverso la lezione contemporanea di Giorgio Grassi. Il risultato è un'architettura in cui linee rette e curve si rincorrono in una cadenza perfetta, scandita dal vigore delle colonne che richiamano con eleganza la maestosità dell'antico.

L'impianto scenografico è una struttura ibrida in legno con anima metallica, una scelta sostenibile che coniuga stabilità e leggerezza visiva. Il fondale teatrale è impreziosito con il mosaico Bisazza blu notte su cui si stagliano motivi astronomici, ricreando un profondo cielo notturno. Il design decorativo omaggia la Zodiac Collection di Schia-

parelli (1938), creando un dialogo tra la formalità dell'architettura e l'immaginario surreale dell'Alta Moda.

Su questo palcoscenico l'esperienza viene messa in scena una sequenza chiave tratta dal mito di Pigmalione, un esplicito tributo alla versione cinematografica *Pygmalion* del 1938 (regia di Asquith e Howard), per la quale Schiaparelli fu costumista. A finire, si prosegue con il percorso verso il secondo atto.



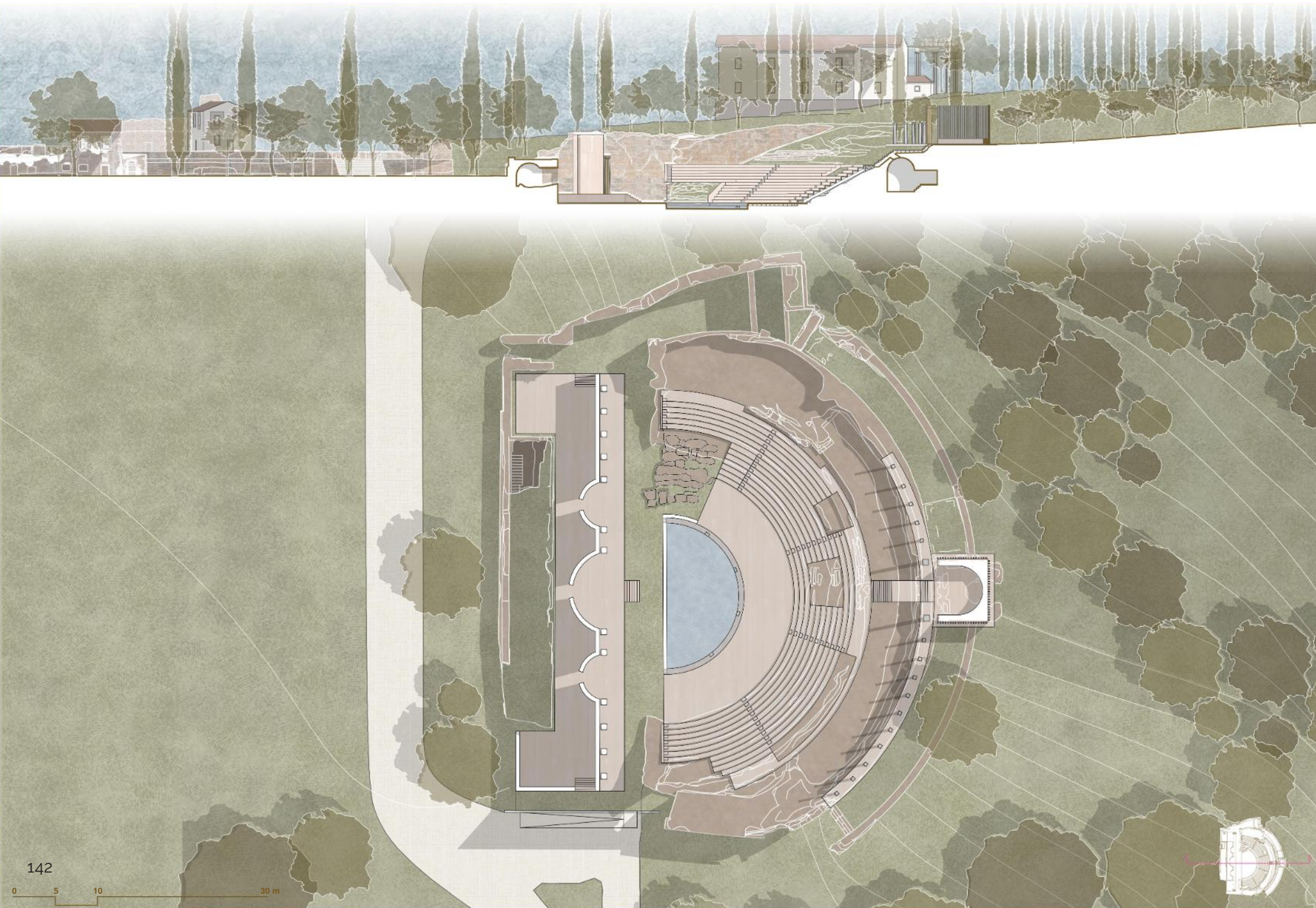
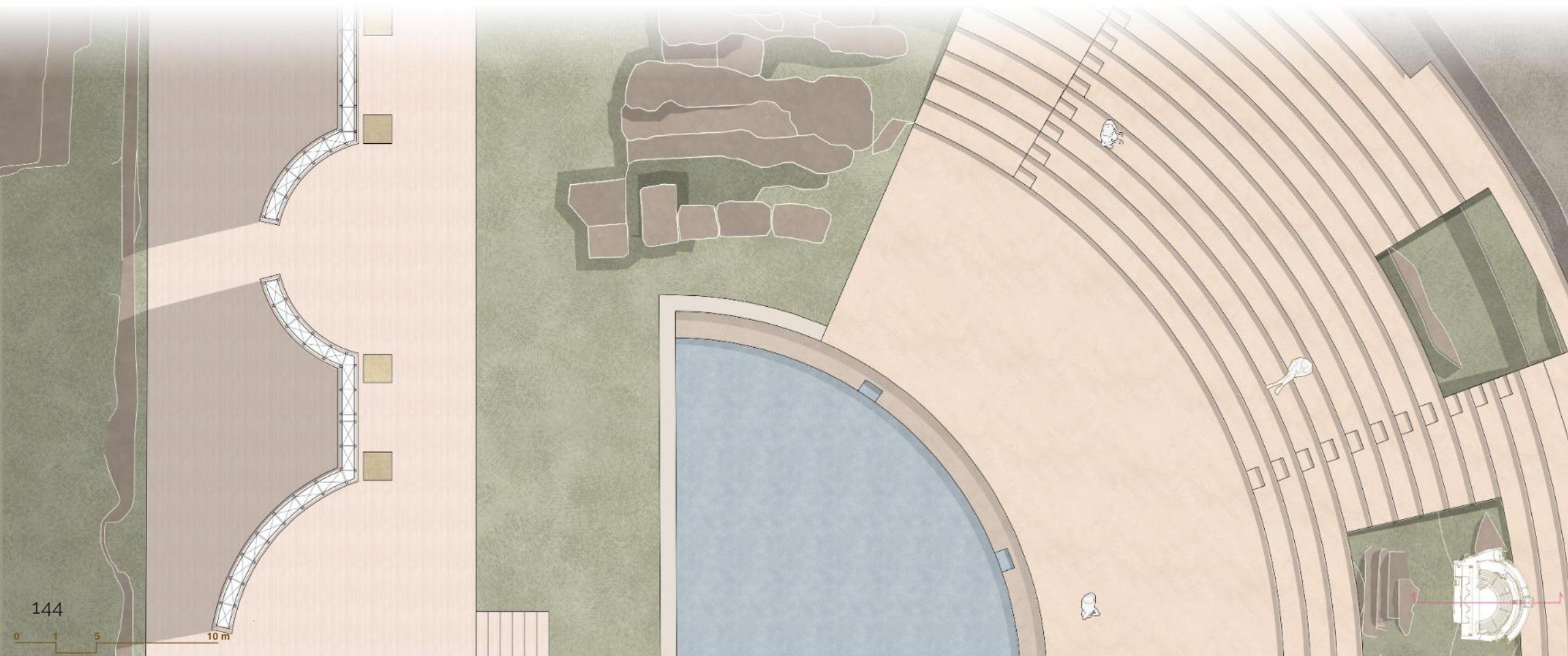
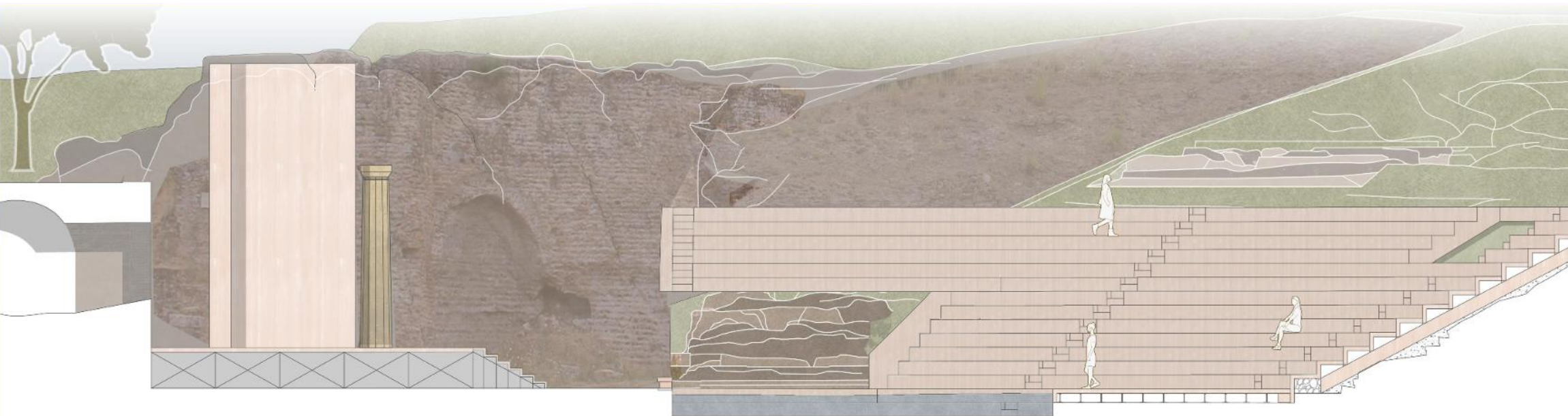


Fig. 6.6
Sezione trasversale
centrale del Teatro
Greco

Fig. 6.7
Disegno della
Pianta del Teatro
Greco









V PADIGLIONE TERMALE-ESPOSITIVO

Il Padiglione Termale-Espositivo rappresenta la seconda fase dell'evento ed è localizzato nella Valle di Tempe in prossimità delle Grandi Palestre, sottostante i pressi del Tempio di Venere Cnidia. Sfruttando il dislivello naturale del terreno si genera un volume che sembra emergere dalla topografia stessa della Villa. La scelta di quest'area è legata alla documentata presenza dell'acqua, attestata nelle fonti storiche e in particolare nelle mappe di Pirro Ligorio, che ha orientato la decisione di collocarvi un padiglione a carattere termale.

L'acqua diventa infatti elemento strutturante dell'intero progetto: il padiglione è completamente circondato da superfici d'acqua e articolato internamente attraverso una sequenza di vasche, instaurando una relazione profonda tra architettura, paesaggio e sistema idrico. In questo modo l'edificio non si impone sul contesto, ma si fonde con esso, assumendo l'acqua come mezzo di continuità tra spazio costruito e ambiente naturale. L'orientamento e la giacitura del padiglione rispondono rigorosamente alle linee di forza rintracciate nel Tractatus, raf-

forzando il legame tra impianto architettonico e assetto storico del sito.

Dal punto di vista tipologico, il padiglione si articola in sei navate longitudinali ritmate da una sequenza di archi continui voltati a botte, richiamando la solennità delle aule termali romane.

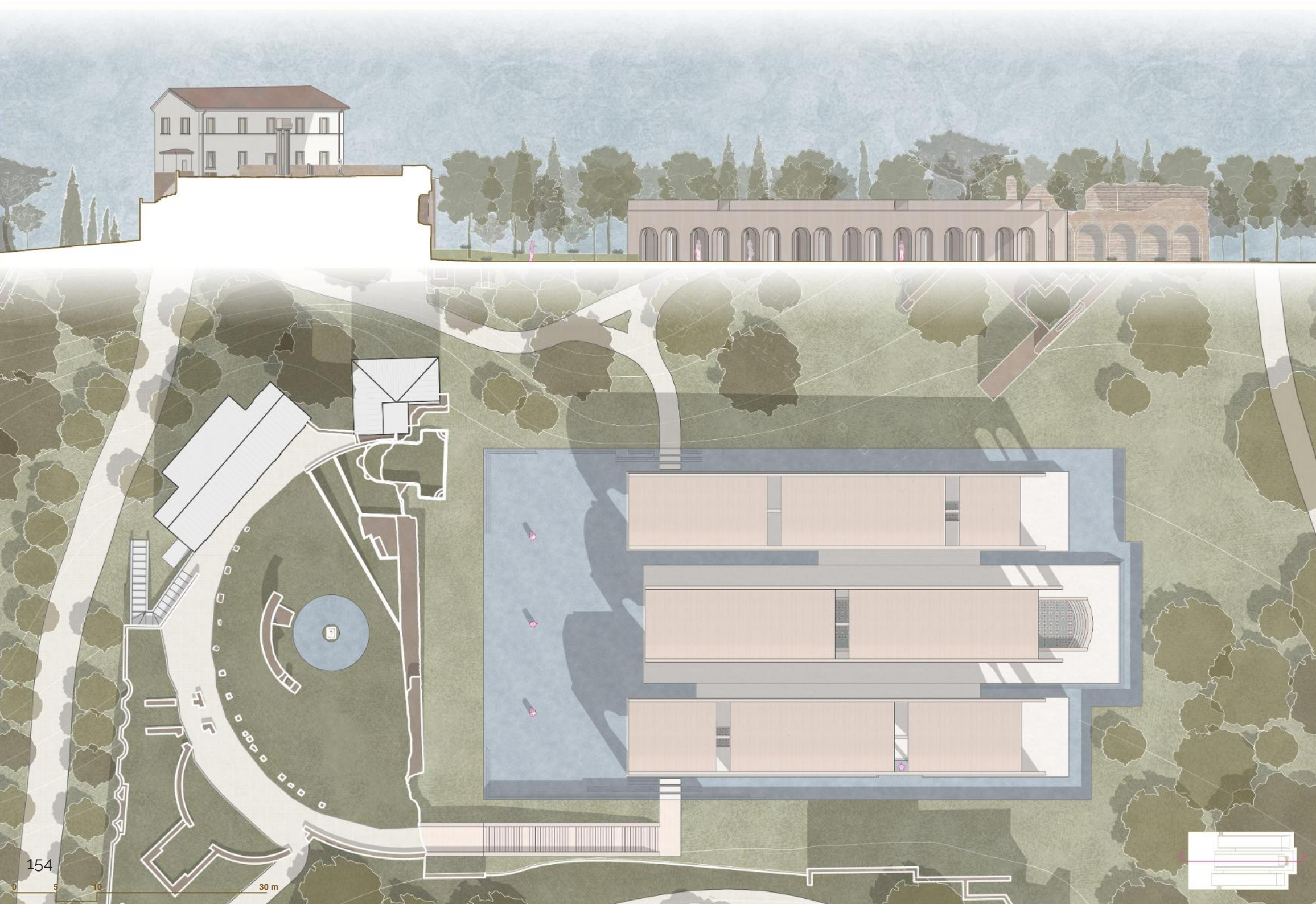
La struttura trae ispirazione da una delle strutture dell'Arsenale di Venezia, in particolare dall'estetica tecnologica delle Gaggiandre. Il sistema costruttivo si basa su una struttura ibrida costituita da un'intelaiatura in acciaio e rivestito di legno. Questa scelta permette di coprire le tre grandi campate voltate con una struttura "leggera" e montabile a secco, garantendo la totale salvaguardia del terreno circostante. Le pavimentazioni sono realizzate in marmo, materiale eletto per la sua durabilità tecnica e per il suo profondo legame con la tradizione costruttiva adrianea.

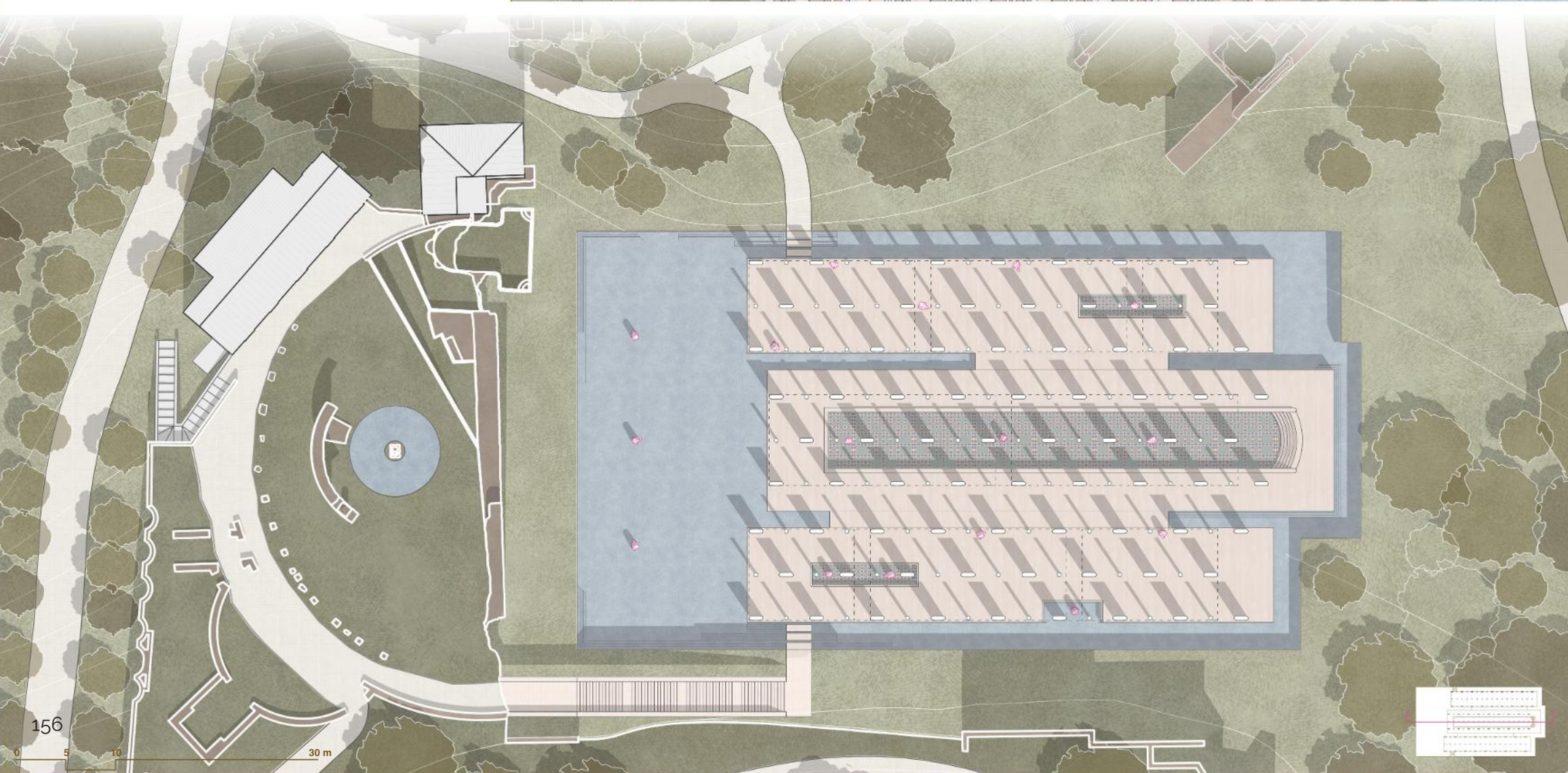
All'interno delle vasche, il rivestimento è affidato a una raffinata trama di mosaici policroma. Queste superfici, ispirate alle pavimentazioni originarie della Villa, sfruttano la rifrazione dell'acqua per creare vibrazioni

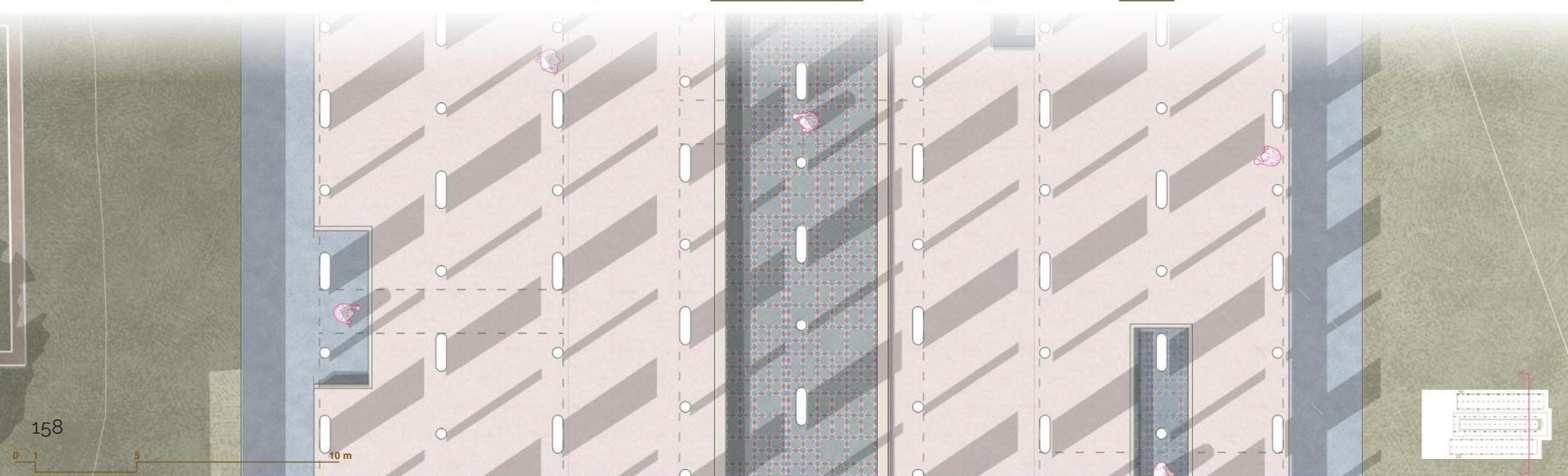
cromatiche trasformando il fondo della piscina in un tappeto prezioso. Il contrasto materico si completa attraverso l'utilizzo del gesso per la statuaria espositiva. Il padiglione nel suo complesso diventa supporto scenico infatti per un'installazione immersiva. Le figure si alternano tra statue arricchite da una collezione degli sfarzosi gioielli Schiaparelli scelta accuratamente.

La struttura sintetizza i temi emersi nelle fasi di studio, mettendo in relazione architettura, acqua e corpo attraverso uno spazio immersivo. Radicata nella topografia e nelle tracce storiche del sito, il padiglione accoglie l'installazione statuaria come momento di sospensione e di osservazione.

Da qui il percorso prosegue verso l'ultima fase dell'evento, in cui i contenuti fino ad ora trattati nello spazio architettonico trovano compimento nel momento conclusivo, segnando il culmine dell'esperienza.















V FASHION-SHOW

Il climax dell'evento si manifesta in Piazza d'Oro con la sfilata. In questo spazio, il progetto trasforma la rovina in un palcoscenico per il fashion show, ripristinando le gerarchie spaziali originarie seguendo il riferimento le antiche cartografie storiche. L'intervento permette così ai visitatori di percepire la maestosità e la vivibilità originaria del luogo, immaginando come potesse esser vissuto in passato.

La ricostruzione della Grande Cupola della Piazza d'Oro non intende porsi come un falso storico, bensì come un'evocazione tettonica della spazialità adrianea. La struttura portante è costituita da una maglia reticolare in acciaio ultraleggero, montata interamente a secco, che ricalca i costoloni della volta originaria; il tutto è rivestito da pannellature in polycarbonato traslucido ad alta tecnologia.

Questa scelta garantisce la totale tutela del sedime archeologico in cui la cupola è ancorata attraverso sistemi meccanici non invasivi. Di notte, l'integrazione di un sistema di illuminazione LED all'interno dei profili trasforma la struttura in una lanterna monu-

mentale che ospita il backstage e segna, attraverso un passaggio coperto illuminato, il punto di uscita delle modelle nel fiore centrale della cupola. Da qui parte il percorso della passerella che delinea il quadriportico, per poi passare all'interno del giardino, seguendo la cartografia di Girault.

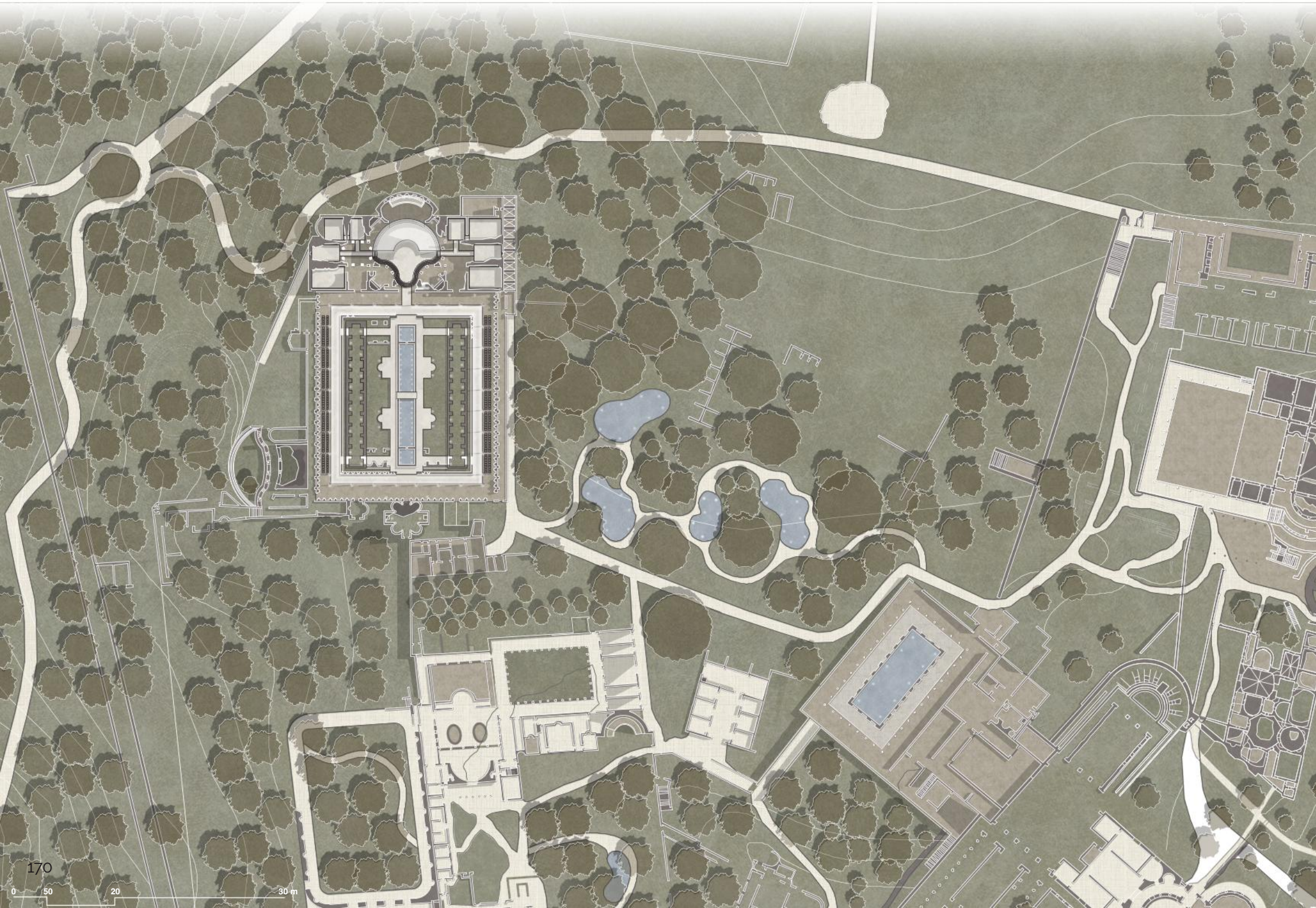
La superficie del camminamento perimetrale riprende la matericità preziosa utilizzata nel padiglione termale-espositivo: l'uso di tessere policrome crea un tappeto di luce e colore che omaggia il lusso degli antichi pavimenti romani. L'intera scena è orchestrata da un sistema di illuminazione LED esaltando la trasparenza del Plexiglass e della cupola, provocando contrasto tra la brillantezza dei mosaici e la texture delle rovine circostanti.

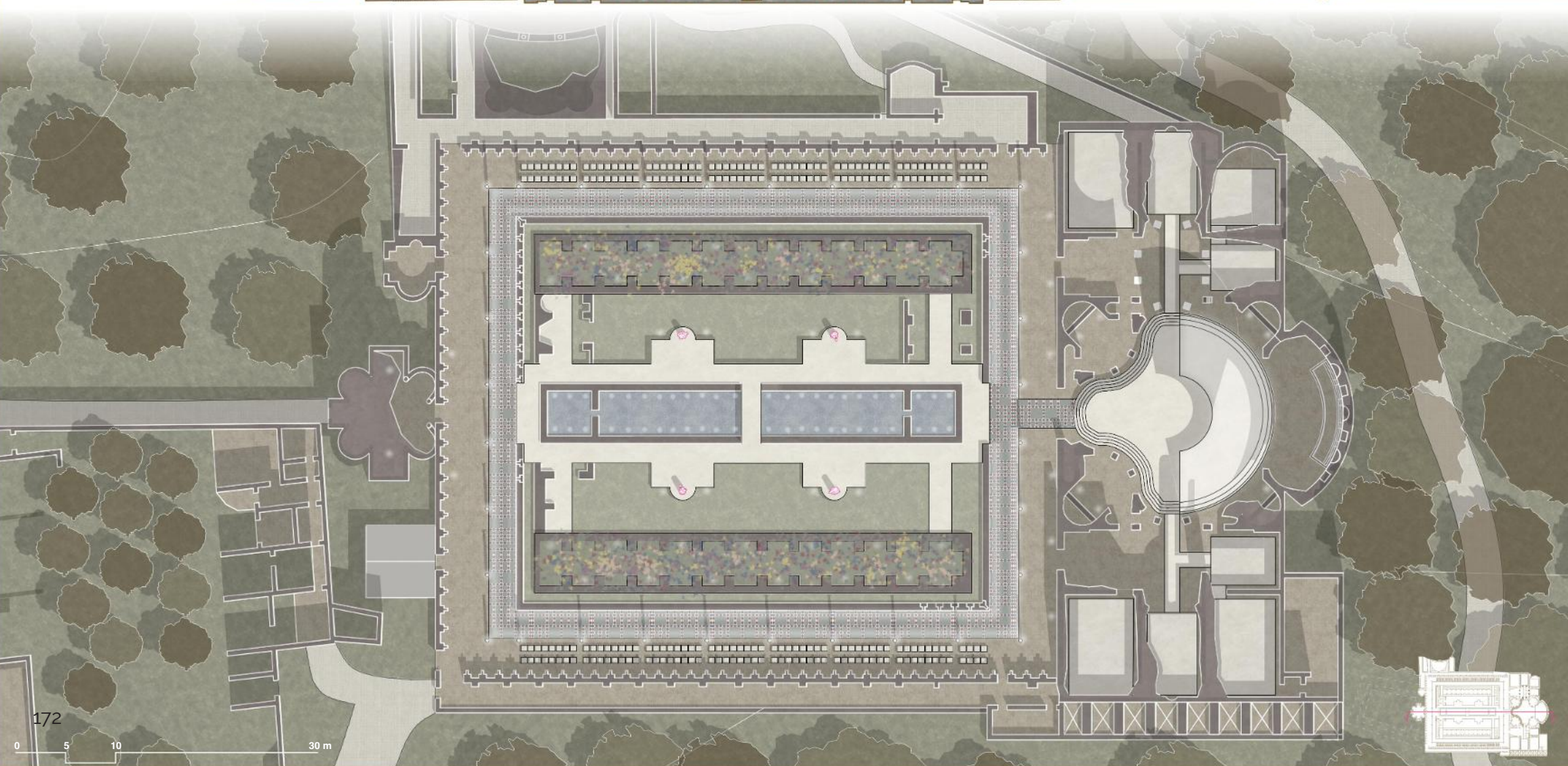
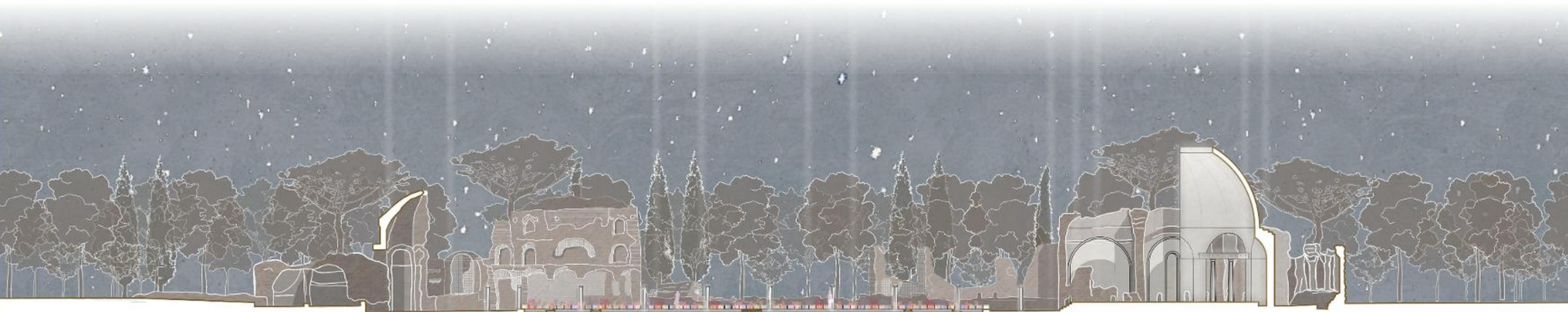
La passerella del quadriportico è delineata dalla reintegrazione ritmata del colonnato. Seguendo la sequenza dei resti archeologici, sono state inserite colonne realizzate in Plexiglass (PMMA) ad alto spessore traendo ispirazione dall'installazione di Dante Ferretti per il 45° anniversario di Valentino (2007). La loro trasparenza permette alla

luce di viaggiare nella materia, creando una sequenza luminosa che esalta le rovine originali senza mai celarle.

Il pubblico è ospitato su sedute cubiche bianche dal design essenziale, di colore bianco, concepite per "scompare" nell'ombra e lasciare che l'attenzione converga sulla passerella e sulle architetture illuminate. All'interno sono composte da scarti e ritagli di tessuto proveniente da aziende tessili favorendo l'economia circolare della moda.

Per questo scenario di pura astrazione, la sfilata scelta, analizzata precedentemente, è la Haute Couture Fall Winter 24/25 firmata da Daniel Roseberry, che riassumendo la collezione afferma: «Con la couture voglio dare alla donna il potere di rinascere. Ancora, ancora e ancora». (Alessandra Zauli, Elle, 24 giugno 2024)





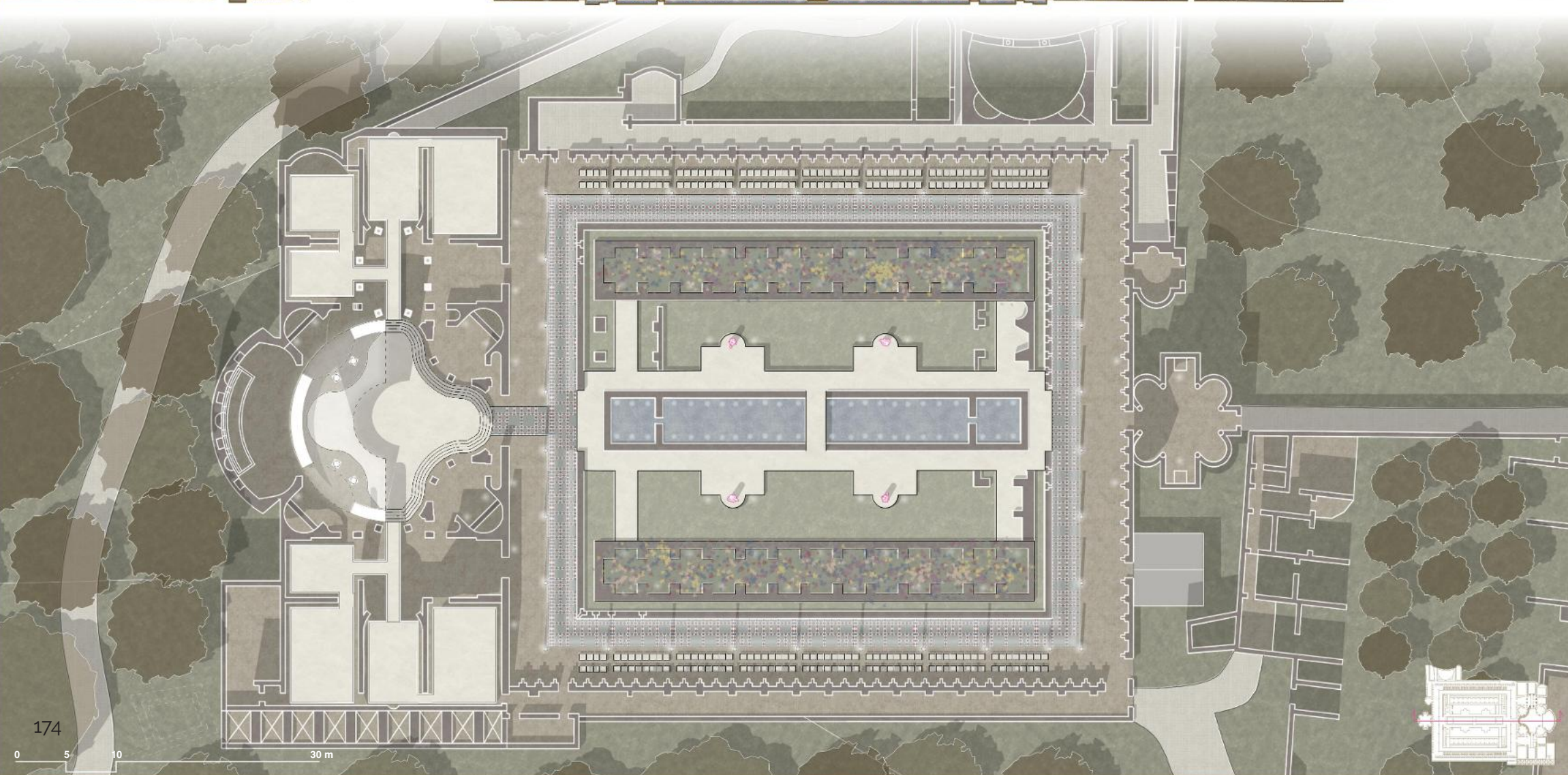
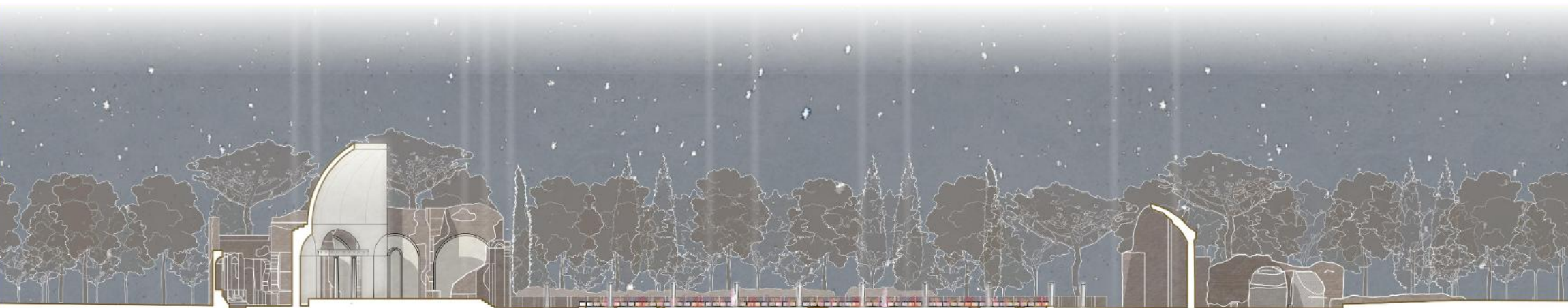
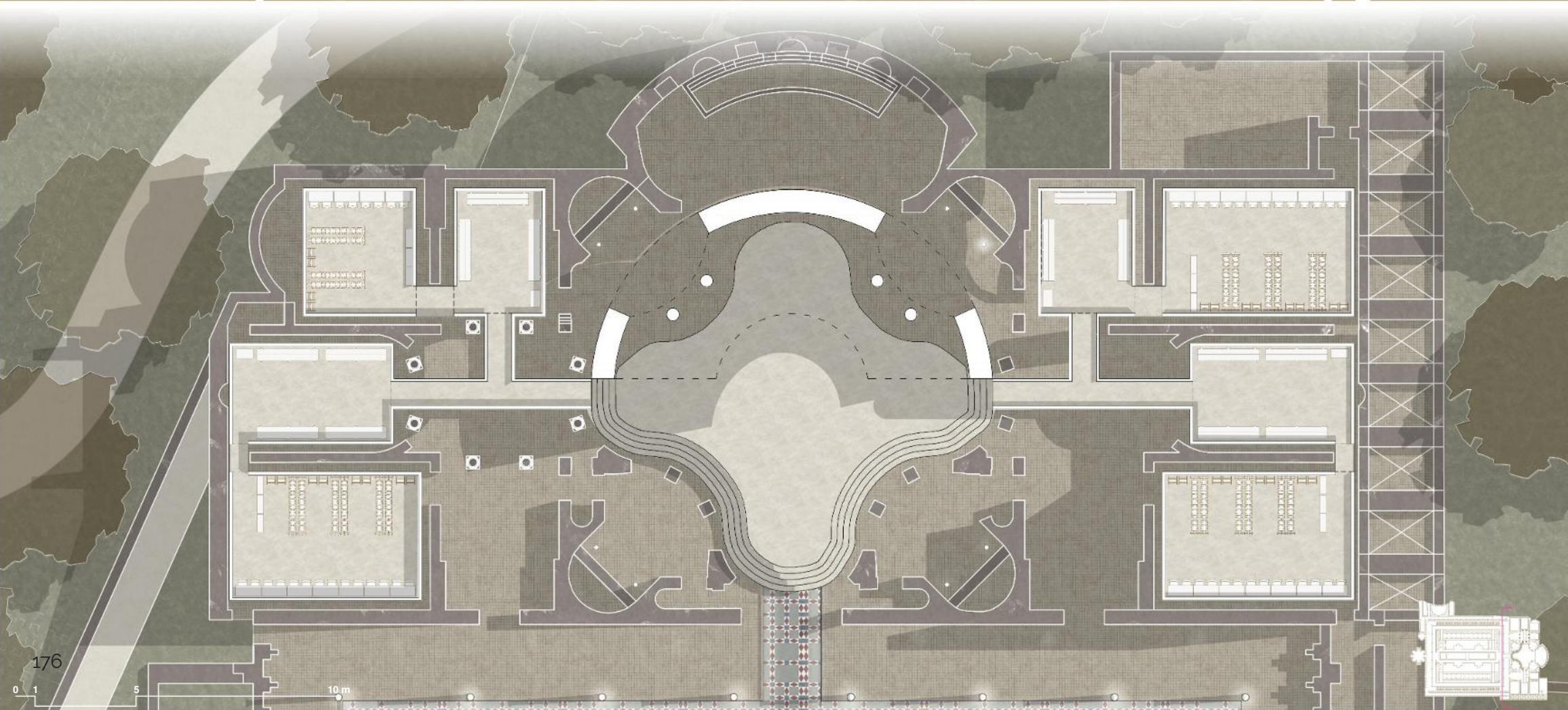
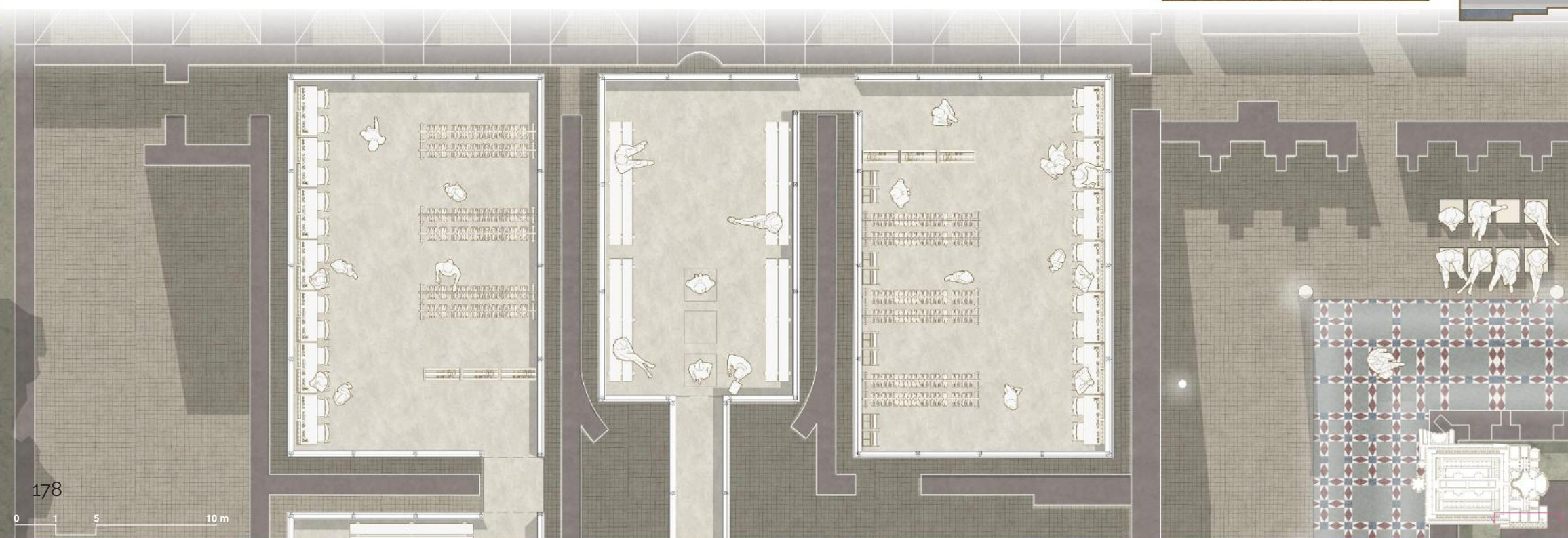
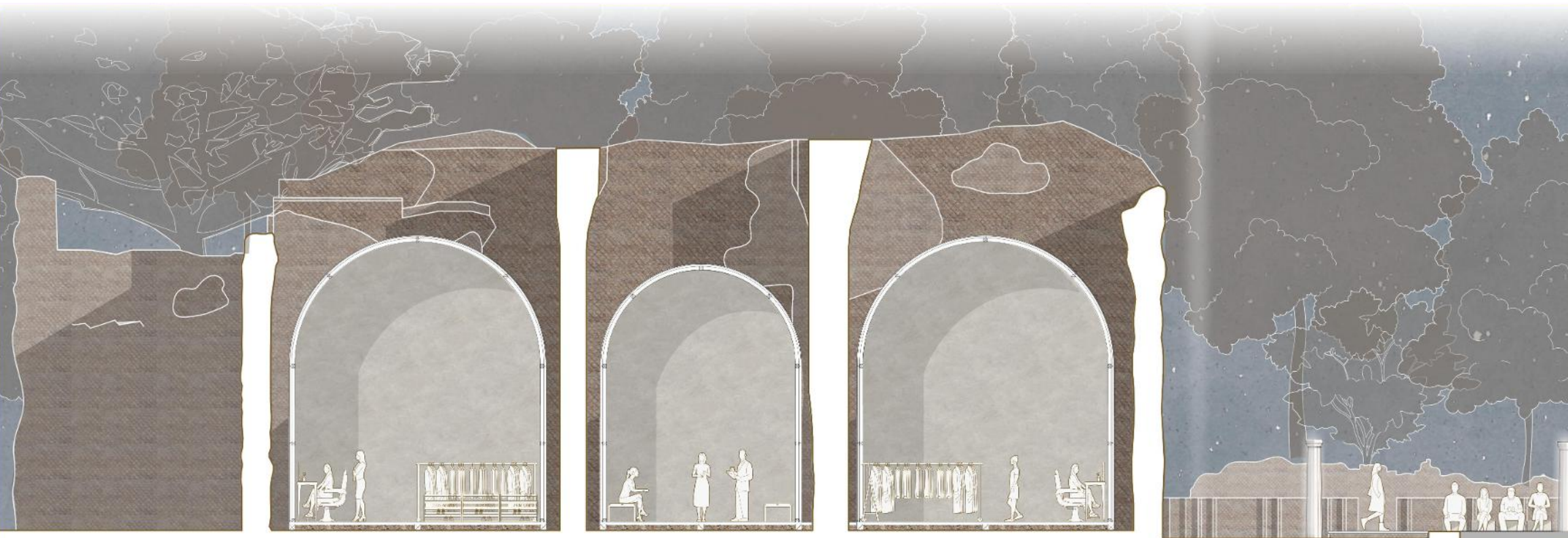


Fig. 6.8
Sezione longitudinale
centrale del Fashion
Show in Piazza d'Oro

Fig. 6.9
Pianta del Fashion
Show in Piazza d'Oro













CONCLUSIONE

In conclusione, l'obiettivo di questo progetto è stato quello di esplorare la complessa relazione tra la memoria di Villa Adriana ed i linguaggi dell'alta moda. L'unione di queste due discipline è la chiave che permette di trasformare un sito archeologico, facendosi motore di valorizzazione culturale viva e consapevole. Dopo aver a lungo studiato il sito di villa adriana e il forte legame tra la sua architettura e il modo in cui il marchio Schiaparelli comunica la sua particolare identità, con questo progetto si è scelto di creare un dialogo nuovo tra questo storico sito e le idee, i valori e il mondo artistico di maison Schiaparelli. Questo progetto è nato da uno studio metodologico approfondito del sito archeologico e dalla comprensione delle sue fasi di costruzione e di come è stato modificato nel tempo. L'analisi geometrico compositiva, che fa riferimento al Tractatus Logico Sintattico e il profondo legame dell'area con i temi acquatici e del verde hanno fornito le basi teoriche e scientifiche del progetto. Sono stati anche condotte ricerche sul concetto di rovina e di restauro sia dal punto di vista storico che

teorico, che hanno permesso di guardare alla valorizzazione del sito non solo come un semplice tentativo di conservarlo immobile nel tempo, ma al contrario di considerarlo come un punto di partenza per nuovi progetti e nuove forme di fruizione. L'integrazione tra discipline diverse permette di dare una nuova vita al sito, valorizzarlo in modo dinamico rendendolo un luogo vivo e culturalmente significativo. Il progetto vuole guardare al patrimonio dal punto di vista del sostegno alla cultura da parte di aziende, istituzioni e comunicazioni, come una sorta di mecenatismo contemporaneo, cercando di capire come un evento possa valorizzare un luogo storico senza snaturarlo. La moda ha attraversato importanti trasformazioni, dagli abiti rigidi e costrittivi che rimandano ad una idea di "gabbia", alla moda come oggetto da esporre nelle vetrine, fino ad arrivare ad una moda che libera il corpo e si esprime attraverso il movimento. Questo lavoro ha individuato in Schiaparelli, il marchio ideale per rappresentare questi concetti, soprattutto grazie alla sua storia innovativa e al suo particolare linguaggio

creativo. La visione artistica di Elsa Schiaparelli, delineata in *Shocking Life* e costruita sul dialogo costante tra moda e arte, ha rappresentato il principale riferimento concettuale per una rilettura in chiave contemporanea degli spazi di Villa Adriana. La ricerca teorica trova applicazione nelle scelte progettuali. La tesi si sviluppa attraverso un itinerario che connette tre luoghi significativi di Villa Adriana, costruendo una progressione spaziale ed esperienziale che accompagna lo spettatore nel suo percorso fino al termine, che si identifica con la sfilata. Il percorso trova inizio nel teatro greco, reinterpretato e torna ad essere utilizzato per spettacoli e incontri come avveniva in origine. A seguire il visitatore entra in un nuovo spazio, un nuovo edificio, Il Padiglione Termale espositivo è stato progettato per integrarsi in maniera naturale con il sito. Qui l'acqua assume un ruolo centrale, diventando elemento di collegamento tra gli ambienti e il filo conduttore del visitatore, utilizzando tecniche costruttive sostenibili mediante una struttura ibrida di metallo e legno. Il momento culmi-

ne dell'evento trova luogo nella sfilata della Piazza d'Oro: qui la cupola originaria, la Grande Cupola, semplicemente evocata attraverso una struttura ultraleggera, per mostrare quanto un intervento possa essere facilmente reversibile, senza lasciare tracce. Per concludere, la contaminazione tra la monumentale memoria di Villa Adriana e la visione d'avanguardia di Schiaparelli, illustra come l'architettura contemporanea non deve limitarsi a proteggere il patrimonio, ma può valorizzarlo e mantenerlo vivo anche attraverso i suoi interventi. Il lavoro di tesi dimostra dunque come l'audacia dello Shock incontra la permanenza della rovina dove l'architettura smette di essere solo spazio per farsi, finalmente, l'abito su misura dell'Eterno. L'intervento non si è limitato a vedere antico e contemporaneo come due realtà in conflitto, ma supera la dicotomia restituendo a Villa Adriana la sua centralità come luogo di sperimentazione architettonica, confermando come l'architettura contemporanea possa adagiarsi al sito storico senza alterare o compromettere il patrimonio.

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i nostri cari per averci sostenuto durante il nostro percorso, Il Prof Federico Mauro Caliarì e i correlatori, Greta Allegretti e Amath Luca Diatta, per averci accompagnato in questo percorso e per la loro costante disponibilità.

BIBLIOGRAFIA

VILLA ADRIANA

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

Caliari, Pier Federico. Gli architetti di Adriano. Firenze: Altralinea Edizioni, 2018.

Caliari, Pier Federico. La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post alessandrino. Firenze: Altralinea Edizioni, 2018.

Caliari, Pier Federico. La “maggior protezione” dei siti UNESCO e il declino dei luoghi. Roma-Padova: Accademia Adrianea Edizioni - In Edibus, 2019.

Cinque, Giuseppina Enrica, e Marconi Nicoletta. Villa Adriana. Passeggiate iconografiche. Foligno: Il Formichiere, 2018.

PATRIMONIO CULTURALE

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

Bini, Antonio. Il Grand Tour occasione di conoscenza e di studio del paesaggio e delle sue trasformazioni. Alcune indicazioni. Pescara, 11 novembre 2010.

Bonadei, Rossana. “Rileggere il Grand Tour. ‘The Lure Of Italy’, tra miti di ieri e miti d’oggi.” Ananke, n. 15 (settembre 1996): 201-208.

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

Caliari, Pier Federico. “Rovina e modernità. Dialettica dell’Illuminismo.” In La modernità delle rovine, a cura di Stefano Bigiotti e Enrica Corvino, 64-69. Roma: Prospettive Edizioni, 2015.

Caliari, Pier Federico. “La ricostruzione dopo la fine del moderno.” Ananke, n. 84, speciale (gennaio 2018): 71-76.

Caliari, Pier Federico. “Louis Kahn, ultimo dei romani.” Ananke, n. 84, speciale (maggio 2018): 24-28.

ICCROM & INAH – Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. Conversaciones con... Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan, n. 7 (giugno 2019). Roma: ICCROM & INAH, 2019.

Sette, Maria Piera. Il restauro in architettura. Quadro storico. Saggio introduttivo di Gaetano Miarelli Mariani. Torino: UTET Libreria, 2001.

Sorcinelli, Paolo. “Turismo e Storia.” In Thalio, 2007.

UNESCO, ICCROM, ICOMOS e IUCN. Gestire il Patrimonio Mondiale culturale. Manuale delle risorse. Traduzione a cura di Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale. Roma: ICCROM, 2019.

FASHION AND HERITAGE

Allegranti, I. Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites. Design/Arts/Culture, 1, 2020.

Allegretti, Greta, Amath Luca Diatta, e Sara Ghirardini. Moda e patrimonio: Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza. Vol. 42(n. 2), AND Rivista Di Architetture, Città E Architetti, 2022.

Dan, Jason Calinao. Catwalks and cloisters: a semiotic analysis of fashion shows in built heritage. Social Semiotics, 2020.

ALTA MODA

Allegranti, Ivan. Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites. Design/Arts/Culture, 1, 2020.

Belfanti, Carlo Marco. Civiltà della moda. Bologna: Il Mulino, 2008.

Calò, Claudio. La sfilata di moda come opera d’arte. Milano: Meltemi, 2023.

Fiorani, Eleonora. Abitare il corpo: la moda. Milano: Lupetti, 2004.

Fogg, Marnie (a cura di). Moda. La storia completa. Torino: Atlante, 2022.

Gnoli, Sofia. Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi. Roma: Carocci, 2012.

SCHIAPARELLI

Gabet, Olivier, e Marie-Sophie Carron de la Carrière, a cura di. Shocking! The Surreal World of Elsa Schiaparelli. Press kit della mostra. Parigi: Musée des Arts décoratifs, 2022

Leon, Elisabet. Reviving Schiaparelli: Daniel Roseberry’s Impact on Fashion and Global Culture. New York City College of Technology, corso Contemporary Designers and Luxury Markets, prof. Kendel Bolton, 27 febbraio 2024

Palmegiani, Maria Elena. “Design della moda ed avanguardia nell’opera di Elsa Schiaparelli.” In Linea 18. Rivista annuale di storia dell’arte, 2012, pp. 111 – 120

Schiaparelli, Elsa. Shocking life. Autobiografia, trad. it. di Lila Grieco, Donzelli Editore, Roma, 2016

SITOGRAFIA

VILLA ADRIANA

Indagini e Misteri. Adriano, la sensibilità di un imperatore. <https://www.indaginiemisteri.it/adriano-la-sensibilita-di-un-imperatore/#56e6d74c-46ca-4256-875f-301f46369aad-link>

Romano Impero. Adriano (117-138). <https://www.romanoimpero.com/2009/07/adriano-117-138.html>

Storica National Geographic. La misteriosa Villa Adriana: il palazzo dove l'imperatore ricordò per sempre il suo amante. https://www.storicang.it/a/misteriosa-villa-adriana-il-palazzo-dove-limperatore-ricordo-per-sempre-il-suo-amante_18181

Romano Impero. Villa Adriana. <https://www.romanoimpero.com/2012/05/villa-adriana.html>

Unesco. Villa Adriana (Tivoli). <https://www.unesco.it/it/unesco-vicino-a-te/siti-patrimonio-mondiale/villa-adriana-tivoli/>

Villa Adriana. Dettaglio News. https://villa-adriana.net/dett_news.aspx?idNews=153

Villa Adriana. Edifici Dettaglio. <https://villa-adriana.net/edifici-dettaglio.aspx?id=61>

Villa Adriana. Villa Adriana. Il Teatro Greco e i suoi tesori. https://www.villa-adriana.net/dett_news.aspx?idNews=73&desc=VILLA%20ADRIANA.%20IL%20TEATRO%20GRECO%20E%20I%20SUOI%20TESORI

Villae - Ministero della Cultura. Villa Adriana. <https://villae.cultura.gov.it/i-luoghi/villa-adriana/>

Villae - Ministero della Cultura. Villa Adriana - Percorso Yourcenar. <https://villae.cultura.gov.it/villa-adriana-percorso-yourcenar/>

Sotterranei di Roma. Villa Adriana - Teatro Greco. <https://www.sotterraneidiroma.it/sites/villa-adriana-teatro-greco>

PATRIMONIO CULTURALE

Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO. Traduzione in italiano del Manuale "Managing Cultural World Heritage – Gestire il Patrimonio Mondiale Culturale". <https://www.unesco.it/it/temi-in-evidenza/cultura/traduzione-in-italiano-del-manuale-managing-cultural-world-heritage-gestire-il-patrimonio-mondiale-culturale/>.

Ministero della Cultura. La Convenzione sul Patrimonio Mondiale. <https://unesco.cultura.gov.it/la-convenzione-sul-patrimonio-mondiale/>.

UNESCO. Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (Parigi, 16 novembre 1972). Traduzione italiana: Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale. <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzionePatrimonioMondiale1972-ITA.pdf>.

UNESCO World Heritage Centre. About World Heritage. <https://whc.unesco.org/en/about/>.

UNESCO World Heritage Centre. Villa Adriana (Tivoli). <https://whc.unesco.org/en/list/907/>.

FASHION AND HERITAGE

Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO. Traduzione in italiano del Manuale "Managing Cultural World Heritage – Gestire il Patrimonio Mondiale Culturale". <https://www.unesco.it/it/temi-in-evidenza/cultura/traduzione-in-italiano-del-manuale-managing-cultural-world-heritage-gestire-il-patrimonio-mondiale-culturale/>.

Ministero della Cultura. La Convenzione sul Patrimonio Mondiale. <https://unesco.cultura.gov.it/la-convenzione-sul-patrimo->

nio-mondiale/.

Simona Paradiso. La linea sottile tra architettura e moda. Giorgio Gravina. <http://giorgiogravina.com/architettura/la-linea-sottile-tra-architettura-e-moda/>.

UNESCO. Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (Parigi, 16 novembre 1972). Traduzione italiana: Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale. <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzionePatrimonioMondiale1972-ITA.pdf>.

UNESCO World Heritage Centre. About World Heritage. <https://whc.unesco.org/en/about/>.

UNESCO World Heritage Centre. Villa Adriana (Tivoli). <https://whc.unesco.org/en/list/907/>.

ALTA MODA

Abitare. Sam Jacob. La piuma e la fabbrica: lo strano rapporto fra architettura e moda. https://www.abitare.it/wp-content/uploads/post_images/1255707257494_092-100-Criticadiarchitettura.pdf.

Giorgio Gravina. La linea sottile tra architettura e moda. <https://giorgiogravina.com/architettura/la-linea-sottile-tra-architettura-e-moda/>.

Runway Magazine. Schiaparelli Couture Fall Winter 2024-2025. <https://it.runwaymagazines.com/schiaparelli-couture-fall-winter-2024-2025/>.

Vogue Italia. Schiaparelli Haute Couture Autunno Inverno 2024-2025. <https://www.vogue.it/article/schiaparelli-haute-couture-autunno-inverno-2024-2025>.

SCHIAPARELLI

Collections V&A. Cravat jumper Elsa Schiaparelli. <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/DallePianeCashmere.ElsaSchiaparelliitalianamodacashmere-madeitaly>. <https://www.dallepianecashmere.it/blogs/news/elsa-schiaparelli-italiana-moda-cashmere-made-italy?srsId=AfmBOorbwSJB-dO9LYwi63URwYtzNlXqchzy9abhOPLKR4q9st-GWz0THn>

Elle. Mostra Elsa Schiaparelli. <https://www.elle.com/it/moda/ultime-notizie/g39513435/mostra-elsa-schiaparelli/>

Forbes. Sorry Dalí, the boldest surrealist was a fashion designer named Elsa Schiaparelli. <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2022/07/11/sorry-dal-the-boldest-surrealist-was-a-fashion-designer-named-el-sa-schiaparelli/>

Monte Carlo SBM. La Maison Schiaparelli l'eccesso sotto l'alta moda. <https://www.montecarlosbm.com/it/inspiration/la-maison-schiaparelli-leccesso-sotto-lalta-moda>

Schiaparelli. L'histoire de la maison. <https://schiaparelli.com/en/pages/l-histoire-de-la-maison>

V&A. Shocking Life by Elsa Schiaparelli. <https://www.vam.ac.uk/articles/shocking-life-by-elsa-schiaparelli/>

Vogue Singapore. Schiaparelli Haute Couture SS21. <https://vogue.sg/schiaparelli-haute-couture-ss21/#slide-10>