Politecnico di Torino-DAD
Corso di studi in Design e Comunicazione

VESTIGIA

L'exhibit design come dispositivo di dialogo tra memoria costruita e memoria tessuta

Relatore:
Prof. Pier Federico Caliari

Correlatori:
Greta Allegretti, Amath Luca Diatta

Candidati:
Sacco Dennys Edwin
Sarotto Rebecca

A.A. 2025-2026 - Sessione Luglio 2026

ABSTRACT

La ricerca mette in luce il valore identificato nella moda, che non è più mero oggetto pratico ma diventa segno culturale.

La rovina e il fashion heritage si configurano come i due vertici alla base di un triangolo concettuale, al cui apice si inserisce l'exhibit, elemento coesivo che si rapporta con il patrimonio attraverso dinamiche di valorizzazione, ma anche di interesse economico per gli attori coinvolti. Questo schema rende l'exhibit un mezzo per la rielaborazione e la sintesi del patrimonio materiale e immateriale, rendendo questi ultimi, elementi di memoria e, allo stesso tempo, contemporaneità tramite un processo di progettazione che li valorizzi.

Il presente elaborato si struttura secondo tre temi principali: la rovina, il fashion heritage e l'exhibit, indagando come essi si influenzano e si sostengono a vicenda con il fine ultimo di valorizzare e riscoprire il patrimonio - qui inteso come binomio concettuale - nel quale rovina e il fashion heritage dialogano aprendo a nuove possibilità di fruizione e interpretazione.

La rovina rappresenta il patrimonio materiale in quanto traccia fisica della memoria costruita e viene analizzato come, nel corso del tempo, ci si è rapportati ad essa.
Da Winckelmann a Brandi ha origine un percorso che pone al centro l'Aura della rovina: l'irripetibile potenza evocativa intrinseca percepita nell'assenza o nella permanenza.

Attraverso il fashion heritage, con i suoi codici estetici, archivi e con l'identità che questo può veicolare, si esamina il patrimonio immateriale, culturale e antropologico e come, da oggetto di uso comune, la moda sia diventata arte.

Il quadro teorico diventa la base per l'avvio della fase di progettazione, sintesi della triangolazione dei temi trattati.
Campo sperimentale è La Villa di Adriano a Tivoli, sito archeologico con "...un intreccio di edifici così vario e complicato, che sembra piuttosto un mondo che una villa." [1]
Villa Adriana diventa una tela progettuale capace di ispirare un intervento di matrice fashion che non si limiti ad usarla come semplice sfondo, ma che ne valorizzi le componenti spaziali, storiche e simboliche.

[1] G.B. Piranesi, Antichità di Tivoli, 1761

Vestigia /ve'stidʒa/ s. f. pl. [lat. vestigia, plur. di vestigium "traccia"], lett

1. Tracce, impronte, ciò che richiama alla mente un passato ormai perduto: le v. di un'antica cultura; Di vaga fera le v. sparse Cercai per poggi solitarii et ermi (F. Petrarca). 2. Resti di monumenti antichi, rovine monumentali: le v. dei fori.

INDICE

01 / LA ROVINA - LA MEMORIA COSTRUITA

1.1 La rovina come impronta del passato 9

1.2 Approcci e interventi sulle rovine 17

1.3 Casi studio - La rovina 43

02 / IL FASHION HERITAGE - LA MEMORIA TESSUTA

2.1 Il fashion heritage come patrimonio culturale immateriale 71

2.2 Moda come linguaggio: Barthes e il sistema dei segni 77

2.2.1 Le tre "strutture" 81

2.3 Casi studio - Il Fashion Heritage 89

03 / L'EXHIBIT DESIGN - LA MEMORIA ESPOSTA

3.1 L'exhibit come dispositivo di attivazione del patrimonio 106

3.2 Exhibit, moda e branding culturale 109

3.3 L'uso strategico del Patrimonio 114

3.3 Casi Studio - Exhibit Design 117

04 / INTERVENIRE SULLA ROVINA

4.1 Villa Adriana 130

4.2 Rapporto tra Exhibit e Rovina 136

Progetto: Padiglione Termale Espositivo

4.3 Rapporto tra Fashion e Rovina 148

Progetto: Sfilata di Moda

01/ LA ROVINA
La memoria costruita

Giovanni Battista Piranesi, Fantasy of Ruins with a Statue of Minerva in the Center Foreground, ca. 1748, incisione/frontespizio per Vedute di Roma, fonte digitale Public Domain Image Archive.



IMMAGINE 1.3
Adattamento - Thomas Cole, The Course of Empire: Desolation, 1836, olio su tela, 100 × 161 cm. New-York Historical Society, New York, inv. 1858.5.

1.1 / La rovina come impronta del passato

L'impatto del tempo sulle eredità materiche della nostra società è uno dei principali fattori che influenzano la percezione di ciò che oggi definiamo Rovina. Lo scorrere inesorabile del tempo diventa un atto generativo, non si limita a consumare ciò che incontra, ma crea nuove identità rendendo visibile la storia della materia. L'oggetto non si modifica solo nelle sue stratificazioni fisiche, ma anche nella lettura di esso come processo e non solo come atto concluso. La forza naturale è ciò che conia la nostra eredità. La natura non è un fattore esterno rispetto all'eredità, ma una forza che permane nel tempo e che entra nella forma stessa della materia. Come affermato nella citazione di G. Simmel, il rapporto tra l'operazione materica dell'uomo e la forza della natura originano lasciti che arrivano alla nostra contemporaneità.
Ciò che rende il nostro patrimonio fruibile, ma soprattutto allettante agli occhi del pubblico, non sono esclusivamente i frammenti materiali giunti fino a noi. I residui lapidei o di edificazioni antiche sono solo la parte fisica di un processo che nel tempo ha permesso di cucire sulla rovina una sua aura.
La natura diventa elemento attivo nella genesi della rovina. Il tempo, assunto come strumento di lettura della storia, ci permette di confrontare il rapporto che si cela tra l'opera dell'uomo e quella della natura.
È proprio questo rapporto a dare un nuovo significato a ciò che permane. Il compromesso tra la natura e la rovina permette di riconfigurarne la superficie e la forma custodendo il significato e la cultura dietro l'artefatto. Le forze esterne come l'erosione, vegetazione e collassi delineano un fascino precedentemente inesistente. Riescono a far emergere le fragilità e i limiti che il tempo pone all'operato dell'uomo. È la vulnerabilità a offrire una rilettura della rovina. L'eredità assume, grazie a questa caratteristica, una nuova dimensione estetica dove la bellezza non si trova nella perfezione e nella compiutezza, ma nella perdita, mostrando un nuovo valore estetico.

> *"La rovina indica il punto in cui l'opera dell'uomo e l'opera della natura si sono compenetrate"*
>
> Simmel, Georg. "La Rovina." Rivista di Estetica, no.8, 1981, trad. Gianni Carchia, pp.121-127











/

Le radici monumentali che inglobano la muratura di Ta Prohm sono l'illustrazione più diretta del concetto simmeliano: la natura non distrugge l'artificio, lo compenetra creando una nuova totalità. L'immagine funziona anche come contrappunto visivo alla rovina classica occidentale.

IMMAGINE 1.4 - 1.8
Adattamento - Ta Prohm, tempio del complesso di Angkor, Cambogia, XII sec. d.C. Fotografia documentaria contemporanea. By Gerd Eichmann - Own work, CC BY-SA 4.0

"

"Le rovine di un edificio, invece, mostrano che altre forze e altre forme, quelle della natura, sono cresciute nelle parti scomparse o distrutte dell'opera d'arte; e così, da ciò che dell'arte in esse vive ancora e da quella parte di natura che già vive in esse è scaturita una nuova totalità, un'unità caratteristica."

Simmel, Georg. "La Rovina." Rivista di Estetica, no.8, 1981, trad. Gianni Carchia, pp.121-127

Simmel osservava un rapporto nel quale la natura invade l'opera e crea mutazioni che si distaccano dall'idea originaria, valutando queste azioni del tempo come disgregative dell'immaginario iniziale. Una chiave di lettura complementare è quella di T. Edensor che elabora il rapporto sinergico tra opera e tempo come un luogo in cui il disordine e l'indeterminatezza diventano delle condizioni per una nuova leggibilità estetica. Per Simmel la rovina era un equilibrio tra le intenzioni umane e le forze naturali, una lettura nella quale si originava una nuova unità tra l'arte e la natura. Edensor considera una diversa concezione della rovina, nella quale l'arte non è necessariamente presente in origine. La rovina è quindi uno spazio aperto instabile che però nella sua indeterminatezza e disordine ha la possibilità di sottrarsi ai canoni della forma e ai regimi normativi. La sottrazione al controllo fa sì che la rovina non sia solo una testimonianza, ma in questa analisi diventi uno spunto per nuove elaborazioni.
Nella concezione contemporanea, ma anche passata, la chiarezza funzionale e il controllo estetico sono le chiavi di lettura per il giudizio di un'opera. Le rovine però si distaccano completamente da questo tipo di analisi offrendo la possibilità di osservarle su un piano più soggettivo, che sfugge all'eccesso di controllo. Per lo studioso era proprio questa evasione dai canoni controllati ad attribuire valore. Seppur rapportate a diversi scenari, storici o industriali, le considerazioni sull'influenza del tempo e di conseguenza delle forze naturali, sono la base per comprendere la complessità e la diversità che costruisce il concetto universalmente condiviso di rovina.
Concretamente la rovina non è altro che un lascito mutilato, un'opera decaduta, priva della sua integrità originaria. Nonostante ciò questa riesce a esprimere la sua completezza e totalità nell'astrazione. La definizione di rovina in quanto tale non dipende esclusivamente dalla sua forma ma dalla leggibilità formale e dalla proiezione simbolica che ne dà l'osservatore.
La forza della rovina è quindi racchiusa nella possibilità di generare nuove identità che si distaccano da quelle originarie, ma che ne conservano il carattere e l'eredità offrendo nuovi spunti per leggere lo scorrimento del tempo. Seppur la perdita della completezza originaria sia una mancanza per l'analisi dal punto di vista storico dell'opera, quel senso di incompiuto e di perdita diventa la forza per originare una seconda identità di carattere percettivo. Leggere questi lasciti come mere testimonianze, prove o residui cronologici offusca una visione che invece possiede più registri di lettura che rendono il relitto una forma culturalmente significativa.

La percezione generale della rovina si costruisce su almeno quattro livelli intrecciati teorizzati da Robert Ginsberg: formale, materiale, funzionale e simbolico.
L'insieme di queste letture, non sufficienti singolarmente, ne produce l'interpretazione e trasforma il "resto" in una configurazione leggibile.



IMMAGINE 1.9
Adattamento - Latz + Partner, Landschaftspark Duisburg-Nord, dal 1991 parco paesaggistico e industriale nell'ex impianto Thyssen, Duisburg.

La dimensione formale

La dimensione formale innesca la percezione della rovina perché, nonostante la perdita della sua integrità, continua a conservare un principio di organizzazione leggibile. Volumi, allineamenti, scansioni murarie, rapporti proporzionali, pieni e vuoti non restituiscono più l'opera nella sua totalità, ma ne mantengono una traccia ordinatrice. L'ordine che permane nonostante la frammentazione, permette all'osservatore di ricostruire una nuova totalità ora inesistente. Le forme residue riescono a orientare una nuova lettura non riducendo la rovina a un semplice ammasso di materia decaduta. La sua incompletezza non ostacola la comprensione visiva, ma la rende più attiva. Stimola l'osservatore a completare mentalmente ciò che ora è parzialmente presente. In questo senso, la forma non coincide con l'integrità materiale dell'opera, ma con la sopravvivenza della sua struttura percettiva.



IMMAGINE 1.10

Il Torso del Belvedere è il caso emblematico della rovina come oggetto di contemplazione superiore a qualsiasi opera integra (Winckelmann). Il frammento scultoreo come prova che l'incompletezza genera un valore estetico superiore alla compiutezza

IMMAGINE 1.10
Adattamento - Torso of the Belvedere, [Vatican Museums, Rome. Photography] E. Buchner

La dimensione materiale

La dimensione materiale della rovina non mostra soltanto di cosa l'opera era composta, ma rende visibile come il tempo e la natura l'abbiano manipolata. Fratture, erosioni, patine, collassi, depositi, annerimenti, infiltrazioni e vegetazione non rappresentano soltanto segni di degrado, ma costituiscono una vera traccia del tempo sulla materia. La rovina svela così i suoi due volti: da un lato conserva il residuo dell'intenzione costruttiva originaria, dall'altro manifesta le trasformazioni successive che l'hanno alterata. In questo senso la materia non è un semplice supporto passivo, ma un archivio che registra l'azione del tempo. La leggibilità della rovina deriva anche da questa capacità di mostrare simultaneamente ciò che l'opera è stata e ciò che ha subito. La materia degradata non coincide necessariamente con una perdita assoluta, ma diventa prova tangibile di una trasformazione che conferisce valore estetico e conoscitivo.

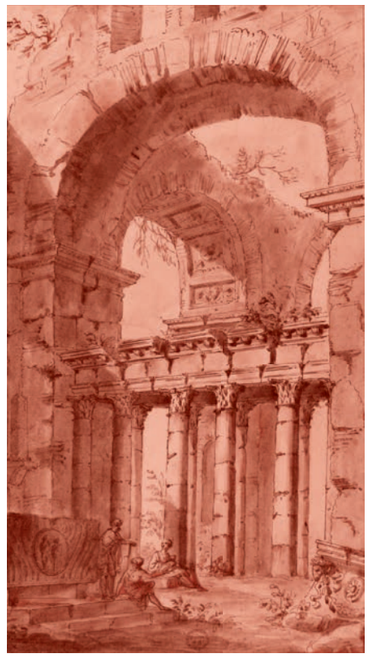


IMMAGINE 1.11

L'opera mostra come la rovina conservi un ordine leggibile anche nella frammentazione. Archi, pilastri e proporzioni permettono all'osservatore di ricostruire mentalmente l'architettura perduta.

IMMAGINE 1.11
Adattamento - Giovanni Paolo Panini, Ruins of a Basilica or Mausoleum, [1691–1765, penna e inchiostro grigio] acquerello bruno e grigio

La dimensione funzionale

La dimensione funzionale riguarda le tracce d'uso che la rovina mantiene percepibili anche dopo la cessazione della sua funzione originaria. La distribuzione degli spazi, la gerarchia degli ambienti, la presenza di elementi tecnici quali aperture, scale, superfici di appoggio o consentono di immaginare pratiche, movimenti e attività che un tempo abitavano quella architettura. La funzione attribuita a quegli spazi è una memoria incorporata alla struttura stessa che non richiede l'utilizzo dell'immaginazione per percepirla. Questo aspetto è fondamentale perché sottrae la rovina a una fruizione puramente visiva: ciò che resta non è solo immagine, ma indizi di una vita passata. Le testimonianze delle abitudini e degli usi di chi ha abitato il passato costituiscono un lascito culturalmente significativo.



IMMAGINE 1.12

L'odeion conserva la memoria della propria funzione pubblica attraverso la cavea, l'orientamento verso la scena e la disposizione raccolta dello spazio. La rovina permette ancora di percepire l'atto del radunarsi, ascoltare e assistere.

IMMAGINE 1.12
Adattamento - Odeion di Aphrodisias] II secolo d.C., veduta della cavea semi-circolare e dello spazio scenico

La dimensione simbolica

La dimensione simbolica è figlia dei livelli precedenti e cristallizza il momento in cui la rovina si discosta dall'essere unicamente materia. La rovina cessa di essere un semplice resto quando la sua permanenza, concreta e presente, evoca la sua perdita e la sua fragilità.
Essa diventa così una presenza densa, capace di concentrare tempi differenti, in cui il passato non è ricostruito interamente, ma percepito come assenza ancora attiva. Proprio in questo contrasto tra ciò che rimane e ciò che manca si cela la sua forza evocativa. La rovina diventa simbolica perché rende visibile, ma soprattutto percepibile la complessa sinergia di trasformazione, perdita e sopravvivenza.

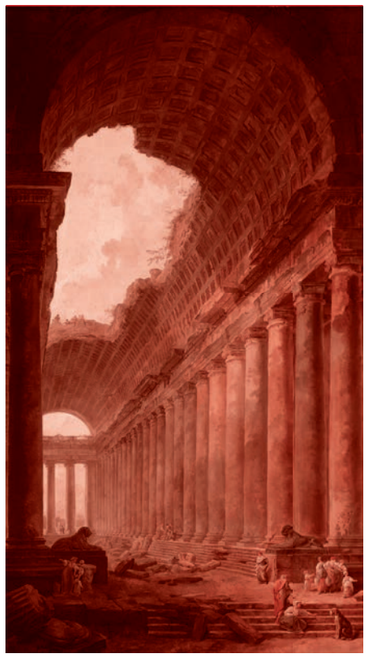


IMMAGINE 1.13

Il tempio in rovina assume un valore simbolico perché non comunica solo la perdita della sua integrità, ma la distanza dal mondo che lo ha generato. Il frammento architettonico diventa presenza sospesa, capace di evocare memoria, decadenza e permanenza.

IMMAGINE 1.13
[Adattamento - Hubert Robert, The Old Temple, 1787–1788, olio su tela, Art Institute of Chicago

> *" Matter builds its own unities amid ruin' "*
>
> Ginsberg, Robert. The Aesthetics of Ruins. Value Inquiry Book Series, vol. 159, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004

La rovina non coincide quindi con una semplice perdita di forma, ma con l'emergere di una nuova unità percettiva e simbolica.
Non ogni stato di degrado viene riconosciuto come patrimonio: occorre distinguere la rovina come forma culturalmente attivata dal semplice stato di decadenza.
Nella valutazione di ciò che è un lascito e ciò che è decadenza il ruolo di distinzione è svolto dall'estetica.
La discriminante è la percezione, intesa non come reazione impulsiva immediata, ma come processo di lettura che riconosce, nel frammento che permane , una composizione ancora significativa.
L'estetica è infatti la percezione sensibile e il modo in cui facciamo esperienza delle forme diventando uno dei filtri con il quale si analizza e classifica il patrimonio.
L'analisi estetica può essere orientata da elementi culturali e storici, racchiusi in convenzioni che si articolano a partire dai codici dell'arte (che contribuiscono a una lettura coerente). Tutti gli elementi che la rovina concede vengono quindi riorganizzati e categorizzati mentalmente indirizzando lo spettatore ad una visione di insieme pertinente.
Anche osservando il rapporto tra natura e deterioramento temporale la rovina si esprime in una configurazione logica.
Ciò permette di completare percettivamente il significato dell'opera pur non possedendone la totalità. La perdita e la frammentazione non sono quindi lacune se sono in grado di suscitare una risposta estetica coerente in chi contempla.
La riconfigurazione che avviene, grazie all'estetica, nel processo di lettura utilizza tutti gli aspetti formali e materiali presenti nella rovina per poter originare diversi immaginari della forma culturalmente significativa.



IMMAGINE 1.14







Adattamento - Joseph Michael Gandy, Architectural Ruins – A Vision, 1798



IMMAGINE 1.15







Adattamento - Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975, intervento architettonico e documentazione fotografica/filmica, Parigi

Questa nuova composizione, o meglio definita, completezza percettiva è ciò che distingue il patrimonio dalla materia degradata. In una rovina la dimensione estetica si impone attivando una serie di meccanismi distanti dall'oggettività e dalle misurazioni che originano idealizzazione, immaginazione e distanza. L'opera diventa portatrice di una nuova intensità e bellezza che non coincide con l'integrità o con la sua frammentazione, diventando anche oggetto di contemplazione. Questa lettura dei resti viene condivisa dall'archeologo e storico tedesco Johann J. Winckelmann già nel'700. Secondo lo studioso la carica di valore estetico che una rovina porta con sé riesce a sovrastare il concetto che questa sia unicamente una testimonianza. Sempre nell'analisi della rovina come matrice estetica si osserva come anche il ruolo del tempo e della natura partecipino alla costruzione della dimensione estetica propria dell'artefatto. In questa visione l'elaborato di J. Winckelmann offre lo spunto per comprendere come la rovina abbia la potenzialità di commuovere più dell'edificio compiuto perché questa contiene insieme presenza e assenza, mostra la vulnerabilità e la perdita riuscendo comunque ad attivare l'immaginazione e offrendo una traccia temporale. Un edificio integro si offre come forma chiusa; la rovina invece è una forma aperta, incompleta, attraversata dal tempo e dalla natura, proprio per questo chiede allo sguardo di ricostituirla mentalmente. Il ruolo della percezione, sin dall'inizio della storia Contemporanea, è sicuramente decisivo nella definizione di ciò che chiamiamo Rovina o Eredità. Apprezzare la rovina anche per la sua incompletezza è un qualcosa che risulta completamente estraneo alla consueta attitudine umana. La percezione della rovina da un punto di vista estetico, dell'incompiuto o meglio di ciò che era compiuto e che ora è frammentato, è un ragionamento astratto.

Il fatto che la nostra società riesca, per la maggior parte, a comprendere tutti questi meccanismi che risiedono dietro alla faccia di una rovina in modo quasi automatico rende la rovina capace di esprimere un qualcosa di completamente differente da qualsiasi altra opera d'arte. Forse in modo romantico la rovina è in grado di creare una sua aura, una costruzione nuova che si diversifica dall'originaria per tutte quelle categorie di carattere fisico che hanno contribuito a modificarne la materia e per tutte quelle addizioni percettive che ne riescono a spiegare la forma.

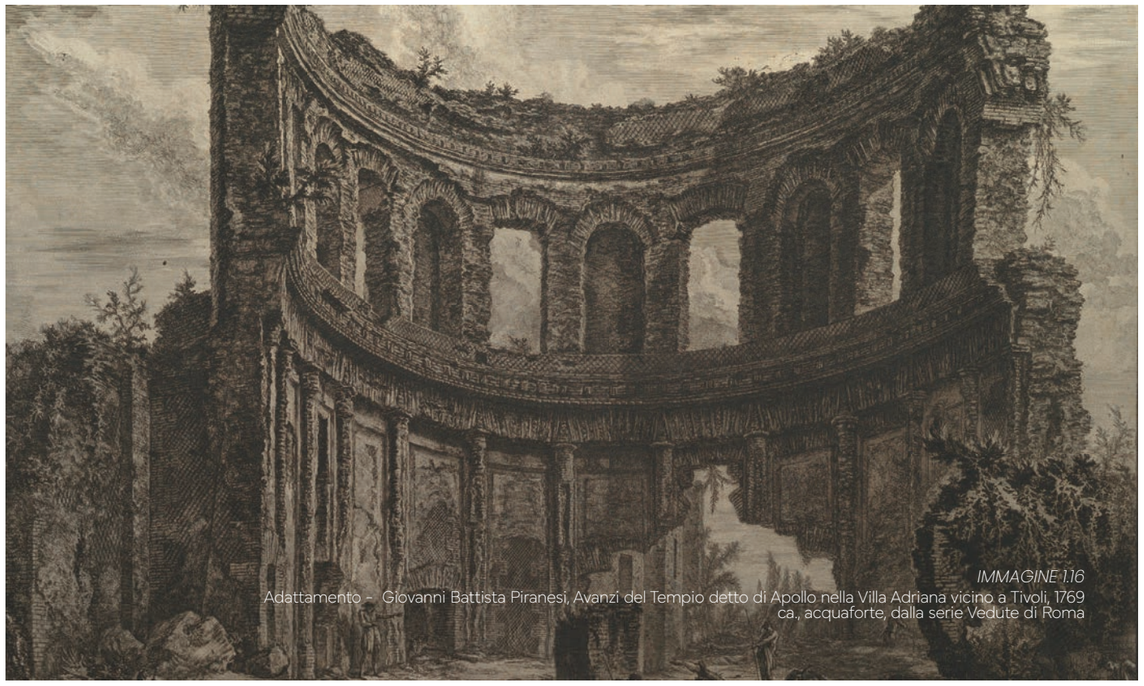


IMMAGINE 1.16
Adattamento - Giovanni Battista Piranesi, Avanzi del Tempio detto di Apollo nella Villa Adriana vicino a Tivoli, 1769 ca., acquaforte, dalla serie Vedute di Roma

1.2 Approcci e interventi sulle rovine

La lettura del patrimonio è un meccanismo che permette di riconoscere un significato dietro alla materia permeata dal tempo. Nonostante il cambiamento che il trascorso impone, tramite la ricostruzione mentale e percettiva, siamo in grado di affrontare un'analisi automatica e di desumere la forma significativa dell'eredità materiale e il suo valore.
In questo testo, si è precedentemente attribuita la responsabilità di categorizzare i due tipi di resti (rovina o relitto) alla dimensione percettiva, un atto che vede nell'estetica e nella completezza il fulcro di questa distinzione.
La categorizzazione estetica non è però sufficiente per avere una visione esaustiva di ciò che la rovina rappresenta. È fondamentale introdurre quindi il più ampio concetto di giudizio, inteso non come semplice constatazione di fatto, ma come espressione di un'opinione sulle qualità.
La leggibilità di una rovina, infatti, concorre alla formazione di un giudizio, che ne influenza il valore percepito.
Questo è utile a comprendere in maniera più ampia i processi che costituiscono l'aura della nostra eredità e perché questa possiede valore.
Lo storico dell'arte Alois Riegl osserva il monumento attraverso un sistema di valori, tramite il quale è possibile argomentare il perché la nostra cultura affronti il passaggio da "resto" a "monumento".

IMMAGINE 1.17
Adattamento - Ruins of an Ancient City, c. 1810–20. John Martin (British, 1789–1854)

IMMAGINE 1.18
Adattamento - Giovanni Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, tavola II (seconda edizione riveduta), 1761, acquaforte.



Il valore dell'antico

La rovina si impone allo sguardo come traccia visibile del tempo. La sua materia porta incisi in se stessa i segni del degrado, della disgregazione e dell'azione di forze che sfuggono al controllo umano. Proprio questa trasformazione progressiva rende l'oggetto testimonianza di una permanenza, manifestazione concreta del passare del tempo sulla forma costruita. In questa prospettiva, ciò che appare non moderno o consumato, diventa il fondamento del suo valore: il monumento viene riconosciuto come documento attendibile del passato e, per questo, degno di conservazione. La patina, l'erosione, le alterazioni della superficie e tutti gli apporti prodotti dal tempo, dalla natura e dalle vicende umane non costituiscono quindi soltanto una perdita, ma attribuiscono alla rovina un nuovo significato. È proprio in queste tracce che si forma quel valore dell'antico che fa della rovina non solo un resto materiale, ma una presenza capace di rendere percepibile la distanza storica.

Il valore storico

Il processo analitico di lettura temporale acquisisce dalla rovina una grande attendibilità poiché essa, nella sua forma materiale, conserva residui e configurazioni che diventano fonti per decifrare il tempo. In questa visione il valore del monumento è la possibilità di conservare, nonostante il degrado naturale, una testimonianza il più possibile verosimile per la ricerca futura. Quando il valore storico della rovina viene riconosciuto, occorre decidere se, e come, questa eredità debba essere protetta.

Il valore artistico

La distinzione oggettiva che si instaura osservando lo stile di monumenti di periodi storici differenti è alla base delle considerazioni sul valore artistico. Osservando le differenze rispetto ai gusti odierni si riscontra come la separazione stilistica diventa necessariamente un metodo di giudizio dell'operato stesso. L'affinità con l'estetica e l'approccio delle nuove costruzioni diventa un peso che misura, in una scala soggettiva, la vicinanza dell'opera ai nostri ideali del bello. Nel discostamento dai canoni non è necessariamente collocata un'accezione negativa bensì un metodo diverso di valutazione della rovina. Il valore artistico è definibile relativo, quindi, al gusto soggettivo e alle concezioni standardizzate della società. La positività del giudizio è possibilmente una delle azioni che innescano il processo decisionale dietro la conservazione o la ricostituzione dell'opera.

Il valore d'uso

Interfacciandosi con una rovina un possibile interrogativo è la sua fruibilità. Mantenere l'eredità fruibile e visibile è una necessità che si pone in alcune circostanze. Si colloca l'utilizzo della rovina sotto esame, analizzando quali criticità queste azioni comportano e se l'impiego dei resti è supportato. Il giudizio rispetto alle applicazioni possibili viene moderato da altri elementi: il valore dell'antico o valore storico si possono imporre nella decisione; Anche a livello economico il profitto o l'uso a rendimento sono elementi di contrasto nella stima del valore d'uso di un determinato monumento.

IMMAGINE 1.19
Adattamento - Hubert Robert, A Colonnade in Ruins, ca. 1780, olio su tela, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Il riconoscimento di valori legati alla rovina e l'elaborazione di un giudizio più ampio rispetto alla mera percezione fonda le basi per un'analisi distinta del patrimonio. Differenziare ciò che è esperienza e ciò che è analisi produce una visione più critica. L'esperienza percettiva è fondamento individuale, veicolato dalla soggettività. Occorre conoscere e apprendere in modo più oggettivo il sistema che la rovina può generare. La conservazione, l'uso e il riconoscimento del patrimonio mette in gioco valori differenti, anche divergenti fra loro, che ampliano la discussione sugli approcci possibili. L'utilizzo di un sistema dei valori è necessario a rendere dicibile e categorizzabile il perché di eventuali scelte relative agli interventi sulle rovine.

I valori riconosciuti non si sommano l'uno all'altro, la loro coesistenza e divergenza costituisce una pluralità di scenari. La rovina è in grado di mettere in crisi le gerarchie, originando pluralità e conflittualità. Il contesto e la mutazione nel tempo sono cavilli che appartengono inesorabilmente all'analisi e la complicano.

IMMAGINE 1.20
Adattamento - Giovanni Battista Piranesi, La Tomba di Nerone, 1748, acquaforte.



Riconoscere che un sistema che osserva i valori come unica oggettività non produce necessariamente un approccio univoco che è fondamentale per discutere di approcci e interventi.
La visione d'insieme, costruita da percezioni di tipo storico, estetico e giudizi di valore, fonda in modo più preciso un piano di ragionamento funzionale.
Il critico Cesare Brandi radicalizza il problema, analizzando un possibile approccio alla rovina (il restauro), osservando che: se la rovina è portatrice di valori diversi, l'intervento non può limitarsi a registrarli, deve scegliere come metterli in equilibrio.
La visione lineare e assiologica del sistema dei valori non è sufficiente ad aprire un ragionamento sugli approcci. Il fatto che questi possano entrare in conflitto o non bastino a decifrare il patrimonio ostacola il riconoscimento dell'opera nella sua interezza. La fragilità del sistema dei valori non ne annulla l'utilità, ma ne mostra il limite: i valori permettono di riconoscere la rilevanza della rovina, ma non di determinare da soli il modo in cui essa debba essere trattata. Il riconoscimento non coincide con un'impressione estetica né con una semplice attribuzione di valore: diventa un atto critico e metodico. La rovina va quindi letta non solo come ciò che commuove o testimonia, ma come un oggetto in cui occorre misurare insieme materia, storicità, immagine e permanenza.

In questa visione l'approccio di Brandi pone un peso a ogni valore, comprendendo che nella loro tensione occorre discernere quali devono prevalere nella scelta progettuale.
In Brandi il restauro non coincide con un'azione neutra, è il risultato metodologico del riconoscimento dell'opera nella consistenza fisica e percettiva, nella polarità estetica e storica.
L'osservazione dei rapporti valoriali e il riconoscimento del bene fungono da perni per instaurare una metodologia che vede l'esame dell'artefatto come una dichiarazione. In questa analisi si seleziona, ordina e rende esplicito ciò che si intende salvaguardare o manipolare.
L'approccio è frutto di un ragionamento bilanciato che valuta e chiarisce che cosa, nella rovina, viene riconosciuto come essenziale: La leggibilità storica, l'immagine estetica, la capacità evocativa o la capacità a nuovi usi sono alcuni esempi.

Per comprendere il ragionamento dietro alla scelta degli interventi è utile introdurre il concetto di significatività e dichiarazione di significatività.
Gli studi del Getty Conservation Institute sul valore e la conservazione del patrimonio, focalizzano il passaggio tra il piano assiologico basato sulla valutazione dei valori all'effettivo approccio sull'heritage.
Il concetto di cultural significance introdotto nella ricerca è qui decisivo, perché indica l'importanza del bene così come emerge dall'insieme dei valori attribuiti ad esso. La significatività, dunque, non coincide con un valore aggiuntivo, ma con la sintesi critica della pluralità dei valori. La configurazione complessiva permette di valutare la rovina non solo su un piano assiologico legato ai valori ma in una configurazione che forma la base argomentativa per le decisioni. La significatività non resta una nozione astratta, ma tende a tradursi in una vera e propria formulazione critica. Negli studi del Getty questo momento prende la forma degli statements of significance, cioè di enunciati capaci di chiarire perché un bene sia importante e quali sue dimensioni debbano essere considerate essenziali ai fini della trasmissione.



IMMAGINE 1.21
Adattamento - T. Peter Zumthor, Kolumba - Kunstmuseum des Erzbistums Köln, 2003–2007, integrazione architettonica su rovine gotiche e archeologiche, Colonia.

/

IMMAGINE 1.21

Peter Zumthor, Kolumba Museum, Colonia, 2007. la facciata appoggia sopra le rovine della chiesa gotica di St. Kolumba e la cappella di Gottfried Böhm. La nuova architettura agisce come involucro protettivo e elemento di valorizzazione. Contiene materia antica, configurazione residua e accesso contemporaneo.
Peter Zumthor, Kolumba — Kunstmuseum des Erzbistums Köln, 2003–2007, integrazione architettonica su rovine gotiche e archeologiche, Colonia.

La significatività chiarisce in modo critico la rilevanza di una rovina sotto diversi nuclei. Occorre riconoscere che le dichiarazioni che risultano da questo tipo di analisi delucidano il perché la rovina sia culturalmente significante, ma costituiscono una visione generale. A livello progettuale occorre comprendere come questa venga distribuita sul bene, non tutto il patrimonio in esame sostiene il valore nello stesso modo. Mappare il valore è un passaggio necessario a creare una lettura più selettiva che non si limita a identificare gli elementi ma costruisce gerarchie e nuclei sensibili.
Dopo il riconoscimento della significatività, la mappatura organizza i nuclei di valore e individua i registri su cui il progetto può intervenire.
La mappatura di valore può essere ricondotta, in prima approssimazione, a tre registri: Il supporto materiale della rovina, la sua configurazione spaziale e formale e l'esperienza che essa attiva nel presente.

Già in precedenza sono stati trattati vari elementi che depositano sulla rovina un insieme di caratteristiche e aggettivi che ne amplificano e rendono riconoscibile l'importanza di questa. Il concetto più astratto di percezione estetica e di aura, la valutazione tramite i livelli percettivi, il come la rovina possiede valori differenti e coesistenti e come questi si traducono in un iniziale elaborazione più concreta e schematica. Tutte queste chiavi di lettura permettono di comprendere e riconoscere tutte le sfaccettature della rovina. La loro categorizzazione secondo la significatività è quindi un passaggio dettato dalla volontà progettuale più che una nuova strategia di interpretazione.

La mappatura di valore offre la possibilità di adattare gli spunti progettuali seguendo le necessità del progetto, ma anche del luogo progettuale. Rielg parlava di valore analizzando l'interezza della rovina, il concetto di mappatura è utile a ridefinire i confini nel quale si colloca il progetto.
In questi riquadri si offre la possibilità per azioni progettuali diversificate, si proiettano gli approcci a diversi elementi: l'utilizzo e l'esperienza, la stessa stratificazione materiale, la configurazione passata e futura del luogo.
L'intervento sulla rovina richiede un'analisi e una conoscenza sia degli ambienti formali che di quelli fisici. La modalità progettuale che riconosce il valore di tutti i registri è attenta a rendere esplicita la relazione tra i valori complessivi e il lascito materico, ma anche tra i valori e l'esperienza di fruizione, elementi alla base di ogni approccio progettuale in rapporto alle rovine.



IMMAGINE 1.22
Adattamento - Hubert Robert, Arches in Ruins, ca. 1780, olio su tela, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Il metodo ideativo basato su valori e analisi è rilevante nello studio della metodologia progettuale poiché costituisce nella sua stesura una condizione critica che orienta il progetto. Il riconoscimento di elementi significativi, la mappatura di campi con maggiore attenzione di altri, ma anche elementi come la vulnerabilità materiale o risposta estetica costituiscono dei criteri intransigenti sull'approccio. Ci sono ambiti che il progetto non può trattare liberamente, dove si inseriscono limiti e cautela, dove il sistema di priorità riconosce valori e registri più importanti di altri o discordanti tra loro.
La metodica che si adotta riconosce quindi dei vincoli. Questi non coincidono semplicemente con limiti normativi o tecnici, ma rappresentano la conseguenza del riconoscimento della significatività della rovina.
Per semplificare e raggruppare le possibili restrizioni dettate dalla coscienza progettuale si osservano dei vincoli secondo tre principali gruppi.

IMMAGINE 1.23
Adattamento - Biblioteca di Celso, Efeso

Vincoli Materiali

La consistenza fisica del bene pone limiti alle manipolazioni. Occorre riconoscere che la materia d'una rovina porta con sé elementi estetici e storici non replicabili e originali. Nell'analisi percettiva e di valore è stato analizzato come il materiale e la struttura offrano spunti di leggibilità unici. Tutelare e preservare le superfici storiche e le loro tracce temporali può costituire un vincolo rispetto a eventuali approcci o azioni. Di fronte a un bene storico ci si interfaccia quindi con la necessità di preservare tutto ciò che la materia concede nel presente. La compatibilità tecnica e fisica di un eventuale intervento è dunque da analizzare e ponderare rispetto al mantenimento estetico e del valore del patrimonio, proteggendo la sua significatività culturale.



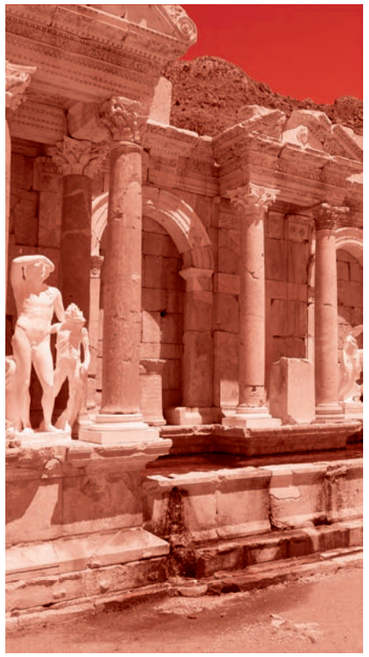
Basilica di Aquileia, mosaico pavimentale di età teodoriana (IV secolo), con passerelle vetrate progettate da Ottavio Di Blasi (1999). La fragilità della superficie musiva impone un percorso completamente sospeso e reversibile, calibrato sui plinti delle colonne medievali.

IMMAGINE 1.24

Vincoli Configurativi

Ninfeo Antonino di Sagalassos, II secolo d.C., dopo l'anastilosi (1998–2010). La ricomposizione utilizza esclusivamente i blocchi originali ritrovati in situ; le integrazioni minime in pietra moderna distinguono l'antico dal nuovo. La configurazione residua dell'edificio dettava la possibilità stessa del rimontaggio.

IMMAGINE 1.25



Quando la significatività investe la configurazione della rovina, il vincolo non riguarda soltanto la materia superstite, ma anche i rapporti formali e spaziali che essa continua a rendere leggibili. L'organizzazione originale della rovina rappresenta un elemento di riconoscimento e chiarezza che tocca il luogo, la materia e la disposizione di questa. La lettura della configurazione formalizza elementi relativi all'uso o alla costruzione materiale stessa. Nel caso specifico delle rovine garantisce anche la riconducibilità di elementi assenti al momento presente ed è quindi fondamentale per ampliare il quadro visivo.

È importante osservare come, nella progettazione, il tipo di intervento può influenzare il significato della rovina.

Vincoli Fruitivi

Bernard Tschumi & Michael Photiadis, Museo dell'Acropoli, Atene, 2009. Il pavimento in vetro dell'ingresso lascia leggibile il quartiere antico sottostante, sostenuto da pilotis che impegnano solo l'1,7% dell'area di scavo. L'esperienza del visitatore è interamente ridisegnata attorno al rapporto controllato con la materia archeologica.

IMMAGINE 1.26

Nell'esperienza che la rovina è in grado di attivare, il progetto incontra vincoli di natura percettiva e culturale. Occorre prestare attenzione alla fruizione fisica della rovina qualora il progetto lo preveda, in particolare al rapporto tra i fruitori e il contesto, ai limiti di questa relazione e dalle modalità con cui essa deve avvenire per bilanciare i valori coinvolti Nella situazione di consumo, oltre che all'utilizzo fisico, un altro elemento di studio è quello esperienziale. La rovina offre la possibilità di percepire la distanza temporale, mentre la sfera percettiva e simbolica della rovina offre una risposta estetica che valorizza, qualora contemplata, l'esperienza.
Il rapporto tra i tipi di valore precedentemente trattati, dipende quindi dalle necessità progettuali e va misurato rispettando i vincoli che la rovina presenta.



Nella semplificazione di questi limiti si deve però riconoscere che questi non configurano un blocco o lacune di un progetto ma ne ridefiniscono gli estremi. I vincoli individuati attraverso la mappatura del valore non riducono il progetto a un esercizio di sola rinuncia; al contrario, ne definiscono il campo di possibilità, stabilendo ciò che può essere trasformato, ciò che deve essere preservato e ciò che deve rimanere leggibile.
Delimitando il campo del possibile, i vincoli rendono ora necessario chiarire ciò che il progetto si propone di ottenere.
Con la mappatura si significatività alla base del modello progettuale è quindi possibile definire, anche tramite i vincoli, degli obiettivi.
Le limitazioni imposte per preservare i valori della rovina si inquadrano nell'azione di tutela del patrimonio. La protezione di questo però non costituisce l'intero ventaglio di opportunità. Il progetto non si esaurisce nella tutela, ma deve costruire condizioni per una nuova trasmissione. Gli obiettivi esprimono la direzione in cui il progetto deve muoversi. Essi rappresentano la traduzione positiva della significatività riconosciuta e chiariscono quali risultati il progetto debba perseguire senza contraddire le condizioni imposte dalla rovina.
Anche negli obiettivi è possibile riconoscere delle aree dove il progetto si focalizza. Queste sezioni possono essere affrontate in modo insiemistico o singolarmente a seconda delle necessità espresse.

IMMAGINE 1.27
Adattamento - Biblioteca di Celso, Efeso

Obiettivi di Conservazione

Lund & Slaatto Arkitekter, Hamardomen, 1998. Struttura in acciaio e vetro costruita sopra le rovine della cattedrale medievale di Hamar (XII–XIII secolo) per proteggerle dal gelo, dalla pioggia e dal degrado, mantenendo la leggibilità dei pilastri superstiti.

IMMAGINE 1.28



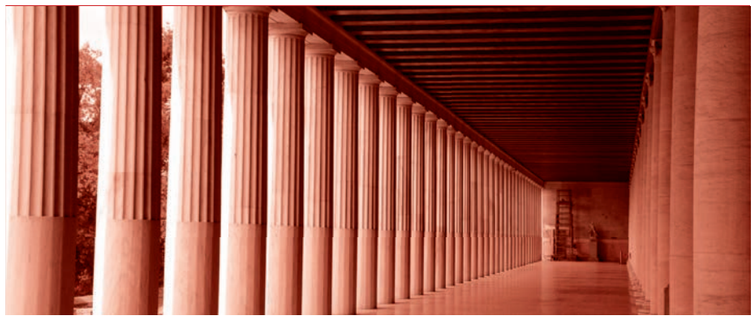
Preservare la materia significa mantenere riconoscibili le tracce del tempo. Garantire che la rovina continui a esistere come testimonianza del passato è differente da conservare esclusivamente la forma fisica del bene. In questa concezione "salvare" la rovina non riguarda esclusivamente occuparsi del mantenimento del lascito materiale, ma garantire che questa sia ancora in grado di trasmettere ciò che la rende significativa. Il concetto di estetica, di percepito, si ricerca nella struttura. Anche i segni del tempo, il rapporto con la natura sono elementi che si allegano alla conservazione come simboli di una testimonianza della storia che gli artefatti hanno vissuto. Conservare una rovina non è solo rallentare i processi di perdita e di degrado, ma proteggere la sua autenticità, testimoniando l'intero vissuto dell'opera.

Obiettivi di Chiarificazione configurativa

Stoa di Attalo, Agorà di Atene. Edificio originale del II secolo a.C., distrutto dagli Eruli nel 267 d.C. e ricostruito integralmente per anastilosi nel 1953–1956 dall'American School of Classical Studies. La ricomposizione utilizza marmo pentelico e calcare delle cave originarie e ospita oggi il Museo dell'Agorà.

IMMAGINE 1.29

Tutelare la materia non è sufficiente a renderne leggibile la configurazione. La rovina mantiene un ordine residuo, nonostante le mutazioni legate al tempo. Le strutture rimangono in un ordine gerarchico e questi rapporti non possono variare o celarsi. L'obiettivo configurativo è quello di chiarire l'impianto residuo, orientare la lettura dell'insieme e sostenere la comprensione del singolo frammento come parte di un sistema precedente. Non si tratta di una ricostruzione arbitraria, si riconduce alla presenza spaziale originale e non esclusivamente ai residui materici che possono essere stati variati.
I frammenti e la rovina, in questo approccio, non vengono trattati come resti, ma come materia capace di continuare a organizzare senso e spazio.





Jean Nouvel, Musée Vesunna, Périgueux, 2003. Una grande copertura metallica e vetrata, calata sul perimetro della domus gallo-romana del I secolo, contiene le rovine all'interno di un volume museale; il percorso si svolge su passerelle lignee sospese, "qualche centimetro sopra gli scavi". L'architetto sintetizza l'intervento come "protéger et révéler".

IMMAGINE 130

Obiettivi di Fruizione

La valorizzazione è l'insieme delle attività volte a promuovere la conoscenza del patrimonio e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica, purché ciò avvenga in forme compatibili con la tutela. Il progetto deve predisporre modalità attraverso cui la rovina possa essere letta, interpretata e condivisa. Il bene non è esclusivamente sfondo o supporto scenografico al consumo visivo ma trasmette e arricchisce. La sua fruizione deve quindi rendere percepibile la complessità del bene e far trasparire la dimensione culturale e storica.

Obiettivi di Attivazione

Il progetto non modifica il bene, ma costruisce condizioni perché venga letto, attraversato e compreso nel presente. La rovina può essere attivata nel presente attraverso nuove forme di lettura o dispositivi espositivi. Il progetto non si limita quindi a garantire esclusivamente la sopravvivenza della rovina, ma a ne inquadra la presenza culturale. Il bene si rende quindi leggibile, frequentabile e significativo.



Igor Mitoraj, Icaro caduto, 2011, bronzo. Installazione di fronte al Tempio della Concordia, Valle dei Templi, Agrigento. La scultura monumentale, frammentata e classicheggiante, dialoga con l'edificio dorico sullo sfondo senza alterarlo, attivando il sito come luogo di esperienza culturale contemporanea.

IMMAGINE 131

La somma di vincoli e obiettivi, derivanti dalla mappatura del valore, permette di configurare un'area progettuale vincolata nella quale le azioni sono finalizzate a costituire interventi e approcci consoni alle necessità e alla tutela del bene. Comprendendo ciò che è possibile e quello che si vuole ottenere nel progetto si pone un quadro orientativo che considera tutti gli aspetti relativi agli interventi su rovine culturalmente rilevanti.

La lettura estetico-percettiva della rovina costituisce il primo livello di analisi, poiché consente di coglierne il senso, il fascino e la capacità di attivare una risposta interpretativa. A questa prima dimensione si affianca il piano dei valori, che permette di fondare in modo più analitico il riconoscimento della rilevanza del bene, articolandosi nelle sue componenti storiche, materiali, funzionali e simboliche. La definizione della significatività e la mappatura del valore traducono poi tale quadro interpretativo in una base critica più concreta, capace di individuare nuclei di attenzione, aree progettuali e priorità di intervento. Il successivo chiarimento di vincoli e obiettivi consente infine di strutturare il campo del progetto, definendone al tempo stesso condizioni e finalità. Solo a partire da questa progressione diventa possibile introdurre gli approcci alla rovina non come categorie astratte, ma come modalità operative coerenti con la struttura di analisi precedentemente costruita.



IMMAGINE 132

Adattamento - Peter Zumthor, Schutzbau über römischen Ruinen, Coira (Svizzera), 1986. In: El Croquis n. 102–103. Peter Zumthor 1985–1998. Photography

Sulla base delle analisi svolte sulla rovina è possibile selezionare un ventaglio di approcci, intesi non come categorie astratte ma come risposte ai singoli quadri progettuali. Si considerano infatti i diversi nuclei di significatività, i livelli di tutela e le differenti finalità progettuali.
Gli approcci alla rovina sono l'esito di una comprensione profonda del sito e dell'emergere di vincoli e obiettivi legati al luogo stesso, che generano un campo di possibilità.
L'international council of monuments and sites definisce lo studio della rovina come parte fondativa e primaria del processo di conservazione. La documentazione e registrazione tramite rilievi e analisi descrive la configurazione fisica e lo stato di fatto della rovina costituendo la base indispensabile per ogni successiva decisione.
La scelta di intervento si basa successivamente sulla stipulazione di obiettivi rispetto al mantenimento o meno della rovina al suo stato presente. La distinzione avviene in base alla decisione di salvaguardia e tutela o rinnovamento e restauro. La mappatura di valore esegue una distinzione preliminare di queste opzioni che completano il quadro di obiettivi e vincoli individuati.

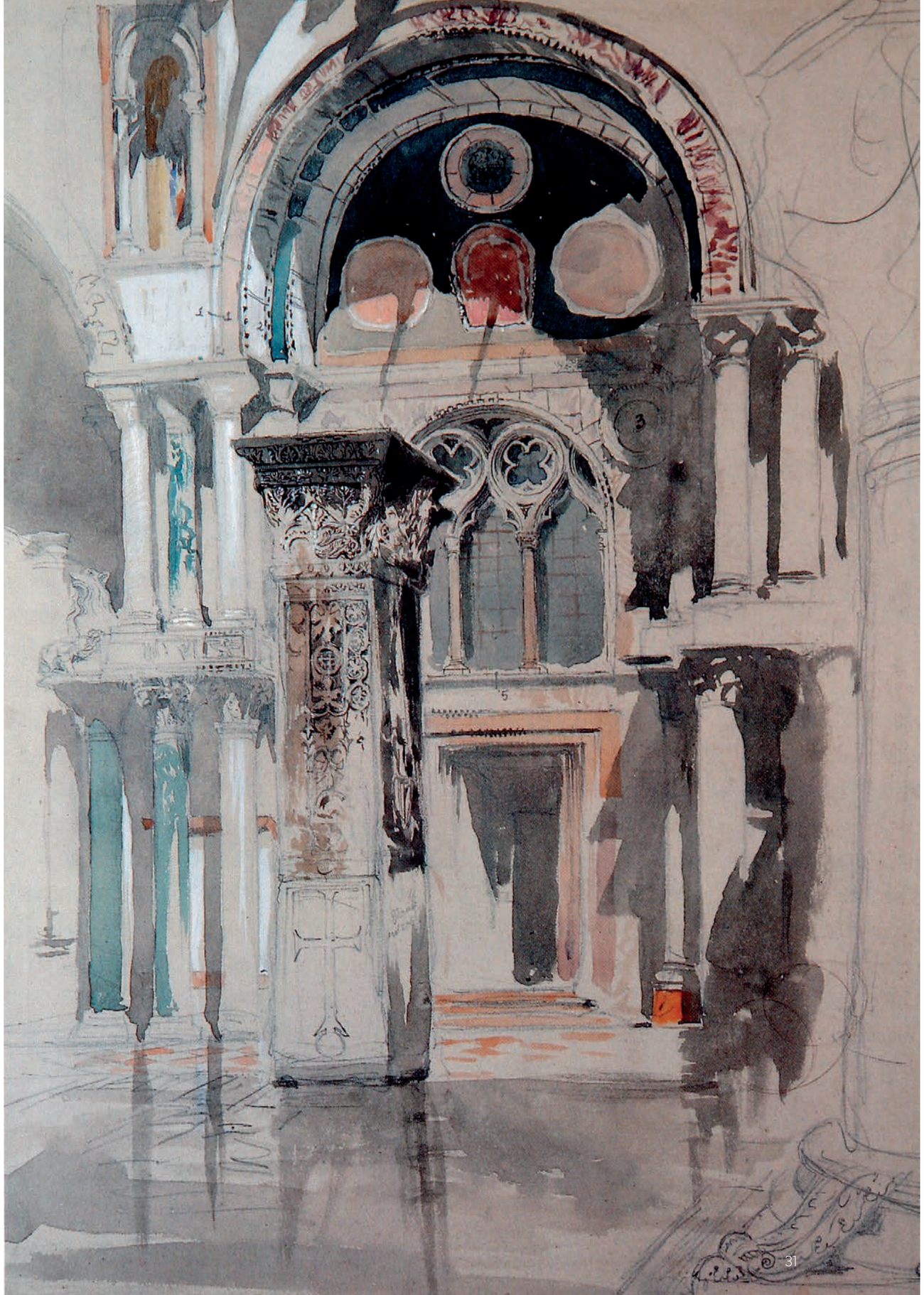


IMMAGINE 1.33
Adattamento - John Ruskin, The South Side of St Mark's, Venice, c. 1851, acquerello e matita su carta. Tate, Londra.

Approccio di Conservazione

Approccio di Protezione e Gestione vulnerabilità

Approccio di Restauro e Rigenerazione

Approccio di Riuso e Riadattamento

Approccio di Valorizzazione interpretativa

Approccio di Conservazione







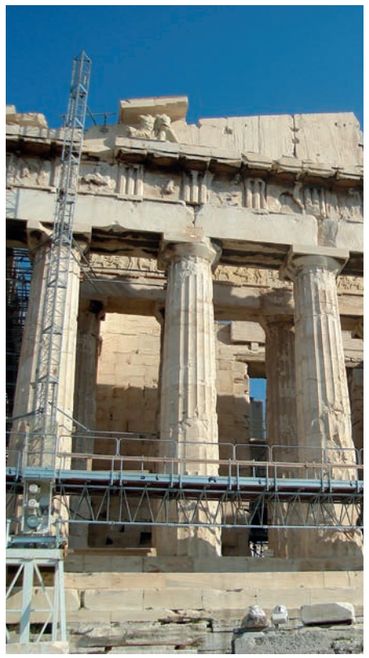


IMMAGINE 1.34-1.37
Adattamento - Cantiere di restauro del Partenone, Acropoli di Atene.

Definizione dell'Approccio

La conservazione rappresenta la linea che assume come necessità la permanenza del bene. La priorità di questa impostazione è garantire la continuità della significatività della rovina nel tempo.
In questa ottica si mira a garantire la tutela e il sostegno del valore del bene in esame. L'approccio non si propone di trasformare o chiarire, ma tutelare. La conservazione passa attraverso la sfera materiale, testimoniale e temporale con la finalità di mantenere invariate le caratteristiche e trasformazioni che la rovina riporta nel suo stato di fatto.
Il concetto di conservazione si costituisce a partire dalla comprensione del luogo e della significanza della rovina. La Burra Charter dell'ICOMOS definisce la conservazione come insieme di processi orientati a mantenere la significatività culturale del bene.

Processi Coinvolti

La conservazione si costituisce come un processo lineare basato principalmente sul riconoscimento e monitoraggio delle strutture, azione che coinvolge l'estesa comprensione di nuclei di significatività e di valore, focalizzando le azioni sulle criticità e caratteristiche della singola unità presa in considerazione. Parte principale del metodo è anche la manutenzione e il controllo del bene a partire dal monitoraggio delle condizioni materiali. Gli interventi manutentivi e di supervisione puntano a far permanere nel tempo futuro lo stato di significatività trovato al momento della presa di azione. Il lavoro di preservazione è quindi costruito sulla base del prolungamento e mantenimento del valore artistico e della traccia storica (valore dell'antico).

Esiti dell'Approccio

L'azione conservativa offre la possibilità di mantenere la continuità della rovina e evidenziarne la funzione di testimonianza leggibile. Rallentando i processi di perdita e degrado si preserva l'autenticità materiale e la conseguente espressione credibile del valore culturale annesso.

Possibili Guadagni

La tutela e salvaguardia di un bene permette di limitare il degrado temporale e preservare nel futuro le tracce del passato garantendo il riporto di una memoria collettiva. Le tracce storiche vengono protette da alterazioni e rimangono a disposizione di studi futuri. L'approccio costituisce quindi un duplice guadagno: la rovina continua a esistere come deposito di tracce e testimonianze, rimanendo per la società, un bene comune disponibile alla trasmissione.

Criticità e Svantaggi

Garantire la permanenza e salvaguardare un bene può costituire livelli di complessità maggiori rispetto al garantire la comprensibilità, accessibilità o sicurezza. Una delle possibili conseguenze della massimizzazione della tutela è il rischio di immobilizzare il bene. Questa azione comporta degli ostacoli nell'ambito della fruizione per la possibile scarsa leggibilità da parte di un pubblico generico. Il ritorno economico risulta quindi limitato qualora non vi sia una mediazione culturale rivolta a tutti gli attori esterni, capace di garantire che la percezione finale dell'intervento non si riduca a un'opera esclusivamente di custodia.

Quando la conservazione dell'opera non basta a garantire la sicurezza o sopravvivenza del bene, la conservazione può dover assumere una forma più difensiva, orientata alla protezione del bene.

Approccio di Protezione e Gestione vulnerabilità





IMMAGINE 1.38-1.39
Adattamento - Domus del Chirurgo, Rimini, copertura vetrata di Piazza Ferrari



IMMAGINE 1.40
Adattamento - Claudio Parmiggiani, Delocazione, installazione.

Parmiggiani brucia oggetti in una stanza chiusa: il fumo deposita sulla parete l'ombra esatta di ciò che non c'è più. La traccia è l'opera. È la traduzione visiva più radicale del concetto di aura della rovina: la presenza di un'assenza, l'impronta del tempo sulla materia.

Definizione dell'Approccio

Quando la priorità rispetto a una rovina è quella di proteggerla e difenderla dalle vulnerabilità esterne si osserva una maggiore attenzione alla gestione dei rischi e una conseguente tutela restrittiva. Questo approccio che pone al centro la protezione del bene rispetto a fattori esterni, di natura umana o naturale, è comune nel caso di siti archeologici o elementi particolarmente fragili.
Il rapporto progettuale in questi casi risulta ristretto e orientato esclusivamente alla protezione e alla difesa dell'artefatto.
La scelta di operare secondo la logica di salvaguardia salvaguardia può essere determinata anche da elementi esterni all'area progettuale. Per rischio si intende tutto ciò che può alterare o deteriorare il bene, in questo categoria rientrano anche fenomeni estranei alla normale trasformazione dettata dal tempo e dall'influenza delle forze naturali , come disastri naturali o elementi di forza maggiore.

Processi Coinvolti

In questo tipo di intervento si colloca in primo piano l'individuazione delle vulnerabilità del patrimonio in esame.
L'azione principale prevede la messa in sicurezza, attraverso la gestione del rischio e il controllo dell'esposizione. Queste attenzioni mirano a sottrarre la rovina a condizioni di stabilità e conservazione incompatibili con la sua futura permanenza. Vengono quindi esaminate le relazioni di potenziale pericolo e adottate misure adattive con l'obiettivo ultimo di garantire comunque una sufficiente fruizione del bene, pur non essendo prioritaria.

Esiti dell'Approccio

Il principale esito consiste nella riduzione complessiva della vulnerabilità. La possibilità di mantenere le condizioni conservative controllabili consentendo inoltre una gestione della risorsa culturale in maniera organizzata e sicura.

Possibili Guadagni

Il principale vantaggio di questo approccio è la possibilità di custodire e proteggere il patrimonio nel modo più efficace. Il miglioramento delle condizioni di stabilità e conservazione in cui il bene viene trattato garantisce inoltre una maggiore sicurezza per studiosi e eventuali visitatori. La protezione inoltre si estende anche a situazioni collaterali e impreviste, nelle quali la priorità si concentra sulla salvaguardia del bene più che sulla sua fruizione.

Criticità e Svantaggi

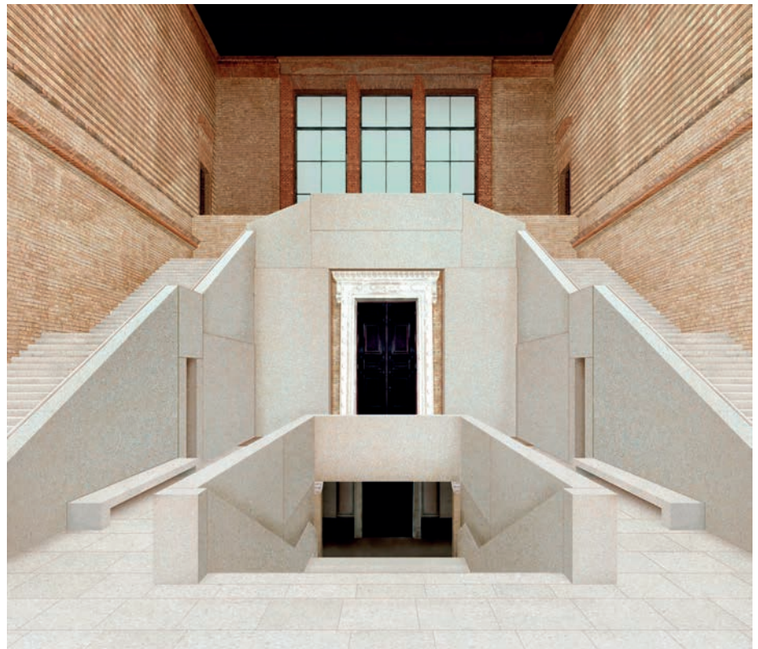
Creare le condizioni di stabilità e conservazioni maggiormente favorevoli può comportare il rischio di separare il bene dal suo contesto, limitandone quindi la leggibilità. La percezione di questo tipo di approccio è quella di una distanza o una accessibilità limitata, soprattutto per gli attori esterni al processo. Oltre a ciò l'intervento necessario a proteggere e tutelare in modo completo l'artefatto richiede costi di gestione elevati legati ai sistemi necessari alla sua salvaguardia.
Questi dispositivi inoltre possono incidere sulla leggibilità o sulla qualità dell'esperienza pubblica.

Se la protezione difende il bene dalla perdita, resta però aperta la questione della sua leggibilità. In alcuni casi prevale la necessità di un'azione di chiarificazione.

Approccio di Restauro e Rigenerazione



IMMAGINE 1.41
Adattamento - Teatro romano di Sagunto, Valencia, restauro e reintegrazione di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, 1985–1993.



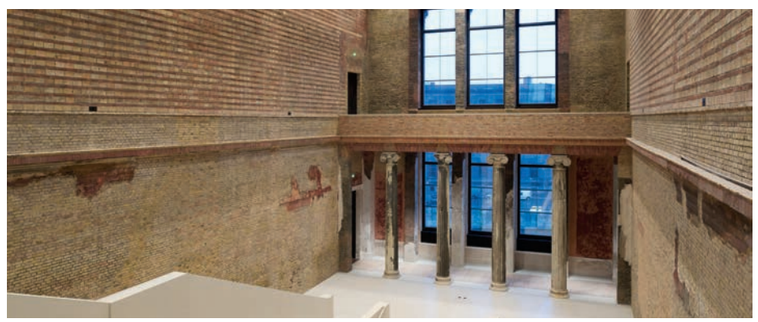


IMMAGINE 1.42-1.43
Adattamento - David Chipperfield Architects, Neues Museum, Berlino, 2009. Fotografie di Simon Menges / Ute Zscharnt.

Definizione dell'Approccio

La permanenza materiale spesso non è sufficiente a garantire pienamente la leggibilità dell'opera. Il restauro si pone l'obiettivo di chiarire gli elementi esistenti in modo critico e migliorare la leggibilità della rovina intervenendo, ove necessario, attraverso il consolidamento o reintegrazione delle possibili lacune. L'azione invasiva del restauro è comunque circoscritta da uno studio critico dell'opera in modo tale da non alterarne i valori relativi. L'intervento infatti non è da considerarsi disgregativo dell'artefatto, bensì un approccio finalizzato a rendere leggibile e fruibile il bene, con l'obiettivo di valorizzarlo.

Processi Coinvolti

Il restauro è un processo delicato che richiede approfondimenti relativi sia alla dimensione materiale, sia a quella configurazionale dell'opera. Occorre rispondere in modo oggettivo alle necessità strutturali e organizzative del luogo verificando lo stato della struttura rispetto alle azioni previste.
Tra le operazioni principali si individua il consolidamento della struttura per garantire un uso e una fruizione sicuri, ma anche a tutelare la struttura stessa. La chiarificazione dei rapporti tra le parti costituisce un atto fondamentale, poichè consente di inquadrare la composizione complessiva della rovina e di garantire che larelazione tra gli apparati sia coerente con il valore storico che essa rappresenta, restituendo così una lettura efficace al pubblico. Nell'intervento può inoltre collocarsi anche la reintegrazione distinguibile delle parti mancanti, qualora queste compromettano l'estetica o la chiarezza della composizione.
Il fulcro del restauro consiste dunque nel mediare i risultati del tempo con la necessità di leggibilità, garantendo al contempo tutela e fruizione.

Esiti dell'Approccio

Da questa mediazione deriva la possibilità di riportare in superficie i rapporti tra materia, struttura e lettura storica. In questo approccio il controllo dell'intervento permette di limitare il rischio di falsi storici e di garantire la distinguibilità dell'operato presente rispetto al lascito storico, rendendo il bene culturalmente riattivato. Conseguenza di queste interazioni è anche la tutela dell'oggetto storico.

Possibili Guadagni

Il guadagno principale del restauro consiste nella possibilità di sottrarre la rovina alla pura frammentarietà indistinta, restituendole una migliore capacità di comunicare la propria struttura e la propria storia. La struttura viene rinforzata e salvaguardata da eventuali fenomeni di deterioramento, permettendo inoltre di migliorare l'attività di trasmissione culturale.

Criticità e Svantaggi

Le problematiche relative all'azione restaurativa derivano principalmente dall'eccesso di intervento delineando una perdita dell'autenticità percepita e generare-controversie interpretative. Il valore estetico e artistico della rovina può risentire di una eccessiva chiarificazione risultando in una forzatura interpretativa.
L'azione di restauro sostiene grandi responsabilità e costi elevati per via delle necessità operative di tutela e mantenimento della rovina durante il progetto.

Se il restauro lavora soprattutto sul rapporto tra permanenza e leggibilità, un'altra possibilità consiste nel garantire continuità alla rovina attraverso una nuova funzione.

Approccio di Riuso e Riadattamento







IMMAGINE 1.44-1.45
Adattamento - Cupola del Reichstag, Svein-Magne Tunli, Reichstag Building Berlin tunliweb 06, fotografia.

IMMAGINE 1.46
Adattamento - CaixaForum Madrid, Herzog & de Meuron, 2001–2008



IMMAGINE 1.47
Adattamento - Reichstag building, berlin, 2013, fotografia.

Definizione dell'Approccio

Il riuso è un approccio che offre una nuova vita d'uso alla rovina garantendo la permanenza di questa attraverso una nuova funzione. Si parla di riadattamento associandolo comunque al contesto e alla significatività del bene. Si considera inoltre che il riuso è una forma di intervento pesata basandosi comunque su un piano analitico. Qualora la presenza di valori storici o elementi materiali comunicativi non sia sufficiente o utile allo scopo necessario, la considerazione di rivalutare il fine della rovina agevola la sua dinamica nell'ambiente economico, sociale e paesaggistico.

Processi Coinvolti

In questa prospettiva il progetto attiva processi di adattamento spaziale e funzionale, nei quali il nuovo uso non deve imporsi sulla rovina, ma misurarsi continuamente con i nuclei di valore che ne definiscono la significatività. Viene valutata la compatibilità con l'uso finale rispetto alla necessità di tutelare e conservare il bene, in modo che un'eventuale integrazione spaziale o adattamento funzionale rispetti i vincoli imposti nella fase di orientamento analitico. Il processo di riuso è eseguito curando la gestione dei conflitti tra le necessità di tutela e le nuove esigenze in modo da garantire la coesistenza di entrambi gli obiettivi.

Esiti dell'Approccio

Il principale esito è l'inserimento del bene in un nuovo contesto d'uso creando una nuova identità che permette di riattivare e restituire alla cultura una rovina in stato di abbandono. Gli interventi eseguiti sostengono la vita futura e la significanza del bene all'interno della società cercando di bilanciare l'adattamento compatibile con il lato storico e culturale della rovina.

Possibili Guadagni

L'integrazione tramite il riuso all'interno della società permette all'oggetto storico di uscire dalla fase isolante e di disuso permettendo una migliore manutenzione e cura favorendone la tutela. La società in parallelo ottiene un'utilità concreta del bene derivante dal suo uso. Si costituisce quindi un guadagno economico e la possibilità di lettura aperta del patrimonio riutilizzato. Si considera anche il vantaggio della rigenerazione urbana o territoriale nel caso in cui il bene fosse in stato di decadenza.

Criticità e Svantaggi

Il rischio maggiore del riuso è che la nuova funzione finisca per prevalere sulla memoria del luogo, trasformando la rovina in semplice contenitore di attività e riducendone la complessità storica a sfondo. La subordinazione alla funzione riduce l'impronta storia e le possibili trasformazioni eccessive originano perdite in alcuni nuclei di valore. Il bene nella sua proiezione all'uso può anche essere strumentalizzato creando conflitti tra la redditività e la tutela.

La rovina può anche essere attivata in un altro modo: non tanto attraverso una funzione, quanto attraverso una costruzione culturale.

Approccio di Valorizzazione interpretativa



IMMAGINE 1.48
Adattamento - Rachelle Haun, Stonehenge Visitors Centre in 2019, fotografia



IMMAGINE 1.49
Adattamento - Ethan Doyle White, Interior of the Stonehenge Visitor Centre, fotografia



IMMAGINE 1.50
Adattamento - Sam.hill7, Stonehenge visitors centre, fotografia

Definizione dell'Approccio

La valorizzazione è l'approccio che costruisce le condizioni per cui la rovina possa essere letta compresa e condivisa. Questo tipo di intervento non si basa sulla trasformazione materiale ricomponendo la forma, ma mira a rendere la rovina culturalmente accessibile. L'attivazione del luogo nel presente favorisce una fruizione consapevole e quindi una condivisibilità del bene. L'interpretazione e la presentazione non costituiscono un'aggiunta marginale rispetto alla tutela, ma una modalità di lettura nuova che ponga al centro il valore originale della rovina.

Processi Coinvolti

Se altri approcci intervengono sulla permanenza materiale, sulla sicurezza o sulla rifunzionalizzazione del bene, la valorizzazione interpretativa opera principalmente sul piano della leggibilità e della mediazione. Il suo oggetto non è soltanto la rovina in sé, ma la relazione che si costruisce tra il bene, il contesto e i soggetti che lo attraversano. la valorizzazione interpretativa assume un ruolo specifico: seleziona i nuclei di valore e costruisce un racconto predisponendo delle nuove modalità e dispositivi in grado di tradurre la complessità del bene in un'esperienza culturale condivisibile. Il piano su cui agisce l'intervento è principalmente quello della relazione tra la rovina e il fruitore. Si orienta il progetto in modo da costruire le condizioni di comprensione nuove che non intacchino la materia.

Esiti dell'Approccio

L'esito più rilevante della valorizzazione interpretativa non consiste soltanto in un aumento della leggibilità del bene, ma nella possibilità che la rovina torni a esercitare una presenza culturale attiva nel presente. Ciò significa renderla non semplicemente visibile, ma capace di produrre conoscenza, esperienza e partecipazione. Il risultato non è soltanto una migliore fruizione, ma una diversa qualità del rapporto tra bene e presente.

Possibili Guadagni

La comprensione dei valori è elemento fondante di questo approccio, questa viene implementata senza trasformazioni materiali radicali. Si costruisce una fruizione consapevola e che tutela la rovina e la sua mappa di valore. La sua riattivazione fa emergere il significato culturale nella società rendendo la rovina attiva e di conseguenza rafforzando i servizi annessi e il contesto territoriale. L'integrazione di tutela è uso pubblico e offre anche la possibilità di garantire un ampio accesso alla conoscenza, considerando l'inclusività e la crescita culturale.

Criticità e Svantaggi

La valorizzazione deve essere pesata nel rispetto dell supporto in esame. Qualora i dispositivi di mediazione sovrastano la rovina si rientra nella scenografica azione di questa. L'approccio che vede la rovina come una narrazione esterna e non come parte fondante del valore possiede anche una semplificazione eccessiva per cui i valori del bene e la sua complessità storica vengono compressi e consumati.

Exhibit: il momento in cui la mediazione del bene si traduce in dispositivi spaziali, allestitivi e percettivi capaci di orientarne la lettura e l'esperienza.

CASI STUDIO

A /

The Ethics of Dust Westminster Hall

B /

Stonehenge - World Heritage Site Management Plan

C /

Grotta di Lascaux

D /

Museo dell’Ara Pacis

E /

Castello di Rivoli

F /

Museo dell’Acropoli di Atene

A/

The Ethics of Dust: Westminster Hall - Jorge Otero-Pailos

IMMAGINE 1.51
Adattamento - Marcus J Leith, Jorge Otero-Pailos, The Ethics of Dust, Westminster Hall, London, fotografia

/

Tipologia

Installazione artistica / preservation art

Autore

Jorge Otero-Pailos

Committenza

Commissionato da: Artangel (Londra)

Luogo e Data

Palace of Westminster, Londra; in mostra dal 29 giugno al 1 settembre 2016

L'opera appartiene a un ciclo, avviato da Otero-Pailos nel 2008, in cui l'artista applica ampie membrane di lattice sulle superfici di edifici storici (Doge's Palace di Venezia, Alumix factory di Bolzano, Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico) per poi staccarle, sottraendo letteralmente la patina depositata da secoli di esposizione atmosferica e biologica. La versione di Westminster Hall è la più grande della serie: una membrana lunga circa cinquanta metri che ha raccolto il deposito di polvere dalle pareti orientali della sala medievale, sospesa poi al centro della navata come una pelle traslucida.

Sul piano operativo, il progetto si articola in tre fasi distinte: l'applicazione della membrana di lattice (senza intaccare la materia originaria); essiccazione controllata; distacco progressivo della membrana, che porta con sé i depositi senza danneggiare la superficie sottostante. La pulizia che ne deriva è certificata e comunicata istituzionalmente come operazione conservativa: l'opera è simultaneamente intervento artistico e atto di manutenzione del bene.
Sul piano formale, la membrana esposta inverte il rapporto tradizionale tra figura e sfondo: ciò che era invisibile (agenti atmosferici e organici) diventa il contenuto principale dell'oggetto estetico, mentre l'edificio storico resta sullo sfondo come supporto.

L'opera costituisce un dialogo tra due elementi dissonanti La patina, nei termini di valore dell'antico e il deposito, categoria materiale del degrado. Il lattice rende impossibile distinguere le due, dimostrando che la patina non è una qualità intrinseca della materia ma una costruzione percettiva che dipende dal supporto su cui la traccia è osservata. Trasferita su un supporto autonomo, la stessa sostanza che era valore (sulla pietra) si rivela come accumulo (sul lattice).

IMMAGINE 1.52
Adattamento - Marcus J Leith, Jorge Otero-Pailos, The Ethics of Dust, Westminster Hall, London, fotografia





IMMAGINE 1.53
Gorge Otero-Pailos, The Ethics of Dust: Westminster Hall, 2016, installazione.

B/

Stonehenge - World Heritage Site Management

IMMAGINE 1.54
Stonehenge, fotografia

/

Tipologia

Piano gestionale UNESCO basato su conservation management

Autore edifici

Denton Corker Marshall;
Chris Blandford Associates

Istituzioni

Historic England;
National Trust (proprietà di parte del paesaggio circostante);
Department for Culture, Media and Sport (UK)

Luogo e Data

Wiltshire (UK); primo Management Plan 1999, aggiornati 2009, 2015

Stonehenge presenta una specifica complessità gestionale: il monumento megalitico è il fulcro di un paesaggio archeologico più ampio che include elementi distribuiti e di difficile conservazione. Il Management Plan 2015 articola la gestione su tre piani: tutela del monumento centrale; tutela del paesaggio archeologico circostante; gestione dell'accesso pubblico.
La scelta strategica della conservazione è esplicita, il piano prevede l'esclusiva conservazione degli artefatti e non la loro rilocazione o riconfigurazione, mantenendo il bene invariato nella sua situazione attuale. Il monitoraggio strumentale continuo consente di controllare lo stato dei residui e assicurare il corretto approccio. La gestione del flusso turistico ha come obiettivo principale preservare il bene, l'utilizzo di barriere impedisce l'accesso ad aree sensibili, così protette adeguatamente. Il concetto di conservazione si estende nel paesaggio circostante considerando anche il controllo sull'urbanizzazione e la riduzione dell'inquinamento luminoso e acustico).
L'elemento centrale del progetto è il Visitor Centre che nel 2013 ha permesso di riconfigurare il rapporto tra conservazione e fruizione: spostando le funzioni di accoglienza a 2,4 km dal monumento, liberando l'area centrale da strutture intrusive e riducendo significativamente l'impatto visivo degli arredi turistici. Il gesto gestionale dimostra che la conservazione dell'aura del sito può essere migliorata anche attraverso scelte di pianificazione territoriale, bilanciando il rapporto tra fruizione e conservazione.

IMMAGINE 1.55
Adattamento - Rachelle Haun, Stonehenge Visitors Centre in 2019, fotografia



IMMAGINE 1.56
Stonehenge, monumento megalitico neolitico, ca. 3000-2000 a.C., Salisbury Plain, Wiltshire, Regno Unito.



IMMAGINE 1.57
Denton Corker Marshall, Stonehenge Visitor Centre, 2013, centro visitatori e spazio espositivo, Salisbury Plain, Wiltshire, Regno Unito

C/

Grotta di Lascaux - Lascaux IV

IMMAGINE 1.58
Lascaux IV, Centre International de l'Art Pariétal, Montignac-Lascaux, vista interna della replica della grotta

/

Tipologia

Protezione totale del bene originale + costruzione di repliche per la fruizione pubblica

Istituzioni

Ministère de la Culture (Francia); Conseil départemental de la Dordogne; Semitour Périgord (gestore di Lascaux IV)

Autore

Snøhetta (Norvegia/USA, capofila);
Duncan Lewis Scape Architecture (Francia);
Casson Mann (Regno Unito, allestimento scenografico);

Luogo e Data

Montignac, Dordogna (Francia).
Grotta originale scoperta 12 settembre 1940;
aperta al pubblico 1948;
chiusa definitivamente 1963.
Lascaux II inaugurata 18 luglio 1983 (200 metri dall'originale).
Lascaux IV (Centre International de l'Art Pariétal Montignac-Lascaux) inaugurato 15 dicembre 2016.

Lascaux è una delle grotte ornate paleolitiche più importanti del mondo, datata circa 17.000 anni fa. La scoperta del 1940 da parte di un gruppo di adolescenti, e l'apertura al pubblico nel 1948, fecero della grotta un luogo di pellegrinaggio culturale. L'intensità della fruizione produsse rapidamente un disastro conservativo: l'anidride carbonica espirata dai visitatori, il calore corporeo, l'umidità, e l'introduzione di spore microbiche dall'esterno provocarono la proliferazione di alghe sulle pareti e la calcificazione dei pigmenti. Nel 1963 il Ministero della Cultura francese decretò la chiusura definitiva della grotta al pubblico.

Osservate le misure dettate dall'espressione più radicale dell'approccio protettivo la grotta la riproduzione venne utilizzata come possibilità di restituzione alla collettività.
Lascaux II fu inaugurata nel 1983, la prima replica, che riproduceva solo parte dell'intero sistema delle grotte.
Nel 2012 viene inaugurata Lascaux III (2012) era una versione itinerante delle riproduzioni, concepita per esposizioni internazionali.
Lascaux IV, inaugurato nel 2016, è la versione integrale: riproduce l'intera grotta su una superficie di 8.500 mq. La progettazione architettonica del centro fu vinta da Snøhetta in concorso internazionale del 2012. Il programma del concorso richiede tre componenti: la replica integrale della grotta; il museo dell'arte parietale paleolitica; un atelier di studio scientifico.

Il centro è incassato nel pendio della collina di Lascaux, secondo una geometria che ne riduce l'impatto visivo. La copertura inclinata si raccorda al profilo naturale del terreno, e la facciata principale è una sottile linea di vetro al limite tra collina e cielo. L'edificio si comporta architettonicamente come una non-presenza.

IMMAGINE 1.59
Adattamento - Dan Courtice, Lascaux IV – Centre International de l'Art Pariétal, vue extérieure, fotografia



Sul piano teorico, il caso pone una questione fondamentale per la heritage theory contemporanea: cosa significa autenticità quando l'esperienza autentica è impossibile? Lascaux IV propone una risposta articolata: l'autenticità materiale (la pietra, i pigmenti originali) viene preservata sottraendola alla visione; l'autenticità esperienziale viene affidata alla replica, costruita con criteri scientifici. Il visitatore non vede l'opera ma vive un'esperienza calibrata per restituire il senso dell'opera. Si interpone quindi una distinzione tra bene materiale e bene esperienziale, separandoli e gestendoli con due strategie distinte. Strategia che ha visto l'approccio di protezione dal rischio un elemento di innovazione capace di suscitare l'interesse di visitatori e critica.
Lascaux IV ha vinto numerosi premi architettonici (RIBA Award 2017, Mies van der Rohe Prize finalist 2017). Nel campo dell'heritage theory, il caso è discusso come modello di displacement conservation: la conservazione realizzata attraverso il trasferimento dell'esperienza su un supporto sostitutivo; diventando oggi un riferimento operativo per i siti rupestri di alta vulnerabilità.

IMMAGINE 1.60

Snøhetta + SRA Architectes, con Casson Mann, Lascaux IV – Centre International de l'Art Pariétal, 2016, Montignac-Lascaux, Dordogna, Francia.





IMMAGINE 1.61

Snøhetta + SRA Architectes, con Casson Mann, Lascaux IV – Centre International de l'Art Pariétal, 2016, Montignac-Lascaux, Dordogna, Francia.

Museo dell’Ara Pacis
Restauro dell’altare augusteo e involucro di Richard Meier

IMMAGINE 1.62
Museo dell’Ara Pacis, Roma, architettura di Richard Meier & Partners, fotografia

Tipologia

Restauro del bene antico + involucro museale contemporaneo controverso

Autore

Richard Meier & Partners (USA)

Luogo e Data

Lungotevere in Augusta, Roma. L’Ara Pacis Augustae fu costruita 13-9 a.C.; costruzione del nuovo museo Meier 2000-

L’Ara Pacis Augustae è uno dei monumenti più importanti dell’arte augustea e del programma ideologico imperiale. Costruita tra il 13 e il 9 a.C. per celebrare il ritorno di Augusto dalle campagne di pacificazione delle Gallie e di Spagna, l’altare presenta sui suoi pannelli marmorei una processione cerimoniale (con la famiglia imperiale e i magistrati) e scene mitologiche di fondazione (Enea, Marte e Romolo, Tellus, Roma).
Il monumento subì la dispersione progressiva dei suoi frammenti dopo l’antichità tarda. Nei secoli XVI-XIX, blocchi furono recuperati in vari scavi e dispersi tra Vaticani, Uffizi, Louvre. Nel 1937-1938, in coincidenza con il Bimillenario Augusteo del Fascismo, il regime di Mussolini commissionò la ricomposizione sistematica dell’altare e la costruzione di un padiglione protettivo. La ricomposizione fu eseguita sotto la direzione archeologica di Giuseppe Moretti; il padiglione fu progettato da Vittorio Ballio Morpurgo. Negli anni ‘90 emerse che il padiglione Morpurgo era inadeguato alle moderne esigenze conservative: scarsa controllabilità del microclima, esposizione alle vibrazioni del traffico stradale circostante, deterioramento progressivo dei marmi. La ricostruzione del padiglione fu affidata all’architetto Richard Meier
La scelta fu immediatamente controversa. Il progetto di Meier prevedeva un edificio di linguaggio esplicitamente modernista (volumi geometrici nettamente definiti, materiali bianchi, vetro, travertino, cemento), inserito in uno dei contesti più conservativamente codificati del centro storico romano. Nonostante i ritardi e le polemiche, i lavori furono completati e il museo fu inaugurato nell’aprile 2006.

IMMAGINE 1.63
Adattamento - Roma Ara Pacis Augustae Meier, fotografia dell’interno





IMMAGINE 1.64

Richard Meier & Partners, Museo dell'Ara Pacis Augustae, 1996-2006, museo archeologico, Lungotevere in Augusta, Roma.

Sul piano del restauro, l'intervento affronta la pulitura dei marmi, consolidamento dei pannelli. L'ambiente viene adattato grazie al controllo microclimatico nel nuovo edificio e l'illuminazione calibrata. Le fratture dovute alla ricomposizione del 1938 sono state preservate e sigillate con materiali compatibili

Sul piano architettonico-museale, il progetto di Meier articola tre volumi principali: una sala centrale che ospita l'Ara Pacis, una sala di accoglienza/biglietteria, una sala espositiva temporanea. La sala dell'altare è il fulcro del museo: una scatola di vetro con copertura traslucida che lascia entrare luce naturale calibrata, una superficie pavimentale in travertino, pareti in pietra. Il rapporto tra contenitore e contenuto è geometricamente preciso: l'altare è inscritto nello spazio secondo proporzioni calcolate.

Il caso illustra la criticità dell'approccio di restauro: l'intervento di valorizzazione e protezione può generare controversie interpretative sul rapporto tra antico e nuovo. Il caso Ara Pacis è uno dei più documentati a livello mediatico e accademico in Italia, ed è citato regolarmente nei dibattiti sulla compatibilità tra architettura contemporanea e centro storico romano.

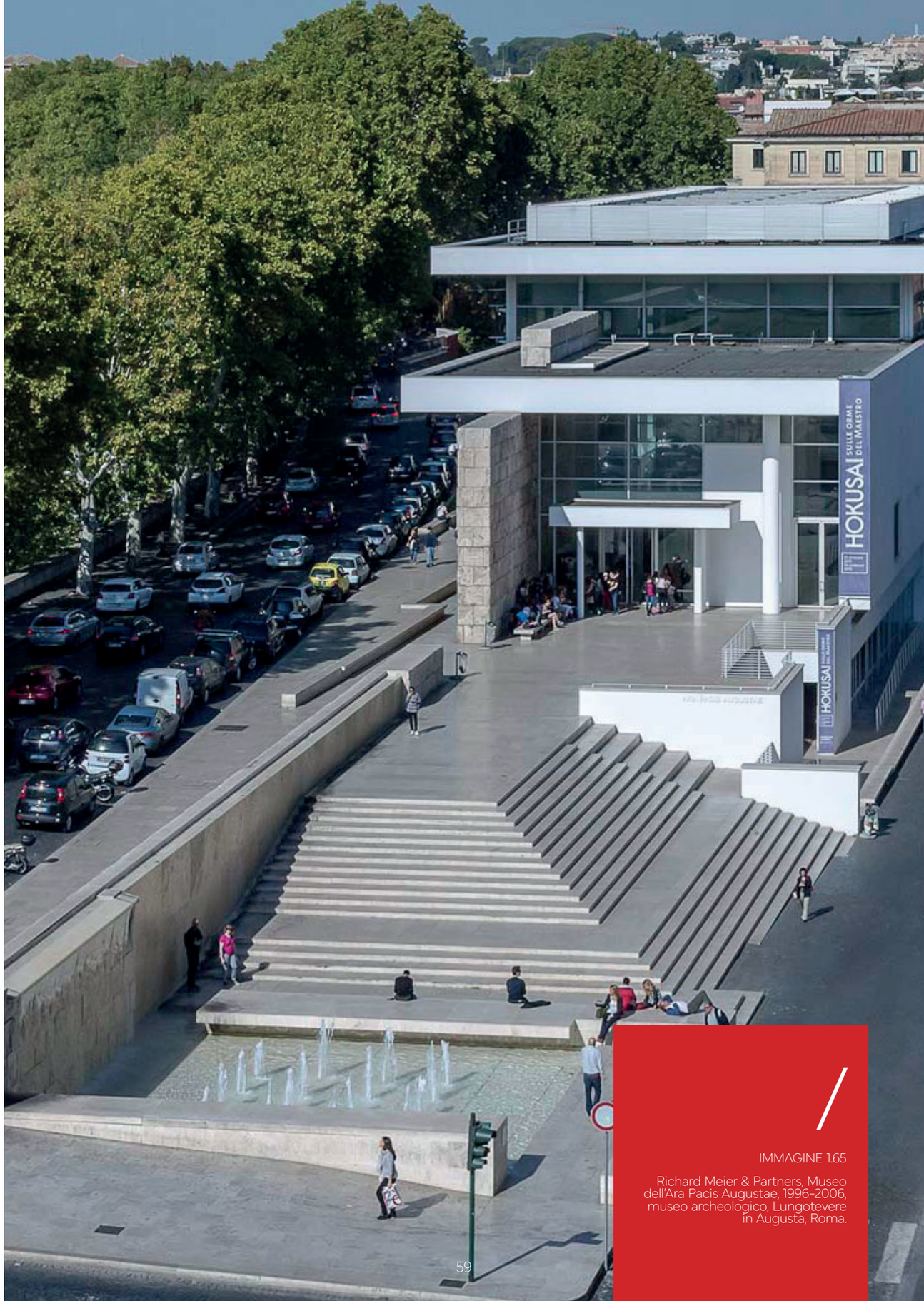


IMMAGINE 1.65

Richard Meier & Partners, Museo dell'Ara Pacis Augustae, 1996-2006, museo archeologico, Lungotevere in Augusta, Roma.

E/

Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea

IMMAGINE 1.66
Museo di arte contemporanea, Castello di Rivoli

Tipologia

Riuso adattivo, in museo d'arte contemporanea

Autore

Andrea Bruno

Luogo e data

Rivoli, Torino. Recupero progettato dal 1979; apertura del museo 18 dicembre 1984

Il Castello di Rivoli è una residenza dei Savoia il cui sviluppo si articola su sei secoli e tre fasi principali: un nucleo medievale (XII-XIV secolo); un ampliamento seicentesco; un progetto di radicale completamento commissionato da Vittorio Amedeo II a Filippo Juvarra all'inizio del Settecento, che prevedeva la trasformazione del castello in una sontuosa residenza barocca paragonabile alla Reggia di Venaria. Il progetto juvarriano fu solo parzialmente realizzato. Il castello rimase in stato di rudere parziale per oltre due secoli, subendo ulteriori danni durante l'occupazione napoleonica e i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.
Nel 1979 fu deciso di destinare il complesso a museo d'arte contemporanea. Il progetto architettonico fu affidato ad Andrea Bruno.
Nella sua proposta progettuale il castello non sarebbe stato completato né ricostruito secondo il progetto juvarriano. La parte costruita nei secoli precedenti sarebbe stata restaurata; la Manica Lunga sarebbe rimasta nel suo stato di incompiutezza, valorizzata come spazio espositivo unico che mostrasse simultaneamente la storia del castello e la sua mai-realizzata destinazione barocca.
Sul piano metodologico, il progetto di Andrea Bruno è esemplare per la sua decisione di assumere lo stato di rovina/incompiutezza come condizione progettuale permanente. La Manica Lunga non fu trattata come un edificio da completare, né come un edificio da demolire o nascondere. Vennero aggiunti gli elementi tecnici necessari per renderla utilizzabile come spazio espositivo.
Il caso dimostra il principio per cui il riuso può non subordinare la memoria del luogo alla nuova funzione. Anziché trattare il castello come ostacolo da neutralizzare per consentire la funzione museale, il progetto assume l'incompiutezza come qualità espositiva e come parte della narrazione museale.

IMMAGINE 1.67
Adattamento - Castello di Rivoli – nuovo e vecchio, fotografia.





IMMAGINE 1.68

Andrea Bruno, scala sospesa del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, intervento di restauro e rifunzionalizzazione, 1979-1984, Rivoli-Torino.

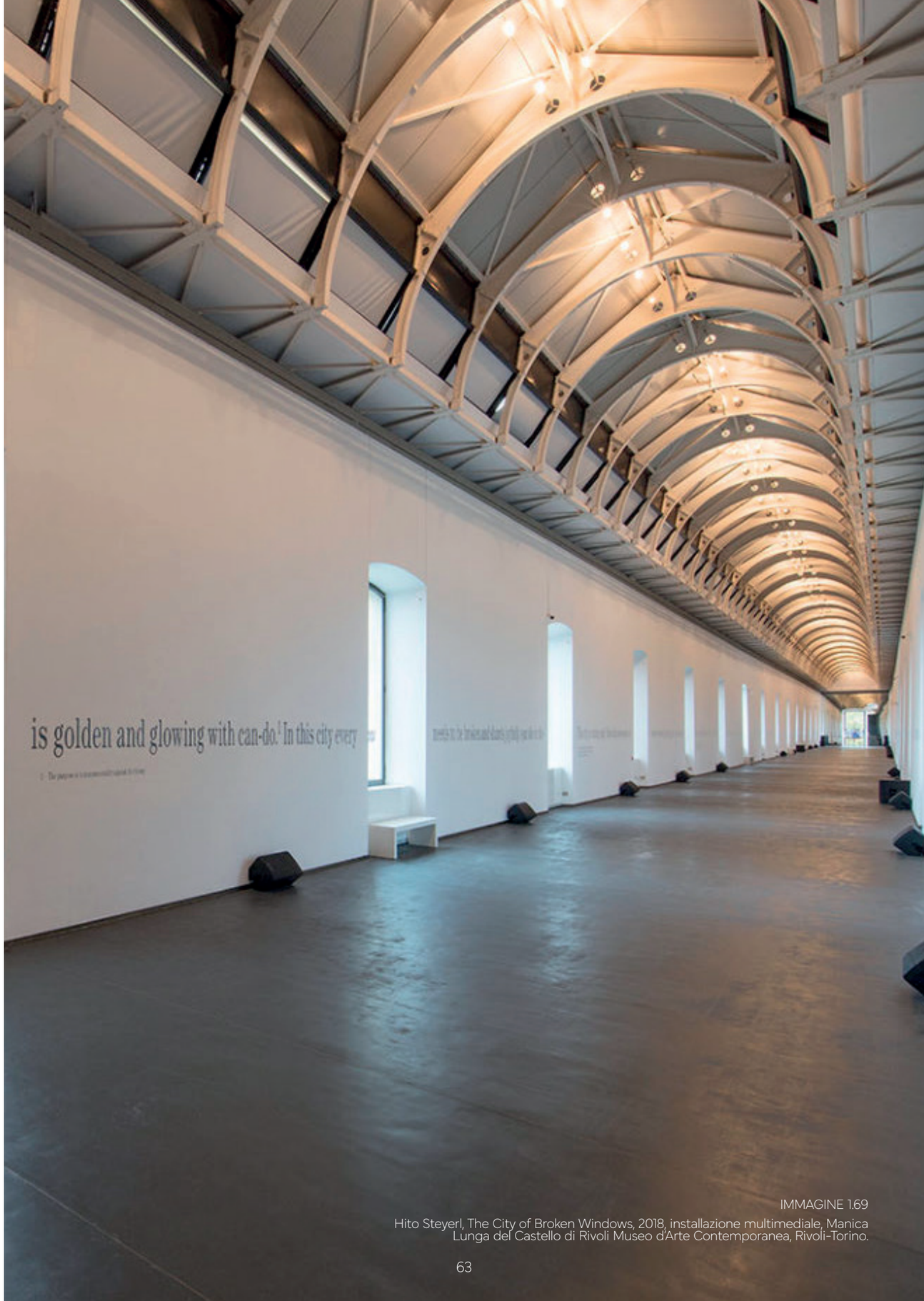


IMMAGINE 1.69

Hito Steyerl, The City of Broken Windows, 2018, installazione multimediale, Manica Lunga del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino.

F/

Museo dell'Acropoli di Atene

IMMAGINE 1.70
Adattamento - Museo dell'Ara Pacis, Roma, architettura di Richard Meier & Partners, fotografia dell'esterno

/

Tipologia

Nuovo museo interpretativo per patrimonio UNESCO, in dialogo visivo diretto con il sito archeologico

Autore

Bernard Tschumi Architects

Committenza

Organismo per la Costruzione del Nuovo Museo dell'Acropoli (OANMA, fondato 2000); Hellenic Ministry of Culture

Luogo e Data

Atene, quartiere di Makryianni (ai piedi dell'Acropoli). Concorso vinto 2001; lavori 2003-2008; apertura ufficiale 20 giugno 2009

Il vecchio museo dell'Acropoli, costruito sulla collina stessa nel 1865 con ampliamenti successivi, era diventato inadeguato per dimensioni, qualità conservativa e per la sua stessa presenza intrusiva sul sito. Dopo quattro concorsi falliti, il quinto concorso del 2000-2001 fu vinto da Bernard Tschumi con un progetto strutturato su tre piani allineati con l'asse del Partenone. I lavori di costruzione furono complicati dalla scoperta, durante gli scavi di fondazione, di un'estesa area archeologica sotto il sito. Tschumi modificò il progetto per preservare gli scavi in situ: il museo si poggia su pilastri che non disturbano gli scavi sottostanti, e il pavimento del primo piano è in larga parte trasparente, permettendo di vedere gli scavi attraverso il vetro.
La Parthenon Gallery è il vero cuore concettuale del progetto. Il visitatore vede simultaneamente i fregi (a livello degli occhi) e il Partenone (sullo sfondo, attraverso le vetrate): l'esperienza interpretativa consiste nella ricomposizione mentale di un oggetto architettonico smembrato. La galleria è progettata per restituire le proporzioni del Partenone: lunghezza, larghezza, posizione dei fregi rispetto alla cella corrispondono fisicamente all'edificio originale. Lo spazio museale diventa un Partenone in scala 1:1 che ospita i suoi stessi frammenti.
Sul piano teorico, il progetto dimostra una strategia interpretativa raffinata: la ricomposizione del bene non viene effettuata fisicamente, ma viene effettuata percettivamente. Il visitatore ricostruisce il Partenone nella propria mente, integrando i frammenti che vede da vicino con la visione del monumento in lontananza.

IMMAGINE 1.71
Adattamento - Roma Ara Pacis Augustae Meier, fotografia dell'interno del Museo dell'Ara Pacis, Roma.





IMMAGINE 1.72

LBernard Tschumi Architects, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia

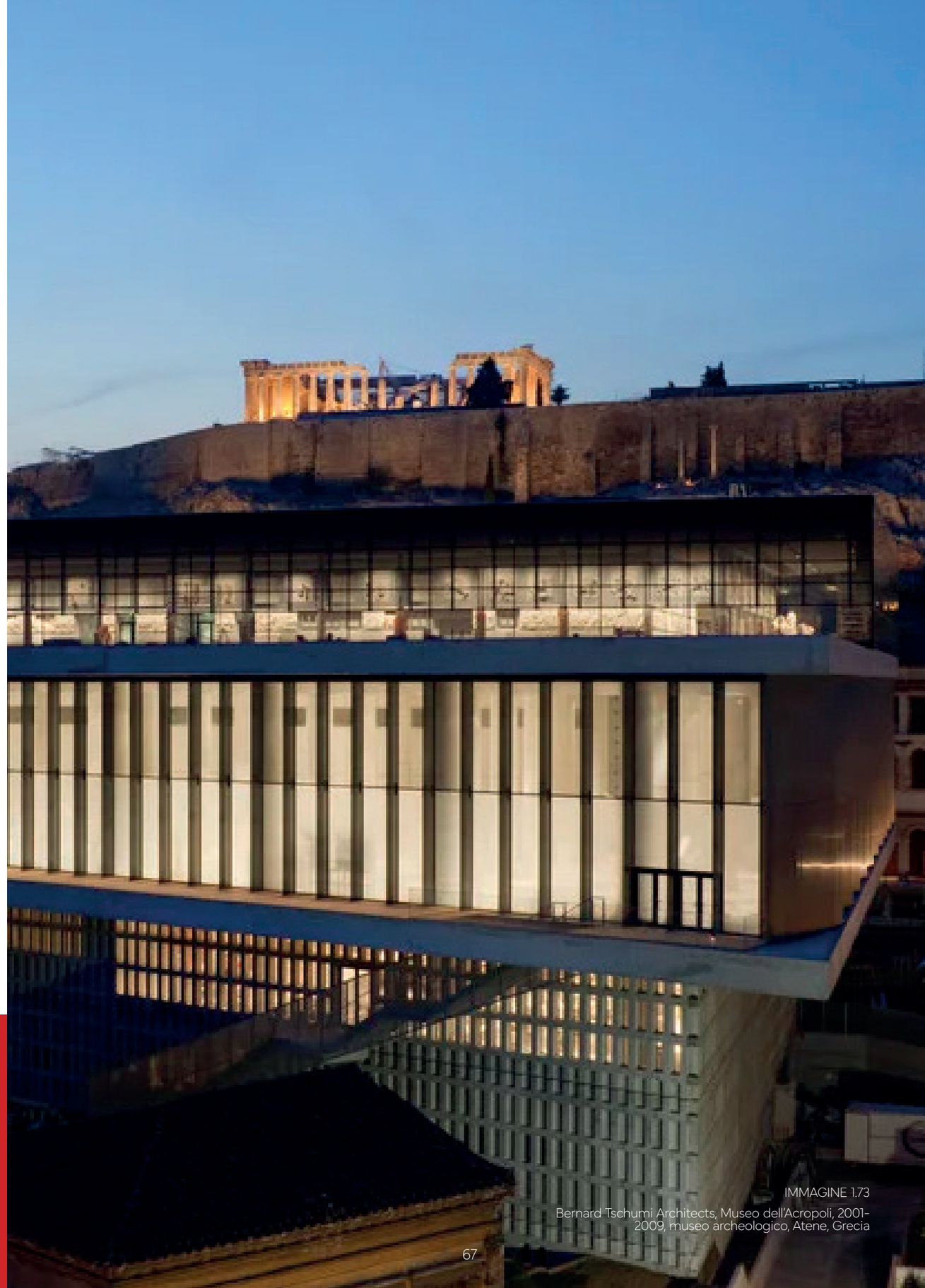


IMMAGINE 1.73

Bernard Tschumi Architects, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia



02/
IL FASHION HERITAGE
La memoria tessuta

"L'abito non è mai soltanto un abito: è la traccia di un corpo, la prova di un'epoca, il residuo di un gesto."

Joanne Entwistle, The Fashioned Body, 2000

Se la rovina è la memoria costruita, sedimentata nella materia privata della sua integrità originaria, che continua a produrre senso attraverso ciò che permane, il fashion heritage ne costituisce la controparte tessuta.
Anche l'abito può essere interpretato come un patrimonio che si deposita nei fili, nelle cuciture e nei tagli. Nelle trame dell'abito si celano i segni invisibili del corpo che lo ha indossato, del tempo, dell'uso e dei contesti sociali e, come la rovina, sopravvive in uno stato di incompletezza rispetto a quello che lo animava originariamente.
Dal punto di vista storico e culturale, la moda non è unicamente la funzione pratica del vestire, ma una testimonianza dell'identità e del sapere collettivo che hanno portato alla realizzazione del capo di abbigliamento. L'abito, una volta esaurita la sua funzione pratica, smette di essere un semplice oggetto di consumo per diventare testimonianza: una traccia di un vissuto, di un'estetica, di un sistema di valori che attraverso esso si è espresso e trasmesso. Nel parallelismo tra rovina e indumento, sebbene siano due soggetti culturali ben distinti, risiede il riconoscimento, tramite il frammento, di una struttura analoga di sopravvivenza, di trasmissione e significazione.



Un abito sospeso, intrecciato a fili rossi, evoca il corpo assente e la persistenza della memoria. L'opera traduce l'assenza in una presenza fragile, fisica e relazionale.

IMMAGINE 2.1
Chiharu Shiota, Dialogue with Absence, 2010



IMMAGINE 2.2
Adattamento - Maison Margiela, ensemble, Primavera/Estate 1997

2.1
Il fashion heritage come patrimonio culturale immateriale

Come può la moda diventare heritage se è strutturalmente mutevole, volubile e incline all'obsolescenza?
La moda segue cicli stagionali, le collezioni dettano e seguono tendenze e codici estetici che sovvertono i precedenti, fondando la loro identità sul continuo rinnovamento.
Georg Simmel riconobbe in questa struttura la duplice attitudine della moda: la necessità di una distinzione individuale e quella di una conformità sociale. La costante ricerca di un equilibrio tra le due la rende un sistema in continua trasformazione.
Per Simmel la moda funziona proprio perché è instabile: appena viene imitata da troppi, perde valore distintivo e viene sostituita da una nuova forma.
Ciò che viene comunemente definito patrimonio, invece, sembra essere molto più concreto, tangibile, ma soprattutto insostituibile e in grado di resistere al tempo.
Questo paradosso si risolve proprio nella presunta effimerità della moda, che ne rende intellettualmente e culturalmente necessaria la patrimonializzazione.
Un capo, realizzato per il consumo e destinato alla trasformazione, necessita di una scelta programmatica per permanere nella memoria collettiva: non è sufficiente il semplice scorrere del tempo.
La moda diventa patrimonio proprio perché la sua instabilità produce perdita, sostituzione e oblio. La patrimonializzazione interviene nel punto in cui il ciclo del consumo avrebbe cancellato il capo, trasformandolo invece in documento culturale.





La collezione rende visibile la natura instabile della moda: ogni stagione introduce nuovi codici formali, destinati a sostituire quelli precedenti. L'abito, pensato per il tempo breve della passerella e del consumo, sopravvive come documento culturale solo attraverso la sua archiviazione e trasmissione.

IMMAGINi 2.3 e 2.4
Comme des Garçons, Body Meets Dress, Dress Meets Body, Spring/ Summer 1997, Vogue Runway

Il fashion heritage può dunque essere interpretato sulla base della definizione di patrimonio culturale immateriale proposta dalla Convenzione UNESCO del 2003, nella misura in cui comprende pratiche, saperi tecnici e codici culturali trasmessi nel tempo.
Esso si configura quindi come un sistema di relazioni tra la dimensione materiale dell'oggetto e quella immateriale che l'abito porta con sé.

Questa prospettiva è il risultato di una sempre più diffusa consapevolezza che la definizione di "patrimonio" non sia circoscritta e attribuibile ai soli lasciti materiali, ma anche alle conoscenze e competenze artigianali conservate e tramandate attraverso generazioni.
Il know-how alla base dell'haute couture insieme ai canoni, e ai valori sociali del tempo costituiscono, al pari delle rovine, un patrimonio altrettanto eloquente capace di comunicare e trasformarsi.
Il rapporto tra moda e memoria sembrerebbe quindi essere una contraddizione, ma in realtà è proprio qui che è individuabile il fondamento essenziale: la moda sopravvive proprio grazie al suo carattere effimero, perché è la consapevolezza della perdita che ne motiva la conservazione e la trasmissione.

La patrimonializzazione, però, non è un processo neutro, implica una scelta, una selezione: non tutti gli abiti appartenenti alla storia della moda vengono conservati, archiviati o riconosciuti come patrimonio. Ogni scelta produce inevitabilmente anche un'esclusione. Il fashion heritage coincide quindi con la parte della moda che istituzioni culturali, maison, musei e archivi decidono di rendere memorabile.
Ne deriva una costruzione critica che stabilisce alcuni oggetti come esemplari e ne trascura altri.

L'interrogativo non si limita più a come la moda possa diventare patrimonio, ma quale moda sia autorizzata a diventarlo.

Attraverso volume, stampa e costruzione sartoriale, l'abito mostra come il fashion heritage non coincida con la sola conservazione del capo, ma con la permanenza dei saperi, delle tecniche e dei codici culturali che lo hanno generato.

IMMAGINE 2.5
Abito strutturato esposto nella mostra Tisser, broder, sublimer. Les savoir-faire de la mode, Palais Galliera, Paris Musées, 2025–2026.



Come mostra Heike Jenss in Fashioning Memory, il vintage mette in crisi l'idea della moda come successione lineare di novità, dimostrando che è un sistema capace di riattivare il passato. Il tempo della moda, come documentano le riedizioni e le citazioni di archivio, procede anche per ritorni, sopravvivenze e ricombinazioni.
Il capo storico, reinserito nel presente, può discostarsi dai significati originari del tempo da cui proviene per caricarsi di nuovi significati. Il fashion heritage rimette in circolo il passato, sottraendolo alla staticità, per ispirare nuove narrazioni, corpi e identità.
La patrimonializzazione della moda previene il deterioramento al quale andrebbe inevitabilmente incontro. L'archiviazione, la raccolta e la conservazione sono la manifestazione di questa consapevolezza. Se l'oggetto di moda, l'abito, nasce per soddisfare una necessità contingente e a tratti impulsiva, la sua musealizzazione lo eleva, inserendolo in una memoria storica.

Il fashion heritage si può dunque definire come patrimonio ibrido, collocato tra il tangibile e l'intangibile, tra l'oggetto materiale e il sapere immateriale, e implica sia la conservazione dell'oggetto materiale sia del sistema di saperi, pratiche e codici che ne attribuiscono un significato.
Questa natura ibrida impone di tener conto anche della fragilità fisica dell'abito patrimoniale. Un capo è composto da elementi (fibre, cuciture, bottoni, fodere, pigmenti, imbottiture) nati per aderire al corpo e accompagnare il movimento. Dal momento in cui viene stabilita la conservazione si attua una sospensione: l'abito viene sottratto alla sua funzione d'uso. Non può più essere indossato o manipolato liberamente senza le dovute precauzioni. La patrimonializzazione diventa un atto di tutela, mantenendo vivo l'abito senza comprometterlo, costruendo un equilibrio tra accessibilità, conservazione e interpretazione. Un abito privato del suo contesto è muto, non comunica la sua ricchezza culturale.

La duplice natura del fashion heritage lo rende un campo di studio complesso, che richiede strumenti e metodi applicabili sia alla sfera materiale che alla virtualità dei messaggi di cui un abito è vettore.
In "The Routledge Companion to Fashion Studies" la moda è posta come pilastro fondamentale dell'identità collettiva. La moda va intesa come cultura materiale e allo stesso tempo memoria viva e la sua dimensione patrimoniale è da considerarsi intrinseca, già presente nel momento in cui un abito viene creato e indossato, poiché rappresenta un linguaggio attraverso cui una società riflette la sua memoria e la sua evoluzione culturale.

/

L'abito, separato dal corpo e dal consumo, viene preservato come documento culturale. L'archivio rende visibile il passaggio dalla natura effimera della moda alla sua permanenza come patrimonio materiale e immateriale.

IMMAGINE 2.6
Palais Galliera, conservazione delle collezioni moda.







/

Sospeso tra deposito e memoria, l'abito perde la funzione per cui era stato creato e acquisisce un nuovo statuto: non più presenza destinata al consumo, ma traccia fragile di un sapere, di un corpo e di un tempo da studiare e preservare.

IMMAGINI 2.7, 2.8 e 2.9
Samuel Anderson Architects. Museum Collection Storage + Library/SPARC, Fashion Institute of Technology. Deposito collezioni del The Museum at FIT



È dunque fondamentale precisare cosa conservi e quali strati di memoria custodisca nelle sue trame il capo patrimoniale, perché, oltre alla forma estetica, conserva una certa idea di corpo, di decoro, di genere e di ruolo sociale.

Ad esempio, un corsetto ottocentesco, offre più livelli di lettura nella sua morfologia: la tecnica sartoriale, i tessuti, parametri estetici, morali e sociali.
L'abito diventa quindi un artefatto culturale che trasmette un insieme di relazioni tra corpo, soggetto, società e tempo. Tale natura lo erge a testimonianza fondamentale per la comprensione della storia sociale e culturale, al pari del monumento o dell'archivio documentario, cristallizzando il tempo in modo diverso.

Insieme alla memoria sociale e materiale dell'abito, il fashion heritage può incarnare una vera e propria eredità autoriale. Nel caso delle maison, il patrimonio va oltre la conservazione dei capi, comprendendo quella di un linguaggio riconoscibile: una grammatica materica ben precisa, fatta di tagli, forme e gesti che si propagano di collezione in collezione, garantendone la continuità.
Il designer, in questo senso, diventa custode di un sistema estetico più ampio, tramandandolo attraverso le trame delle collezioni che si susseguono. È su questo processo che una maison costruisce il proprio heritage, con la ripetizione e la trasformazione di segni ricorrenti, rendendo riconoscibile la propria identità stagione dopo stagione.
È però necessario effettuare una distinzione tra il fashion heritage come patrimonio culturale e il brand heritage come strategia identitaria della maison.
Il primo conserva l'abito come testimonianza di saperi, corpi, tecniche e trasformazioni sociali al di là degli interessi della marca. Nel secondo caso invece il passato viene usato come strategia comunicativa per costruire continuità, autorevolezza e desiderabilità del marchio. Queste due dimensioni possono intrecciarsi, ma non coincidono pienamente. Distinguerle evita che la patrimonializzazione della moda venga ridotta a una forma di legittimazione commerciale.



La forma dell'abito non custodisce soltanto un valore estetico, ma una precisa costruzione culturale del corpo. Silhouette, proporzioni e apparati decorativi diventano tracce materiali di un sistema di norme, ruoli e codici sociali.

IMMAGINE 2.10
Adattamento - L'abito da sposa verde salvia con fiocco sul corpetto , mostra "Marie Antoinette Style" al Victoria and Albert Museum di Londra.

L'heritage di maison si costruisce come continuità autoriale: una grammatica di forme, materiali e segni ricorrenti che attraversa le collezioni e rende riconoscibile l'identità del brand.

IMMAGINE 2.11
Giorgio Armani con una selezione di abiti Armani Privé, Giorgio Armani Privé 2005–2025. Vent'anni di Alta Moda, Armani/Silos, Milano.



2.2 Moda come linguaggio: Barthes e il sistema dei segni





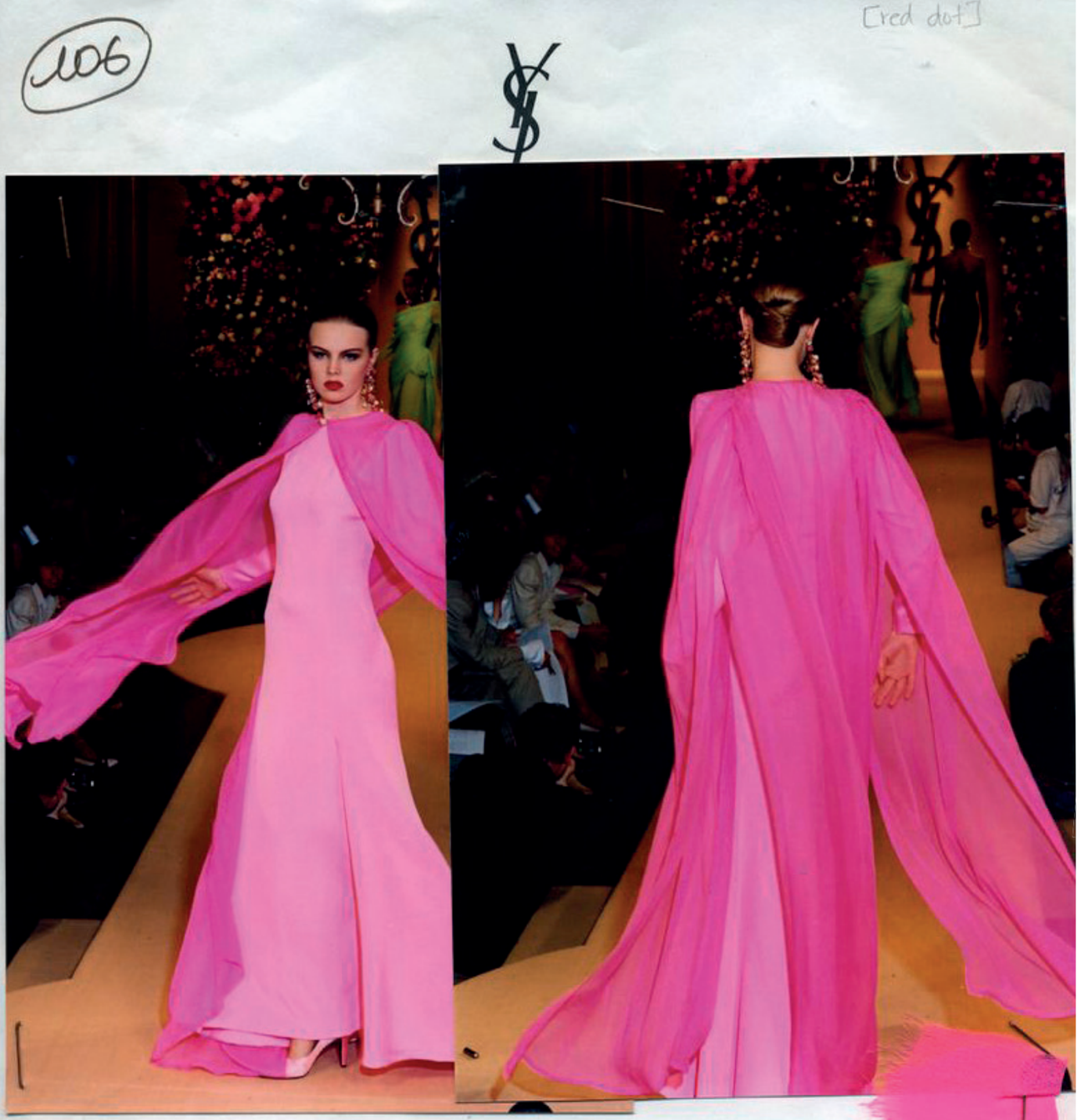
Vestirsi non è un atto neutro.

Vestirsi è comunicare la propria identità, perché un abito qualifica e orienta il corpo in un sistema sociale frammentato.
Il capo è la proiezione che un soggetto fa del contesto in cui vive: un mezzo attraverso il quale si conforma a determinati codici estetici, dichiarandosi parte di una comunità o, al contrario, la propria volontaria estraneità.
Se il monumento è una testimonianza collettiva, l'abito è il modo in cui ogni individuo decide di abitare la storia e la società.
In "The Face of Fashion" Jennifer Craik afferma che il rapporto tra i sistemi dell'abbigliamento e la vita quotidiana si configura come un esercizio di condotta sociale. Da questa prospettiva la moda diventa una vera e propria traccia etnografica e non un dispositivo effimero, una prova di come una cultura proietti sul corpo i propri valori, le proprie norme e le proprie ambizioni.
Le convenzioni che storicamente regolano l'abbigliamento, producono differenze di genere, status, contesto, assegnando significati specifici a forme, colori, materiali e combinazioni.



Attraverso il corpo vestito nello spazio urbano, l'abito emerge come pratica sociale e forma di autorappresentazione. Colori, materiali, accessori e posture diventano segni attraverso cui il soggetto dichiara appartenenza, distinzione o volontaria estraneità rispetto ai codici condivisi.

IMMAGINE 2.12
Bill Cunningham, fotografie di street style, New York.



La documentazione trasforma l'abito in oggetto leggibile: fotografia, materia e annotazione concorrono a conservare non solo il capo, ma il sistema di significati che lo rende riconoscibile.

IMMAGINE 2.13 e 2.14
Scheda d'archivio Yves Saint Laurent con immagini di sfilata e campioni tessili



La moda: da oggetto a sistema

Nel 1967 Roland Barthes pubblica "The Fashion System", dove analizza la moda come sistema semiologico completo, con una struttura e regole proprie e capace di generare senso. Barthes invece di descrivere gli abiti tramite la loro storia o la loro materialità, studia il modo in cui la moda consacra l'abito come oggetto leggibile attraverso descrizioni, immagini e codici.
Barthes dimostra che il vestito ha una rilevanza culturale in quanto oggetto semiotico prima ancora che come oggetto materiale, e lo indaga sulla base di tre regimi di presenza distinti. La descrizione verbale di un abito genera una modalità di lettura diversa da quella che produce una fotografia, mentre la fotografia ne produce una ulteriore diversa dalla fisicità del capo indossato. Questa tripartizione implica che un capo patrimoniale sopravvive attraverso l'esistenza di più regimi di presenza contemporaneamente.

La mostra illustra il fashion heritage non come una sequenza lineare, ma come un sistema ciclico di relazioni formali e temporali, in cui abiti di epoche distanti dialogano attraverso analogie, codici e rimandi culturali.

IMMAGINE 2.15
The Metropolitan Museum of Art, About Time: Fashion and Duration.



La costruzione di supporti conservativi su misura mostra come la permanenza dell'abito richieda un progetto materiale di tutela, non il semplice deposito del capo nel tempo.

IMMAGINE 2.16
"Clover Leaf", Charles James realizzato in seta bianca e velluto nero.





Il fashion heritage oltre alla dimensione materica, conserva quindi grammatiche del corpo, convenzioni visive e sociali che restituiscono la leggibilità del soggetto attraverso l'abbigliamento.
Anche "The Routledge Companion to Fashion" condivide questa prospettiva, collocando la moda nella memoria culturale come mezzo di trasmissione di valori, norme e identità attraverso le generazioni.
Per questo motivo, ogni atto di catalogazione o esposizione di un capo storico implica una scelta su quale aspetto rendere leggibile, una scelta ponderata e storicamente situata con il fine di valorizzarne la stratificazione e la pluralità di significati.
Se, come precedentemente approfondito, l'abito diventa fashion heritage anche e soprattutto come sistema di codici, allora è cruciale identificare le manifestazioni concrete che permangono una volta esaurita la funzione d'uso originale. Si tratta di indagare come un oggetto, privato del corpo, diventa documento, memoria o simulacro.

Il nodo centrale del passaggio da oggetto a patrimonio è proprio l'assenza del corpo. L'abito patrimoniale è più che un oggetto privato della sua funzione, è una forma costruita su qualcosa che non c'è più. Conserva volumi, tensioni, proporzioni proprio come la rovina conserva il lascito di uno spazio un tempo vissuto. Se la rovina è un'architettura privata del proprio abitante, l'abito patrimonializzato è un capo privato del corpo. Il tipo di supporto, la disposizione o il manichino sono modi diversi di ricostruire o evocare la presenza perduta.

La moda, pur fondata sul mutamento, produce continuità temporali: l'abito diventa patrimonio quando il suo carattere effimero viene ordinato, interpretato e inserito in una memoria storica.

IMMAGINE 2.17
The Metropolitan Museum of Art.
About Time: Fashion and Duration.

2.2.1 Le tre "strutture"

Secondo Barthes le tre modalità in cui un abito esiste e produce significato sono: il vestito reale, il vestito-immagine e il vestito scritto. Queste non descrivono semplicemente tre forme di rappresentazione dell'oggetto, ma tre diversi sistemi semiotici dotati di strutture e codici propri.
Le tre "strutture" Barthesiane sono essenziali per comprendere la complessità del fashion heritage e del ruolo cruciale che l'Exhibit svolge nel trasmetterlo, perché il patrimonio della moda non è di immediata comprensione. Deve essere mediato.

A questi tre livelli si può affiancare una quarta condizione interpretativa: l'abito esposto. L'exhibit va oltre la semplice presentazione del vestito reale, perché l'allestimento conferisce al capo un nuovo senso. Scelte come luci, manichini, teche e didascalie producono una lettura specifica dell'abito. Nel contesto espositivo l'abito-reale, l'abito-scritto e l'abito immagine coesistono componendo un'esperienza di conoscenza unica. L'exhibit diventa quindi un'aggiunta esterna al fashion heritage, che ne rende percepibile il valore.

Le "strutture" dell'abito nel fashion heritage: oggetto materiale, immagine, testo e dispositivo espositivo. L'exhibit agisce come mediazione ulteriore, ricomponendo i diversi sistemi semiotici dell'abito in un'esperienza spaziale e interpretativa.



IMMAGINE 2.18
Christian Dior, "Bar Suit", 1947. The Met



IMMAGINE 2.19
Irving Penn, Balenciaga Rose Dress, Paris, 1967. The Met





IMMAGINE 2.20
Pagina editoriale Vogue, Balenciaga Haute Couture A/W 1967/68, Irving Penn, settembre 1967



IMMAGINE 2.21
Mannequins in Installation of The Costume Institute. The Metropolitan Museum of Art

L’abito reale

L’abito reale è il capo nella sua dimensione materiale e d’uso. È la forma, in cui l’abito esiste, che più si avvicina al corpo vivo, alla quotidianità che esso porta con sé, alla funzione per cui è stato prodotto.
L’abito reale comunica temporalità: porta incisi sulla materia i segni del corpo che l’ha abitato, dell’uso che ne è stato fatto e del tempo trascorso. L’abito reale è il lascito materiale per eccellenza. La sua fisicità è una ricchezza per l’opportunità di contatto diretto con la materia che offre e dalla quale si diradano tutti gli altri regimi di significazione, ma allo stesso tempo lo rende vulnerabile al deterioramento e alla perdita.

/
REALE



/

L’abito reale come materia vulnerabile: traccia del corpo, dell’uso e del tempo, sospesa tra funzione e conservazione.

IMMAGINE 2.22 e 2.23
Madeleine Vionnet, abito da sera, 1937,
Victoria and Albert Museum, Londra.

/

IMMAGINE

IMMAGINE 2.24

/

L'abito-immagine nasce dall'unione tra capo, corpo, posa e dispositivo cinematografico: il vestito non è più soltanto oggetto d'uso, ma icona visiva riconoscibile e riproducibile.

IMMAGINE 2.24
Hubert de Givenchy, abito nero per Audrey Hepburn in Breakfast at Tiffany's, 1961.

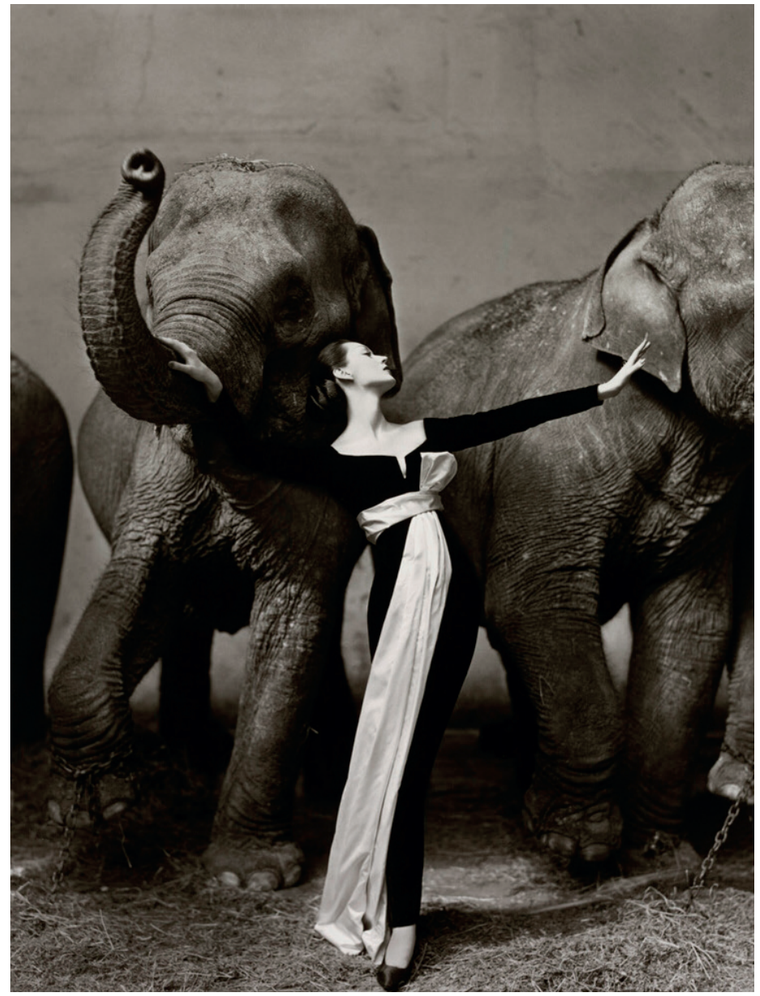
L'abito immagine

L'abito-immagine è la moda nella sua forma visiva: fotografie, disegni, illustrazioni. L'immagine eleva l'abito sottraendolo alla vita quotidiana, al suo uso e rendendolo icona visibile e osservabile.
La fotografia di moda e la scena editoriale tessono e orientano la percezione del capo, costruendo intorno ad esso un contesto che produce senso proprio grazie alla relazione tra l'abito e il dispositivo visivo che lo rappresenta.
Nel fashion heritage il vestito-immagine è fondamentale perché spesso è il solo a sopravvivere al tempo. Fotografie, illustrazioni e filmati conservano la memoria di capi ormai perduti che integrano e talvolta sostituiscono l'archivio materiale.

/

La fotografia editoriale costruisce intorno all'abito una scena capace di sottrarlo alla quotidianità e fissarlo come immagine memorabile.

IMMAGINE 2.25
Richard Avedon, Dovima with Elephants, abito Dior, 1955.



L’abito scritto

L’abito-scritto è il capo nella sua forma linguistica, narrato e descritto, commentato e analizzato.
Per Barthes la descrizione non è mai una trascrizione neutra dell’oggetto, ma un’operazione selettiva che segue la gerarchia degli elementi dell’abito, inserendoli in un sistema culturale di valori e organizzandoli in un ordine capace di restituire significato.
Sono le riviste di moda, i cataloghi, le recensioni critiche e le didascalie museali a costruire il significato di un abito orientando la lettura verso specifici aspetti e tralasciandone altri.
È nella sua forma scritta che un abito acquista il proprio statuto di patrimonio. Attraverso la sua narrazione viene inserito in una determinata storia e genealogia che ne giustificano la conservazione e la trasmissione.

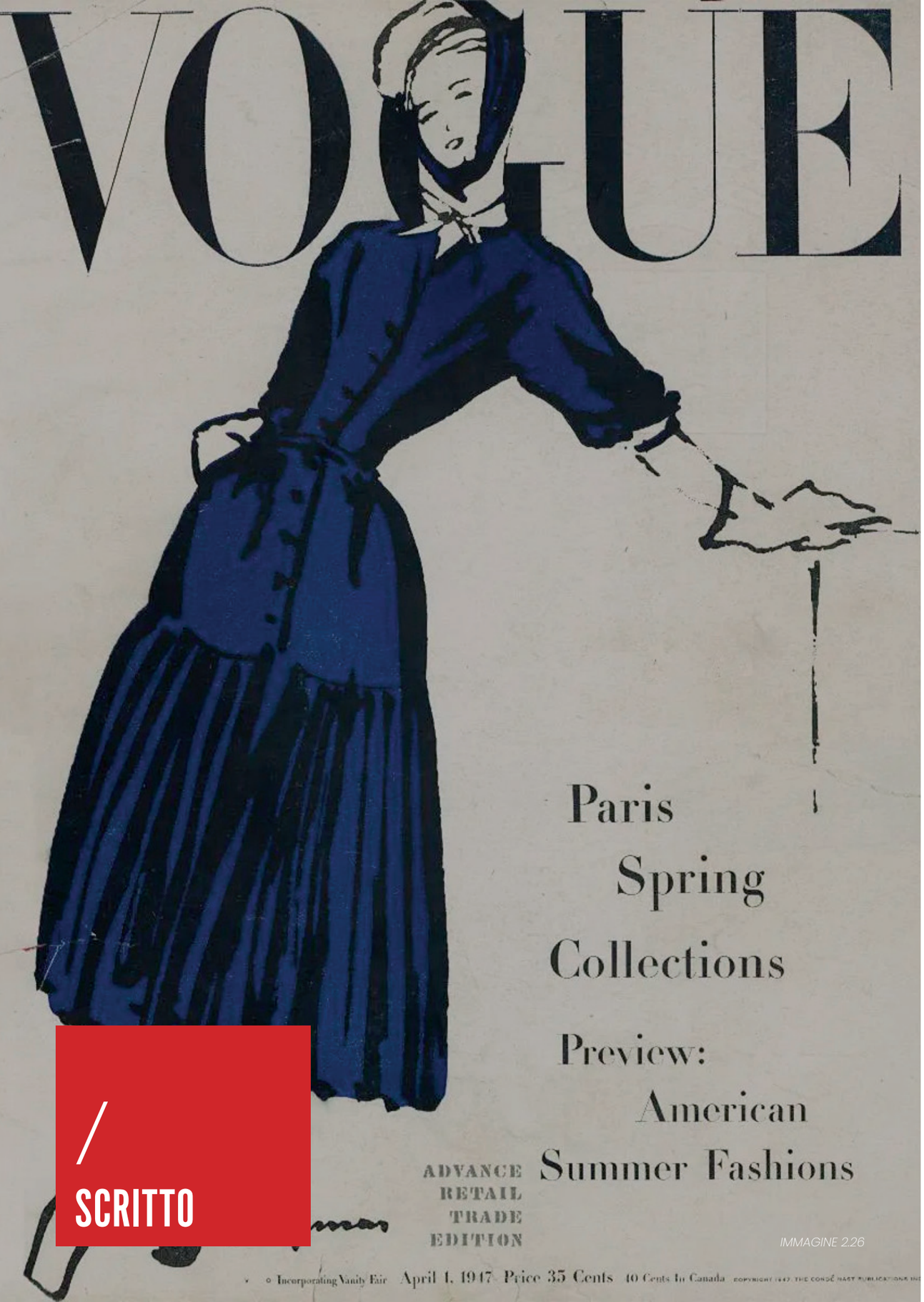


IMMAGINE 2.26

/
SCRITTO



/

La copertina editoriale traduce l’abito in linguaggio visivo e verbale: il capo non è solo rappresentato, ma introdotto, nominato e collocato dentro un sistema di moda leggibile.

IMMAGINE 2.26
Vogue, Paris Spring Collections, 1 aprile 1947.

/

La descrizione editoriale trasforma l’abito in racconto: il capo viene selezionato, commentato e reso comprensibile attraverso parole, categorie e formule stilistiche.

IMMAGINE 2.27
Vogue, servizio “Paris Collections”, 1947.

Barthes con questa tripartizione rivela un punto fondamentale: il fashion heritage conserva, oltre il vestito reale, l'intero sistema di mediazioni in cui il capo è esistito e ha prodotto significato. Gli archivi fotografici, le riviste, le critiche sono tutte componenti essenziali del fashion heritage, non marginali. Già di per sé questo patrimonio immateriale è costituito da mediazioni tra rappresentazioni, narrazioni e trascrizioni che danno significato a un abito tramite regimi di presenza diversi e complementari.
La pluralità di modi di esistere del vestito ha un esito cruciale. Il capo storico può continuare a significare anche lontano dal proprio stato e uso originario e dal corpo che lo ha indossato perché i suoi significati si conservano nelle mediazioni che lo hanno accompagnato. L'abito sopravvive in forme multiple anche in assenza del corpo vivo ed è questa la sua condizione teorica più produttiva, non rappresentando un limite per il fashion heritage.

È stato chiarito che il fashion heritage è un patrimonio immateriale, ma la memoria che trasmette non è astratta. L'eredità che tramanda è fatta di documenti e archivi testuali, ma è anche una memoria incarnata che passa attraverso il contatto con la materia, la precisione del cucire, del rammendare, i saperi corporei trasmessi di generazione in generazione.
Bide, in Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection, racconta come la nonna le abbia trasmesso tecniche di cucito e abilità da non riuscire più a distinguere il suo punto da quello della nonna. Nel gesto del rammendo si trasmette e si conserva la competenza tecnica, ma anche una modalità di rapportarsi all'oggetto specifica che porta con sé la memoria del fare.
Il fashion heritage si conserva anche nei corpi e nei gesti di chi cuce, rammenda e ricama, nella continuità di saperi artigianali che costituiscono le fondamenta del patrimonio tessile.
L'eredità del patrimonio della moda è inoltre una trasmissione di pratiche e di savoir-faire che rischiano di scomparire se la catena di trasmissione si interrompe.

Se il fashion heritage è una memoria tessuta e mediata è necessario chiedersi quali dispositivi siano necessari per attivarla e renderla esperienza condivisibile.
Dal momento che questo patrimonio vive attraverso mediazioni, la sua esposizione ne reschia la spettacolarizzazione.
Quando la moda incontra il patrimonio architettonico o archeologico, può valorizzarlo, riattivarlo e renderlo nuovamente visibile, ma allo stesso tempo ridurlo a sfondo di prestigio per il consolidamento dell'immagine del brand.

Qui l'exhibit diventa disciplina di mediazione per evitare che la rovina venga ridotta a mera atmosfera.
Una pratica capace di governare il rapporto tra tutela, narrazione, percezione e reversibilità. L'allestimento espositivo deve evitare che uno dei due patrimoni oscuri l'altro, costruendo invece una relazione in cui entrambi risultino protagonisti leggibili, valorizzati e reciprocamente intensificati.

/

L'incontro tra moda e sito archeologico attiva il patrimonio come racconto identitario, ma rende evidente la necessità di una mediazione espositiva capace di evitare che il luogo venga ridotto a semplice fondale scenico.

IMMAGINE 2.28 e 2.29
Antonio Marras, campagna FW21
De Innui Ses, Su Nuraxi di Barumini, Sardegna





CASI STUDIO

A /

L'abito reale e la sua vulnerabilità materiale

IL CASO HAPPY BIRTHDAY DRESS

B /

L'abito immagine e la sopravvivenza iconica del capo

IL CASO REVENGE DRESS

C /

L'abito scritto e la costruzione discorsiva del patrimonio

IL CASO LE SMOKING

A/

L’abito reale e la sua vulnerabilità materiale

IL CASO HAPPY BIRTHDAY DRESS

/

Il celebre gown color carne disegnato da Jean Louis aderisce al corpo come una seconda pelle, rendendo visibile la relazione tra abito, presenza scenica e corpo vivo che fonda il valore dell’abito reale.

IMMAGINE 2.30
Marilyn Monroe interpreta Happy Birthday, Mr. President, 19 maggio 1962

L’abito indossato da Marilyn Monroe il 19 maggio 1962 per interpretare *Happy Birthday, Mr. President* in occasione del compleanno di J. F. Kennedy rappresenta in modo esemplare un caso di abito reale, poiché il suo valore patrimoniale deriva soprattutto dalla sua permanenza materiale e dal rapporto corporeo irripetibile che lo ha reso celebre.

Il celebre gown color carne, ricoperto di cristalli e disegnato da Jean Louis, fu pensato per essere una “seconda pelle”, così da aderire in modo estremo alla silhouette di Marilyn. La fama di questo capo è data dal fatto che conserva la traccia di un corpo preciso, di una performance rimasta indelebile nella memoria collettiva e di una occasione storica irripetibile.
Questo abito porta con sé la memoria della voce, dei movimenti e della presenza scenica di Marilyn Monroe e, anche separato dall’artista, continua a significare come traccia fisica di una relazione tra corpo, uso e materia, oltre che come reliquia moderna e pop.

/

La fotografia mostra il vestito nel contesto mondano e storico dell’evento, ribadendo come il valore del capo derivi dalla sua relazione con un corpo preciso, una performance e un’occasione irripetibile.

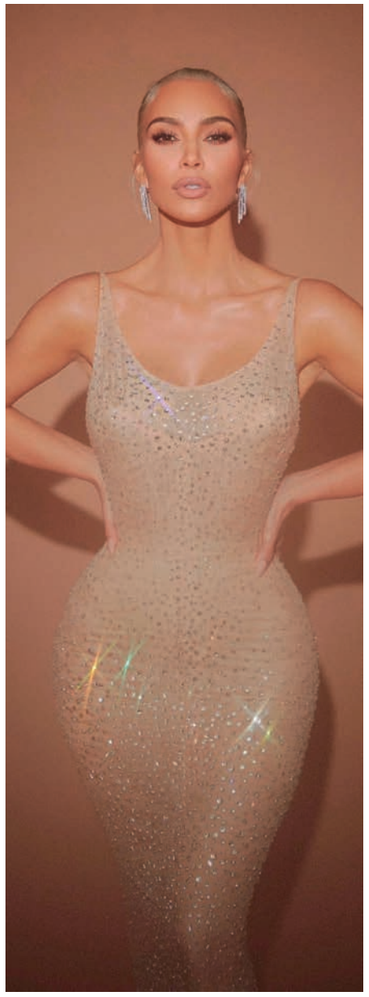
IMMAGINE 2.31
Marilyn Monroe dopo l’esibizione di Happy Birthday, Mr. President, 19 maggio 1962

La patrimonializzazione di questo abito rende evidente come ciò che fonda il valore dell'abito reale sia anche ciò che lo rende fragile. Dopo essere stato acquistato all'asta per 4,8 milioni di dollari da Ripley's, l'abito indossato da Marilyn è oggi conservato in condizioni rigidamente controllate e raramente viene separato dal suo supporto.
Anche quando, nel 2022, fu brevemente indossato da Kim Kardashian in occasione del Met Gala, emerse la vulnerabilità di questo abito, che tornò temporaneamente alla vita con limiti estremamente controllati da conservatori. Il tentativo di riattivare il capo come abito d'uso finì per confermare la condizione di oggetto vulnerabile e intoccabile.
Quando il fashion heritage si manifesta come abito reale si definisce mediante una tensione tra sopravvivenza e sottrazione; il vestito di Marilyn Monroe permane oggi come oggetto autentico, ma non può più tornare completamente alla funzione per cui era stato concepito senza comprometterne l'integrità.
Come la rovina conserva la materia di una forma perduta, anche l'abito reale conserva la traccia di un corpo e di un evento ormai assenti.
La sua presenza materiale non restituisce il corpo vivo, ma lo evoca e ne mantiene l'impronta rendendo il capo una forma esemplare di memoria tessuta.



IMMAGINE 2.32
Il "Happy Birthday, Mr. President" dress esposto

La musealizzazione del capo rende evidente il paradosso dell'abito reale: ciò che ne fonda il valore patrimoniale, ossia la sua autenticità materiale, coincide anche con la sua estrema vulnerabilità.



Il capo riappare come abito d'uso, ma la sua fragilità ne impone una fruizione eccezionalmente controllata.

IMMAGINE 2.33
Kim Kardashian con il vestito di Marilyn Monroe, servizio fotografico Met Gala 2022

L'episodio rese evidente la vulnerabilità dell'abito reale: il tentativo di riportarlo temporaneamente alla vita ne confermò la condizione di oggetto patrimoniale fragile e quasi intoccabile.

IMMAGINE 2.34
Kim Kardashian al Met Gala 2022 con il vestito di Marilyn Monroe



B/

L'abito immagine e la sopravvivenza iconica del capo

IL CASO REVENGE DRESS

Il cosiddetto Revenge Dress, disegnato da Christina Stambolian, diventa immagine iconica attraverso la sua immediata diffusione mediatica, trasformandosi da abito da sera in gesto simbolico di autonomia, controllo della propria immagine pubblica e ridefinizione del racconto mediatico.

IMMAGINE 2.35
Diana, Principessa del Galles, alla Serpentine Gallery di Londra, 29 giugno 1994

Il vestito nero indossato dalla principessa Diana, poi rinominato "Revenge Dress", rappresenta un caso esemplare di abito-immagine.
La sua rilevanza storica deriva dall'immagine fotografica e dal contesto mediatico che l'hanno reso un'icona e non dipende unicamente dalle caratteristiche sartoriali dell'abito. Senza la simultaneità con la confessione televisiva del Principe Carlo e la fotografia di Diana alla Serpentine Gallery del 1994, l'abito nero non avrebbe assunto lo stesso significato simbolico che possiede oggi. In questo caso è l'immagine a produrre retroattivamente il significato del vestito. La stampa, attribuendogli il nome "Revenge Dress" e diffondendo le fotografie, ha trasformato il cocktail dress di Christina Stambolian in un gesto culturale leggibile.
L'abito-immagine sottrae il capo alla sua funzione, fissandolo come immagine pubblica di sfida e controllo della propria versione del racconto. L'iconicità e il valore dell'abito sono quindi racchiusi in una precisa scena visiva.
La fotografia diventa dispositivo di condensazione simbolica, capace di far sopravvivere il fashion heritage anche quando la forza del capo risiede nella persistenza della sua immagine nella memoria collettiva. Essa raccoglie il contesto biografico, la dimensione mediatica, la figura pubblica di Diana e la lettura della stampa.
La costruzione iconica del capo dipende da una regia di sguardo, e per questo l'abito-immagine non è mai "innocente": inquadratura, postura luci e titoli concorrono a rendere il patrimonio della moda (quando si manifesta come immagine) inseparabile dal dispositivo visuale e mediatico che lo ha consacrato tale.

In questo caso il parallelismo con la rovina è particolarmente rilevante. La rovina viene spesso caricata di aura attraverso secoli di rappresentazioni, incisioni e fotografie così come l'abito può superare il proprio statuto di oggetto grazie a una costruzione iconografica che lo cristallizza nella memoria pubblica. Esporre oggi quel capo significherebbe riattivare l'immagine che lo ha reso leggibile, dimostrando come il patrimonio della moda sia spesso imprescindibile dalla memoria visuale che lo ha costruito.

La pagina editoriale riattualizza il cosiddetto Revenge Dress come immagine iconica della memoria pubblica di Diana, mostrando come il valore simbolico del capo dipenda non solo dall'abito in sé, ma anche dalla costruzione visuale e giornalistica che ne ha fissato la ricezione storica.

IMMAGINE 2.36
"Diana's Final Heartbreak", Vanity Fair, luglio 2007







/

La messa in scena riproduce l'uscita dall'automobile. La reiterazione del gesto e della postura non documenta soltanto l'abito, ma ne riattiva il valore iconico: il capo viene riconosciuto attraverso una precisa costruzione visiva, mediatica e narrativa.

IMMAGINE 2.37 e 2.38
Sequenza tratta dalla serie televisiva "The Crown".



/

La riproduzione del capo, insieme al girocollo di perle, alla clutch e alla postura riconoscibile, dimostra come l'abito sia ormai leggibile anche fuori dal suo contesto originario, come immagine codificata e immediatamente identificabile.

IMMAGINE 2.39
Figura in cera di Diana al Musée Grévin di Parigi, rappresentata con il Revenge Dress.

C/

L'abito scritto e la costruzione discorsiva del patrimonio

IL CASO LE SMOKING

Vibeke Knudsen indossa Le Smoking di Yves Saint Laurent in uno degli scatti che hanno fissato il capo nell'immaginario della moda come figura di androginia, potere e ridefinizione del genere.

IMMAGINE 2.40
Helmut Newton, Rue Aubriot, Paris, 1975.



Le Smoking di Yves Saint Laurent rappresenta in modo emblematico la "struttura" dell'abito-scritto, poiché il suo statuto patrimoniale è dato dall'insieme dei discorsi che, nel tempo, lo hanno descritto, definito, contestato e reinterpretato.
In questo caso, l'oggetto di studio non è l'artefatto sartoriale in sé (giacca nera con reverse in raso, pantaloni a gamba dritta e camicia bianca), ma come questa configurazione formale sia stata protagonista di scritture e letture critiche capaci di modificarne il significato.

Presentato nel 1966 da Yves Saint Laurent, Le Smoking nacque come versione femminile del tuxedo maschile e fu immediatamente percepito come una rottura dei codici dell'eleganza e rispettabilità femminile. In un primo momento Parigi non accolse con favore questo capo che suscitò reazioni scandalizzate e resistenze sociali.

È possibile individuare tre livelli di lettura di Le Smoking. Il primo riguarda il carattere conflittuale del capo al momento della sua apparizione. Le Smoking introdusse, nello spazio rigidamente codificato della moda femminile, un elemento appartenente al guardaroba maschile, e fu inizialmente interpretato come gesto polemico e provocatorio, capace di mettere in crisi i canoni che fino a quel momento avevano regolato l'abbigliamento femminile. Più che una semplice proposta formale, il capo si presentava come interrogazione culturale: la giacca nera e i pantaloni diventavano strumenti con i quali il corpo femminile affermava in un modo nuovo la propria presenza nello spazio pubblico, e una diversa rappresentazione di sé. Prima ancora di essere accettato come forma, l'abito venne quindi discusso come problema sociale, culturale e simbolico.

Un secondo livello riguarda l'evoluzione del modo in cui il capo venne percepito nel giro di pochi anni. Ciò che nacque come provocazione venne successivamente riletto come simbolo di emancipazione, di libertà e come forma capace di ridefinire la posizione sociale della donna. Grazie al successo del modello "Rive Gauche" e al fatto che molte donne percepite come moderne e indipendenti lo avessero indossato, Le Smoking superò la soglia dello scandalo rivestendosi di una nuova narrazione culturale. La diffusione della versione prêt-à-porter contribuì a questo processo, associando il capo a un'immagine di emancipazione silenziosa e di potere femminile. Questa nuova lettura di Le Smoking si sovrappose alla precedente, generando una stratificazione di significati in tensione tra di loro. Il patrimonio di questo capo deriva quindi dalla coesistenza di queste letture, talvolta contraddittorie.

/

Il capo è presentato come emblema della rivoluzione sartoriale introdotta dal tuxedo femminile.

IMMAGINE 2.41
Yves Saint Laurent, copertina/editoriale dedicato a Le Smoking.

Il terzo livello di lettura riguarda la persistenza del capo nelle fotografie, mostre, scritture retrospettive e rievocazioni museali che hanno contribuito a riattualizzare Le Smoking come manifesto di androginia, potere, emancipazione e dispositivo di ridefinizione del genere. Le fotografie di Helmut Newton, Rue Aubriot, Parigi 1975, giocano un ruolo fondamentale in questo processo cristallizzando il capo come iconico, consolidandone la carica simbolica e sottraendolo definitivamente al solo statuto di abito da sera.

Questo caso studio dimostra che l'abito-scritto supera il significato apparentemente contenuto nel capo, perché viene di volta in volta rinegoziato, ridefinito e storicamente riorganizzato. Il valore patrimoniale di Le Smoking non risiede quindi solo nella sopravvivenza materiale dell'abito conservato in un museo o in un archivio, ma anche nella raccolta degli scritti che ne hanno costruito la leggibilità storica.

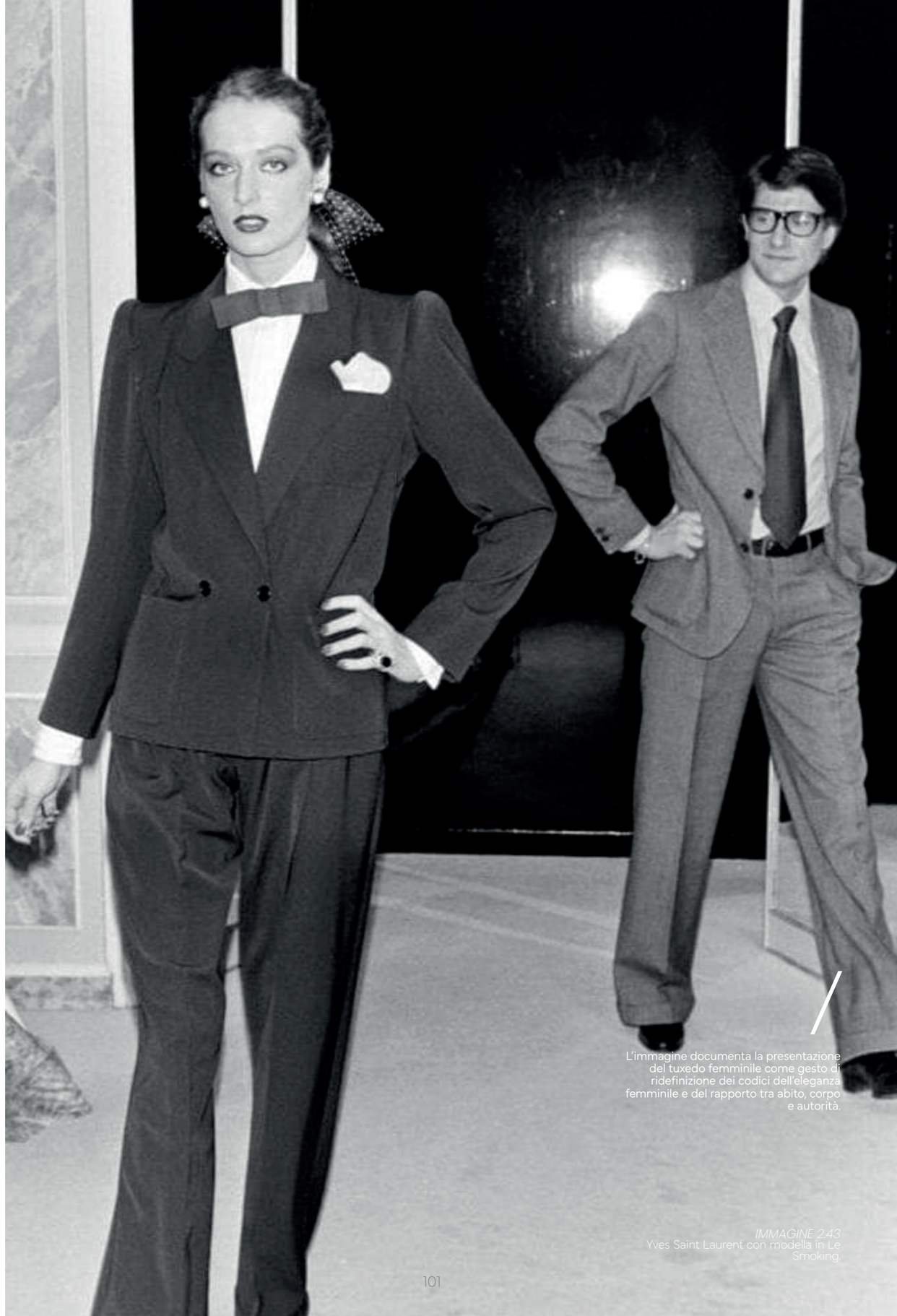
Le Smoking è la dimostrazione che il fashion heritage conserva anche un'eredità discorsiva. Se, nel caso della rovina, la totalità perduta può essere ricostruita attraverso la percezione, l'immaginazione e la materia residua, nel caso dell'abito-scritto la sopravvivenza del significato dipende dalla sedimentazione delle narrazioni che ne hanno descritto e raccontato l'esistenza. Ogni nuova esposizione o rilettura critica di Le Smoking seleziona quale interpretazione rendere dominante. Il risultato è che ogni esposizione del fashion heritage non è mai neutrale, ma sempre mediata da una scelta interpretativa dominante, a dimostrazione del fatto che la scrittura partecipa attivamente alla costruzione del patrimonio.

/

L'immagine testimonia la diffusione del celebre tuxedo femminile nel sistema della moda e il suo consolidamento come figura di eleganza moderna, emancipazione e ridefinizione dei codici del vestire femminile.



IMMAGINE 2.42
Catherine Deneuve in Le Smoking con Yves Saint Laurent



/

L'immagine documenta la presentazione del tuxedo femminile come gesto di ridefinizione dei codici dell'eleganza femminile e del rapporto tra abito, corpo e autorità.

IMMAGINE 2.43
Yves Saint Laurent con modella in Le Smoking.

03/
L'EXHIBIT DESIGN
La memoria esposta

IMMAGINE 3
Roberto Capucci, mostra al Teatro Farnese di Parma, 1996

Abito senza corpo, corpo senza presenza. La disposizione del capo nello spazio espositivo rende visibile la condizione strutturale del fashion heritage: l'abito sopravvive al corpo che lo ha abitato e conserva, nella propria materia, una postura residua, una traccia del gesto e dell'uso originario.



IMMAGINE 3.1
Absent Bodies, Designmuseum Danmark



L'exhibit come dispositivo di mediazione. L'abito, isolato e protetto dalla teca, viene sottratto alla dimensione dell'uso. Il dispositivo espositivo non si limita a conservarlo, ma ne costruisce la leggibilità, mettendo in tensione fragilità materiale, assenza del corpo e relazione con lo spazio architettonico.

IMMAGINE 3.2
Absent Bodies, Designmuseum Danmark

La rovina e l'abito storico condividono una condizione strutturale: entrambi sono frammenti privati della loro completezza originaria, che sopravvivono alla perdita dell'integrità, dell'uso e della funzione che un tempo vi apparteneva.
Nei due capitoli precedenti sono stati esplorati i due vertici alla base del triangolo concettuale presentato all'inizio di questa tesi: il patrimonio materiale e quello immateriale. Questi due patrimoni sono stati trattati distintamente, il primo come un'architettura privata della sua integrità, ma che conserva una stratificazione del tempo e della materia, il secondo come sistema di tracce tessili che custodiscono la memoria del corpo che li ha abitati, del gesto che li ha creati e del contesto sociale che ha attribuito loro un significato.

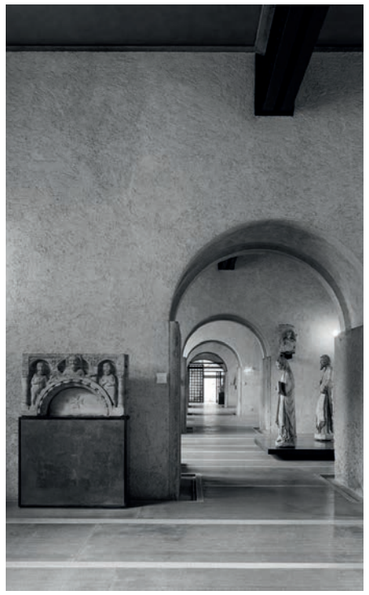
All'apice di questo triangolo si colloca l'exhibit, che rende possibile il dialogo tra queste due forme di assenza, valorizzandole e attivandole reciprocamente. L'exhibit in questo contesto si configura come un'operazione critica di scelta e selezione di cosa rendere o meno visibile, in quale relazione e con quale grammatica dello sguardo. Progettare e allestire una mostra in un contesto patrimoniale significa confrontarsi con la fragilità dei materiali e con la stratificazione storica del luogo, costruendo un efficace sistema di mediazione tra i due patrimoni senza ridurli a un semplice rapporto tra sfondo e oggetto esposto.

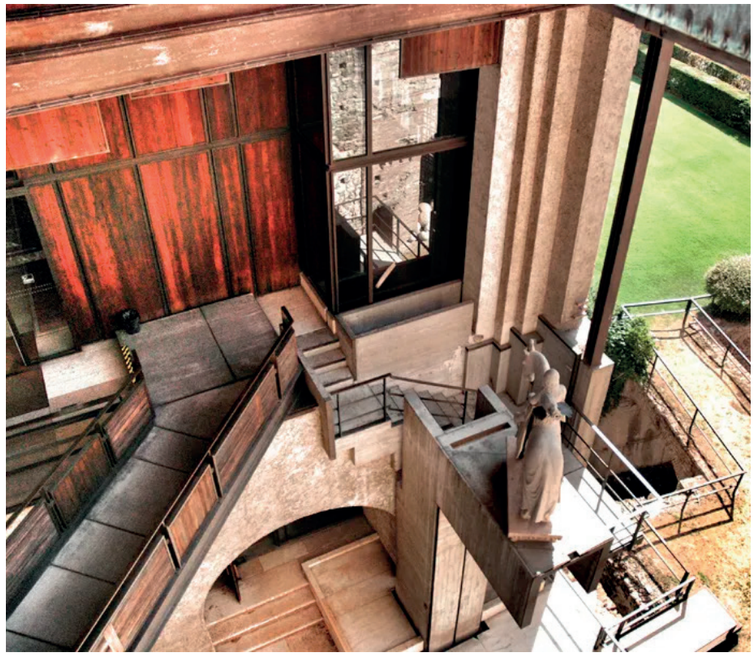


IMMAGINE 3.3
Absent Bodies - People go to Work, Designmuseum Danmark

3.1
L'Exhibit come dispositivo di attivazione del patrimonio

Il termine "dispositivo", già impiegato in questa tesi nella sua accezione foucaultiana, e cioè come sistema che orienta comportamenti, sguardi e forme di sapere, diventa nell'exhibit design uno strumento pratico, capace di assolvere le stesse funzioni. L'allestimento, oltre a presentare e contenere gli oggetti, guida la percezione e l'interpretazione dell'osservatore attraverso la relazione dei beni esposti con il contesto.
Se il luogo espositivo è esso stesso un'opera, l'opera di allestimento diventa particolarmente complessa, in quanto il progetto si sviluppa su un contesto già molto carico di significato, con una propria grammatica visiva e simbolica.
Da Georg Simmel alla teoria contemporanea del patrimonio, il pensiero tradizionale sulla rovina è quello che esalta la sua incompletezza come condizione produttiva: la rovina è eloquente proprio grazie a ciò che manca, alle superfici deteriorate e alla struttura privata della sua funzione originaria.
Il progetto espositivo in uno spazio ruderale deve inserirsi senza condizionare la rovina: non deve colmare nessuna lacuna, né restituire integrità là dove il tempo ha generato assenza.
L'exhibit design deve invece saper giocare con l'assenza rendendola percepibile e parte dell'esperienza del visitatore, conferendole una configurazione formale.
Sul piano tecnico e operativo, questo si traduce in una serie di linee guida ormai consolidate e validate nel dibattito museografico contemporaneo. Gail Dexter Lord e Maria Piacente sottolineano come un intervento allestitivo in un contesto archeologico-patrimoniale debba porsi in primo luogo come processo interpretativo, anziché meramente tecnico.





Allestimento come dispositivo interpretativo. Scarpa non si limita a esporre: costruisce supporti, quote, distanze, soglie e viste. La collocazione della statua di Cangrande costruisce una relazione attiva tra opera, architettura storica e sguardo del visitatore.

IMMAGINI 3.4 e 3.5
Carlo Scarpa, allestimento del Museo di Castelvecchio, Verona, 1958–1974

La scelta degli oggetti, la loro collocazione nello spazio, la creazione del percorso e l'articolazione degli apparati didascalici devono seguire un'intenzione narrativa coerente e capace di mettere in relazione il patrimonio esposto e il patrimonio che accoglie.
David Dernie, invece, insiste sul ruolo fondamentale della luce come strumento ermeneutico in questa costruzione, atto a orientare l'attenzione, enfatizzare le texture delle superfici storiche e generare la giusta distanza tra l'esposizione e lo spazio circostante.
La distanza è proprio l'aspetto centrale su cui l'exhibit design deve costantemente calibrarsi:
è indispensabile per sovrascrivere la rovina con l'esposizione senza oscurare la preesistenza, per instaurare una distanza percettiva tra l'osservatore e l'oggetto esposto (costruendo il senso di preziosità, irraggiungibilità e aura), ma anche per separare il tempo dell'oggetto da quello del luogo (che produce la percezione che due sistemi molto distanti tra loro siano, in realtà, dialoganti).

Quando ad essere esposto è un abito storico, l'aspetto della distanza si complica ulteriormente in quanto il capo è stato concepito per il corpo e nella mostra il corpo è assente.
Rimangono i supporti (manichini, strutture, telai) a tentare di restituire il volume e la postura originari.
Questa condizione di presenza e assenza è stata approfonditamente studiata da Judith Clark in "Fashion and Museology: Unlocking the Exhibition" evidenziando come l'esposizione del fashion è sempre frutto di una mediazione tra l'assenza del corpo che ha indossato il vestito e la scelta curatoriale per esporlo. Il manichino non è neutro, il supporto dell'abito lo rende interpretabile, ne propone una lettura e ne condiziona la percezione. La sua presenza o, al contrario, la sua assenza, la sua forma o la sua riduzione a struttura portante influenzano il rapporto tra l'osservatore e il manufatto.

L'abito storico è mediato dal supporto espositivo, che ne ricostruisce volume e postura senza sostituire il corpo assente.



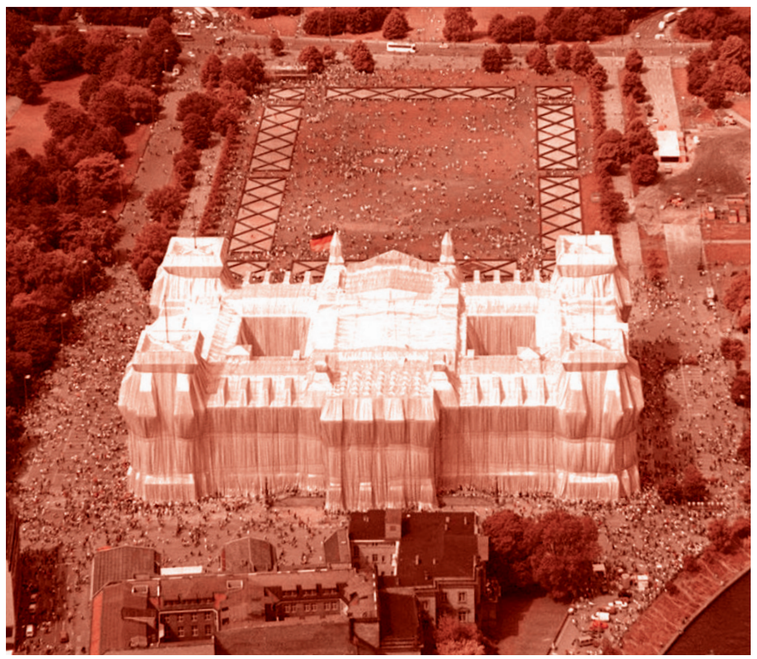
IMMAGINE 3.6
Fashioned from Nature, Victoria and Albert Museum, Londra, 2018.

Un ulteriore tema è quello della conservazione preventiva. Il patrimonio tessile è fragile: è sensibile alla luce, all'umidità, alla temperatura, alla manipolazione, per questo è fondamentale seguire precise linee guida per l'esposizione.
Quelle dell'ICOM Costume Committee, per esempio, fissano soglie precise per l'esposizione del capo, regolano l'illuminamento affinché non comprometta fibre e coloranti, impongono supporti che non stressino meccanicamente i tessuti e materiali per l'allestimento che non emettano sostanze nocive per questi ultimi.
I vincoli per l'esposizione dei capi storici condizionano le scelte progettuali e formali: la conservazione del fashion heritage genera e orienta l'exhibit design costituendone la grammatica materiale.
C'è un principio fondamentale nella teoria del restauro e nel rapporto con il patrimonio, ovvero quello della reversibilità, che vale parimente nell'exhibit design in contesti di valore storico. Ogni intervento deve essere progettato come temporaneo, distinguibile dal contesto in cui si trova e rimovibile senza arrecare danni. Questo principio, secondo Philip Hughes, rende il progetto espositivo più onesto, rispettoso e più capace di instaurare un dialogo con il luogo che lo ospita.



Il patrimonio tessile richiede condizioni di preparazione e controllo che precedono l'allestimento visibile e ne determinano le scelte formali.

IMMAGINE 3.7
The Costume Institute Conservation Laboratory, Metropolitan Museum of Art, New York



L'intervento temporaneo trasforma la percezione del monumento senza modificarne stabilmente la materia: la reversibilità diventa principio progettuale e condizione etica del dialogo con il patrimonio storico. Coprendo il Reichstag, Christo e Jeanne-Claude lo rendono nuovamente visibile, trasformandolo in una presenza quasi astratta.

IMMAGINE 3.8
Adattamento - Christo e Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlino, 1995

3.2 Exhibit, moda e branding culturale

Le collezioni museali di moda costituiscono archivi materiali attraverso cui leggere trasformazioni estetiche, sociali, economiche e identitarie.
Il Costume Institute conserva più di 33.000 oggetti, rappresentando circa sette secoli di abiti e accessori.

IMMAGINE 3.9
The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York

Negli ultimi trent'anni la moda si è inserita sempre di più nello spazio museale, una conquista sicuramente non uniforme e non priva di tensioni critiche.
Sebbene questo riconoscimento culturale sia oggi consolidato (considerando l'abito come un documento storico, un sistema di segni, un'opera capace di catalizzare in sé stessa competenze, scelte estetiche e strutture sociali), lo studio sistematico dell'abito come patrimonio storico ha impiegato decenni per affermarsi nel panorama accademico e museale. Gli abiti conservati nei depositi dei grandi musei del costume rappresentano, senza dubbio, un prezioso archivio capace di documentare le culture, le mentalità, le economie e le identità che hanno caratterizzato il passato.
Tuttavia la musealizzazione del patrimonio tessile ha sollevato alcune questioni critiche, che questo capitolo si propone di analizzare.



La moda si appropria del bene patrimoniale attivandolo su diversi livelli. In primo luogo, lo elegge a spazio espositivo: palazzi d'epoca, siti archeologici o ville monumentali si prestano ad ospitare le presentazioni delle collezioni in un quadro di esplicita legittimazione culturale.
In secondo luogo, la moda custodisce e interroga il patrimonio come archivio, inteso come memoria storica del brand, raccolta di capi,accessori e documenti.
Infine, la moda ne assorbe la componente materiale e immateriale legata al territorio, traducendo tradizioni artigianali, paesaggi e miti fondativi in materia prima per la propria ricerca creativa.

Questa triplice direttrice non risulta necessariamente problematica, poiché il rapporto tra la memoria costruita e la memoria tessuta può tradursi in creazioni di valore sia dal punto di vista della creatività artistica, sia da quello della valorizzazione del patrimonio. Il connubio tra queste due autorialità si risolve proprio nell'Heritage inteso come condizione generativa e non come semplice scenografia.
La situazione diventa critica nel momento in cui questa relazione è governata da un progetto espositivo che riduce il patrimonio a mero scenario di sfondo, un fondale sicuramente denso di significati simbolici, ma destinato a essere consumato nella durata di uno shooting o di una sfilata.



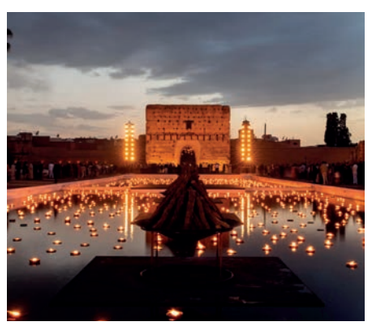
Patrimonio come materia culturale, territoriale e artigianale. Il luogo patrimoniale non è solo scenario, ma materia culturale attiva del progetto moda.

IMMAGINE 3.11
Dior Cruise 2020, Palais El Badi, Marrakech, 2019



Moda come archivio: L'archivio di maison custodisce capi, accessori e documenti come memoria operativa del brand: il patrimonio non è deposito statico, ma risorsa attiva per la costruzione dell'identità e della ricerca creativa.

IMMAGINE 3.10
Gucci Archive, Palazzo Settimanni, Firenze



La sfilata in un sito archeologico rende evidente l'ambivalenza del rapporto tra moda e patrimonio: il bene storico può essere luogo narrativo, ma può rischiare di essere fondale simbolico di consumo effimero.

IMMAGINE 3.12
Dolce & Gabbana Alta Moda, Valle dei Templi, Agrigento, 2019

Marco Borsotti e Francesca Rizzo, nel loro saggio sui canoni mediatici della moda esposta, individuano alcune "attitudini paradigmatiche" che regolano l'allestimento della moda nei contesti istituzionali.

La postura relazionale

La postura relazionale indaga le connessioni tra l'abito e i fenomeni sociali, culturali e antropologici che lo attraversano. In questo caso l'allestimento diventa strumento critico, in quanto usa la moda per interrogare i modi in cui il corpo viene coperto, modellato, desiderato o socialmente codificato.
L'abito si frappone tra individuo e collettività, rendendo evidente come l'atto del vestire non si basi unicamente sull'estetica o sul gusto personale, ma sia il riflesso di norme culturali, ruoli sociali e trasformazioni del corpo nella modernità. In questa postura la moda viene messa in discussione e il progetto allestitivo costruisce un contesto in cui l'abito è reso leggibile e analizzabile.

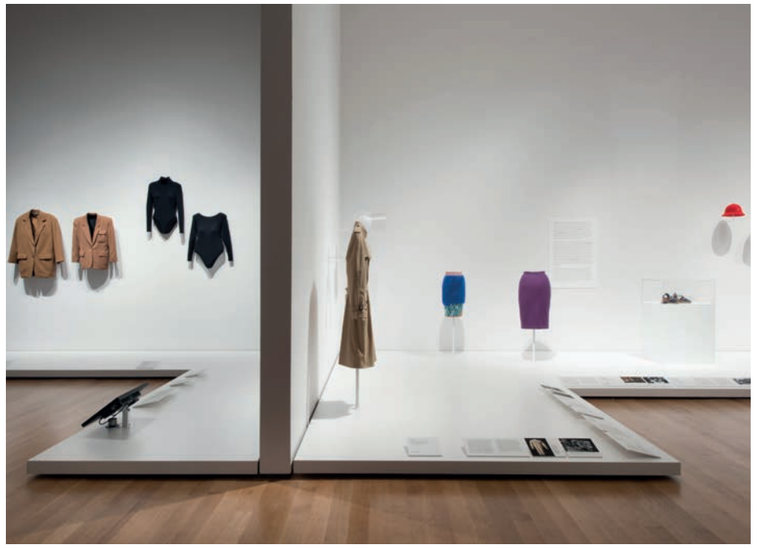
La postura auto-rappresentativa

La postura auto-rappresentativa concerne soprattutto le mostre in cui la maison, prima ancora che la moda, assurge a soggetto e autore della propria narrazione. L'allestimento in questo caso è finalizzato a restituire un autoritratto estetico, simbolico e identitario del brand.
Qui la maison tesse una propria mitologia, attraverso un racconto coerente e immersivo il cui obiettivo è quello di consacrare. Il museo, di conseguenza, perde la sua neutralità per diventare mezzo narrativo che produce legittimazione culturale.
L'heritage della maison viene presentato come capitale simbolico, un insieme di segni, genealogie, tecniche e riferimenti storici che vengono esposti per affermare autenticità, continuità e autorialità. Tuttavia, l'auto celebrazione rischia di eclissare la dimensione critica, laddove l'allestimento finisce per sposare la logica commerciale della vetrina monumentale.

La postura assente

La postura assente è la più concettuale delle tre. L'allestimento qui diventa sottrazione, gioca con vuoti e con le sospensioni, evocando il corpo senza mostrarlo.
L'abito viene esposto come segno postumo e non come icona della maison, separandosi semanticamente e fisicamente dal corpo per trasformarsi in traccia concettuale.
L'aspetto curatoriale si concentra su ciò che la moda lascia dietro di sé come la silhouette di un corpo o la memoria di un gesto, ed eleva l'assenza a forma di presenza concettuale.
Queste tre posture, coesistenti e combinabili in misure diverse, dimostrano come esporre la moda significhi costruire una struttura narrativa che sappia tradurre l'abito in esperienza culturale. Il capo supera la sua dimensione merceologica per diventare un denso sistema di significati.

In rapporto alla rovina, queste posture assumono una secondo grado di complessità. La rovina può diventare contesto relazionale, strumento di auto-rappresentazione o spazio dell'assenza, a seconda della grammatica allestitiva adottata.







Postura relazionale: L'allestimento interpreta l'abito come dispositivo sociale e culturale, mettendo in relazione corpo, identità, pratiche quotidiane e trasformazioni della modernità.

IMMAGINE 3.13
Items: Is Fashion Modern?, Museum of Modern Art, New York, 2017

Postura auto-rappresentativa: L'allestimento costruisce un autoritratto immersivo della maison, trasformando l'heritage del brand in capitale simbolico e in narrazione identitaria.

IMMAGINE 3.14
Christian Dior: Designer of Dreams, Victoria and Albert Museum, Londra, 2019

Postura assente: L'abito diventa traccia postuma di un corpo assente: la sottrazione del corpo genera una presenza concettuale fondata su memoria, vulnerabilità e sospensione.

IMMAGINE 3.15
Chiharu Shiota, Dialogue with Absence, 2010





La maison costruisce uno spazio permanente di autorappresentazione, nel quale il brand assume forma istituzionale e museale. L'heritage della maison viene organizzato come dispositivo di consultazione e ricerca, superando la sola dimensione celebrativa dell'esposizione.

IMMAGINE 3.16 e 3.17
Giorgio Armani Privé, Armani/Silos, Milano

La tensione tra la valorizzazione culturale e la strumentalizzazione commerciale del patrimonio costituisce un nodo centrale del dibattito museologico contemporaneo.
Se Tony Bennet dimostra ampiamente come il museo moderno si configuri come apparato atto a orientare lo sguardo sociale nel momento in cui produce e veicola cultura, Claire Bishop, in Radical Museology, suggerisce di interpretare tale dinamica in ottica produttiva. Secondo l'autrice, infatti, lo spazio museale è tenuto a far coesistere le istanze culturali con le dinamiche commerciali, a patto di esplicitarne le contraddizioni intrinseche.
Da questo punto di vista, se una fashion exhibition viene allestita in un sito storico dichiarando il duplice intento (culturale e commerciale) risulta essere un'operazione più onesta e feconda proprio grazie alla rinuncia di una apparente e anacronistica neutralità.
Ne è un esempio virtuoso l'Armani/Silos a Milano, che ben dimostra come questa tensione possa essere governata con qualità. Inaugurato nel 2015, lo spazio ospita la sede permanente della fondazione dello stilista. Il progetto si basa sulla convergenza estetica tra l'eleganza delle creazioni di Giorgio Armani e le rigorose geometrie industriali dell'architettura, secondo un comune principio di sobrietà ed essenzialità.
Il progetto allestitivo ben si rapporta con la scala monumentale dell'edificio, generando un rapporto di onestà materiale tra contenitore e contenuto. Gli abiti non fagocitano lo spazio, ma lo rispettano, abitandone la luce e accettandone la presenza silenziosa.

3.3 Uso strategico del patrimonio

La locuzione "uso strategico" non è da intendersi, in questo elaborato, come sinonimo di sfruttamento del patrimonio. Sebbene l'espressione possa apparentemente sottintendere un rapporto utilitaristico nei confronti del bene culturale, essa è qui finalizzata a esplicitare la costruzione consapevole di una relazione sinergica tra heritage, racconto, fruizione e conservazione: quattro elementi con pari dignità che si influenzano reciprocamente.
La distinzione tra "patrimonio della moda" e "patrimonio attorno alla moda" è fondamentale per comprendere questa relazione. Il primo comprende archivi, fondazioni, musei e mostre che documentano la storia di un brand o di un designer; il secondo, invece, include i beni culturali che vengono, più o meno profondamente, coinvolti nella costruzione dell'identità di un brand.
Questi due patrimoni di diversa natura si sovrappongono e si influenzano reciprocamente, producendo cortocircuiti simbolici gestibili mediante il progetto, oppure abbandonati al puro consumo dell'immagine.
Le logiche di celebrazione in situ e ex situ, propongono una chiave di lettura dei patrimoni che permette di valutare la qualità di queste operazioni.
Nella prima il valore la moda e quello del patrimonio che la ospita interagiscono mediante una relazione diretta e leggibile. La scelta dello scenario non è decorativa, ma semanticamente rilevante.
Nella celebrazione ex situ, invece, l'evento è prioritario rispetto al contesto: la collezione è il soggetto e il monumento l'oggetto.
Ogni evento di moda in un contesto patrimoniale oscilla generalmente tra le due modalità di celebrazione, ma il progetto deve sempre operare e tendere nella direzione di una reciproca valorizzazione.



IMMAGINE 3.18
Saint Laurent Men's Spring/Summer 2023, Agafay Desert, Marrakech

Il paesaggio diventa estensione mitologica della maison: la relazione con Marrakech è identitaria, ma l'allestimento conserva una forte componente di spettacolarizzazione scenica.

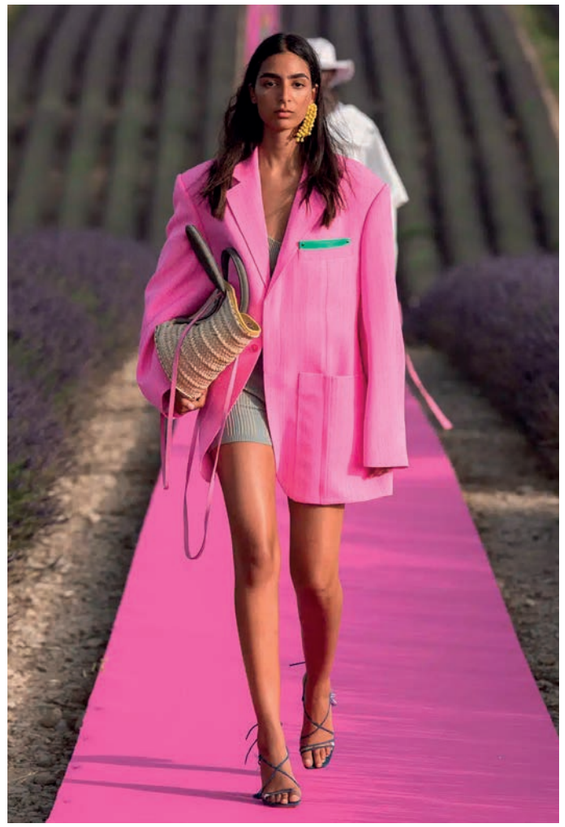


La collezione rielabora la tradizione della sartoria ecclesiastica e dell'iconografia sacra in dialogo con un luogo simbolicamente connesso alla storia religiosa e monumentale di Roma.

IMMAGINE 3.19
Dolce & Gabbana, Alta Sartoria 2025, Roma

Il paesaggio provenzale viene trasformato in materia identitaria della maison: la passerella rosa attraversa il campo di lavanda come segno grafico contemporaneo, traducendo il patrimonio territoriale in immagine di brand.

IMMAGINE 3.20
Jacquemus, Le Coup de Soleil, Valensole, 2019



Si possono dunque così sintetizzare i criteri progettuali che governano l'uso strategico del patrimonio all'interno del progetto allestitivo:

1/ Reversibilità

L'intervento deve necessariamente configurarsi come reversibile per garantire il pieno rispetto del patrimonio. Nessun elemento deve alterare il sito o occuparlo in modo permanente; la scelta dei materiali deve essere effettuata nell' ottica di preservare le superfici o le strutture preesistenti.
Questo principio si traduce in una diffusa leggerezza formale, e cioè in strutture espositive in grado di non gravare sul peso visivo del contesto, supporti che sembrano sfiorare il suolo e sistemi illuminotecnici non invasivi.

2/ Riconoscibilità dell'intervento

Un progetto capace di scindersi dal contesto che lo ospita è garanzia di onestà intellettuale e metodologica. L'allestimento non deve simulare l'antico o ripristinare le preesistenze storiche, ma deve essere riconoscibile come azione del presente che dialoga con il passato.
La tutela dell'heritage si pone come condizione fondamentale e non negoziabile per la progettazione, che non può essere subordinata alle esigenze coreografiche dell'evento.

3/ Coerenza narrativa

La scelta del luogo deputato ad accogliere un'esposizione non può essere mossa unicamente da ragioni di immagine, ma deve essere capace di attivare un sistema coerente di echi simbolici e corrispondenze semantiche tra la poetica del designer, la storia del capo e la storia del sito ospitante.

4/ Distanza come strumento di mediazione

Un ulteriore principio cardine è rappresentato dalla gestione della distanza. Distanza fisica per proteggere reciprocamente i beni: l'abito non può entrare in contatto con la rovina, i dispositivi allestitivi (luci o umidità) non possono compromettere la superficie storica. Distanza temporale, volta a rendere leggibile la differenza di tempo tra il luogo e l'oggetto, esplicitando la loro coesistenza nel qui e ora è l'esito di una costruzione deliberata e mai casuale.
Infine distanza simbolica, che dichiari la non appartenenza originaria dell'oggetto esposto al contesto strutturale in cui si trova. L'allestimento non deve restituire una sensazione di finzione storicistica agli occhi dell'osservatore: una mostra efficace trasforma la distanza tra la rovina e la moda in esperienza, rendendola produttiva.

CASI STUDIO

A / La rovina come identità della maison

THE DAWN OF ROMANITY

B / Il patrimonio sacro come dispositivo curatoriale

HEAVENLY BODIES: FASHION AND THE CATHOLIC IMAGINATION

C / Il patrimonio come scena controversa

LOUIS VUITTON CRUISE 2026

A/

La rovina come identità della maison

THE DAWN OF ROMANITY

IMMAGINE 3.21
Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Tempio di Venere e Roma, Roma, 2019

La sfilata Fendi Couture Fall/Winter 2019-2020, intitolata "The Dawn of Romanity" si rivela particolarmente significativa per l'analisi della relazione tra moda, rovina archeologica e identità del marchio.
L'evento si svolse all'interno nel Tempio di Venere e Roma, nel Foro Romano, ovvero uno dei contesti storici che meglio custodiscono la memoria urbana e culturale dell'occidente.
Fendi, in quanto maison figlia del tessuto capitolino, ha nel tempo costruito la propria identità anche attraverso il rapporto con la città, con la sua monumentalità, la sua materia e la sua memoria. La scelta del sito di questa sfilata, quindi, non fu esclusivamente scenografica, ma trasformò il patrimonio in un dispositivo attraverso il quale il brand ha potuto raccontare la propria genealogia culturale.

Questo caso studio risulta rilevante proprio alla luce della già citata sovrapposizione tra patrimonio della moda e patrimonio attorno alla moda. Da una parte si colloca l'heritage materiale e immateriale della maison, dall'altra invece vi è il patrimonio urbano e archeologico di Roma, che viene temporaneamente coinvolto al servizio del racconto e della legittimazione simbolica costruiti da Fendi.

La sfilata delle cinquantaquattro silhouette, una per ogni anno di collaborazione tra Lagerfeld e Fendi, ha reso l'evento un rito commemorativo e simultaneamente un'esibizione di continuità storica.
Anche la collezione stessa contribuì al consolidamento della coerenza narrativa, attraverso l'impiego di tessuti e texture che richiamavano i marmi antichi, le terre cotte consumate e pattern ispirati alla materialità della città.
L'abito era così chiamato a reinterpretare la superficie archeologica, traducendola in tessuto, senza per questo scivolare in una emulazione storicista.

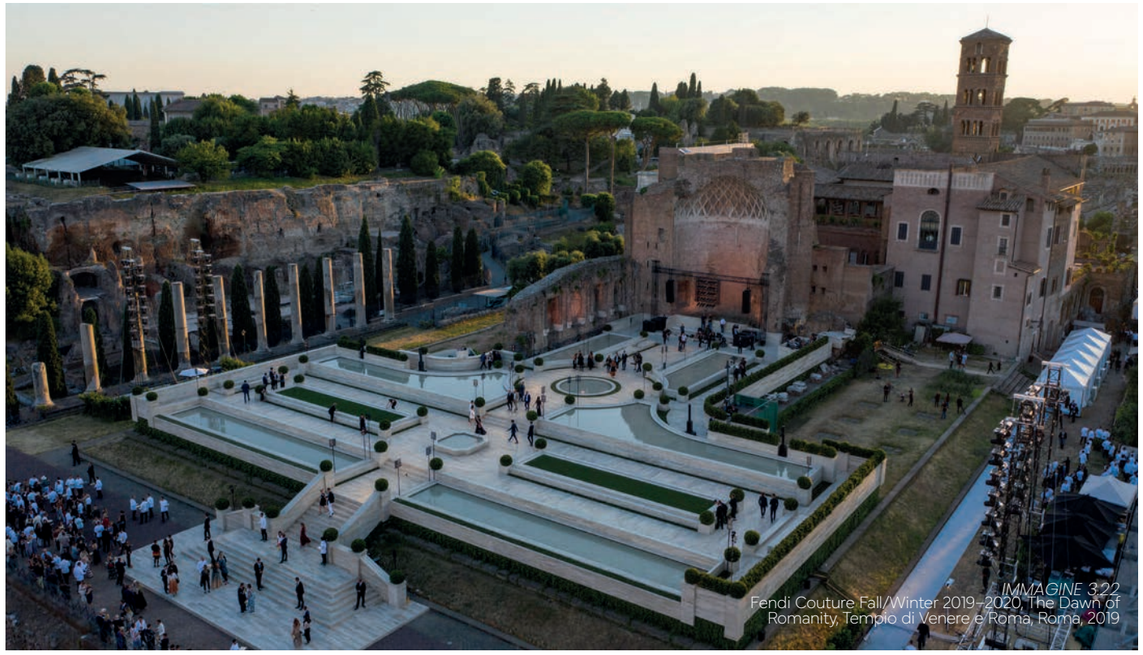


IMMAGINE 3.22
Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Tempio di Venere e Roma, Roma, 2019

Analizzando i principi fondamentali individuati nel capitolo, questo caso studio appare in larga parte virtuoso.
Il rischio dell'appropriazione scenografica viene attenuato dalla forza identitaria che lega il brand alla propria città: la rovina entra a far parte di un racconto storicamente costruito anzichè essere mero fondale.
La postura dominante in questo caso studio è sicuramente quella auto-rappresentativa, anche se attraversata da una componente relazionale. Fendi usa la rovina e Roma per auto-consacrarsi e per presentarsi come erede contemporaneo di una storia materiale e simbolica.
È però necessario sottolineare come tale auto-rappresentazione sia legittimata da un rapporto concreto con la città, sancito e rafforzato dagli interventi di mecenatismo e restauro promossi dalla maison.

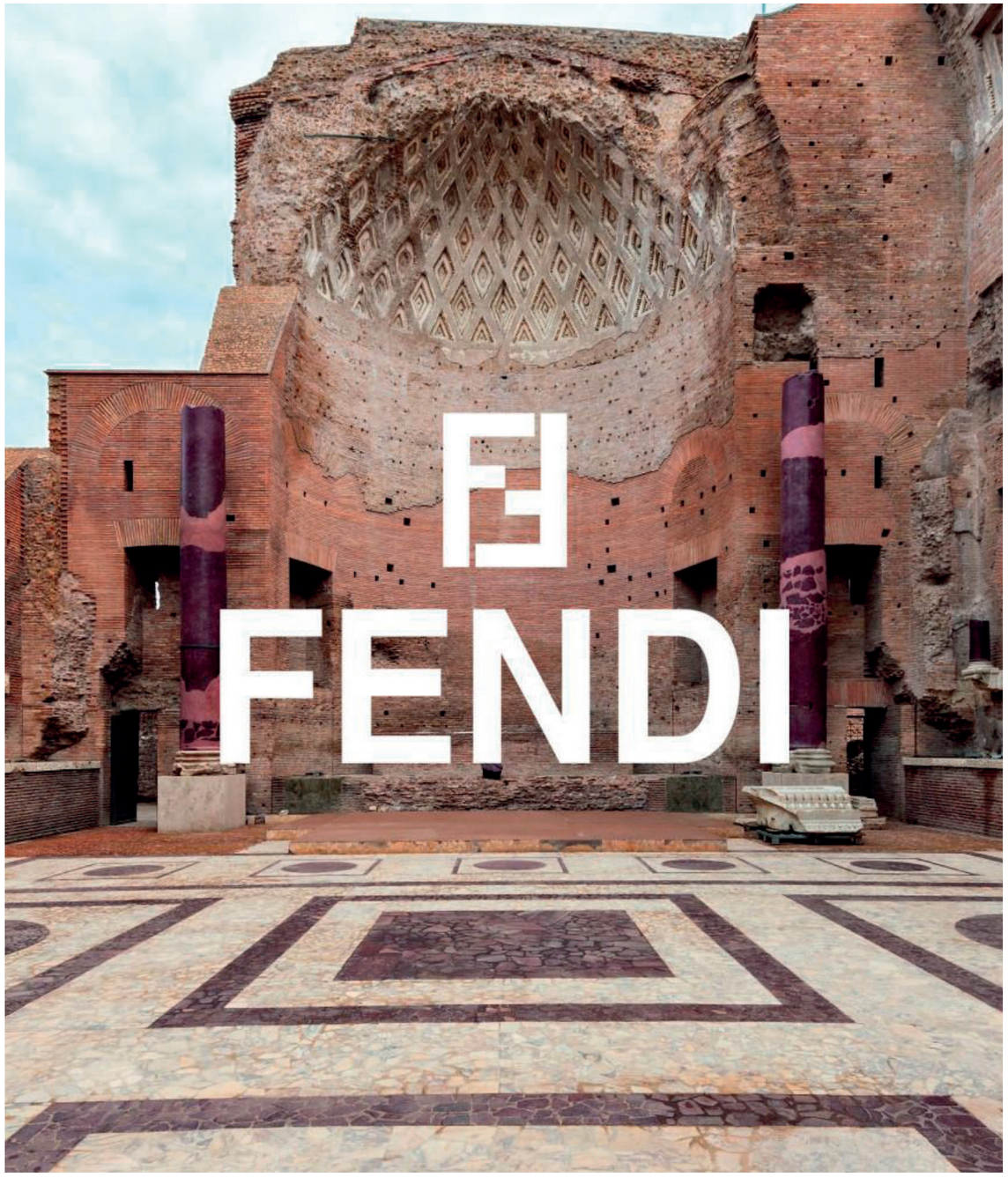
Il caso dimostra pertanto che l'uso strategico del patrimonio può risultare fecondo laddove la spettacolarità dell'evento sia supportata da una coerenza narrativa onesta e leggibile, oltre che da una relazione strutturale tra luogo, abito e identità della maison.





Gli abiti rielaborano motivi e superfici marmoree della Roma antica, trasformando la rovina da semplice contesto scenico a matrice formale e identitaria della collezione.

IMMAGINE 3.23 e 3.24
Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Roma, 2019



Il Tempio di Venere e Roma, oggetto di un intervento di restauro sostenuto da Fendi, costituisce il fondamento patrimoniale del caso studio. La relazione tra maison e sito archeologico non si esaurisce nell'evento effimero, ma si lega a una più ampia strategia di mecenatismo e costruzione dell'identità romana del brand.

IMMAGINE 3.25
Tempio di Venere e Roma, restauro Fendi, Roma

B/

Il patrimonio sacro come dispositivo curatoriale

HEAVENLY BODIES: FASHION AND THE CATHOLIC IMAGINATION

L'abito assume una presenza quasi reliquiaria: il corpo assente è evocato attraverso volume, luce e frontalità, mentre il patrimonio sacro diventa dispositivo curatoriale

IMMAGINE 3.26
Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018

Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination è forse il caso più propriamente museografico e più aderente all'idea di exhibit design come dispositivo critico.

La mostra, organizzata dal Costume Institute del Met nel 2018, metteva in dialogo moda, arte medievale, paramenti papali e immaginario cattolico.
Il Met la definisce come un dialogo tra fashion e arte medievale, finalizzato a indagare il rapporto tra la moda e le pratiche religiose e tradizionali del cattolicesimo.

Questo caso studio risulta particolarmente rilevante in quanto i Met Cloisters non sono una vera e propria rovina, ma uno spazio costruito attraverso il montaggio di frammenti architettonici e ambienti medievali, e questo pone già una condizione di distanza simbolica. Il luogo restituisce un'idea di Medioevo musealizzata, fatta di frammenti, chiostri, luce e silenzi perfettamente calibrati tra loro.
In questo contesto, l'abito viene collocato come presenza in grado di rievocare simbologie degli spazi sacri e non solo come semplice oggetto espositivo.
Lo studio Diller Scofidio+Renfro, autore dell'allestimento, ha lavorato sul concetto di "Catholic Space", creando uno spazio capace di far dialogare il fashion e l'arte sacra Nella sede principale del Met sulla Fifth Avenue i paramenti papali provenienti dalla Cappella Sistina mantenevano una solenne autonomia, mentre nelle gallerie bizantine e medievali dei Cloisters gli abiti contemporanei entravano in cortocircuito visivo con le collezioni permanenti.
L'esposizione costruisce una grammatica dello sguardo fondata sulle analogie formali, liturgiche e rituali discostandosi da una semplice collocazione degli abiti in un ambiente suggestivo.
Il tema cardine è la presenza dell'assenza: l'abito è attraversato dall'assenza del corpo che lo ha indossato o che potenzialmente avrebbe potuto farlo, ed evoca inoltre rituali, gerarchie e devozione.
In tal senso Heavenly Bodies può essere letto come un caso esemplare di coesistenza tra postura assente e relazionale. Assente, perché il corpo non è mostrato ma evocato, relazionale, perché il significato dell'abito nasce dal suo rapporto con lo spazio, con l'arte medievale, con i codici devozionali e con l'immaginario cattolico.



/

L'allestimento costruisce una relazione tra abiti contemporanei e spazio medievale musealizzato, trasformando la distanza temporale in esperienza interpretativa.

IMMAGINE 3.27
Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018



L'ornamento aureolare e il volto neutro del manichino trasformano l'abito in presenza quasi reliquiaria, sospesa tra corpo assente, immagine sacra e dispositivo museale.

IMMAGINE 3.28
Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018

L'abito diventa una reliquia laica, poiché non è di per sé sacro, ma viene elevato nel momento in cui viene inserito in un contesto che storicamente indaga il rapporto tra visibile e invisibile, materia e trascendenza, ornamento e autorità.
L'aspetto più importante di questo caso studio è la coerenza narrativa: moda e cattolicesimo condividono una lunga serie di aspetti come codici del corpo, i rituali, le superfici preziose e la costruzione dell'apparenza.

Il patrimonio sacro non viene qui utilizzato come espediente per conferire prestigio alla moda, ma come dispositivo interpretativo capace di renderla leggibile nelle sue strutture profonde.
L'abito contemporaneo è ben discostato dal paramento liturgico, così come la distanza temporale e simbolica tra moda e patrimonio religioso viene resa evidente diventando il reale motore della mostra.

Proprio perché l'abito non appartiene originariamente a quel contesto, la sua presenza produce senso, e il visitatore è chiamato a coglierne la relazione.
Il progetto dimostra come l'exhibit design possa essere molto di più che una semplice esposizione dell'oggetto, configurandosi come una forma di interpretazione critica del fashion heritage.



L'allestimento mette in relazione abiti contemporanei e spazio medievale musealizzato, trasformando la distanza tra moda e patrimonio sacro in esperienza interpretativa.

IMMAGINE 3.29
Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018

C/

Il patrimonio come scena controversa

LOUIS VUITTON CRUISE 2026

IMMAGINE 3.30
Louis Vuitton Cruise 2026, Palais des Papes, Avignone, 2025

Il caso Louis Vuitton Cruise 2026, ambientato nella Cour d'Honneur del Palais des Papes di Avignone, induce una riflessione critica diversa rispetto ai casi precedenti, poiché si tratta di un evento solo parzialmente fecondo dal punto di vista relazionale tra patrimonio e moda.
Anche se si tratta di un esempio in parte negativo, è utile a dimostrare come la reversibilità e la coerenza formale, da sole, non siano sufficienti a garantire un rapporto di equilibrio adeguato tra oggetto esposto e fondale.
Il Palais des Papes, parte del Patrimonio Mondiale UNESCO, è uno dei più importanti monumenti gotici europei e conserva una forte carica politica, religiosa e simbolica.
La scelta del luogo, sul piano narrativo, possiede una certa coerenza: la collezione presentata era infatti ispirata a un immaginario medievale e scenico, con richiami all'abbigliamento del tempo e costruiva un sistema visivo a cavallo tra costume storico e cultura contemporanea.
Tuttavia è proprio in questo aspetto che si annida il limite progettuale di questo evento, ovvero un uso del patrimonio finalizzato alla pura spettacolarità.
L'intervento, pur essendo reversibile e riconoscibile come contemporaneo, ha rischiato di trasformare il Palais des Papes in un pretesto scenico per amplificare l'immagine di Louis Vuitton.
Non mancarono inoltre proteste legate all'impatto ambientale, alle condizioni di lavoro e alla temporanea privatizzazione dell'area urbana; dinamiche che hanno dimostrato come la tutela del patrimonio passi anche attraverso la dimensione pubblica e sociale, oltre che dalla conservazione fisica del sito storico.
Il punto critico è quindi individuabile nella gestione del principio della distanza. Il contrasto tra la contemporaneità, in capo alla moda, e il Medioevo non produce una vera mediazione critica, nonostante sia indubbiamente di forte impatto visivo.
Per questi motivi Louis Vuitton Cruise 2026 può essere letto come un'espressione di postura auto-rappresentativa problematica: la reciproca valorizzazione che dovrebbe prodursi tra moda e patrimonio viene meno, tendendo verso un'esclusiva celebrazione della maison.
In conclusione, questo evento dimostra che un progetto può perdere valore metodologico nel momento in cui si verifica solo una parziale reciprocità tra sito, allestimento e fruizione pubblica.

/

Il look traduce l'immaginario medievale in linguaggio contemporaneo, attraverso riferimenti araldici e forme sospese tra costume storico e spettacolo.

IMMAGINE 3.31
Louis Vuitton Cruise 2026, dettaglio di collezione, 2025





/

Le sedute rosse e le strutture temporanee dichiarano la contemporaneità dell'intervento, trasformando la corte storica in spazio performativo e mostrando la tensione tra reversibilità allestitiva e spettacolarizzazione del patrimonio.

IMMAGINE 3.32
Louis Vuitton Cruise 2026, allestimento al Palais des Papes, 2025

04/
INTERVENIRE SULLA ROVINA

IMMAGINE 4.1
Villa adriana, Tivoli, Canopo

4.1 /
Villa Adriana

Dopo aver indagato nel capitolo precedente i criteri di valorizzazione del patrimonio attraverso l'exhibit, si rende ora necessario analizzarli da un punto di vista pratico, applicandoli a un contesto reale. I due interventi progettuali che seguono declinano questa sfida su piani diversi, ma con un'unica intenzione: abitare la rovina senza inibirla o consumarla e introdurre il contemporaneo senza cancellare l'antico. Le proposte qui esposte sono il risultato del concorso "Piranesi Prix de Rome", svoltosi a Tivoli nel settembre del 2025, che ha rappresentato un'occasione per mettere alla prova le capacità progettuali nello scenario della monumentale Villa Adriana.

Villa Adriana non è stata una tavola bianca su cui poter semplicemente applicare i principi già stabiliti: questa rovina è un sistema stratificato di relazioni complesse e sedimentate, conserva le impronte di studiosi, architetti e artisti che ne hanno percorso gli spazi e interroga il progetto prima ancora che questo abbia origine.



/

L'acqua, le colonne e i frammenti scultorei costruiscono una sequenza prospettica in cui rovina, paesaggio e riflesso diventano parte di un unico sistema percettivo.

IMMAGINE 4.2
Villa Adriana, Tivoli, Canopo

La Villa si sviluppa ai piedi dei Monti Tiburtini, non lontana da Tivoli, su un promontorio proteso verso la pianura romana. Fu costruita per volontà dell'imperatore Adriano tra il 118 e il 138 d.C., ma non si configura come una tradizionale residenza imperiale: l'ubicazione in prossimità di numerose falde acquifere, l'estensione e la complessità delle relazioni spaziali la rendono prossima a una città ideale costruita fuori dalla città.
In un ventennio, l'imperatore costruì padiglioni, terme, ninfei, ambienti di rappresentanza, specchi d'acqua articolati su circa 120 ettari di terreno, secondo un sistema di geometrie e allineamenti ben precisi.
Molti di questi ambienti, come il Canopo, il Pecile e il Teatro Marittimo, evocano luoghi visitati dall'imperatore durante i suoi viaggi nell'Impero. Non si tratta di citazioni formali, ma del frutto di esperienze personali tradotte in architettura.

Come precedentemente evidenziato, l'acqua svolge un ruolo emblematico nella configurazione della pianta di Villa Adriana. Essa orienta assi visivi, regola ritmi di percorrenza e scandisce gli spazi diventando materia costitutiva.
Ciò che permane ancora oggi è una complessità in forma frammentaria. Villa Adriana si presenta come una rovina vasta e discontinua, che tuttavia preserva la propria leggibilità.

/

Modello ricostruttivo del complesso adrianeo, in cui la successione di padiglioni, portici, corti, giardini e bacini d'acqua restituisce la dimensione territoriale della Villa come città ideale e sistema architettonico unitario.

IMMAGINE 4.3
Villa Adriana, Tivoli



Il valore che la Villa rappresenta è insieme storico, materiale e simbolico tanto da aver valso al sito il riconoscimento come Patrimonio dell'Umanità da parte dell'UNESCO nel 1999. Un'attestazione che sottolinea come sia necessaria una tutela in grado di coniugare conservazione e fruizione consapevole.
Questa eccezionalità rende Villa Adriana un terreno progettuale complesso, poiché la sua forza scenica rischia di essere facilmente ridotta a fondale prestigioso, privo di un rapporto reale con l'evento.
I criteri individuati nel capitolo precedente diventano qui risposte concrete a questo rischio: applicarli a questa rovina significa costruire una relazione ponderata tra materia archeologica, temporalità dell'intervento ed esperienza del visitatore, evitando tanto la neutralizzazione quanto la spettacolarizzazione del sito.

Murature, volte, geometrie di vasche e percorsi consentono ancora di percepire la logica dell'impianto: la perdita della forma originaria ha trasformato il complesso sistema della Villa in un palinsesto.
Un aspetto centrale di questa rovina, da cui anche Simmel era affascinato, è la sinergia che si percepisce tra ciò che la volontà umana ha costruito e ciò che il tempo ha restituito alla natura, inducendo l'osservatore a immaginare ciò che manca.

IMMAGINE 4.4
Villa Adriana, Tivoli, Grandi Terme



/

I tracciati superstiti del complesso dedicato ad Antinoo restituiscono la dimensione rituale e simbolica del complesso adrianeo, mostrando come la rovina conservi ancora la memoria delle sue funzioni originarie.

IMMAGINE 4.5
Villa Adriana, Tivoli, Antinoeion

/

Dettaglio delle murature in rovina, dove frammento, vegetazione e materia antica restituiscono la compresenza tra permanenza, perdita e trasformazione naturale del sito.

IMMAGINE 4.6
Villa Adriana, Tivoli, Piazza d'Oro

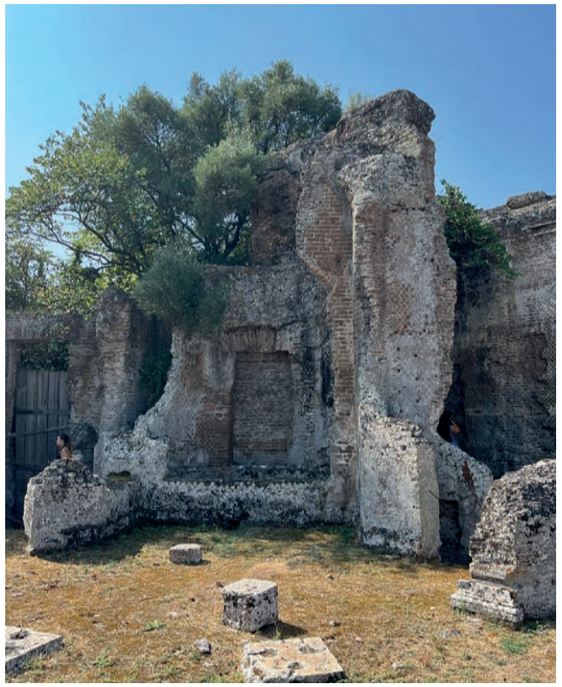




IMMAGINE 4.7
Villa Adriana, Tivoli, Canopo.

/

Le immagini mostrano le condizioni di fruizione serale del sito, in cui la presenza dell'acqua, delle murature superstiti e delle colonne viene resa percepibile attraverso l'illuminazione artificiale. Il rapporto tra luce, riflesso e materia archeologica evidenzia la complessità spaziale del complesso adrianeo e documenta come la rovina possa essere osservata attraverso sequenze, soglie e punti di vista differenti.

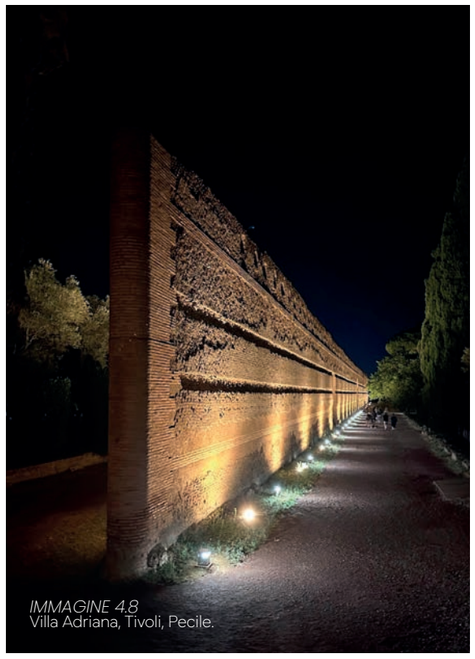


IMMAGINE 4.8
Villa Adriana, Tivoli, Pecile.



IMMAGINE 4.9
Villa Adriana, Tivoli, Teatro Marittimo.

/

Veduta del Pecile, vasto quadriportico rettangolare ispirato alla Stoà Poikile di Atene. Lo spazio racchiudeva un giardino con bacino centrale ed era destinato alla passeggiata e alla sosta, assumendo una funzione di rappresentanza e di organizzazione percettiva all'interno del complesso adrianeo.

IMMAGINE 4.10
Villa Adriana, Tivoli, Pecile

In questo orizzonte si colloca il Piranesi Prix de Rome, workshop-concorso internazionale promosso dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, dedicato alla museografia e all'architettura per l'archeologia.
Il tema della competizione, "Architettura d'acqua e paesaggio archeologico", orienta il progetto verso interventi capaci di dialogare con la memoria dell'acqua che attraversa il sito, con le preesistenze e con la coerenza del paesaggio. L'acqua diventa generatrice di un ragionamento che percorre simultaneamente la dimensione sensoriale, narrativa e patrimoniale.
I due progetti esposti di seguito si rapportano alla rovina in modo molto diverso, ma sono entrambi finalizzati alla valorizzazione del sito archeologico.

Il Padiglione termale costruisce un'esperienza di visita del sito, che non si sovrappone all'impianto antico, ma ne amplifica la lettura.
La sfilata di Moda, invece, spinge la progettazione al limite tra valorizzazione e consumo dell'immagine, mossa dalla consapevolezza che la moda può abitare la rovina solo se mediata da un progetto in grado di evidenziarne distanza e provvisorietà.
Villa Adriana, in quanto sistema attivo di relazioni, costituisce per entrambi gli interventi il punto di partenza e il punto di arrivo del progetto. Uno spazio vivo che accetta e ospita il contemporaneo per continuare a generare significato.



4.2
Rapporto tra Exhibit e Rovina



IMMAGINE 4.11
Pianta di Villa Adriana

PROGETTO
Padiglione Termale espositivo

Il progetto del Padiglione Termale espositivo rappresenta il primo tentativo di messa alla prova dei principi tecnici individuati nel capitolo 3.

L'area di intervento non è stata scelta per la sua semplice disponibilità spaziale, ma è stata individuata attraverso lo studio rigoroso delle geometrie e degli assi compositivi di Villa Adriana: un inserimento mirato, capace di riattivare relazioni spaziali latenti tra il progetto e le preesistenze.

Gli schemi compositivi sono stati tracciati a partire dallo stato di fatto della rovina, dai suoi allineamenti, dall'orografia del terreno e, soprattutto, dalla presenza di falde acquifere, permettendo di individuare il sedime progettuale più idoneo.
Lo scopo dell'intervento è quello di assumere le logiche spaziali della rovina, non per mimetizzarsi con essa, ma per poterla abitare in modo consapevole e rispettoso.

Il Padiglione, quindi, nasce dalla Villa e la interpreta, collocandosi in un luogo in cui può esistere senza sovrapporsi al paesaggio archeologico, ma integrandolo.

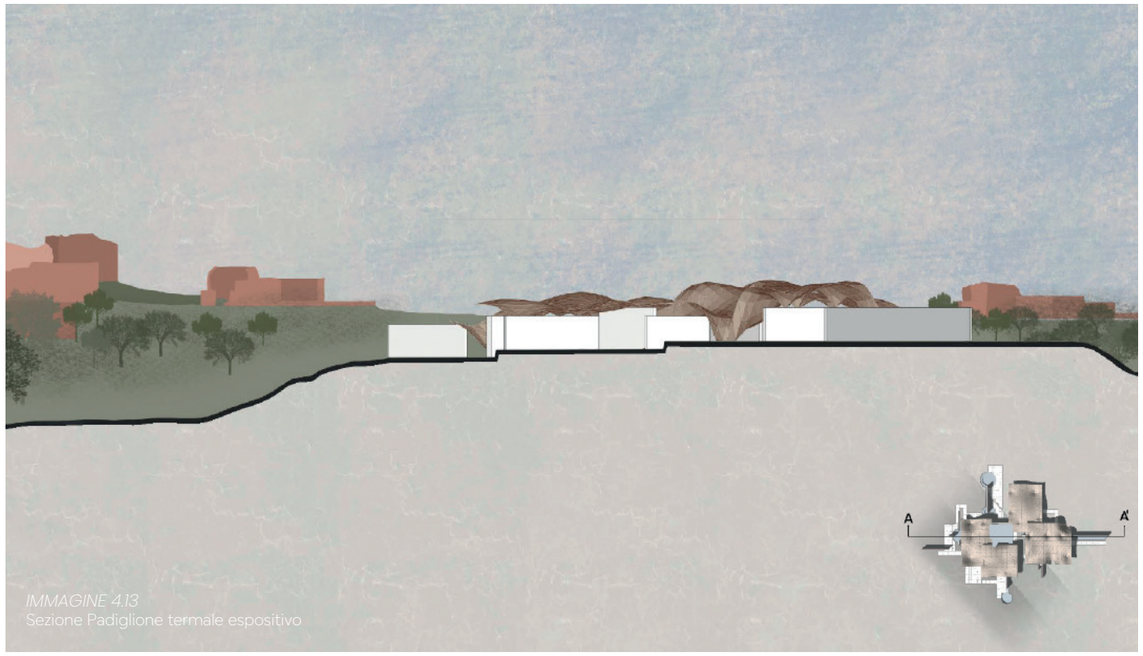


IMMAGINE 4.13
Sezione Padiglione termale espositivo



IMMAGINE 4.12
Elaborazione progettuale propria



IMMAGINE 4.14
Assi progettuali individuati durante il concorso



A livello architettonico, il padiglione si ispira a due riferimenti principali.
Il primo è il "Progetto per una Casa in mattoni" di Mies van der Rohe, dal quale riprende la logica dei setti liberi, degli spazi non completamente chiusi dalle pareti: la pianta, che si sviluppa in tutte le direzioni, crea una continuità diretta con lo psazio e la natura circostante.
I muri non costruiscono stanze autonome, ma configurano sequenze, soglie e campi percettivi. Questa impostazione consente al visitatore di attraversare il padiglione secondo un movimento fluido, in cui lo spazio del padiglione si diffonde progressivamente verso l'esterno.

Il secondo riferimento, invece, è il Padiglione delle Arti Islamiche del Louvre di Mario Bellini, evocato soprattutto nella copertura leggera e ondulata.
Strutturata come una superficie compatta ma sospesa, la copertura, analogamente al progetto parigino, filtra la luce naturale, generando suggestivi giochi d'ombre. È proprio la copertura la protagonista dell'intervento: lo rende una presenza contemporanea riconoscibile, ma allo stesso tempo visivamente leggera, e non aggressiva. Nel complesso la geometria di questo padiglione dichiara la distanza temporale dall'antico, accogliendolo ed esponendolo, ma rifiutando ogni forma di imitazione del passato.

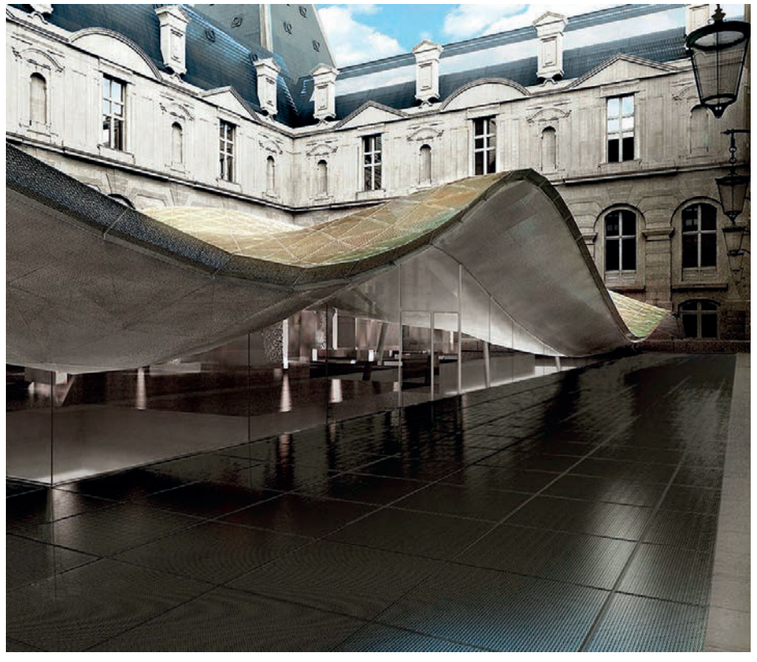


IMMAGINE 4.15
Ludwig Mies van der Rohe, Brick Country House, project, Potsdam-Neubabelsberg, Plan, 1964

IMMAGINE 4.16
Mario Bellini Architects, Rudy Ricciotti e Renaud Piérard, Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre, Cour Visconti, Parigi, 2005–2012

L'architettura del padiglione si fonda sul contrasto controllato tra due sistemi: da un lato i setti verticali, materici e frammentari; dall'altro la copertura continua, leggera e dalle linee sinuose.

I setti rievocano la condizione della rovina, fatta di muri superstiti, tagli, aperture e discontinuità. La copertura, invece, introduce un livello contemporaneo che ben si inserisce nel panorama della rovina.
I materiali sono scelti secondo una logica di coerenza e dialogo. Le superfici lapidee richiamano le cromie del paesaggio archeologico senza imitarne direttamente la materia. I toni caldi stabiliscono una continuità visiva con il contesto, mentre la struttura della copertura ne stabilisce la distanza temporale. Questa differenza tra antico e nuovo è essenziale: permette di riconoscere l'intervento come un'aggiunta chiaramente temporanea e reversibile, evitando ambiguità tra patrimonio e progetto.

L'acqua costituisce il centro nevralgico dell'intervento. Non è mero elemento decorativo, ma vera e propria materia progettuale. Vasche, riflessi, fruscii e movimento restutiscono in forma contemporanea la memoria sesoriale di Villa Adriana, orientando il percorso, modificando la percezione della luce, dilatando lo spazio.
Il visitatore vive così il padiglione attraverso un'esperienza pienamente corporea e sinestetica, all'interno della quale fruisce delle opere statuarie esposte.

Il Padiglione termale dimostra come un innesto contemporaneo possa valorizzare la rovina senza consumarla. La struttura è riconoscibile ma non invasiva, autonoma ma influenzata dal sito, temporanea ma capace di costruire significato. La rovina cessa di essere semplice fondale prestigioso per diventare matrice geometrica, atmosferica e narrativa del progetto.

IMMAGINE 4.17
Elaborazione proettuale propria

IMMAGINE 4.18
Elaborazione proettuale propria

IMMAGINE 4.19
Elaborazione proettuale propria

4.2
Rapporto tra Fashion e Rovina



IMMAGINE 4.20
Villa Adriana, Tivoli, Tre Esedre

PROGETTO
Evento Fashion

Il secondo intervento progettuale affronta il rapporto tra moda e paesaggio archeologico, ponendosi nel punto più delicato di questo elaborato: il rischio che l'evento di moda trasformi il patrimonio in immagine, fondale o dispositivo di prestigio.

Proprio per evitare questa deriva, la sfilata si ispira a "Le stelle della moda", evento organizzato a Piazza Navona nel 1995, in cui la moda italiana veniva presentata attraverso una dimensione corale e urbana, mettendo in scena più linguaggi della moda italiana all'interno di uno spazio storico altamente riconoscibile
Questa scelta è finalizzata a sottrarre l'evento alla logica dell'autocelebrazione aziendale e lo avvicina invece a una dimensione culturale, collettiva e patrimoniale. La moda non entra nella rovina per imporre un marchio, ma per costruire una narrazione plurale sul patrimonio fashion.

A Villa Adriana l'obiettivo non è quello di celebrare un'identità commerciale, ma verificare se un evento effimero possa diventare strumento di valorizzazione consapevole. La sfilata viene quindi pensata come exhibit temporaneo: un dispositivo in cui abiti, corpi, luce, acqua e rovina partecipano alla costruzione di un'esperienza narrativa.

Il tema scelto, il mito di Proserpina, permette di legare la dimensione della moda alla natura stessa della rovina. Proserpina è figura di passaggio, trasformazione, perdita e ritorno ciclico. La sua vicenda introduce una drammaturgia coerente con Villa Adriana, luogo in cui il tempo ha consumato la forma originaria ma non ha cancellato la capacità evocativa dello spazio. La rovina diventa così il luogo di un'apparizione temporanea: gli abiti attraversano lo spazio come presenze provvisorie, destinate a scomparire, mentre il sito rimane.

I padiglioni, progettati da Paolo Portoghesi, si configurano come volumi temporanei definiti da superfici curve, in un gioco di concavità e convessità che dialoga con lo spazio barocco della piazza. Le strutture, sormontate da piramidi in plexiglass, trasformano il contesto storico in scena performativa senza cancellarne la leggibilità.



IMMAGINE 4.21
Allestimento per lo spettacolo "Le stelle della Moda", Piazza Navona 1995



IMMAGINE 4.22
Sezione longitudinale dell'intervento per la sfilata.

Dal punto di vista allestitivo, la sfilata lavora su elementi misurati e reversibili: passerelle, piattaforme, specchi d'acqua, sedute, strutture scultoree e luce. Ogni componente è pensato come aggiunta temporanea, chiaramente distinguibile dalla materia archeologica.
La passerella si configura sulle geometrie della Villa, costruendo un percorso che conserva la lettura dello spazio originario. L'acqua, già centrale nella memoria del sito, viene riattivata come superficie scenica e riflettente.

La luce ha un ruolo decisivo nella costruzione dell'evento. Non viene utilizzata soltanto per rendere visibile la sfilata, ma come strumento curatoriale. L'illuminazione seleziona, misura e rivela: non trasforma la rovina in fondale uniforme, ma ne lascia emergere frammenti, superfici, ombre e profondità. In questo modo il sito mantiene la sua autonomia visiva.

Il progetto, campito in bianco nell'immagine 4.21, si inserisce nella rovina attraverso un sistema di passerelle leggere che ne assecondano la conformazione senza occultarne le geometrie originarie. La nuova struttura si configura come un negativo dei rilievi archeologici: non si sovrappone alla rovina come volume autonomo, ma ne segue vuoti, margini e discontinuità, trasformandoli in percorso scenico e dispositivo di fruizione.
La passerella principale definisce l'area della sfilata e consente il movimento delle modelle, mentre il sistema di accesso per il pubblico, (a sinistra nell'immagine), viene collegato al cuore dell'intervento attraverso una rampa sospesa sullo specchio d'acqua. Le vasche esistenti vengono mantenute come elementi centrali della composizione e valorizzate mediante strutture organiche illuminate, pensate per amplificare il rapporto tra rovina, acqua, luce e corpo in movimento. L'intervento conserva la leggibilità del sito e introduce una presenza contemporanea reversibile, capace di rendere la rovina accessibile senza comprometterne la percezione storica e spaziale.



Ingresso del pubblico all'area della sfilata all'interno delle Tre Esedre. L'intervento introduce una passerella sospesa sullo specchio d'acqua, pensata come percorso di accesso e dispositivo scenografico. Le strutture organiche illuminate valorizzano le vasche esistenti e accompagnano il visitatore verso il cuore dell'allestimento, instaurando un dialogo tra rovina, luce, acqua e presenza contemporanea.

IMMAGINE 4.23
Ingresso della sfilata al pubblico



Il tappeto bianco rielabora i motivi vegetali documentati a Villa Adriana. Il riferimento al tappeto floreale del Met Gala 2025 introduce invece un legame con la dimensione scenografica della moda, facendo della passerella un dispositivo narrativo sospeso tra memoria archeologica e linguaggio performativo contemporaneo.

IMMAGINE 4.24
Dettaglio del pattern floreale previsto per la passerella.

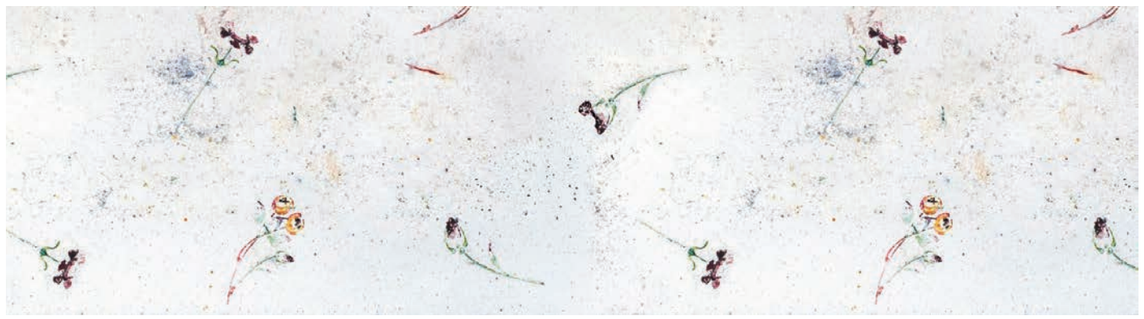




IMMAGINE 4.25
Gradinata del Metropolitan Museum of Art, Met Gala, 2025



IMMAGINE 4.26
Dettaglio dell'evento sfilata



IMMAGINE 4.27
Elaborazione proettuale propria

IMMAGINE 4.28-4.35
Raccolta collezioni haute couture:
Miu miu 2022 - Dior 2020 - Mc Queen 2007 - Dolce e Gabbana 2022 - Atelier Versace 2023 - Givenchy 2012 - Valentino 2023 - Fendi 2021

"Regna tamen certa est, partesque in tertia sorte concessere deae: totidemque ex aequore mensem cum matre est, totidemque suo sub cardine coniunx. Iam nunc terra refert flores, iam nunc nova proles in lucem exit, et veris laetantur tempora primis".
(Ovidio, Le Metamorfosi)

L'evento non essendo legato a un unico brand, non produce una narrazione proprietaria del patrimonio, ma una riflessione più ampia sul rapporto tra moda, memoria e spazio storico. L'abito non viene presentato solo come prodotto, ma come frammento di un sistema culturale fatto di tecniche, immaginari, archivi, gesti e rappresentazioni.

La sfilata diventa quindi una verifica pratica del concetto di valorizzazione critica. La rovina rimane leggibile, non spettacolarizzata per un fine autoreferenziale e non viene consumata come immagine, perché il progetto costruisce una distanza consapevole tra antico e contemporaneo.
La moda abita Villa Adriana per un tempo limitato, come apparizione effimera, mentre la rovina resta il centro permanente dell'esperienza.



LA PRIMAVERA E IL PERIODO DELL'INNOCENZA

Miu Miu SS2022
Dior Haute Couture SS2020



IL RAPIMENTO E LA DISCESA NEGLI INFERI

McQueen FW 2007 -"In memory of Elizabeth How"-
Dolge e Gabbana - Alta Moda Palermo



LA REGINA DELLADE

Atelier Versace FW2023
Givenchy FW2012 Couture



RINASCITA E CICLICITA'

Valentino Haute Couture FW2021
Fendi Couture 2021

BIBLIOGRAFIA

LA ROVINA -
LA MEMORIA COSTRUITA

CAP. 1

BIBLIOGRAFIA

Avrami, Erica C., Randall Mason, e Marta de la Torre. Values and Heritage Conservation: Research Report. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2000.

Bragantini, Irene, ed Elda Morlicchio, a cura di. Winckelmann e l'archeologia a Napoli. Atti dell'incontro di studi, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 1 marzo 2017. Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2019.

Brandi, Cesare. Teoria del restauro. Torino: Einaudi, 1977 [ed. orig. 1963].

Buonincontri, Francesca. Architettura contemporanea e tracce urbane e architettoniche dell'antico. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica, XXIV ciclo. [Anno da integrare].

Caliari, Pier Federico. "Rovina e modernità. Dialettica dell'Illuminismo." In La modernità delle rovine, a cura di Stefano Bigiotti ed Enrica Corvino, 64–69. Roma: Prospettive, 2015.

De la Torre, Marta, a cura di. Assessing the Values of Cultural Heritage. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2002.

Edensor, Tim. Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality. Oxford-New York: Berg, 2005.

Ginsberg, Robert. The Aesthetics of Ruins. Value Inquiry Book Series, vol. 159. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.

Grecchi, Manuela. Building Renovation: How to Retrofit and Reuse Existing Buildings to Save Energy and Respond to New Needs. Cham: Springer, 2022.

ICOMOS. Principles for the Recording of Monuments, Groups of Buildings and Sites. Sofia, 1996.

ICOMOS. The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites. Ratified by the 16th General Assembly of ICOMOS, Québec, 4 October 2008.

Martini, Giulia, Laura Piccina, ed Edoardo Simonato. "Introduzione." L'ospite ingrato, vol. 14, n. II, 2023, 7–16. DOI: 10.36253/oi-15568.

Occelli, Chiara L. M. "La tradizione di Brandi." Conversaciones..., n. 7, giugno 2019, 269–284.

Pretelli, Marco. "Aloïs Riegl e il valore dell'antico (o dell'alterazione) nel 'Restauro del Moderno'." RA. Restauro Archeologico, vol. I, 2025, 16–21. [Verificare titolo completo del fascicolo].

Riegl, Alois. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi. Traduzione di Sandro Scarrocchia. Bologna: Nuova Alfa, 1985.

Russo, Luigi, a cura di. La nuova estetica italiana. Aesthetica Preprint Supplementa, 9. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001.

Simmel, Georg. "La rovina." Traduzione italiana in Rivista di Estetica, n. 8, 1981, 121–127.

Sulfaro, Nino. "Il tema dell'uso nel progetto di conservazione. Note su una questione ancora aperta." In RICerca/REStauro. Sezione 3A: Progetto e cantiere: orizzonti operativi, a cura di Stefano Della Torre, 626–636. Roma: Edizioni Quasar, 2017.

Australia ICOMOS. The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. 2013.

Winckelmann, Johann Joachim. Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica. A cura di Federico Pfister. Milano: SE, 2008.

Winckelmann, Johann Joachim. Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology. Translated with an introduction and notes by David Carter. Rochester: Camden House, 2013.

Treccani.
https://www.treccani.it. Consultato il 24/03/2026.

Treccani, "Restauro e conservazione. Il sito archeologico."
https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-e-conservazione-il-sito-archeologico. Consultato il 24/03/2026.

Treccani, "Restauro."
https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
Consultato il 24/03/2026.

UNESCO World Heritage Centre, "Disaster Risk Reduction."
https://whc.unesco.org/en/disaster-risk-reduction/. Consultato il 24/03/2026.

ICAHM / ICOMOS, "Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage."
https://icahm.icomos.org/wp-content/uploads/2017/01/1990-Lausanne-Charter-for-Protection-and-Management-of-Archaeological-Heritage.pdf.
Consultato il 24/03/2026.

Springer. Building Renovation.
https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-89836-6.
Consultato il 24/03/2026

SITOGRAFIA

[1.1] Elaborazione propria.
[1.2] Giovanni Battista Piranesi, Fantasy of Ruins with a Statue of Minerva in the Center Foreground, ca. 1748, incisione / frontespizio per Vedute di Roma. Fonte digitale: Public Domain Image Archive.
[1.3] Thomas Cole, The Course of Empire: Desolation, 1836, olio su tela, 100 × 161 cm. New-York Historical Society, New York, inv. 1858.5.
[1.4–1.8] Ta Prohm, tempio del complesso di Angkor, Cambogia, XII secolo d.C. Fotografie documentarie contemporanee. Fonte: Wikimedia Commons. Autore: No(0) GoodNamesLeft, opera propria, licenza CC BY-SA 4.0.
[1.9] Latz + Partner, Landschaftspark Duisburg-Nord, dal 1991, parco paesaggistico e industriale nell'ex impianto Thyssen, Duisburg.
[1.10] Torso del Belvedere, opera neoattica, I secolo a.C. / I secolo d.C., Museo Pio-Clementino, Musei Vaticani, Roma, inv. 1192. Fotografia: F. Bucher.
[1.11] Giovanni Paolo Panini, Ruins of a Basilica or Mausoleum, 1691–1765, penna e inchiostro grigio, acquerello bruno e grigio. The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.
[1.12] Odeion di Aphrodisias, II secolo d.C., veduta della cavea semicircolare e dello spazio scenico. Fonte: Wikimedia Commons. Autore: Dosseman, licenza CC BY-SA 4.0.
[1.13] Hubert Robert, The Old Temple, 1787–1788, olio su tela. Art Institute of Chicago.
[1.14] Joseph Michael Gandy, Architectural Ruins — A Vision, 1798, esposto alla Royal Academy nel 1832, acquerello su carta. Sir John Soane's Museum, Londra.
[1.15] Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975, intervento architettonico e documentazione fotografica / filmica, Parigi.
[1.16] Giovanni Battista Piranesi, Avanzi del Tempio detto di Apollo nella Villa Adriana vicino a Tivoli, ca. 1769, acquaforte, dalla serie Vedute di Roma. The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.
[1.17] John Martin, Ruins of an Ancient City, ca. 1810–1820, olio su carta. The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund, 1981.13.
[1.18] Giovanni Battista Piranesi, Carceri d'invenzione, tavola II, seconda edizione riveduta, 1761, acquaforte. Esemplari presso Gallerie degli Uffizi, Firenze; British Museum, Londra; Bibliothèque nationale de France, Parigi. Licenza indicata: CC BY-NC-SA 4.0.
[1.19] Hubert Robert, A Colonnade in Ruins, ca. 1780, olio su tela. The Metropolitan Museum of Art, New York.
[1.20] Giovanni Battista Piranesi, La Tomba di Nerone, 1748, acquaforte. Licenza indicata: CC BY-NC-SA 4.0.
[1.21] Peter Zumthor, Kolumba — Kunstmuseum des Erzbistums Köln, 2003–2007, itegrazione architettonica su rovine gotiche e archeologiche, Colonia.
[1.22] Hubert Robert, Arches in Ruins, ca. 1780, olio su tela. The Metropolitan Museum of Art, New York.
[1.23] Biblioteca di Celso, Efeso. Anastilosi della facciata. Fonte: Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA 4.0.
[1.24] Ottavio Di Blasi & Partners, Pathways in the Medieval Basilica and in the North Hall, Basilica Patriarcale di Aquileia, 1999. Fonte digitale: Wikimedia Commons, Basilica di Aquileia, licenza CC BY-SA.
[1.25] Sagalassos Archaeological Research Project, KU Leuven, direzione Marc Waelkens, anastilosi del Ninfeo Antonino, Sagalassos, Pisidia, Turchia, II secolo d.C.; intervento di anastilosi 1998–2010. Fonte digitale: Wikimedia Commons, Category: Antonine Fountain in Sagalassos, licenza CC BY-SA.
mons, Category: Acropolis Museum, licenza CC BY-SA

ICONOGRAFIA

[1.26] Bernard Tschumi & Michael Photiadis, Museo dell'Acropoli, pavimento vetrato sull'area archeologica di Makrygianni, Atene, 2009. Fonte digitale: Wikimedia Commons, Category: Acropolis Museum, licenza CC BY-SA.
[1.27] Biblioteca di Celso, Efeso. Anastilosi della facciata. Fonte: Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA 4.0.
[1.28] Lund & Slaatto Arkitekter, Vernebygg over Hamar Domkirkeruiner / Hamardomen, 1987–1998, copertura protettiva in acciaio e vetro sulle rovine della cattedrale medievale, Hamar, Norvegia. Fonte digitale: Wikimedia Commons, voce Cathedral Ruins in Hamar, pubblico dominio.
[1.29] American School of Classical Studies at Athens, anastilosi della Stoa di Attalo, Agorà di Atene, ricostruzione 1953–1956 sul tracciato originale del II secolo a.C. Fonte digitale: Wikimedia Commons, Category: Stoa of Attalus, licenza CC BY-SA.
[1.30] Ateliers Jean Nouvel, Musée Vesunna — site-musée gallo-romain, 2003, copertura metallico-vetrata e passerelle in legno sopra la domus de Vésone, I–III secolo d.C., Périgueux. Fonte digitale: Wikimedia Commons, Category: Musée Vesunna, licenza CC BY-SA 3.0.
[1.31] Igor Mitoraj, Icaro caduto, 2011, bronzo, installazione permanente, Tempio della Concordia, Parco Archeologico della Valle dei Templi, Agrigento. Fonte fotografica: Igor Mitoraj — Atelier Mitoraj.
[1.32] Peter Zumthor, Schutzbau über römischen Ruinen, Coira, Svizzera, 1986. In El Croquis, n. 102–103, Peter Zumthor 1985–1998. Fotografia: August Fischer.
[1.33–1.37] John Ruskin, The South Side of St Mark's, Venice, ca. 1851, acquerello e matita su carta. Tate, Londra.
[1.38–1.39] Domus del Chirurgo, Rimini, copertura vetrata di Piazza Ferrari, apertura 2007. Fonte: Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA 3.0.
[1.40] Claudio Parmiggiani, Delocazione, installazione con fumo, polvere e fuliggine su parete. Documentazione fotografica. In Claudio Parmiggiani, Naufragio con spettatore, Silvana Editoriale, 2010.
[1.41] Teatro romano di Sagunto, Valencia, restauro e reintegrazione di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, 1985–1993. Fonte: Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA.
[1.42–1.43] David Chipperfield Architects, Neues Museum, Berlino, 2009. Fotografie: Simon Menges / Ute Zscharnt.
[1.44–1.45] Svein-Magne Tunli, Reichstag Building Berlin tunliweb 06, fotografia della cupola del Reichstag, Berlino, 3 dicembre 2016. Licenza Creative Commons CC BY-SA 3.0.
[1.46] Herzog & de Meuron, CaixaForum Madrid, 2001–2008. Fonte: Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA.
[1.47] Berlin — Reichstag Building at Night, fotografia, 2013. Fonte: Wikimedia Commons, licenza Creative Commons CC BY-SA 3.0.
[1.48] Rachelle Haun, Stonehenge Visitors Centre in 2019, fotografia, 19 giugno 2019. Fonte: Wikimedia Commons, da Flickr, licenza Creative Commons CC BY 2.0.
[1.49] Ethan Doyle White, Interior of the Stonehenge Visitor Centre, fotografia, 5 ottobre 2019. Fonte: Wikimedia Commons, opera propria, licenza Creative Commons CC BY-SA 4.0.
[1.50] Sam.hill7, Stonehenge Visitors Centre, fotografia, 23 gennaio 2016. Fonte: Wikimedia Commons, opera propria, licenza Creative Commons CC BY-SA 4.0.

[1.53] Gorge Otero-Pailos, The Ethics of Dust: Westminster Hall, 2016, installazione, Houses of Parliament, Londra. Commissione Artangel, Westminster Hall, Londra, 29 giugno – 1 settembre 2016. Fotografia: Marcus J. Leith. Fonte: Studio Otero-Pailos
[1.54] Szilas, 2010-08-02 at Stonehenge 05, fotografia, 2 agosto 2010. Fonte: Wikimedia Commons, opera propria, licenza Creative Commons CC BY-SA 4.0.
[1.55] Rachelle Haun, Stonehenge Visitors Centre in 2019, fotografia, 19 giugno 2019. Fonte: Wikimedia Commons, da Flickr, licenza Creative Commons CC BY 2.0.
[1.56] Stonehenge, monumento megalitico neolitico, ca. 3000-2000 a.C., Salisbury Plain, Wiltshire, Regno Unito. Fonte: Architectural Record
[1.57] Denton Corker Marshall, Stonehenge Visitor Centre, 2013, centro visitatori e spazio espositivo, Salisbury Plain, Wiltshire, Regno Unito. Fotografia: Peter Cook. Fonte: Denton Corker Marshall.
[1.58] Lascaux IV, Centre International de l'Art Pariétal, Montignac-Lascaux, vista interna della replica della grotta.
[1.59] Dan Courtice, Lascaux IV — Centre International de l'Art Pariétal, vue extérieure, fotografia dell'esterno, Montignac-Lascaux. Disponibile su Sarlat Tourisme.
[1.60] Snøhetta + SRA Architectes, con Casson Mann, Lascaux IV – Centre International de l'Art Pariétal, 2016, Montignac-Lascaux, Dordogna, Francia. Fotografia: Dan Courtice. Fonte: Lascaux IV – sito ufficiale.
[1.61] Snøhetta + SRA Architectes, con Casson Mann, Lascaux IV – Centre International de l'Art Pariétal, 2016, Montignac-Lascaux, Dordogna, Francia. Fonte: Lascaux IV – sito ufficiale.
[1.62] Richard Meier & Partners, Museo dell'Ara Pacis, Roma, fotografia.
[1.63] Roma Ara Pacis Augustae Meier, fotografia dell'interno del Museo dell'Ara Pacis, Roma. Fonte: Wikimedia Commons, 2007.
[1.64] Richard Meier & Partners, Museo dell'Ara Pacis Augustae, 1996-2006, museo archeologico, Lungotevere in Augusta, Roma. Fotografia: Alessandro Lanzetta. Fonte: Ministero della Cultura.
[1.65] Richard Meier & Partners, Museo dell'Ara Pacis Augustae, 1996-2006, museo archeologico, Lungotevere in Augusta, Roma. Fotografia: Alessandro Lanzetta. Fonte: Atlante Architettura Contemporanea
[1.66] Museo di arte contemporanea, Castello di Rivoli. Immagine propria.
[1.67] Castello di Rivoli — nuovo e vecchio, fotografia, 25 settembre 2005. Fonte: Wikimedia Commons, licenza Creative Commons CC BY-SA 2.0 IT.
[1.68] Andrea Bruno, scala sospesa del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, intervento di restauro e rifunzionalizzazione, 1979-1984, Rivoli-Torino. Fotografia: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Fonte: Castello di Rivoli.
[1.69] Hito Steyerl, The City of Broken Windows, 2018, installazione multimediale, Manica Lunga del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Fotografia: Antonio Maniscalco. Fonte: Castello di Rivoli.
[1.70] Bernard Tschumi Architects, con Michael Photiadis / ARSY, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia. Fotografia: Christian Richters / Bernard Tschumi Architects. Fonte: Bernard Tschumi Architects
[1.71] Bernard Tschumi Architects, con Michael Photiadis / ARSY, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia. Fotografia: Christian Richters / Bernard Tschumi Architects. Fonte: Divisare / Bernard Tschumi Architects.
[1.72] Bernard Tschumi Architects, con Michael Photiadis / ARSY, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia. Fonte: ArchDaily.
[1.73] Bernard Tschumi Architects, con Michael Photiadis / ARSY, Museo dell'Acropoli, 2001-2009, museo archeologico, Atene, Grecia. Veduta esterna notturna del museo in relazione visiva con l'Acropoli e il Partenone. Fonte: ArchDaily.

ICONOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland. Il sistema della moda. Traduzione di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1970. Edizione originale: Système de la mode. Paris: Seuil, 1967.

Bide, Bethan. "Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection." Fashion Theory, vol. 21, n. 4, 2017, 449–476. DOI: 10.1080/1362704X.2017.1290204.

Buse, Christina E., e Julia Twigg. "Materialising Memories: Exploring the Stories of People with Dementia through Dress." Ageing & Society, vol. 36, n. 6, 2016, 1115–1135. DOI: 10.1017/S0144686X15000185.

Craik, Jennifer. The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion. London-New York: Routledge, 1994.

Jenss, Heike. Fashioning Memory: Vintage Style and Youth Culture. London: Bloomsbury Academic, 2015.

Lees-Maffei, Grace, e Rebecca Houze, a cura di. Design and Heritage: The Construction of Identity and Belonging. London-New York: Routledge, 2021.

Paulicelli, Eugenia, Veronica Manlow, ed Elizabeth Wissinger, a cura di. The Routledge Companion to Fashion Studies. London-New York: Routledge, 2021. DOI: 10.4324/9780429264405.

Simmel, Georg. "La moda." In La moda e altri saggi di cultura filosofica. Milano: Longanesi, 1985.

Riegl, Alois. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi. Milano: Abscondita, 2011.

Winckelmann, Johann Joachim. Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica. A cura di Federico Pfister. Milano: SE, 2008.

4A Journal. Fashion & Heritage. 4A Journal. Rivista interdisciplinare di culture del progetto, n. 03. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2025.

UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris, 2003. https://ich.unesco.org/en/convention. Consultato il 15/05/2026.

Palais Galliera. "Tisser, broder, sublimer. Les savoir-faire de la mode." https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/weaving-embroidering-embellishing-crafts-and-trades-fashion. Consultato il 15/05/2026.

MoMu Antwerp. "ECHO. Wrapped in Memory." https://www.momu.be/en/exhibitions/echo. Consultato il 15/05/2026.

Fashion Studies Journal. "Present Imperfect: Disorderly Apparel Reconfigured." https://www.fashionstudiesjournal.org/reviews-2/2017/7/31/present-imperfect-nzxl2. Consultato il 15/05/2026.

Disseny Hub Barcelona. "The Return of the Absent Body in the Fashion Museum." https://www.dissenyhub.barcelona/en/node/5393. Consultato il 15/05/2026.

Victoria and Albert Museum. "Clothworkers' Centre." https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/the-clothworkers-centre. Consultato il 15/05/2026.

Fashion Institute of Technology. "Archiving Fashion Conference." https://www.fitnyc.edu/academics/academic-divisions/liberal-arts/art-history/archiving-fashion-conference/about.php. Consultato il 15/05/2026.

Armani/Silos. "Giorgio Armani Privé 2005–2025." https://www.armanisilos.com/exhibition/armani-prive-2005-2025/. Consultato il 15/05/2026.

The Metropolitan Museum of Art. "About Time: Fashion and Duration." https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time. Consultato il 15/05/2026.

Musée Yves Saint Laurent Paris. "1966, First Tuxedo." https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking. Consultato il 15/05/2026.

Musée Yves Saint Laurent Paris. "Yves Saint Laurent: Smoking Forever." https://museeyslparis.com/en/exhibitions-foundation/yves-saint-laurent-smoking-forever. Consultato il 15/05/2026.

d la Repubblica. "Quando Yves Saint Laurent liberò le donne con 'Le Smoking'." https://d.repubblica.it/fashion/moda/2025/11/09/news/smoking_yves_saint_laurent_storia_di_un_mito-424965934/. Consultato il 15/05/2026.

d la Repubblica. "Revenge dress: l'abito con cui Lady Diana servì la sua vendetta a Carlo 'compie' 29 anni." https://d.repubblica.it/reali/2023/06/29/news/revenge_dress_labito_con_cui_lady_diana_servi_la_sua_vendetta_a_carlo_compie_29_anni-424190251/. Consultato il 15/05/2026.

Samuel Anderson Architects. "Museum Collection Storage + Library / SPARC, Fashion Institute of Technology." https://samuelanderson.com/samuel-anderson-architects-projects/34-educational/256-museum-collection-storage-library-sparc-fashion-institute-of-technology-educational. Consultato il 15/05/2026.

Victoria and Albert Museum. "Madeleine Vionnet: An Introduction." https://www.vam.ac.uk/articles/madeleine-vionnet-an-introduction. Consultato il 15/05/2026

The Metropolitan Museum of Art. "Charles James, Clover Leaf." https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/81678. Consultato il 15/05/2026

The Metropolitan Museum of Art. "Charles James: Clover Leaf Ball Gown." https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-james-beyond-fashion/animations. Consultato il 15/05/2026

Museo dell'Ara Pacis. "Helmut Newton. Rue Aubriot, Yves Saint Laurent, French Vogue, Paris, 1975." https://www.arapacis.it/en/node/1012942. Consultato il 15/05/2026.

Vogue. "Kim Kardashian Takes Marilyn Monroe's 'Happy Birthday, Mr. President' Dress Out for a Spin." https://www.vogue.com/article/kim-kardashian-met-gala-2022. Consultato il 15/05/2026.

Vanity Fair. "Diana's Final Heartbreak." https://www.vanityfair.com/news/2007/07/diana200707. Consultato il 15/05/2026.

SITOGRAFIA

[2.1] Chiharu Shiota, Dialogue with Absence, 2010, installazione. Fonte: Chiharu Shiota.
[2.2] Maison Margiela, ensemble, collezione Primavera/Estate 1997. Fonte: Fashion Museum Antwerp — MoMu.
[2.3–2.4] Comme des Garçons, Body Meets Dress, Dress Meets Body, collezione Primavera/Estate 1997. Fonte: Vogue Runway.
[2.5] Abito strutturato esposto nella mostra Tisser, broder, sublimer. Les savoir-faire de la mode. Fonte: Palais Galliera.
[2.6] Abito blu, conservazione delle collezioni moda. Fonte: Palais Galliera.
[2.7–2.9] Deposito collezioni del The Museum at FIT. Fonte: Samuel Anderson Architects.
[2.10] Abito da sposa verde salvia con fiocco, mostra Marie Antoinette Style. Fonte: Victoria and Albert Museum.
[2.11] Giorgio Armani con selezione di abiti Armani Privé. Fonte: Fashion Network.
[2.12] Bill Cunningham, fotografie di street style, New York. Fonte: The New Yorker / The New York Times.
[2.13–2.14] Scheda d'archivio Yves Saint Laurent con immagini di sfilata e campioni tessili. Fonte: Herberger Institute for Design and the Arts — ASU FIDM Museum.
[2.15] The Metropolitan Museum of Art, About Time: Fashion and Duration, The Costume Institute, New York, 2020. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.16] Charles James, Clover Leaf Ball Gown, abito in seta bianca e tessuto strutturato. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.17] The Metropolitan Museum of Art, About Time: Fashion and Duration, The Costume Institute, New York, 2020. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.18] Christian Dior, Bar Suit, 1947. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.19] Irving Penn, Balenciaga Rose Dress, 1967. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.20] Pagina editoriale Vogue, Balenciaga Haute Couture, 1967–1968. Fonte: Vogue Italia.
[2.21] Mannequins in Installation of The Costume Institute. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[2.22–2.23] Madeleine Vionnet, abito da sera, 1937. Fonte: Victoria and Albert Museum.
[2.24] Hubert de Givenchy, abito nero indossato da Audrey Hepburn. Fonte: Artribune.
[2.25] Richard Avedon, Dovima with Elephants, abito Dior, 1955. Fonte: Art Institute of Chicago.
[2.26] Vogue, Paris Spring Collections, 1 aprile 1947. Fonte: Vogue.
[2.27] Vogue, servizio "Paris Collections", 1947. Fonte: Vogue.
[2.28–2.29] Antonio Marras, campagna FW21, De Innui Ses, Su Nuraxi di Barumini, Sardegna. Fonte: Fashion Network.
[2.30] Marilyn Monroe interpreta Happy Birthday, Mr. President, Madison Square Garden, New York, 19 maggio 1962. Fonte: Vogue Italia.
[2.31] Marilyn Monroe dopo l'esibizione Happy Birthday, Mr. President, 1962. Fonte: Rolling Stone.
[2.32] Happy Birthday, Mr. President Dress, abito di Marilyn Monroe esposto. Fonte: Vogue Italia.
[2.33] Kim Kardashian con il vestito di Marilyn Monroe, servizio fotografico. Fonte: Vogue Italia.
[2.34] Kim Kardashian con il vestito di Marilyn Monroe al Met Gala, 2022. Fonte: Vogue Italia.
[2.35] Diana, Principessa del Galles, alla Serpentine Gallery, Londra, 29 giugno 1994. Fonte: Vogue UK.
[2.36] "Diana's Final Heartbreak", Vanity Fair, luglio 2007. Fonte: Vanity Fair.
[2.37] Sequenza tratta dalla serie televisiva "The Crown". Fonte: The today Show
[2.38] Sequenza tratta dalla serie televisiva "The Crown". Fonte: British Vogue
[2.39] Figura in cera di Diana al Musée Grévin di Parigi, rappresentata con il Revenge Dress. Fonte: People Magazine
[2.40] Helmut Newton, Rue Aubriot, Yves Saint Laurent, French Vogue, Paris, 1975. Fonte: Museo dell'Ara Pacis.
[2.41] Yves Saint Laurent, copertina/editoriale dedicato a Le Smoking. Fonte: École Supérieure de Relooking.
[2.42] Catherine Deneuve in Le Smoking. Fonte: The Ducker.
[2.43] Yves Saint Laurent e modella in smoking, Parigi, 1979. Fonte: d la Repubblica.

ICONOGRAFIA

L'EXHIBIT DESIGN -
LA MEMORIA ESPOSTA

CAP. 3

BIBLIOGRAFIA

Bennett, Tony. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London-New York: Routledge, 1995.

Bishop, Claire. Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art? London: Koenig Books, 2013.

Brandi, Cesare. Teoria del restauro. Torino: Einaudi, 1977 [ed. orig. 1963].

Dernie, David. Exhibition Design. London: Laurence King Publishing, 2006.

Lord, Barry, e Maria Piacente, a cura di. Manual of Museum Exhibitions. 2ª ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

Clark, Judith, e Amy de la Haye. Exhibiting Fashion: Before and After 1971. New Haven-London: Yale University Press, 2014.

Cumming, Valerie. Understanding Fashion History. London: Batsford, 2004.

Petrov, Julia. Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress. London-New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Taylor, Lou. The Study of Dress History. Manchester: Manchester University Press, 2002.

ICOM International Committee for Museums and Collections of Costume. Guidelines for Costume Collections. Paris: ICOM, 1990.

Museums & Galleries Commission. Standards in the Museum Care of Costume and Textile Collections. London: Museums & Galleries Commission, 1998.

4A Journal. Fashion & Heritage. 4A Journal. Rivista interdisciplinare di culture del progetto, n. 03. Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2025.

Allegranti, Ivan. "Fashion Shows in Archaeological Heritage Sites." Design/Arts/Culture, vol. 1, 2021. DOI: 10.12681/dac.25910.

Allegretti, Greta, Amath Luca Diatta, e Sara Ghirardini. "Moda e patrimonio. Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza." AND. Rivista di Architetture, Città e Architetti, n. 42, 2022. [Pagine da integrare se disponibili].

Calinao, Dan Jason. "Catwalks and Cloisters: A Semiotic Analysis of Fashion Shows in Built Heritage." Social Semiotics, vol. 33, n. 1, 2023, 151–167. Pubblicato online il 6 luglio 2020. DOI: 10.1080/10350330.2020.1788821.

Mendes, Silvano. "The Instagrammability of the Runway: Architecture, Scenography, and the Spatial Turn in Fashion Communications." Fashion Theory, vol. 25, n. 3, 2021, 311–338. DOI: 10.1080/1362704X.2019.1629758.

Spadaccini, Virginia. "The Fortune of the Ancient World's Heritage within the Context of Fashion Museums' Communication in Italy." ZoneModa Journal, vol. 12, n. 1, 2022, 119–134. DOI: 10.6092/issn.2611-0563/14907.

ICOM Costume Committee. “International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles.” https://costume.mini.icom.museum/. Consultato il 29/05/2026.

Collections Trust. “An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections.” Museums & Galleries Commission, 2000. https://collectionstrust.org.uk/resource/an-illustrated-guide-to-the-care-of-costume-and-textile-collections/. Consultato il 29/05/2026.

Victoria and Albert Museum. “Alexander McQueen: Savage Beauty / The Museum of Savage Beauty.” 2015. https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/. Consultato il 29/05/2026.

Victoria and Albert Museum. “Alexander McQueen: An Introduction.” https://www.vam.ac.uk/articles/alexander-mcqueen-an-introduction. Consultato il 29/05/2026.

The Metropolitan Museum of Art. “About Time: Fashion and Duration.” 2020. https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2020/about-time. Consultato il 29/05/2026.

Victoria and Albert Museum. “Fashioned from Nature.” 2018. https://www.vam.ac.uk/exhibitions/fashioned-from-nature. Consultato il 29/05/2026.

Vogue Runway. “Fendi Fall 2019 Couture Collection.” 4 luglio 2019. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/fendi. Consultato il 29/05/2026.

Time International. “FENDI Couture Fall/Winter 2019–2020: The Dawn of Romanity.” 11 luglio 2019. https://www.timeinternational.co.id/fendi-couture-fall-winter-2019-2020-the-dawn-of-romanity/. Consultato il 29/05/2026.

Wanted in Rome. “Fendi Restores Temple of Venus and Rome.” 22 dicembre 2021. https://www.wantedinrome.com/news/fendi-restores-temple-of-venus-and-rome.html. Consultato il 29/05/2026.

The Impression. “Fendi Announces Temple of Venus and Rome End Restoration Works and Dedicated Book.” https://theimpression.com/fendi-announces-temple-of-venus-and-rome-end-restauration-works-and-dedicated-book/. Consultato il 29/05/2026.

The Metropolitan Museum of Art. “Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination.” 2018. https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies. Consultato il 29/05/2026.

The Metropolitan Museum of Art. Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination. MetPublications. https://www.metmuseum.org/met-publications/heavenly-bodies-fashion-and-the-catholic-imagination. Consultato il 29/05/2026.
The Metropolitan Museum of Art. “Costume Institute’s Spring 2018 Exhibition at The Met Fifth Avenue and The Met Cloisters.” Comunicato stampa, 2017. https://www.metmuseum.org/press-releases/costume-institute-announcement-2018-2017-news. Consultato il 29/05/2026.

The Metropolitan Museum of Art. “1,659,647 Visitors to Costume Institute’s Heavenly Bodies.” Comunicato stampa, 2018. https://www.metmuseum.org/press-releases/heavenly-bodies-most-visited-exhibition-2018-news. Consultato il 29/05/2026.

Diller Scofidio + Renfro. “Heavenly Bodies.” Progetto allestitivo, 2018. https://dsrny.com/project/heavenly-bodies. Consultato il 29/05/2026.

ArchDaily. “Heavenly Bodies / Diller Scofidio + Renfro.” 9 maggio 2018. https://www.archdaily.com/894079/heavenly-bodies-diller-scofidio-plus-renfro. Consultato il 29/05/2026.

Vogue. “Met Gala 2018 Theme: Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination.” 2017. https://www.vogue.com/article/met-gala-2018-theme-heavenly-bodies-fashion-and-the-catholic-imagination. Consultato il 29/05/2026.

Louis Vuitton. “Cruise 2026 Show.” 2025. https://en.louisvuitton.com/eng-nl/magazine/articles/women-cruise-2026-show. Consultato il 29/05/2026.

UNESCO World Heritage Centre. “Historic Centre of Avignon: Papal Palace, Episcopal Ensemble and Avignon Bridge.” https://whc.unesco.org/en/list/228/. Consultato il 29/05/2026.

UNESCO World Heritage Centre. “Historic Centre of Avignon: Gallery.” https://whc.unesco.org/en/list/228/gallery/. Consultato il 29/05/2026.

Le Monde. “Louis Vuitton and the Avignon Mademoiselles.” 23 maggio 2025. https://www.lemonde.fr/en/lifestyle/article/2025/05/23/louis-vuitton-and-the-avignon-mademoiselles_6741579_37.html. Consultato il [data da integrare].

The Guardian. “Louis Vuitton Captures Zeitgeist for Conclave Chic at Avignon Show.” 23 maggio 2025. https://www.theguardian.com/fashion/2025/may/23/louis-vuitton-captures-the-zeitgeist-for-conclave-chic-at-avignon-show. Consultato il [data da integrare].

Numéro. “Louis Vuitton Takes Over the Palais des Papes for Its Cruise 2026 Show.” 26 maggio 2025. https://numero.com/en/fashion/louis-vuitton-takes-over-the-palais-des-papes-for-its-cruise-2026-show/. Consultato il [data da integrare].

SITOGRAFIA

[3] Roberto Capucci, mostra al Teatro Farnese di Parma, 1996. Fonte: Studio di Architettura EFA.
[3.1] Absent Bodies, Designmuseum Danmark. Fonte: Designmuseum Danmark.
[3.2] Absent Bodies, Designmuseum Danmark. Fonte: Danish Design Review.
[3.3] Absent Bodies, People Go to Work, Designmuseum Danmark. Fonte: Alpha Fashion.
[3.4] Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Fonte: Atlante Architettura Contemporanea.
[3.5] Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Fonte: Artforum.
[3.6] Fashioned from Nature, Victoria and Albert Museum, Londra, 2018. Fonte: Victoria and Albert Museum.
[3.7] The Costume Institute Conservation Laboratory, The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: Vogue UK.
[3.8] Christo e Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlino, 1995. Fonte: SWR. Immagine adattata.
[3.9] The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.
[3.10] Gucci Archive, Palazzo Settimanni, Firenze. Fonte: WWD.
[3.11] Dior Cruise 2020, Palais El Badi, Marrakech, 2019. Fonte: Harper’s Bazaar.
[3.12] Dolce & Gabbana Alta Moda, Valle dei Templi, Agrigento, 2019. Fonte: Architectural Digest.
[3.13] Items: Is Fashion Modern?, Museum of Modern Art, New York, 2017. Fonte: MoMA.
[3.14] Christian Dior: Designer of Dreams, Victoria and Albert Museum, Londra, 2019. Fonte: British Vogue.
[3.15] Chiharu Shiota, Dialogue with Absence, 2010. Fonte: Chiharu Shiota.
[3.16] Giorgio Armani Privé, Armani/Silos, Milano. Fonte: WWD.
[3.17] Giorgio Armani Privé, Armani/Silos, Milano. Fonte: YesMilano.
[3.18] Saint Laurent Men’s Spring/Summer 2023, deserto di Agafay, Marrakech, 2022. Fonte: Dezeen.
[3.19] Dolce & Gabbana, Alta Sartoria 2025, Ponte Sant’Angelo / Castel Sant’Angelo, Roma. Fonte: Caras.
[3.20] Jacquemus, Le Coup de Soleil, Valensole, 2019. Fonte: Puss Puss Magazine.
[3.21] Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Tempio di Venere e Roma, Roma, 2019. Fonte: Whitewall.
[3.22] Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Roma, 2019. Fonte: Palazzigas.
[3.23] Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Roma, 2019. Fonte: Time International.
[3.24] Fendi Couture Fall/Winter 2019–2020, The Dawn of Romanity, Roma, 2019. Fonte: Living Adamis.
[3.25] Tempio di Venere e Roma, restauro Fendi, Roma. Fonte: nss magazine.
[3.26] Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018. Fonte: Vogue.
[3.27] Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018. Fonte: Dezeen.
[3.28] Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018. Fonte: The New York Times.
[3.29] Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, The Met Cloisters, New York, 2018. Fonte: The Wall Street Journal.
[3.30] Louis Vuitton Cruise 2026, Palais des Papes, Avignone, 2025. Fonte: Life and People Magazine.
[3.31] Louis Vuitton Cruise 2026, Palais des Papes, Avignone, 2025, dettaglio della collezione. Fonte: Vogue.
[3.32] Louis Vuitton Cruise 2026, Palais des Papes, Avignone, 2025, allestimento. Fonte: La Mode en Images.

ICONOGRAFIA

INTERVENIRE SULLA
ROVINA

CAP. 4

BIBLIOGRAFIA

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

Brandi, Cesare. Teoria del restauro. Torino: Einaudi, 1977.

Gentili Tedeschi, Eugenio; Denti, Giovanni. Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante. Firenze: Alinea Editrice, 1999.

Giuliani, Cairoli Fulvio. L'edilizia nell'antichità. Roma: Carocci, 2006.

Hughes, Philip. Exhibition Design. London: Laurence King Publishing, 2010.

Lord, Gail Dexter; Piacente, Maria, a cura di. Manual of Museum Exhibitions. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

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

ICOMOS, The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites, 2008.

Mari, Zaccaria. "Villa Adriana. Da rovina a patrimonio dell'UNESCO." LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia, n. 7, 2010, pp. 153–171.

Piranesi, Giovanni Battista. Antichità di Tivoli. Roma, 1761.

Salza Prina Ricotti, Eugenia. Villa Adriana. Il sogno di un imperatore. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001.

Simmel, Georg. "La rovina." 1911. Trad. it. in Rivista di Estetica, n. 8, 1981, pp. 121–127.

Caliari, Pier Federico. Linee guida progetto Piranesi Prix de Rome. Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, 2025.

UNESCO World Heritage Centre. “Villa Adriana (Tivoli).” https://whc.unesco.org/en/list/907/. Consultato il 10/06/2026.

ICOMOS. “Advisory Body Evaluation: Villa Adriana, Italy, No. 907.” https://whc.unesco.org/document/154566. Consultato il 10/06/2026.

Commissione Nazionale Italiana per l’UNESCO. “Villa Adriana (Tivoli).” https://www.unesco.it/it/unesco-vicino-a-te/siti-patrimonio-mondiale/villa-adriana-tivoli/. Consultato il 10/06/2026.

Ministero della Cultura, VILLÆ — Villa Adriana e Villa d’Este. “Villa Adriana.” https://villae.cultura.gov.it/i-luoghi/villa-adriana/. Consultato il 10/06/2026.

Ministero della Cultura, UNESCO Cultura. “Villa Adriana (Tivoli).” https://unesco.cultura.gov.it/en/projects/villa-adriana-tivoli/. Consultato il [data da integrare].

Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia. “Piranesi Prix de Rome.” https://www.accademiaadrianea.net/piranesiprixderome/. Consultato il 10/06/2026.

Mari, Zaccaria. “Villa Adriana. Da rovina a patrimonio dell’UNESCO.” LANX, n. 7, 2010. https://riviste.unimi.it/index.php/lanx/article/view/1258. Consultato il 10/06/2026.

Società Tiburtina di Storia e d’Arte. “Z. Mari, Villa Adriana. Da rovina a patrimonio dell’UNESCO.” https://www.societatiburtinastoriaarte.it/download/z-mari-villa-adriana-da-rovina-a-patrimonio-dellunesco-lanx-7-2010-pp-153-172/. Consultato il 10/06/2026.

Yale University Press. “William L. MacDonald, John A. Pinto, Hadrian’s Villa and Its Legacy.” https://yalebooks.yale.edu/book/9780300053814/hadrians-villa-and-its-legacy/. Consultato il 10/06/2026.

Princeton University, Department of Art & Archaeology. “Hadrian’s Villa and Its Legacy.” https://artandarchaeology.princeton.edu/research/faculty-bookshelf/hadrians-villa-and-its-legacy. Consultato il 10/06/2026.

ICOMOS. “Charters and Doctrinal Texts.” https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts. Consultato il 10/06/2026.

SITOGRAFIA

[4.1] Villa Adriana, Tivoli, Canopo. Fotografia propria, 2026.
[4.2] Villa Adriana, Tivoli, Canopo. Fotografia propria, 2026.
[4.3] Modello di Villa Adriana, Tivoli. Fonte da integrare.
[4.4] Villa Adriana, Tivoli, Grandi Terme. Fotografia propria, 2026.
[4.5] Villa Adriana, Tivoli, Antinoeion. Fotografia propria, 2026.
[4.6] Villa Adriana, Tivoli, Piazza d’Oro. Fotografia propria, 2026.
[4.7] Villa Adriana, Tivoli, Canopo. Fotografia propria, 2026.
[4.8] Villa Adriana, Tivoli, Pecile. Fotografia propria, 2026.
[4.9] Villa Adriana, Tivoli, Teatro Marittimo. Fotografia propria, 2026.
[4.10] Villa Adriana, Tivoli, Pecile. Fotografia propria, 2026.
[4.11] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.12] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.13] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.14] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.15] Ludwig Mies van der Rohe, Brick Country House, project, Potsdam-Neubabelsberg, Plan, 1924. The Museum of Modern Art, New York. Fonte: MoMA.
[4.16] Mario Bellini Architects, Rudy Ricciotti e Renaud Piérard, Département des Arts de l’Islam, Musée du Louvre, Cour Visconti, Parigi, 2005–2012. Fonte: Musée du Louvre / Mario Bellini Architects.
[4.17] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.18] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.19] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.20] Villa Adriana, Tivoli, Tre Esedre. Fotografia propria, 2026.
[4.21] Allestimento per lo spettacolo “Le stelle della Moda”, Piazza Navona 1995. Fonte: Roma e i Fuochi d’Allegrezza. Strutture effimere: dalle feste barocche agli spettacoli per la moda, Leone Spita.
[4.22] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.23] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.24] Elaborazione progettuale propria, 2026. Sito di Villa Adriana.
[4.25] Gradinata del Metropolitan Museum of Art, Met Gala, 2025. Foto: Dimitrios Kambouris / Getty Images for The Met Museum.
[4.25] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.25] Elaborazione progettuale propria, 2026.
[4.28] Christian Dior, collezione Haute Couture Primavera/Estate 2020, Musée Rodin, Parigi, 2020. Direzione creativa: Maria Grazia Chiuri; scenografia di Judy Chicago. Foto: Dior / Vogue Runway.
[4.29] Miu Miu, collezione Ready-to-Wear Primavera/Estate 2022, Parigi, 2021. Direzione creativa: Miuccia Prada. Foto: Miu Miu / Vogue Runway.
[4.30] Dolce&Gabbana, collezione Alta Moda “Les Siciliennes”, Hôtel de la Marine, Parigi, 2025. Foto: Dolce&Gabbana.
[4.31] Alexander McQueen, collezione Ready-to-Wear Primavera/Estate 2007, “Sarabande”, Parigi, 2006. Foto: Alexander McQueen / Vogue Runway.
[4.32] Versace, collezione Ready-to-Wear Autunno/Inverno 2023–2024, Los Angeles, 2023. Direzione creativa: Donatella Versace. Foto: Versace / Vogue Runway.
[4.33] Givenchy, collezione Ready-to-Wear Autunno/Inverno 2012–2013, Parigi, 2012. Direzione creativa: Riccardo Tisci. Foto: Givenchy / Vogue Runway.
[4.34] Fendi, collezione Haute Couture Autunno/Inverno 2021–2022, Parigi, 2021. Direzione creativa: Kim Jones. Foto: Fendi / Vogue Runway.
[4.35] Valentino, collezione Haute Couture Primavera/Estate 2021, “Code Temporal”, Galleria Colonna, Roma, 2021. Direzione creativa: Pierpaolo Piccioli; collaborazione artistica con Robert Del Naja. Foto: Valentino / Vogue Runway.

ICONOGRAFIA