

Les folies
Dior



**Politecnico
di Torino**

Les folies Dior

Allestire la moda nell'area archeologica di Villa Adriana

Politecnico di Torino - Facoltà di Architettura

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

A.A. 2023/2024 - settembre 2024

Candidate: Sara Bekkari - s305423
Alessia Tosolini - s299161

Relatore: Prof. Arch. Pier Federico Caliarì
Correlatore: Arch. Luca Amath Diatta

Abstract

La valorizzazione del patrimonio culturale attraverso eventi artistici rappresenta una strategia cruciale per preservare e promuovere l'eredità storica in un contesto dinamico e accessibile.

L'obiettivo di questa tesi è esplorare la valorizzazione del patrimonio artistico e storico di Villa Adriana attraverso un evento di alta moda firmato dalla maison Dior. Il progetto si sviluppa in tre aree emblematiche del sito: il Teatro Greco, il Tempietto di Venere e la piana tra le Palestre e l'area di ingresso alla Villa.

Attraverso un'attenta progettazione architettonica e scenografica, l'evento si configura come un dialogo tra l'antico e il contemporaneo, con particolare attenzione alle "folies", strutture effimere che occupano la parte centrale del progetto. Queste costruzioni simboliche celebrano e richiamano il corpo della donna, fondendo l'estetica classica con la moda moderna.

La sfilata di moda diventa così un mezzo per riattivare e reinterpretare lo spazio di Villa Adriana, trasformandolo in un palcoscenico che esalta la bellezza e l'arte in un contesto storico unico.

Indice

Introduzione	5	4. Villa Adriana	98
1. Heritage	8	4.0 Roma ai tempi di Adriano	99
1.1 Valorizzazione del patrimonio culturale	9	4.1 La figura di Adriano	101
1.2 I luoghi della valorizzazione del patrimonio: le origini e la loro evoluzione	11	4.2 La Planimetria di Villa Adriana	103
1.3 L'origine e l'evoluzione del quadro normativo	15	4.3 Le fasi di costruzione di Villa Adriana	109
2. Interventi di architettura per l'archeologia e per il patrimonio	20	4.4 Le componenti di Villa Adriana	113
2.1 L'evoluzione del rapporto tra archeologia e architettura dagli inizi del XIX secolo fino agli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso	21	4.4.1 Teatro Greco	115
2.2 Le diverse tipologie di intervento significative nella valorizzazione del patrimonio e nel rapporto tra archeologia e architettura	27	4.4.2 Ninfeo e Tempietto di Venere Cnidia	119
2.3 Temi e strategie progettuali per interventi architettonici sull'archeologia	35	4.5 La configurazione e la composizione di Villa Adriana	122
2.4 Casi emblematici di interventi di architettura per l'archeologia	63	5. Fashion e Dior. Il brand scelto per la riqualificazione del patrimonio di Villa Adriana: Dior	130
2.4.1 Il Museo e centro di ricerca Madinat al Zahra, Cordoba, Spagna	63	5.1 La storia della moda	131
2.4.2 Il Museo Nacional de Arqueología del Perú (MUNA), Lima, Perù	67	5.1.1 L'evoluzione dell'abito attraverso le epoche e la figura della donna	131
3. Fashion and Heritage: la valorizzazione del patrimonio attraverso architetture effimere per eventi e moda	72	5.1.2 La sfilata: dalla "Pandora" all'evento "Virtuale"	145
3.1 L'interazione tra moda e architettura	73	5.2 Dior: La storia	159
3.1.1 Relazioni e legami economici tra moda e patrimonio culturale	75	5.2.1 Il rapporto tra Dior e le sfilate	175
3.1.2 I legami e le relazioni tra moda e patrimonio	79	5.2.1.1 Fashion show con temi e luoghi rilevanti realizzati dalla maison	177
3.1.3 La rappresentazione e il prodotto del legame tra moda e patrimonio	85	6. Progetto	198
3.2 Casi emblematici di interventi di eventi di moda in spazi archeologici	90	6.1 Gli obiettivi del progetto	199
3.2.1 Fendi Couture A/W 2019-2020, Tempio di Venere, Roma	90	6.2 Percorsi operativi del progetto	205
3.2.2 Dolce e Gabbana Alta Moda 2024, Valli di Nora, Sardegna	93	6.3 Lo stato di fatto	208
		6.4 Elementi costitutivi del progetto	211
		6.4.1 Landscape	211
		6.4.2 Le folies	223
		6.4.3 Il restauro del Teatro Greco	233
		6.4.4 Il nuovo Padiglione di "scena"	239
		6.4.5 Il tempietto di Venere e i suoi veli	251
		7. Fashion show	258
		8. Conclusioni	272

Introduzione

5

L'idea del progetto di tesi nasce dalla partecipazione delle due candidate al Prix de Rome 2023, un concorso di architettura nel quale si è approfondita la relazione tra architettura e moda con un focus sulla città di Roma e in particolare su Villa Adriana. Grazie a questo concorso non solo è stato possibile approfondire le tematiche storiche e culturali legate a Villa Adriana, ma è stato possibile relazionarsi in prima persona, avendo un contatto diretto con questa realtà analizzando e studiando le caratteristiche, gli ambienti e soprattutto l'atmosfera che regala questo magnifico sito, del patrimonio UNESCO. In questa introduzione verrà fornita una breve panoramica sul rapporto architettura-moda, a seguire una sintesi sui punti principali del progetto e infine si presenterà la struttura della tesi.

Il rapporto che si instaura tra il patrimonio culturale e la moda, relazione che è oramai in corso da decenni, e che si crea quando una Maison di moda decide di realizzare un fashion show all'interno di spazi archeologici o architettonici di grande spessore. Le relazioni che si instaurano quindi tra moda e patrimonio comprendono fattori culturali, economici e organizzativi. Il ruolo principale del brand, nella maggior parte dei casi, è quello di stanziare dei fondi in favore del bene culturale da valorizzare, in cambio dell'uso di quello spazio per un evento promozionale o una sfilata di una nuova collezione. La Maison allo stesso tempo crea un legame e pone il suo lavoro in relazione al luogo stesso con cui si va a relazionare da un punto di vista culturale, sociale e artistico.

L'elaborato di tesi si colloca a cavallo di questo processo, cercando di riqualificare e valorizzare il patrimonio di Villa Adriana attraverso l'ipotetica sponsorizzazione di una Maison di moda e un evento fashion. Il progetto si pone l'ambizioso obiettivo di sfruttare la parte periferica a nord della Villa riqualificando in particolare le aree del Teatro Greco, del Tempietto di Venere e la piana compresa tra l'ingresso e le Palestre.

Successivamente al progetto architettonico, le candidate definiscono gli elementi dell'evento moda, andando a precisare la Maison coinvolta nella sponsorizzazione della riqualificazione, le collezioni esposte e indossate dalle modelle e il percorso della sfilata. Gli elementi centrali e rappresentativi dell'intero progetto sono le folies: padiglioni realizzati con materiali prefabbricati e materiali naturali che fungono da spazi espositivi distribuiti lungo la piana che contiene il progetto.

Questo elaborato di tesi si distingue dai precedenti in quanto non agisce su una zona di Villa Adriana solitamente sfruttata andando a definire non solo una possibile riqualificazione, ma ponendo le basi per un vero e proprio rapporto tra un brand di moda e la Villa stessa.

6

La tesi segue l'iter che ha portato alla realizzazione del progetto articolandosi nelle seguenti sezioni: (i) Studio del patrimonio culturale sotto i suoi aspetti legislativi e temporali, (ii) Analisi dei rapporti sinergici tra architettura e patrimonio, (iii) Analisi del rapporto moda-patrimonio, (iv) Analisi specifica e studio del luogo di intervento, (v) Studio e selezione della Maison che andrà a relazionarsi con il progetto, (vi) Sviluppo del progetto architettonico, (vii) Organizzazione e pianificazione del fashion show (viii), Conclusioni.

Cultural Heritage

1.1 Valorizzazione del patrimonio culturale

La valorizzazione del patrimonio culturale rappresenta una delle sfide più significative e affascinanti del nostro tempo. Questo processo non si limita alla semplice conservazione dei beni culturali, ma si estende alla loro promozione e integrazione nel tessuto sociale ed economico delle comunità. Attraverso varie iniziative, la valorizzazione del patrimonio culturale contribuisce a rafforzare l'identità culturale, stimolare il turismo e favorire lo sviluppo sostenibile.

Inizieremo l'analisi di questo concetto partendo dal Codice dei beni culturali, redatto con il decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004. Secondo l'articolo 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, la valorizzazione *“consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso”*¹.

Il patrimonio culturale comprende diverse tipologie di beni. I “beni”, in questo contesto, risultano essere entità materiali o immateriali giuridicamente rilevanti e tutelate. In base all'articolo 2, comma 2, del Codice dei beni culturali, *“sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà”*².

Tali beni, come specificato dall'articolo 10 della Codice dei Beni culturali, *“appartenenti allo Stato, alle Regioni, agli altri enti pubblici territoriali nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti”*³.

Il concetto di bene nell'ambito della valorizzazione/conservazione culturale è cambiato nel tempo. Infatti la sua inclusione nel Codice dei beni culturali è recente, poiché in passato edifici, giardini, oggetti e opere d'arte non erano considerati di interesse storico o artistico sebbene possedessero caratteristiche di interesse pubblico e culturale. Tali beni non venivano studiati, tutelati o valorizzati come avviene invece oggi.

In conclusione, la valorizzazione del patrimonio culturale è un processo complesso e multidimensionale che richiede un approccio integrato e collaborativo. Solo attraverso la combinazione di conservazione, educazione, innovazione, coinvolgimento comunitario e politiche sostenibili è possibile garantire che il nostro ricco patrimonio culturale continui a essere una fonte di identità, conoscenza e sviluppo per tutte le generazioni.

1.2 I luoghi della valorizzazione del patrimonio: le origini e la loro evoluzione

11

Progettare per l'archeologia significa sviluppare un pensiero che abbraccia due aspetti: comprendere il passato e determinare il modo migliore per presentare e conservare la memoria storica. L'architettura per l'archeologia si configura quindi come un esercizio ermeneutico, volto a svelare il significato culturale dell'antico attraverso una presentazione museografica appropriata.

Il recupero e la valorizzazione dei siti archeologici, come parte integrante della tutela dei patrimoni storici nelle città e nei territori, è oggi di grande rilevanza nelle politiche culturali.

Musei e archeologia sono entrambi prodotti della modernità, riflettendo i miti, l'immaginario e le politiche culturali del loro tempo. Hanno contribuito a costruire narrazioni ideali di civiltà basate su concetti di bellezza, verità e giustizia ispirati all'antichità classica. Le collezioni e i musei di antichità hanno per lungo tempo creato narrazioni identitarie che non erano necessariamente legate ai luoghi di scoperta dei reperti, ma piuttosto a una visione estesa nel tempo e nello spazio, intersecando diverse regioni e culture. Questo ha portato a inclusioni ed esclusioni culturali, determinando cosa fosse considerato "superiore" o "inferiore".

Il Louvre, il British Museum e i musei dell'Isola dei Musei di Berlino incarnano ancora oggi la cultura universalistica che aspira a rappresentare la totalità del mondo in un unico luogo, un "theatrum mundi"¹.

Come ha scritto Michel Foucault nel suo famoso saggio sulle "Eterotopie", il museo rientra nella categoria di luogo-altro, dove si manifesta "l'idea di accumulare tutto, l'idea di costituire un luogo per ogni tempo che sia a sua volta fuori dal tempo, inaccessibile alla sua stessa corruzione"⁴.

Brian Graham e Peter Howard sottolineano che all'interno di una società, passato, patrimonio e identità devono essere considerati al plurale. In un mondo sempre più diversificato, anche il passato diventa plurale.⁵

Recentemente, non sono mancati esempi di musealizzazione di aree archeologiche mal protette e vincolate, portando a smantellamenti e demolizioni inopinate. Di fronte alla crescente domanda di valorizzazione e accessibilità del patrimonio, una strategia efficace è quella di musealizzare le aree archeologiche. Questo significa estendere le condizioni museali di visibilità, accessibilità, sicurezza e trasmissione del sapere ai siti archeologici stessi, considerandoli come parte di un museo diffuso sul territorio.

Il progetto museografico delle rovine deve arricchire la percezione del passato nel visitatore, creando una struttura epistemologica attorno agli oggetti esposti. Questo approccio non è mai neutrale ma sempre influenzato dallo spirito del tempo.

Il rapporto tra architettura, archeologia e museografia si inserisce nel grande progetto europeo di emancipazione culturale e civile, basato sul patrimonio storico e archeologico. Questo progetto ha preso piede nei primi decenni dell'Ottocento, sviluppandosi parallelamente alla ricerca e creazione di identità nazionali fortemente sentite.

La nascita dei musei è legata alla scoperta e raccolta di monumenti antichi. L'archeologia, intesa come "caccia al tesoro", ha servito a lungo i musei e le collezioni d'antichità, con ritrovamenti, trafugamenti e traslazioni di opere d'arte. I collezionisti esponevano questi tesori in spazi appositamente progettati, come la Galleria degli Antichi a Sabbioneta, precursore del museo moderno.

12

Nei Musei Vaticani si sono definiti i paradigmi architettonici dei musei di antichità. Il modello museale dell'Ottocento, come quello proposto da Jean-Nicolas-Louis Durand, ha fornito schemi adattabili alle nuove esigenze museali, basati su spazi ben organizzati e percorsi espositivi chiari.

Nel periodo post-rivoluzionario e nel resto d'Europa, i palazzi reali sono stati trasformati in musei, con un'attenzione particolare alla riconfigurazione delle città e dei centri storici. I grandi musei europei hanno adottato modelli architettonici che permettevano una fruizione pubblica delle collezioni, favorendo un dialogo tra artista e pubblico.

Questa evoluzione ha dato origine alla cultura dell'esposizione e ha consolidato il ruolo centrale del museo nella società moderna.



1.3 L'origine e l'evoluzione del quadro normativo

15

L'origine e l'evoluzione del quadro normativo dei beni culturali rappresentano un percorso complesso che riflette l'evoluzione delle società nel riconoscere e proteggere il proprio patrimonio storico, artistico e culturale. Questo processo ha radici antiche e si è sviluppato attraverso diverse epoche, caratterizzate da una crescente consapevolezza dell'importanza dei beni culturali e dalla necessità di tutelarli.

Dal 1700 in poi, il rinnovato interesse per lo studio dei classici e l'elevazione dell'archeologia a scienza hanno introdotto nelle comunità italiane un crescente interesse per la protezione dei beni culturali. Nel 1859, agli albori dell'unità d'Italia, l'allora Ministro della Pubblica Istruzione rese i beni culturali materia di studio, adottando una visione piuttosto moderna.

La prima vera disposizione legislativa dell'Italia unita dedicata ai beni culturali è la "Legge Nasi" del 1902 (n. 185), che introduce il concetto di "tutela indiretta", regolamentando l'edificazione nelle vicinanze dei monumenti tutelati. Nel 1909, la "Legge Rosadi" (n. 364) ampliò il concetto di tutela includendo monumenti, beni immobili e mobili di interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico. Nel 1912, una nuova legge (n. 688) estese la protezione a ville, giardini e parchi.

Il 1939 segnò una svolta con l'emanazione della legge 1089 per la tutela dei beni artistici e storici e della legge n. 1497 per la protezione delle bellezze naturali, introducendo il concetto di paesaggio come parte del patrimonio nazionale.

Fig. 1.2
Pretorio,
Villa Adriana,
Tivoli



Nel 1942, con la nascita del Codice Civile, e nel 1948 con la Costituzione, l'articolo 9 sancì la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della Nazione.

La Costituzione stabilì anche il concetto di "pubblico godimento" dei beni culturali, promuovendo ricerca e valorizzazione e regolando obblighi e vincoli della proprietà privata in relazione all'interesse pubblico e all'esproprio da parte dello Stato. Lo Stato mantiene la tutela esclusiva dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali, pur consentendo alle regioni di introdurre misure di tutela più restrittive in base ai contesti territoriali, con necessarie forme di coordinamento e intesa tra Stato e regioni.

Nel 1964, il Ministero della Pubblica Istruzione istituì la Commissione Franceschini per la tutela e valorizzazione delle cose di interesse storico archeologico, artistico e del paesaggio, seguita nel 1974 dalla creazione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali. Nel 2004 fu formulato il Codice dei beni culturali e del paesaggio, con una vocazione totalizzante e autonoma rispetto alle leggi precedenti.

A livello internazionale, la tutela del patrimonio culturale si realizza attraverso convenzioni, trattati e organismi come l'UNESCO. La Convenzione dell'Aia del 1954 mira a proteggere i beni culturali in caso di conflitto armato, mentre la Convenzione del Patrimonio Mondiale del 1972 ha istituito la Lista del Patrimonio Mondiale e il Comitato del Patrimonio Mondiale. La Convenzione di Faro del 2005 riconosce il patrimonio culturale come un diritto umano, promuovendo il coinvolgimento delle comunità locali nella sua gestione e una visione integrata del patrimonio culturale come risorsa per lo sviluppo sostenibile e il dialogo interculturale.

L'evoluzione del quadro normativo dei beni culturali riflette un crescente riconoscimento del loro valore inestimabile. Questo percorso, dalle prime forme di tutela nell'antichità alle moderne legislazioni, dimostra l'importanza di proteggere e valorizzare i beni culturali come testimonianze del passato e risorse vitali per il futuro delle società. La continua evoluzione delle leggi e delle politiche in questo ambito è essenziale per affrontare le nuove sfide e garantire che il patrimonio culturale possa essere trasmesso alle future generazioni.



**Interventi di architettura
per l'archeologia**

Interventi di architettura per l'archeologia e per il patrimonio

2.1 L'evoluzione del rapporto tra archeologia e architettura dagli inizi del XIX secolo fino agli anni Ottanta e Novanta del Secolo Scorso

21

L'intervento sulle rovine e i monumenti dell'antichità, volto al loro recupero e riabilitazione, è sempre stato una pratica naturale nella storia delle città e dell'architettura. Tuttavia, la modernità ha introdotto quattro nuove connotazioni peculiari: in primo luogo, la questione critica della continuità-discontinuità tra antico e nuovo, e come corollario, la necessità di introdurre il concetto di "diversità". In secondo luogo, c'è l'idea contemporanea che l'intervento sull'antico sia legato principalmente a processi di musealizzazione, ossia interventi che non mirano a reintegrare le funzioni originarie o altre funzioni operative, ma piuttosto a mostrare e rendere visitabile il monumento e le sue stratificazioni. Terzo, l'introduzione del concetto di reversibilità, inizialmente pensato come una istanza ideologica per la salvaguardia del manufatto "originale", è poi diventato un vero e proprio "terrore dell'errore". Infine, il rapporto critico tra antico e nuovo è diventato un elemento fondamentale nell'interpretazione che le società contemporanee occidentali danno di sé stesse in chiave di disegno storico-identitario.

Il principale oggetto di questa analisi è l'architettura progettata e realizzata per la valorizzazione e riabilitazione dei siti e dei monumenti archeologici, considerando il suo sviluppo teorico e realizzativo, a partire dai primi anni del XIX secolo fino agli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso. L'obiettivo è tracciare un percorso genealogico di circa duecento anni, dall'intervento di Raffaele Stern sul Colosseo (1806) alla riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto di Giorgio Grassi (1993).

Il decennio compreso tra la metà degli anni Ottanta e quella degli anni Novanta è di fondamentale importanza poiché rappresenta un periodo di transizione tra un ventennio di immobilità progettuale in ambito archeologico e un periodo successivo caratterizzato da una ripresa della progettualità, con interventi di eccellenza soprattutto in Europa. Il concetto fondamentale di questa trattazione è che la disciplina del progetto architettonico rivolta all'archeologia, con i suoi saperi e tecniche, appartiene integralmente all'architettura e non implica una "divisione del lavoro" tra progetto architettonico e progetto di restauro. In sostanza, il restauro è inteso come un progetto di architettura che ha per oggetto un edificio antico.

Il filo conduttore del discorso si basa su due diverse articolazioni del concetto di forma. La prima interpreta la forma come struttura, ossia l'ordine sintattico degli elementi compositivi, misurato nel rapporto tra vecchio e nuovo. In questo contesto, la forma è intesa a partire dalle proprietà dell'oggetto architettonico presenti nel manufatto antico e da quelle introdotte dal progettista. La seconda interpreta la forma in senso gestaltico, nel classico rapporto figura-sfondo, introducendo, parallelamente al ragionamento sulla struttura compositiva, quello delle proprietà dell'osservatore, ossia la percezione "da fuori" e l'impatto critico in termini di aspettative sociali. Dopo aver detto questo, dal punto di vista del paradigma, l'intero discorso sull'architettura per l'archeologia si confronta principalmente con il principio fondamentale della forma.

Accanto alla riflessione sulla forma dell'intervento, se ne colloca un'altra riguardante la natura e le finalità dello stesso. Questa riflessione esclude consapevolmente il restauro puramente conservativo, poiché in esso manca il rapporto progettuale tra forma nuova e forma antica. Tuttavia, è importante considerare che nel rapporto progettuale interdisciplinare tra architettura e archeologia, non si possono ignorare gli interventi parziali o integrali diretti al restauro della rovina, anche se fossero solo preparatori per una successiva musealizzazione.

22



È necessario introdurre, come livello di confronto tra queste discipline, il concetto di restauro archeologico museografico, caratterizzato dalla finalità di mostrare e rendere leggibile la rovina e le sue stratificazioni attraverso il progetto.

Questo concetto era già presente nel secondo ventennio dell'Ottocento con le opere di ricostruzione e integrazione delle strutture del Colosseo da parte di Gaspare Salvi e Luigi Canina, e nei lavori di liberazione e ricostruzione dell'Arco di Tito ad opera di Raffaele Stern e Giuseppe Valadier.

Da questa analisi emergono tre grandi prospettive che in tempi diversi hanno dato vita a paradigmi di intervento sull'antico: (i) l'aderenza figurativa al manufatto originale e la sua ridefinizione formale; (ii) l'esibizione del palinsesto; (iii) la monumentalizzazione della protezione.

Gli interventi di Stern, Valadier e Salvi sul Colosseo rappresentano l'inizio di un percorso specifico dell'architettura per la valorizzazione dell'archeologia.

L'intervento di Stern, con il "fermo immagine" del crollo delle arcate del fronte sud-ovest, è un punto di partenza, mentre i successivi interventi di Valadier e Salvi, finalizzati a garantire la coerenza statica dell'edificio e la restituzione didattica dell'immagine originaria, hanno introdotto materiali differenti e l'adesione formale all'originale mediante una riproposizione semplificata degli elementi architettonici.

L'intervento di Valadier e Stern per l'Arco di Tito ha consolidato l'idea di aderenza formale al manufatto originale, introducendo materiali simili tra vecchio e nuovo e liberando il manufatto originale dalle parti incoerenti e successive all'antichità classica.

Il dibattito tra la scuola italiana e quella francese sull'intervento architettonico sulle preesistenze antiche è fondamentale per comprendere gli sviluppi successivi.

La scuola italiana ha portato alla Carta del Restauro di Camillo Boito del 1883, mentre l'esperienza francese di Eugène Viollet-Le-Duc ha avuto un'influenza significativa nonostante la sua avversione per la metodologia beaux arts.

Fig. 2.1
(pag. precedente)
Colosseo,
Roma

L'Accademia di Francia a Roma ha generato uno scambio continuo tra architetti francesi e italiani, con esperimenti teorici significativi sull'architettura per l'archeologia, come i lavori di Gustave Adolphe Gerhardt Tempio del Sole (Tempio di Serapide) sul Palazzo di Domiziano sul Palatino e Henri Adolphe Auguste Deglane sul Palazzo di Domiziano sul Palatino.

In seguito, l'esperienza dell'Acropoli di Atene è un riferimento eccezionale per l'architettura per l'archeologia, con progetti di liberazione delle superfetazioni stratificate e restauri monumentali, come quelli di Nikolaos Balanos realizzati dal 1985 al 1940. Gli interventi di Balanos hanno fissato l'immagine dell'Acropoli finalmente riportata alla sua leggibilità.

Interventi come quelli sul Foro Olitorio, il Teatro di Marcello e il Tempio di Apollo Sosiano a Roma durante il Governatorato di Roma, rappresentano esempi di museografia urbana e stratigrafica. Antonio Muñoz, storico dell'arte e architetto italiano, ha introdotto per la prima volta la sistemazione stratigrafica a carattere museografico di un sito archeologico, più precisamente con l'intervento sull'Area Sacra di Largo di Torre Argentina, anticipando le teorie sull'archeologia stratigrafica. Nel progetto mette in evidenza quelle che sono state le tre principali epoche di trasformazione del bene evidenziandone l'individualità e le differenze.

Nel 1931, Muñoz prende parte al nuovo Piano Regolatore di Roma, dove la gestione delle aree archeologiche svolge un ruolo strategico nella creazione del più grande museo archeologico all'aperto del mondo.

Il progetto di Via dell'Impero ha dato origine a una delle più straordinarie prospettive urbane, collegando Piazza Venezia con il Colosseo e ispirandosi a visioni classiche.

L'esperienza del Governatorato di Roma è stata un crogiolo di idee e sperimentazioni sull'archeologia, parallela a progetti su tutto il territorio nazionale e nelle colonie italiane, come i restauri a Rodi e la ricostruzione del Teatro di Sabratha in Libia.

Nel 1937, molto prima della celebre dichiarazione di Cesare Brandi che affermava la necessità di restaurare il materiale anziché l'immagine, si assiste a un imponente impegno economico e scientifico nell'archeologia in Libia. Questo sforzo, carico di un'ideologia giustificata dalla conquista morale di regioni ricche di patrimonio

antico tangibile, rappresenta l'apice dell'idea di continuità storica delle architetture. Si basa sul principio che la trasformazione o ricostruzione di un edificio siano parti integranti del suo destino. Tuttavia, l'intervento sul Teatro di Sabratha, forse più di qualsiasi altro in quel periodo, segna l'inizio della fine del paradigma ricostruttivo e l'avvento dell'era del proibizionismo.

La Seconda Guerra Mondiale ha portato alla necessità di ricostruire monumenti e centri storici danneggiati, con un dibattito tra "il terrore del falso" e il desiderio di ricostituire l'unità percettiva. La Teoria del Restauro di Cesare Brandi ha separato architettura e restauro, introducendo l'idea di irreversibilità del tempo e stratificazione.

La Carta di Venezia del 1964 ha consolidato la stratificazione come tema dominante, vietando la liberazione e la ricostruzione, portando al declino dei beni culturali italiani. I capolavori della Scuola Italiana della Museografia sono stati concepiti e realizzati prima del 1964, come il Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa e la copertura della Villa del Casale a Piazza Armerina di Franco Minissi. La monumentalizzazione della protezione archeologica è diventata un tema dominante, contribuendo alla conservazione in situ e creando spazi museali attorno ai beni archeologici.

Alla fine di questa analisi è possibile affermare che, il rapporto tra architettura e archeologia ha attraversato fasi diverse, con approcci variabili dalla conservazione integrativa alla musealizzazione stratigrafica, riflettendo una continua evoluzione teorica e pratica nel campo del restauro e della valorizzazione dei beni archeologici.



2.2 Le diverse tipologie di intervento nella valorizzazione del patrimonio e nel rapporto tra archeologia e architettura



27

Fig. 2.3 (dx) e
Fig. 2.4 (pag.
successiva)
Musealizzazione
del Castello
di Sao Jorge a
Lisbona

Nel 2004 è stato varato il Codice dei Beni Culturali che è un insieme di norme che hanno ordinato una serie di leggi relative alla valorizzazione e alla salvaguardia del patrimonio culturale.

Esiste una parte del codice dei beni culturali che è dedicato alla valorizzazione; essa è quell'ambito molto ampio all'interno del quale operano gli architetti progettisti in generale e non solo, anche soggetti che vengono nelle facoltà letterarie che operano all'interno del quadro della progettazione perché il progetto è inteso come grande operazione di connessione di conoscenze che hanno a che fare con il tema della riqualificazione e valorizzazione.

La riqualificazione di aree archeologiche monumentali di grande bellezza, magari non necessariamente conosciute come Villa Adriana, coinvolge movimento anche di attività economiche che rendono questi luoghi accessibili vivibili serviti in sicurezza e collocati all'interno di un circuito che possiamo definire appartenete al turismo culturale di alto livello.

Al fine di introdurre questo concetto all'interno del campo dell'architettura per l'archeologia, è necessario costruire una sensibilità di riferimento al tema e di conseguenza anche un modo di ragionare che considera questi luoghi come fragili, cioè non si opera all'interno di questi contesti come se si operasse in un'area urbana di espansione o un'area urbana consolidata perché questi luoghi non sono città ovvero non sono "commisurati" e, in ogni caso, non sono capaci di sostenere quella che è la città contemporanea o moderna.

28

Esistono due tipi di valorizzazione che prevedono comunque entrambi degli interventi; esiste una valorizzazione fisico architettonica che prevede fundamentalmente interventi sul bene cioè interventi fisici su uno specifico bene in una specifica architettura. Esiste poi, una valorizzazione strategico-produttiva che prevede invece interventi al di fuori del bene e che hanno come obiettivo l'infrastrutturazione del bene stesso, ovvero la realizzazione in tutte quelle condizioni affinché quel bene sia accessibile, sia in sicurezza e sia inserito all'interno di un moderno sistema di offerta culturale ad esempio.

Le due immagini riportate mostrano l'intervento di Luis Carrilho da Graca e Joao Gomes da Silva per la Musealizzazione del sito archeologico di Praca nova a Lisbona e, da come si può dedurre dall'immagine (Fig 2.2 e 2.3) è un intervento calato sul bene.



Fig. 2.5
Museo
Nazionale di
Architettura
Subaquea,
Cartagena

Il secondo progetto preso in analisi è l'intervento di Guillermo Velazquez Consuegra, con il Museo Nazionale di Architettura Subaquea a Cartagena (Fig. 2.4), che è stato finalizzato alla realizzazione di un visitor center, ovvero di un luogo adatto all'informazione e alla preparazione del pubblico prima della visita. Questo edificio è all'esterno del perimetro del bene e ne è a supporto.



Altri due esempi di interventi fisici e interventi sul bene sono: il restauro del teatro Romano di Sagunto realizzato da Giorgio Grassi, difficile e incredibile progetto di restauro, e altrettanto incredibile quello realizzato da Carlo Scarpa tra il 1954 e 1964 a Verona per Castelvecchio.

Esempi invece di interventi al di fuori del bene o in continuità con il bene sono per esempio il Museo Madinat al-Zahra di Nieto Sobejano arquitectos a Córdoba), edificio di tendenza orizzontale, in parte incastonato nel suolo, che è stato realizzato a un chilometro e mezzo dall'archeologica. Invece un altro esempio di progetto è quello di José Maria Sanchez Garcia che risulta essere un intervento di ricucitura di un contesto adiacente a un tempio in parte ricostruito, in parte molto modificato, rispetto a quella che era la sua configurazione originaria ovvero il Tempio di Diana a Mérida in Spagna.

Questi sono due esempi di interventi fuori dal bene dove uno è anche molto lontano rispetto all'oggetto stesso del suo interesse e l'altro invece gli è proprio accanto, infatti va a ridefinire i margini della piazza stessa e dello spazio urbano che risultava attorno al tempio.

Uno degli esempi più significativi di intervento al di fuori del bene, per una valorizzazione di tipo strategico-produttiva, è la costruzione del grande Museo dell'Acropoli di Atene, costruito al di fuori dell'acropoli secondo una modalità di relazione con il suo "alter ego" che poi di fatto è il Partenone.

In sintesi, la valorizzazione strategico-produttiva, che ha a che fare con gli interventi al di fuori del bene o accanto al bene o tra i beni, è un processo produttivo basato da una parte sulla rendita di posizione rispetto a un bene culturale, ovvero quella cosa c'è perché esiste il bene non è che viene fatta prima che venga riportato in luce o conosciuto un luogo.

Normalmente questi interventi vengono fatti per potenziare i servizi relativi alla visita e al godimento di quel bene secondo un processo produttivo basato su un investimento economico di natura pubblica o di natura privata finalizzato alla produzione di ricchezza da distribuirsi tra il bene e l'investitore. Una parte di questa ricchezza serve per restaurare e mantenere il bene.

Fig. 2.6 (sopra)
Museo Madinat al-Zahra,
Córdoba,
Spagna

Fig. 2.7 (sotto)
Tempio di Diana,
Mérida, Spagna



Il rimanente viene utilizzato per pagare il salario dei dipendenti interni al sito oppure a sovvenzionare l'ente responsabile della gestione del bene al suo interno e nelle aree limitrofe.

La valorizzazione sotto questo aspetto ha una valenza economica che non si può non gestire perché il patrimonio è molto costoso da mantenere per cui è sempre necessario riuscire a trovare soggetti capaci di avere una movimentazione economica che possa affiancarsi a quella dello Stato. In questo caso esiste tutta una politica legata al coinvolgimento dei privati, in Italia è successo più di recente ma all'estero questa situazione esiste da più di cinquant'anni, di conseguenza non è difficile immaginare che per avere una reale capacità operativa sul patrimonio, siano necessari grossi investimenti.

Il pubblico, però, vuole sapere che quando visita deve essere in condizione di comfort cioè avere sicurezza, visibilità, capacità di accoglienza, mobilità ecc.; dall'altra parte, queste cose devono essere garantite dall'ente che gestisce la struttura; quindi, intanto l'ente che gestisce deve mostrare quello che si sta cercando ovvero la natura stessa, la forma e l'immagine di quel bene e dall'altra sostenere questo tipo di estensione attraverso un'offerta di servizi. È possibile quindi dedurre che la valorizzazione alla fine è il punto di incontro tra una domanda di sapere di comfort, domanda che viene espressa dalla parte del pubblico, e una offerta di ostensione e servizi che proviene dall'istituzione; il punto d'incontro tra queste due cose è alla fine il progetto di valorizzazione.

La valorizzazione sottende una progettazione strategica e, questa progettazione, ha a che fare con l'ideale realizzazione e gestione di beni che sono prodotti culturali, di una comunicazione e di una serie di servizi.

Quando si parla di valorizzazione non è solamente un'operazione da eseguire con gli interventi sul bene, ma anche ha a che fare con una serie di operazioni di interventi sul contesto nel quale il bene si trova.

33

Fig. 2.8 e 2.9
Museo
dell'Acropoli,
Atene



34



2.3 Temi e strategie progettuali per interventi architettonici sull'archeologia

Quando si parla di architettura per l'archeologia bisogna soffermarsi anche su quelle che sono le sue declinazioni principali ovvero quali sono gli interventi e in che modo la modernità si relaziona rispetto a questo tema.

I principali temi che si possono prendere in considerazione per valutare e classificare gli interventi di architettura per l'archeologia, in base anche alle strategie adottate, sono i seguenti: (i) paradigmi, (ii) la reversibilità, (iii) la struttura indipendente, (iiii) il rapporto di continuità e discontinuità formale e materica, (iiiii) la monumentalizzazione della protezione e (iiiii) il coinvolgimento del paesaggio all'interno del progetto.

La tensione ricostruttiva che architetti e progettisti provano di fronte alle rovine, vivendo la rovina, li spinge a cercare di riconoscere ciò che non si vede, completando e connettendo la distanza tra ciò che è visibile e ciò che non lo è. Ciò che vediamo è la rovina evidente, mentre ciò che non vediamo è il suo stato originario, ora assente.

35

I paradigmi

Ci sono stati dei progetti che hanno cambiato la percezione tra il prima e il dopo, cioè ci sono stati degli spostamenti di paradigma. I progetti che seguono sono stati realizzati sia nell'Ottocento ma, altri sono stati realizzati sia negli anni '30 e '40 del Novecento.

Il primo progetto che andremo ad analizzare è l'intervento di Luigi Canina e Gaspare Salvi per il Colosseo non conosciuto come quello effettuato da Valadier e Stern, riguardò la parte più gravemente compromessa dell'intera costruzione rimasta in piedi: il terzo anello sul lato dell'attuale via San Gregorio.

Salvi completò la struttura con archi in laterizio su basi in travertino, collegando la nuova costruzione alla parte antica mediante speroni. In questo modo, garantì la stabilità della struttura. Gli archi nuovi sono riconoscibili per i mattoni "bipedali"₃ disposti radialmente. Al primo ordine, i muri radiali sono riempiti con travertino, mentre agli ordini superiori è utilizzato il laterizio. I pilastri di restauro sono interamente in mattoni.

Alla morte di Salvi, Canina prese la direzione dei lavori, risolvendo un problema di strapiombo verso l'interno della parte più alta dell'edificio. Questo fu messo in sicurezza con tiranti in ferro collegati ai contrafforti in mattoni di nuova costruzione.

Successivamente, l'intervento di Valadier è considerato un intervento da manuale quindi un intervento che è nato come consolidamento dell'edificio, diverso da quello di Stern che è un intervento di emergenza. Il primo, è un intervento invece dilazionato nel tempo che ha permesso un'operazione ricostruttiva. Quest'ultimo risulta essere uno dei paradigmi su cui ancora oggi si continua a lavorare ovvero che originariamente le parti del Colosseo furono realizzate in travertino e invece vediamo che la parte ricostruita da Gaspare Salvi, che mostra la sezione costruttiva di questa parte delle volte, le quali univano il terzo con il quarto anello del Colosseo, mostra la soluzione costruttiva in mattoni. Quindi comincia a presentarsi il problema di dover intervenire con un materiale di restauro e dichiarare che le parti in evidenza non sono il prospetto originario, ma una sezione dell'edificio. È la prima volta che viene elaborato un progetto con questa intenzionalità.

36

Fig. 2.10 (sopra)
(pag. successiva)

Dettaglio terzo
anello del
Colosseo,
Roma

Fig. 2.11 (sotto)
(pag. successiva)

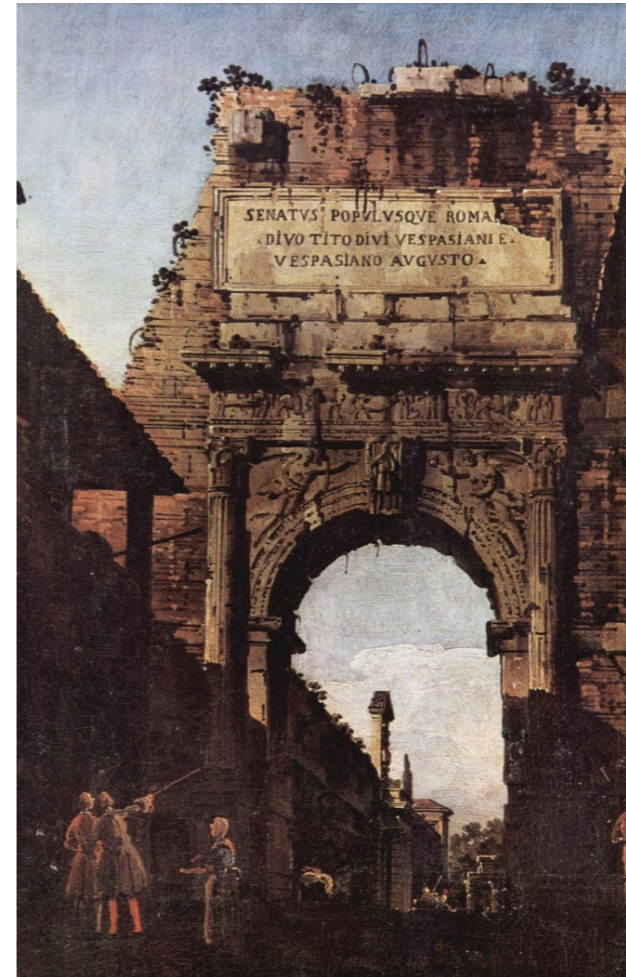
Colosseo,
Roma



Fig. 2.12 (sx)
 "Veduta
 dell'Arco di Tito"
 di Bernardo
 Bellotto,
 olio su tela
 (1742-44)

Fig. 2.13 (dx)
 Arco di Tito,
 Roma

Stern e Valadier lavorano insieme anche alla restituzione dell'Arco di Tito, poi Stern muore e il progetto e l'esecuzione la completa Valadier. L'Arco di Tito era stato inglobato all'interno di una fortezza, che si chiama Fortezza dei Frangipane, ai piedi del Palatino. In qualche modo però, così facendo, aveva nobilitato una fortezza privata e aveva perso quella sua caratteristica di elemento segnale landmark₄ della topografia antica.



La parte in cui si vede una sfumatura leggermente più giallina, è la parte originaria, tutto attorno gli viene costruito, utilizzando una pietra di colore analogo ma differente, nel senso che l'edificio originario in marmo bianco e l'intervento di ricostruzione è invece in travertino.

L'edificio viene ricostruito in scala perfetta uno a uno e la parte antica è protetta all'interno del portale e per la prima volta si ha una ricostruzione completa di un edificio perduto antico. Viene effettuata un'operazione al dettaglio, nel senso che: le colonne originarie sono scanalate, le colonne invece di ricostruzione sono prive di scanalatura quindi prive di finitura di dettaglio e stessa cosa avviene per i capitelli originari.

Successivamente nel giro di pochi anni, vengono definiti due importanti concetti; da una parte quello che riguarda la differenza di materiale come soluzione in evidenza e dall'altra quello che riguarda la differenza di materiale, basato sul lavoro di tonalità e cioè un tono su tono. In questo caso, l'edificio resta un edificio bianco ma si interviene con un diverso livello di cesellatura, un diverso livello di disegno del dettaglio. Il livello di dettaglio di quello originale è molto approfondito mentre quello ricostruito è invece volumetrico.

Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso un caposaldo ineludibile è il lavoro di Carlo Scarpa Castelvechio, un complesso monumentale di grande bellezza e di grande qualità. L'operazione di Scarpa è un'operazione non che non va per il sottile, è un'operazione di sostanza che intende mettere in discussione l'intervento degli anni '30.

L'intervento ripropone l'edificio museale secondo le regole ottocentesche ovvero, riprodurlo in uno stile rinascimentale. Scarpa utilizza elementi originali provenienti da edifici distrutti da un'inondazione e ricollocati in maniera "museograficamente corretta" sul fronte dell'edificio. Egli, tuttavia intende operare in maniera differente, cercando di mettere in discussione, se non addirittura in posizione subalterna, il progetto precedente, utilizzando in facciata anche una modernità alquanto aggressiva. Scarpa va addirittura a demolire e smontare l'ultima campata per poter inserire la statua di Cangrande e va a "sfogliare" l'edificio, per far vedere che è un edificio decostruito prima ancora di essere ricostruito e quindi si pone in netta distanza rispetto agli interventi precedenti.

Fig. 2.14
Castelvechio,
Verona

Fig. 2.15 e 2.16
(pag. successiva)
Dettaglio
campata statua
Cangrande
Dettagli in
facciata
Castelvechio,
Verona



Si considera Castelvechio un passaggio epocale per quanto riguarda l'architettura per l'archeologia vista un angolo di osservazione che è quello di una modernità in fase di evoluzione.



41



42

Un significativo intervento successivo, progettato verso la fine degli anni Settanta e poi realizzato solamente nel 1985, è il Museo di Arte Romana di Mérida; e successivamente il progetto per il Teatro Romano di Sagunto di Giorgio Grassi.

Il primo è un edificio completamente rivestito in mattoni, un edificio alla romana che riproduce un elemento fondamentale che rientra prepotentemente nel lessico degli architetti a partire dalla metà degli anni Ottanta: l'arco. Qui l'arco è addirittura esibito secondo dimensioni di grande monumentalità. Si parla di una "tessitura" molto ricca anche dal punto di vista espressivo e inoltre la pianta dell'edificio, che si impone con una geometria differente rispetto a quella che è l'orditura della città storica e, già in questo modo, esso si colloca in maniera evidente come per discontinuità rispetto a ciò che protegge e include all'interno di se stesso. Questo edificio è da considerare come un altro spostamento di paradigma perché è un progetto che ha permesso agli architetti di tornare a parlare di storia e di tornare a utilizzare la figura costruttiva dell'arco con una potenza e un'importanza che non si erano più visti dai tempi degli interventi degli anni Venti e Trenta.

Fig. 2.17 e 2.18
(pag. successiva)
Museo di Arte
Romana,
Mérida

Fig. 2.19
(pagina 44)
Teatro Romano
di Sagunto,
Spagna



43



Reversibilità

Una parola chiave nell'ambito della progettazione in area archeologica, monumentale o in generale in un'area sensibile è: reversibilità.

La reversibilità è fondamentalmente un atteggiamento e una tecnica che ha come obiettivo quello di mettere al sicuro un bene da un intervento successivo che potrebbe modificarlo in maniera appunto irreversibile. Si richiede quindi al progetto di avere una capacità di autoeliminazione, cioè il progetto deve essere capace di uscire di scena nel caso in cui ci si rendesse conto che è una realizzazione sbagliata. Questo concetto nasce dalla consapevolezza che molti interventi sull'antico sono stati fatti in maniera errata, in maniera violenta e in maniera moderna ma, in questo caso l'atteggiamento del pensiero contemporaneo consiste nell'utilizzare strumenti e tecniche moderne al fine di salvaguardare il patrimonio archeologico in maniera non invasiva e quindi reversibile.

L'acropoli di Atene è il primo caso di reversibilità totale, gli edifici dell'acropoli sono stati tutti smontati, restaurati e rimontati più volte. Non c'è esempio più significativo dei monumenti dell'acropoli per spiegare che il concetto di reversibilità.

La stessa cosa vale per il Partenone, quello che ha fatto Nikolaos Balanos è stato quello di restituire al Partenone la sua immagine di tempio.

La Musealizzazione del Castello di Sao Jorge a Lisbona in Portogallo è realizzata da Joao Luis Carrilho da Graca tra il 2008 e il 2010, ed è un'area caratterizzata da una presenza di tessuto archeologico. Il progetto si sviluppa su due layer, il primo è quello di operare a livello di suolo e quindi cercando di ordinare la percezione ma anche la fruibilità delle diverse quote archeologiche e l'altro è un progetto dove queste due unità abitative, chiamate in modo improprio Domus islamiche, vengono ricostruite. Il progetto sviluppato e poi realizzato, dal quale si vede il tessuto archeologico, prevede un'operazione di sponda che si legge in maniera molto chiara perché è fatta con l'acciaio corten che tratta il contenimento delle quote moderne e archeologiche e la loro fruizione graduale.



Carrilho lavora con un linguaggio estremamente semplice e con un codice cromatico inequivocabile quindi, tutto ciò che è suolo in verticale viene trattato in corten, il suolo in orizzontale viene trattato con terra stabilizzata e la ricostruzione è concettuale e bianca, ovvero non va alla ricerca degli elementi di dettaglio di un'architettura, che peraltro non si possono conoscere, tuttavia rappresenta la migliore immagine recuperabile. Tutto ciò che è estrusione delle murature di fondazione e, quindi tutto ciò che è in bianco, viene connotato dalla presenza di questa struttura metallica interna. La struttura molto leggera è unita attraverso una bullonatura, quindi senza saldature, sostenuta da soli sei piloti che stanno tutti quanti collocati nella parte centrale, il resto dell'edificio è a sbalzo e non tocca terra. Questo risulta essere un intervento estremamente delicato ma che comunque ha una grande capacità di comunicazione ed è diventato un tipo di intervento paradigmatico.

Struttura indipendente

Il tema della struttura indipendente si lega inevitabilmente anche all'esempio citato poco fa di Carrilho in quanto realizza una struttura autoportante che non va in conflitto o in connessione diretta con quella che era l'archeologia.

Un progetto che prende in esame questo tema è quello di Guido Canali: Galleria nazionale nel Palazzo della Pilotta. Il progetto è stato concepito con l'idea che la struttura indipendente è la vera risposta ad una modernità rispetto al tema dell'edificio storico. Il progetto purtroppo dopo il 2017 è stato modificato dalla nuova direzione che ha in parte cancellato ciò che aveva fatto Canali. La parte allestita all'interno dell'edificio scenico del teatro ha una struttura che è totalmente autonoma, una struttura in acciaio che poggia su se stessa e che, all'interno dell'edificio, permette al visitatore di muoversi su un doppio livello per poi arrivare nell'ala ovest alla quota giusta per poter continuare il suo percorso. La soluzione pensata invece per la grande sala allestitiva del museo segue un'impronta ideologica tipica degli anni Settanta e presenta il traliccio, componente che veniva utilizzato da molti architetti; qui Canali realizza questo impressionante soffitto aereo che presenta oltretutto un secondo piano espositivo appendendolo alla parte apicale dei muri d'ambito e poi dipingendo i tubi innocenti di bianco, rendendo questa operazione dichiaratamente reversibile. I pannelli che non toccano mai terra e appaiono come sospesi e, in fondo, l'aspetto leggero aereo della soluzione museografica, mostra molto bene che l'intervento agisce su una struttura in acciaio propria senza interferire con quella che è la muratura in elevato dell'edificio storico.

Fig. 2.22 e 2.23
(pag. successiva)
Galleria
Nazionale nel
Palazzo della
Pilotta,
Parma



49



Canali realizza anche un altro museo molto importante, si tratta di un intervento a Siena che è quello sul complesso monumentale di Santa Maria della Scala. Un ospedale fondato nell'anno 1000, con circa un migliaio di anni di attività, negli anni Settanta è stato dismesso per diventare una gigantesca sede museale. È collocato proprio davanti al Duomo di Siena ed è un edificio complesso formato da più edifici differenti e con una progressione verso il basso, ovvero verso l'area archeologica. Nel Santa Maria della Scala la quota dell'attacco a terra, cioè la quota archeologica, è la via Francigena che viene inglobata nell'edificio stesso. Queste gallerie sono state praticate all'interno della roccia morbida per fare tutta una serie di spazi di servizio. L'edificio ospedaliero che oggi è museo, realizza delle prospettive in cui è presente questa pavimentazione sollevata rispetto al suolo originario, in cui sotto la pavimentazione in legno, corrono tutti gli impianti e la persona non tocca mai la parte originaria perché è occupata dalla presenza impiantistica. Si sofferma inoltre sulla realizzazione e lo studio del movimento dei visitatori all'interno del museo realizzando teche e spazi che conducono il soggetto a visitare in maniera completa e "accompagnata" il complesso monumentale.

50

Fig. 2.24 e 2.25
(pag. successiva)
Complesso
museale di
Santa Maria
della Scala,
Siena



51



Continuità discontinuità tra materia e forma

Un'altra area di competenza ha a che fare con il rapporto di continuità discontinuità tra materia e forma all'interno di un progetto che coinvolge l'archeologia.

Lo studio Amann-Canovas-Maruri ha realizzato il progetto per il Museo delle mura Arabe a Murcia.

È un piccolo museo costruito a seguito del ritrovamento di un pezzo di mura difensive della città.

In questa piazza, dove viene realizzato il progetto, insistono due edifici religiosi ovvero due chiese, e a fianco ad esse, durante un'operazione di risistemazione urbana è emersa una muraglia araba. Questo nuovo volume che emerge sulla piazza ha la necessità di confrontarsi anche volumetricamente con gli edifici religiosi, sebbene la traccia e la parte archeologica sia ovviamente sotto il livello del suolo, l'impianto planimetrico è il risultato architettonico.

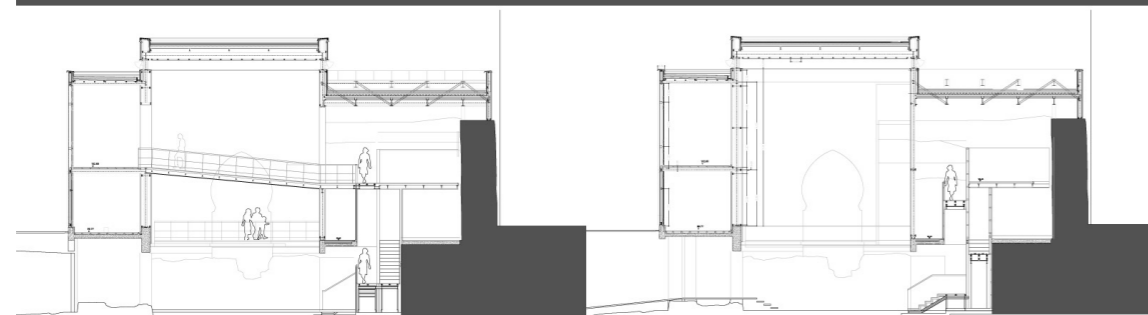
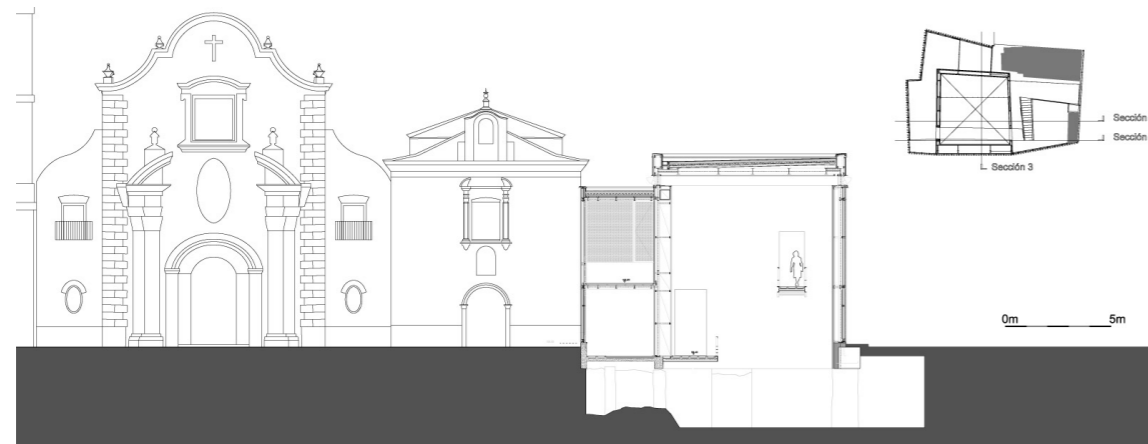
L'edificio pone un doppio tema, il primo è il fronte in legno fatto per elementi discontinui, quindi fatto per frame verticali, che si distacca completamente dagli edifici sacri che sono in muratura. Il secondo tema ricerca una continuità di tipo volumetrico tra gli edifici religiosi e il nuovo progetto, tentando di preservare il fronte architettonico originario della piazza. Allo stesso tempo però, è un intervento evidente che cambia la percezione del luogo.

Lo spazio interno è anch'esso decontestualizzato rispetto al luogo in cui ci si trova però, con la parte archeologica in basso, crea una soluzione interessante con la realizzazione di questa atmosfera scura. È indiscusso il fatto che la soluzione interna risulti più convincente di quella esterna anche dal punto di vista dell'utilizzo diversificato dei materiali e della luce.

52



53



54

Il restauro e la musealizzazione dei Bagni Arabi di Baza è un intervento urbano su una ex piazza con al centro uno scavo dal quale è emerso un piccolo edificio termale di epoca araba. La piazza era una piazza triangolare e l'operazione di Francisco Ibáñez Sánchez è stata quella di realizzare un volume capace di contenere l'antico e di fatto andare a occupare una piazza che perde il suo carattere iniziale.

Il volume realizzato si pone in estrema contrapposizione con il tessuto storico sembrando quasi un impianto tecnico urbano che, invece, all'interno si configura in maniera più complessa. Qui ci si trova di fronte ad un intervento che non prende in considerazione l'aspetto esteriore della piazza all'interno di cui si trova ma bensì si concentra sulla realizzazione interna. Anche qui l'intradosso di questa scatola muraria viene trattato in colore nero e vengono costruiti e pensati dei lucernari che si portano dentro una importante luce naturale sicché il risultato è certamente un risultato più interessante.

Finora ci siamo soffermati sull'atteggiamento della modernità nei confronti della storia, un atteggiamento spesso prevaricatore su cui si deve riflettere attentamente. Pur essendo parte della modernità, dobbiamo aspirare a una modernità sensibile, capace di rispondere ai temi formali, concettuali e simbolici dell'antichità con maggiore attenzione. Non dobbiamo pensare di dover essere sempre e necessariamente moderni, poiché questo è un errore. Tra antichità e modernità non c'è comunione di obiettivi né di contenuti, ed è su questo che dobbiamo lavorare. Dobbiamo operare con attenzione, essendo inevitabilmente moderni. È necessario coltivare una modernità colta e raffinare il nostro atteggiamento moderno.

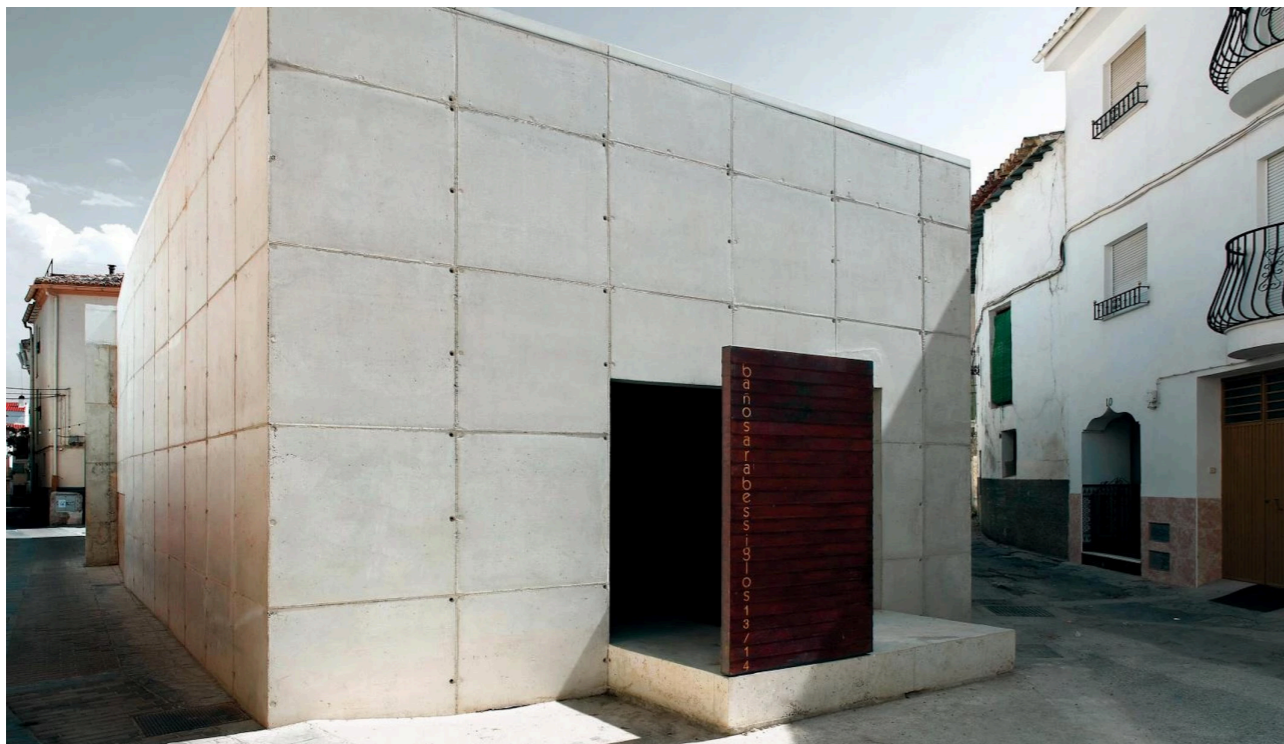
Fig. 2.26 e 2.27
Museo delle
mura Arabe,
Murcia, Spagna

Fig. 2.28
Sezioni tecniche
del Museo delle
mura Arabe,
Murcia, Spagna

Fig. 2.29 e 2.30
(pag. successiva)
Bagni Arabi
di Baza,
Granada, Spagna



55



Monumentalizzazione della copertura

Spesso, in contesti urbani o rurali, per caso o per scelta, si scoprono antichi tessuti architettonici. Si pensa che il modo migliore per proteggerli sia musealizzarli, inserendoli in grandi teche, più o meno trasparenti. Tuttavia, questo crea un'architettura che avvolge un'altra, trasformando l'esterno in un interno.

Un esempio di questo trattamento è l'edificio realizzato da Zumthor, ovvero il Kolumba art Museum a Colonia. È un edificio urbano di diversi piani con un trattamento murario molto raffinato, molto articolato pensato e realizzato sempre da un punto di vista moderno.

L'edificio è imponente ma allo stesso tempo crea uno spazio trasparente con quella cortina muraria trattata con gelosie e pilastri molto sottili. All'interno del museo sono presenti resti di una cattedrale gotica, la quale necessita di luce proveniente dall'esterno. Questa occorrenza viene affrontata ancora dal punto di vista della modernità. È stata realizzata un'operazione di equilibrio murario tra il nuovo edificio e il vecchio edificio e l'intervento di consolidamento, che è nato per essere un intervento temporaneo, diventa poi parte del progetto realizzato.

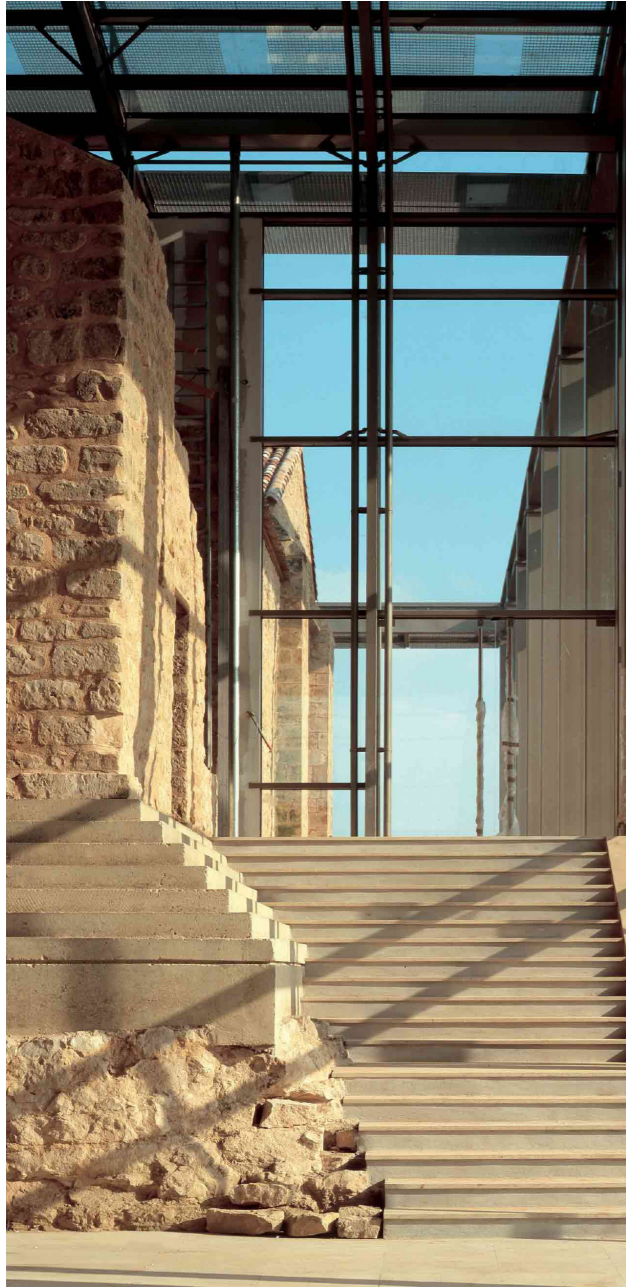
56

Fig. 2.31 e 2.32
(pag. 58)
Kolumba art
Museum,
Colonia,
Germania

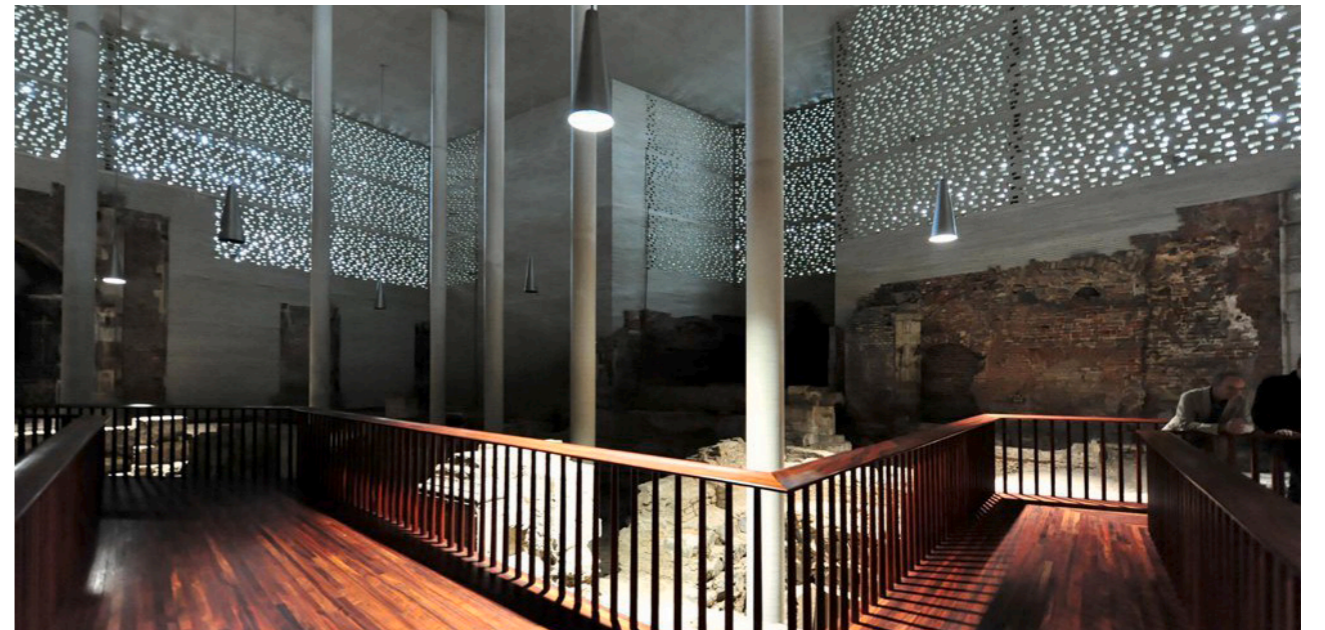
Fig. 2.33 e 2.34
(pag. successiva)
Bougon Burial
Mounds
Museum,
Bougon, Francia

Un'altra operazione molto interessante è il Bougon Burial Mounds Museum (1993) realizzato da StudioMilou. È un intervento che riguarda un'area con una connotazione paesaggistica importante; si tratta di una serie di tombe a tumulo che vivono in un contesto paesaggistico di grande qualità con la presenza di interventi architettonici che riescono a reggere bene il confronto con il paesaggio naturale. L'edificio si confronta con tre preesistenze storiche che costituiscono il punto di avvio di un percorso che arriva fino a dove ci sono le tombe a tumulo. Dei tre edifici preesistenti uno viene contenuto completamente all'interno della nuova struttura, uno viene contenuto in una specie di nartece e l'altro resta all'esterno. Il nuovo intervento è fatto di vetri e pilastri molto sottili quindi, a suo modo rappresenta un intervento "leggero".

57



58



Paesaggio

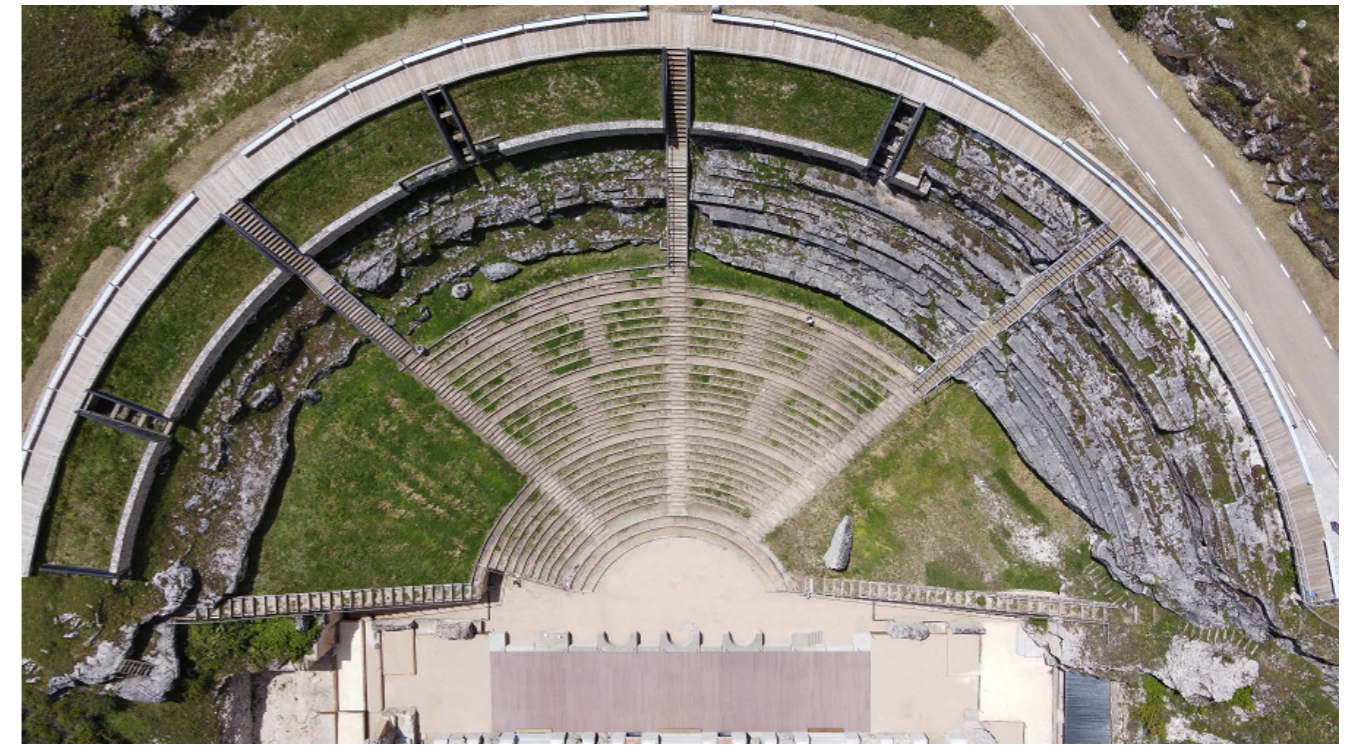
Ultimo tema da trattare in merito ai progetti architettonici per l'archeologia è quello del paesaggio.

Un primo esempio è quello realizzato dal Lab Pap Valladolid in collaborazione con il dipartimento universitario e un laboratorio di architettura per il paesaggio. Il progetto riguarda la musealizzazione del Teatro Romano di Clunia, uno dei teatri restaurati dopo il controverso intervento sul Teatro di Sagunto.

Il teatro di Clunia, in stato iniziale, presentava solo una parte muraria dell'edificio scenico ancora in piedi, mentre la cavea era completamente spogliata e parzialmente sistemata come terreno, configurandosi come una rovina totale. L'intervento ha avuto un forte carattere paesaggistico, con un approccio estremamente delicato: persino la gradinata è stata trattata come superficie erbosa, verde e paesaggistica.

Questa operazione ricostruttiva è stata notevole e può essere considerata una fase intermedia, concentrandosi principalmente sulla sistemazione della cavea, che necessitava maggiormente di intervento. Le murature sono state trattate con gabbioni, costituiti da pietre tenute insieme da una rete metallica, creando continuità tra il suolo roccioso e il progetto temporaneo.

L'uso di materiali diversi, combinato con un design curato, ha permesso di superare le complessità formali. La pavimentazione, le sedute e i corrimano sono stati progettati con grande attenzione, garantendo che tutti gli elementi fossero reversibili.



Un intervento che è interessante, non tanto per il risultato finale, quanto perché presenta un atteggiamento molto minimalista è l'intervento di Musealizzazione dell'Area Archeologica di Can Taco a Barcellona di Toni Girones Arquitectos.

Qui un'area archeologica con presenze murarie rasoterra che ha portato a quella che è l'idea di lavorare non tanto sull'esclusione delle mura preesistenti ma, sull'esclusione delle superfici pavimentali in modo da costruire una texture di ombre in positivo o negativo dove il pavimento è più in alto dal punto di vista percettivo rispetto alle murature preesistenti. Il risultato è che le murature sono in negativo e i parterre sono invece in positivo. È come se fosse completamente ribaltato il rapporto tra pieni vuoti cioè, il vuoto dello spazio interno di un edificio diventa un pieno e viene estruso. È un modo molto duro di lavorare col paesaggio però è anche molto autentico.

È un progetto non convenzionale per essere un intervento su un'area archeologica ed è sostanzialmente un'operazione di Land Art.



2.4 Casi emblematici di interventi di architettura per l'archeologia

2.4.1 Il museo e centro di ricerca Madinat al Zahra, Cordoba, Spagna

Il museo e centro di ricerca Madinat al Zahra, situato a nel recinto archeologico di Madinat al Zahara a Cordova in Spagna, e realizzato dallo studio Nieto Sobejano Arquitectos, è un progetto chiave di rappresentazione di relazione e correlazione tra archeologia e architettura.

Il sito scelto si trova proprio dove sorgeva la città moresca di Madinat Al Zahra, un luogo carico di storia e suggestioni, dove l'antico e il moderno si incontrano in un dialogo complesso e a volte contraddittorio. La vista del paesaggio, con la sua atmosfera nostalgica e misteriosa, si contrappone alla presenza, talvolta invadente, di edifici moderni.

L'obiettivo del progetto non era semplicemente costruire un nuovo edificio, ma far emergere dal terreno una struttura, come se il tempo l'avesse nascosta fino a oggi. L'approccio di lavoro è stato simile a quello di un archeologo: anziché edificare una nuova costruzione, l'hanno "scoperta" sottoterra. Gli architetti hanno progettato gran parte dell'edificio del nuovo museo di Madinat al Zahra interrandolo per non disturbare il paesaggio delle colline di Cordova. Hanno quindi stabilito un reticolo ortogonale e, da lì, iniziato a scavare strati di terra regolari, rivelando la planimetria di un museo che include sale espositive, auditorium, laboratori e magazzini. L'edificio prende forma attraverso una sequenza di spazi pieni e vuoti, cortili e patii che guidano il visitatore lungo il percorso espositivo.





65



Fig. 2.39 e 2.40
(esterno ed
interno)
Museo Madinat
al-Zahra,
Córdoba,
Spagna

La concezione del museo è tale da permettere futuri ampliamenti, con l'aggiunta di nuovi padiglioni, come se fossero nuovi scavi archeologici. Il museo stesso si presenta come un edificio introverso, senza aperture verso l'esterno, perfettamente integrato nel paesaggio, simile alle rovine dell'antica città di Abd al Rahman III.

I resti dell'antica città ispano-musulmana, ancora oggi in corso di scavo, suggeriscono un dialogo non solo con i costruttori originali, ma anche con gli archeologi moderni e con il paesaggio agricolo circostante, la cui geometria viene reinterpretata in chiave astratta. Ogni volta che gli architetti visitavano il cantiere, osservavano come i nuovi muri da loro costruiti richiamassero quelli antichi che gli archeologi stavano riportando alla luce a pochi metri di distanza. Questo processo di costruzione e distruzione ha racchiuso l'essenza del progetto.

Il risultato è un museo che appare silenziosamente nel paesaggio, come se fosse stato ritrovato sottoterra, in armonia con i resti della città califfale degli Omayyadi (una dinastia di califfi dell'arabia che governarono l'impero musulmano), con cui instaura un dialogo discreto ma continuo. Le aree di stoccaggio, pensate come grandi spazi illuminati dall'alto, si fondono con le aree espositive, creando un percorso fluido tra conservazione e divulgazione, e rafforzando l'idea di un museo in continua evoluzione, pronto ad accogliere nuove scoperte.

66

2.4.2 Il Museo Nacional de Arqueología del Perú (MUNA), Lima, Perù

Un ulteriore esempio di realizzazione di un'architettura per l'archeologia è il Museo Nacional de Arqueología del Perú.

Il Museo Nacional de Arqueología del Perú (MUNA) è stato costruito per offrire una sede adeguata alle straordinarie collezioni del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (MNA-AH). Situato nella zona archeologica di Pachacamac, un'area di grande rilevanza storica, il museo sorge a circa un'ora dal centro di Lima, all'estrema periferia meridionale della città. Questo ambizioso progetto è stato guidato dall'archeologo e ministro Luis Jaime Castillo Butters, il quale ha proposto la creazione di un grande spazio per la conservazione dei reperti precolombiani, ispirato dal ritorno dei preziosi tessuti preincaici da Goteborg, in Svezia, nel 2014.

La posizione del museo, vicina al santuario di Pachacamac, uno dei luoghi più sacri per le antiche civiltà peruviane e strategicamente affacciato sull'Oceano Pacifico, è stata scelta perché rappresentava il più grande lotto pubblico disponibile a Lima, capace di accogliere le centinaia di migliaia di reperti sparsi per la città. Nonostante le difficoltà costruttive legate alla falda freatica sottostante, l'edificio è stato progettato in armonia con l'ambiente circostante, integrandosi perfettamente con il mare e il deserto. Come affermato dall'architetto Alexia Leon Angel, la struttura si propone come un luogo di incontro e riflessione.

67

Fig. 2.41
Il museo Nacional de Arqueología del Perú (MUNA), Lima, Perù



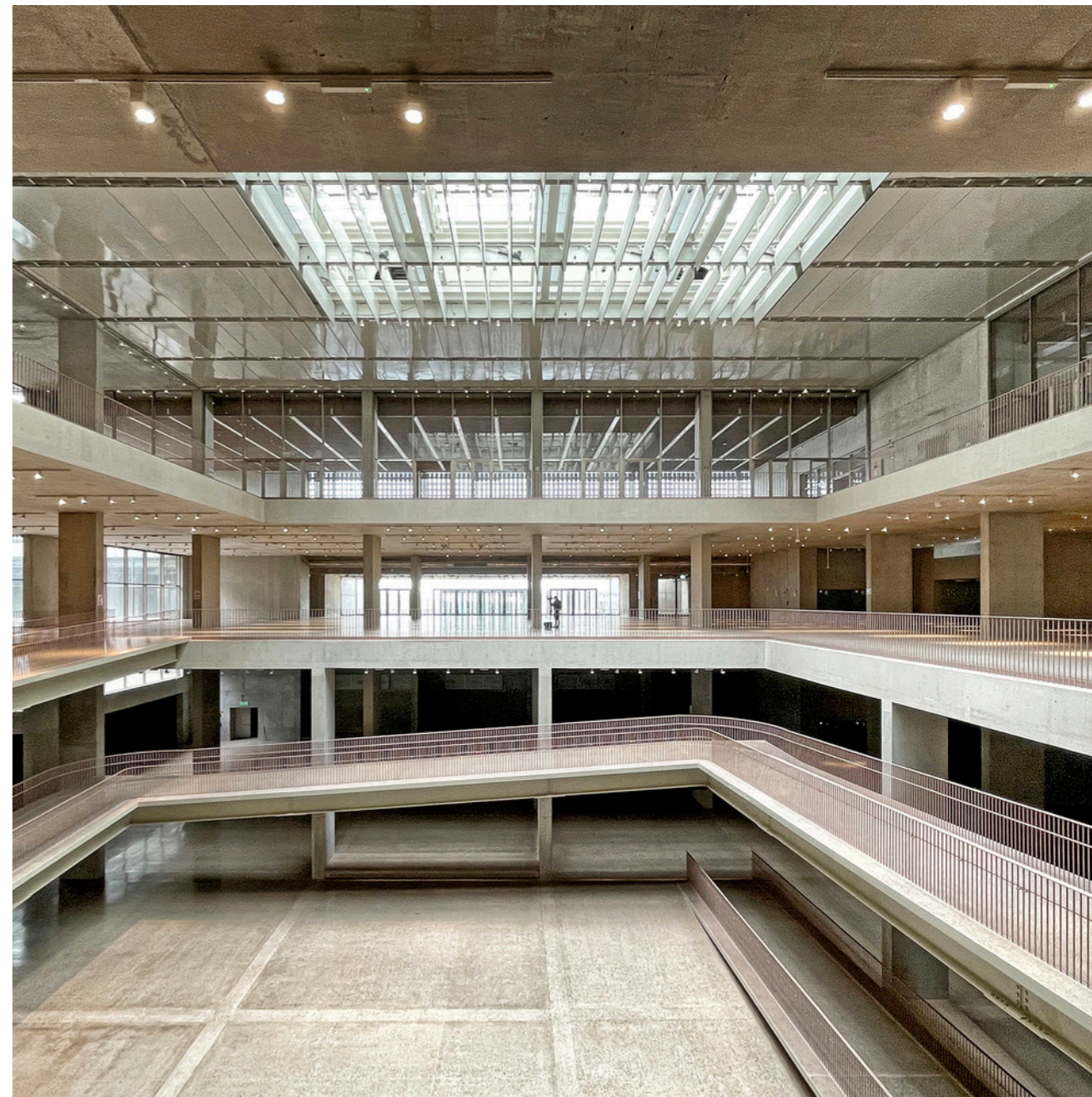
Il MUNA è composto da tre edifici interconnessi che si estendono per oltre 20.000 mq, con il 70% della struttura sotto il livello del suolo. Il museo è pensato per ospitare aree espositive, un centro di ricerca e conservazione, laboratori didattici, aree di stoccaggio, un auditorium, una biblioteca e un ristorante. L'infrastruttura, parte del National Museum System, è stata progettata per preservare, conservare e collegare il patrimonio archeologico nazionale con la cultura contemporanea, offrendo spazi sociali e flessibili per l'incontro e lo scambio di conoscenze.

L'architettura del MUNA si distingue per un sistema di piattaforme orizzontali aperte, interconnesse verticalmente attraverso grandi vuoti illuminati da lucernari. La missione del museo è quella di promuovere il dialogo e l'incontro, valorizzando la diversità culturale peruviana e sottolineando le connessioni tra i diversi gruppi culturali nel corso della storia. La visione del MUNA è di diventare un'entità centrale nel sistema museale nazionale, capace di rispondere alle esigenze di conservazione, ricerca e diffusione del patrimonio culturale del Paese.

L'investimento significativo del Perù nel MUNA, unito all'approccio progettuale resiliente e alla decisione di coinvolgere il pubblico durante la costruzione, ha creato un'infrastruttura innovativa, modellata con il contributo della comunità, piuttosto che imposta a essa.

69

Fig. 2.42
Il museo Nacional de Arqueología del Perú (MUNA), Lima, Perù



70

Fashion and Heritage

La valorizzazione del patrimonio attraverso architetture effimere per eventi e moda

3.1 L'interazione tra moda e architettura

Il rapporto tra moda e patrimonio è un fenomeno in corso ormai da decenni, anche se sembra essere molto recente, e si verifica quando le grandi maison di moda decidono di presentare le loro collezioni all'interno di palazzi storici o di altre sedi che sono luoghi del patrimonio culturale.

Questo legame avviene perché la maison di moda, che esprime concetti della grande bellezza e cultura, vuole potenziare la propria comunicazione grazie alla relazione e all'appoggio con dei luoghi universalmente riconosciuti come portatori di determinati valori culturali e di bellezza. Tra questi luoghi alcuni fanno parte anche di quello che è il patrimonio Unesco.

Questi lavori sono complessi e vanno oltre il semplice scopo commerciale, creando legami tra le parti ed enfatizzando il carattere di eccezionalità estetica di entrambi. A questi si affiancano processi di negoziazione economica e istituzionale, utilizzando le pratiche del progetto effimero e allestitivo come strumenti essenziali. Ciascuno di questi tre grandi ambiti, estetico, economico e progettuale, contribuisce a costruire una comunicazione che valorizza reciprocamente il brand e il patrimonio culturale.



3.1.1 Relazioni e legami economici tra moda e patrimonio culturale

75

Le relazioni che si instaurano tra queste due componenti, il patrimonio e la moda, tengono insieme fattori culturali, fattori economici e fattori di comunicazione. Dal punto di vista economico, il legame è in parte dovuto al fatto che la Maison di moda, per essere ospitata in questi luoghi, deve pagare una quota che le permetterà di utilizzare questi luoghi per i loro eventi di promozione e di comunicazione.

Questa relazione economica tra maison di moda e i luoghi del patrimonio, in particolare in Italia, viene gestita attraverso meccanismi di sponsorizzazione e meccanismi di mecenatismo culturale. I due meccanismi convergono ad un risultato simile ma sono diversi nel loro funzionamento. Il ruolo del brand nella sponsorizzazione consiste nel mettere a disposizione, mette a disposizione delle quote per finalizzare alcuni restauri o alcune operazioni di valorizzazione e in cambio il guadagno viene principalmente misurato in ritorno di immagine e, talvolta, in cambio della possibilità di utilizzare questi luoghi per degli eventi.

A tal riguardo, è significativa la partecipazione del Gruppo Tod's nelle attività di restauro del Colosseo, avviata nel 2011 per volontà dell'allora Commissario Delegato per le Aree Archeologiche di Roma e Ostia Antica, resa possibile dal supporto economico del brand nell'ambito di un piano di interventi.

Analogamente, il contributo di Fendi per la ristrutturazione della Fontana di Trevi fa parte del programma "Fendi for Fountains", iniziato nel 2013, con cui il brand ha stanziato oltre 2 milioni di euro per il restauro di alcune fontane storiche della città.

Fig. 3.2
Sfilata Dior:
"Legends and
Fairy Tales"
AW 2016/17
Fontana di Trevi,
Roma

Questo progetto è terminato con la sfilata "Legends and Fairy Tales" Autunno/Inverno 2016/17, organizzata presso lo stesso monumento con una passerella fluttuante sull'acqua. Nel corso dei restauri della fontana, era presente un'altra passerella che permetteva ai visitatori di avvicinarsi ai lavori di restauro andando così a coinvolgere lo spettatore in altri momenti e altre parti della vita del patrimonio in questo caso proprio a partire dai lavori di restauro.





Fig. 3.3
Palazzo della
Civiltà Italiana
all'EUR,
Roma

Tutto ciò ha rafforzato il legame tra il brand e la città di Roma, che dal 2013 include il nome della capitale nel logo. Successivamente, nel 2015, in occasione del suo novantesimo anniversario, Fendi ha inaugurato la nuova sede presso il Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR. Nel 2019, Fendi ha ulteriormente confermato il suo legame con la città eterna, finanziando con 2,5 milioni di euro i restauri delle rovine del Tempio di Venere a Roma sul Palatino, culminati nella sfilata evento "Dawn of the Empire". Questo evento non solo aveva l'obiettivo di valorizzare l'archeologia storica ma anche di celebrare Karl Lagerfeld che è stato direttore creativo del brand per molti anni. Questo è uno dei luoghi più belli e caratteristici di Roma e la visione che sia da questa prospettiva è veramente unica e questo evento è allestito in maniera abbastanza articolata nelle sue geometrie, nei percorsi e anche nella relazione con le sedute degli spettatori circostanti; però, al tempo stesso, risulta essere molto minimo, nel senso che una volta sgombrata l'area dalle persone si mantiene su un livello di percezione molto sobrio e in linea con la bellezza e l'esclusività di questo luogo.

Il fenomeno invece del mecenatismo culturale, per lo più in Italia, è legato alla possibilità di ottenere agevolazioni che incentiva gli interventi di soggetti privati per il finanziamento di opere pubbliche legate comunque alla trasmissione e valorizzazione del patrimonio, senza tuttavia richiedere una controprestazione da parte del beneficiario né riconoscimenti economici per il donatore.



Fig. 3.4
Sfilata "Dawn
of the Empire",
2019, Tempio di
Venere, Roma

3.1.2 I legami e le relazioni tra moda e patrimonio

Considerando che la scelta del luogo e del tipo di investimento da parte della casa di moda sono strettamente legati al messaggio che si intende trasmettere, la questione è in realtà molto più complessa. Essa presenta numerose sfaccettature, che variano in base alla natura dei legami e delle relazioni tra la maison e il patrimonio culturale.

Un tipo di legame può essere quello storico dell'arte, ovvero la storia del brand con il luogo e il suo rapporto con il luogo stesso. Questo è il caso della maison Valentino e Roma, che è la sua città natale e che poi nel corso del tempo ha continuato a perpetrare questa relazione con la capitale attraverso l'organizzazione di eventi ma anche al lancio di alcuni prodotti della maison. Un esempio di questo rapporto è stata la sfilata "The Beginning" avvenuta a Roma a Piazza di Spagna.

La passerella si strutturava da piazza Mignanelli, storica sede dell'atelier, a piazza di Spagna e Trinità dei Monti per il Manifesto di Valentino firmato Pierpaolo Piccioli (stilista e direttore creativo della maison Valentino). La collezione ha riportato l'essenza stessa della maison degli anni Sessanta, reinterpretata in chiave moderna.

79

Fig. 3.5
Sfilata Valentino
"The Beginning",
HC F/W 2022-23
Piazza di Spagna,
Roma



80

Un'altro modo in cui questo legame si manifesta è l'appartenenza del brand e del luogo a una selezione di eccellenza. In questo contesto, un esempio lampante è rappresentato da Dior e l'acropoli di Atene, quindi da un lato Dior grandissima eccellenza nel mondo della moda che, per promuovere la sua immagine sceglie il simbolo del patrimonio culturale per eccellenza, ovvero l'acropoli di Atene. In questo caso particolare la relazione tra il brand e il luogo viene enfatizzata attraverso l'uso del tessuto plissettato che va a ricalcare le caratteristiche scanalature delle colonne e dalla raffigurazione delle modelle in compresenza a quella delle cariatidi.

Fig. 3.6
Sfilata Dior
Cruise 2022,
Atene,
Grecia



Un altro aspetto fondamentale per la realizzazione di questi eventi è la valorizzazione dell'eccellenza artigianale e artistica del luogo. Un caso significativo è rappresentato dalla maison Dolce & Gabbana alla Valle dei Templi di Agrigento. Questo evento, ospitato in un sito appartenente al patrimonio UNESCO, non solo ha coinvolto un luogo di spessore ma ha anche creato un legame con l'artigianalità locale. Attraverso l'elaborazione e l'estensione di modelli e accessori che riflettevano alcune delle tecniche tradizionali, Dolce & Gabbana ha contribuito a preservare e valorizzare parte del patrimonio culturale e artigianale della comunità locale.

È particolarmente interessante anche il tipo di intervento che hanno sviluppato per lo svolgimento della sfilata. La passerella è andata a conquistare lo spazio sacro della cella e quindi le modelle sfilavano all'interno di essa, ma non solo, erano anche posizionati dei piedistalli nell'interasse tra le varie colonne ed era il luogo in cui, al termine della sfilata, le varie modelle andavano a collocarsi. La passerella poi, oltre ad attraversare il tempio, aveva una parte esterna e quest'ultima è stata mantenuta anche oltre la durata della sfilata per permettere, per un determinato periodo, ai visitatori di entrare all'interno del tempio. Anche un intervento apparentemente semplice può essere portatore di significati profondi e utilissimi che vanno oltre la sfilata. da un lato si ha, per esempio, la conquista dello spazio sacro della cella e dall'altro anche la possibilità di conferire ai visitatori del sito un tipo di esperienza diversa che non è limitata al tempo della sfilata.

Fig. 3.7
Sfilata Alta Moda
Dolce e Gabbana,
F/W 2019
Valle dei Templi,
Agrigento



Fig. 3.8
Sfilata Gucci,
Cruise 2019
Promenade Des
Alyscamps,
Arles, Francia

Infine, ultimo ma non per importanza, il legame estetico e curatoriale tra la collezione e il luogo. In questo caso un evento calzante è la sfilata di Gucci, per la collezione Cruise del 2019, che aveva come tema centrale quello della morte e il luogo in cui questo evento è stato ospitato era proprio la Promenade Des Alyscamps, necropoli paleocristiana situata lungo l'antica via Aurelia. In questo caso, quindi, c'è un legame tra temi e tra contenuti che vengono espressi dalla collezione, dalla sfilata e dal luogo ospitante che non è semplicemente, come abbiamo già detto, quello legato al tema delle gradi bellezze che si uniscono ma legato ai valori del mondo culturale.



3.1.3 La rappresentazione e il prodotto del legame tra moda e patrimonio

Nei paragrafi precedenti abbiamo analizzato le diverse tipologie di legame tra la moda e il patrimonio, in questo paragrafo andremo invece ad approfondire le modalità con cui effettivamente si dà vita a questo tipo di legame.

Le modalità principali sono: (i) immateriale attraverso campagne pubblicitarie, shooting ecc. (ii) permanente attraverso istituzione di sedi storiche di fondazioni di archivi e (iii) effimera, ovvero legata al mondo delle sfilate, eventi e mostre.

La modalità immateriale, chiamata così perché i prodotti, che sono solo immagini realizzate all'interno di shooting, vengono poi smaltiti nel tempo anche attraverso il mutare, il susseguirsi delle collezioni e dei contenuti del brand. Un esempio di questo approccio immateriale è la Campagna Donna Cruise 2021 di Dior di Maria Grazia Chiuri. Un tributo all'inestimabile ricchezza della Puglia, una regione particolarmente cara alla stilista. Lean Lui, il fotografo della campagna, cattura la bellezza dei paesaggi incontaminati e l'atmosfera straordinaria di Lecce. Attraverso immagini uniche, Lean Lui celebra le creazioni della direttrice creativa, riportando in vita la magia e il fascino degli antichi riti tradizionali che sono ancora praticati oggi.



Il tema delle sedi storiche e delle fondazioni invece lega inevitabilmente un brand a quello specifico luogo o a quella cultura. Un esempio è Fendi al Palazzo della Civiltà Romana che, in occasione del suo novantesimo anniversario, acquisì il palazzo trasformandolo nella sede centrale del brand. Il suo intento è stato quello di continuare a prendersi cura di un patrimonio culturale centrale per la città di Roma, continuando ad organizzare al suo interno mostre, eventi e rendendolo un luogo culturale per la città stessa.

Fig. 3.10
Palazzo della
Civiltà Romana,
Sede centrale
Fendi,
Eur, Roma



Infine, le relazioni possono tradursi anche in prodotti effimeri, ovvero le sfilate, gli eventi e le mostre che si fanno portatori di una grande quantità di valori e di contenuti ma che poi hanno una loro fine e una durata limitata nel tempo. Esempio emblematico della connessione tra moda e architettura per un'esposizione di abiti è sicuramente l'allestimento mostra "Roberto Capucci" all'interno del Teatro Farnese. Una suggestiva messa in scena della moda d'autore, all'interno di un'architettura teatrale del XVII secolo. Viene presentata così una vasta scelta di abiti, dai colori e forme differenti, disposta liberamente sulle gradinate in una quieta e ordinata osservazione dello spettacolo.

Fig. 3.11 e 3.12
Mostra "Roberto
Capucci"
Teatro Farnese,
Parma





3.2 Casi emblematici di interventi di eventi di moda in spazi archeologici

3.2.1 Fendi Couture A/W 2019-2020, Tempio di Venere, Roma

Nel 2019, Fendi ha organizzato una sfilata spettacolare presso il Colosseo, avviando contemporaneamente un progetto per il restauro del Tempio di Venere, il più grande edificio religioso della Roma antica, progettato dall'imperatore Adriano nel 121 d.C.. La maison ha donato 2,5 milioni di euro per finanziare i lavori, che sono durati 15 mesi e hanno coinvolto numerosi esperti concentrati sugli aspetti decorativi e strutturali del tempio. Grazie a questo intervento, il Tempio di Venere è stato aperto al pubblico per la prima volta.

La collezione Fendi Couture Autunno/Inverno 2019-2020, intitolata "The Dawn of Romanity", è stata presentata sul Colle Palatino, con l'intento di rafforzare ulteriormente il legame di Fendi con la Città Eterna. La sfilata ha rappresentato un omaggio a Karl Lagerfeld, stilista scomparso pochi mesi prima e direttore creativo di Fendi dal 1965. In passerella, 54 modelli hanno sfilato, tanti quanti gli anni di Lagerfeld presso la maison.

L'evento del 4 luglio 2019 si è svolto in un contesto mozzafiato tra il Colosseo e i Fori Imperiali, nel suggestivo scenario del Tempio di Venere. La passerella in travertino, con giardini evocativi all'italiana e antiche colonne, ha creato un'atmosfera magica. La collezione si è ispirata alla natura e ai marmi antichi, con disegni e mosaici riprodotti su pellicce intarsiate e abiti di organza, inclusi capi come un trench in seta e zibellino, richiamando il film di Luchino Visconti "Gruppo di famiglia in un interno" del 1975.

Fig. 3.13 e 3.14
Sfilata Fendi
Couture A/W
2019-20,
Tempio di Venere,
Roma



Il legame profondo tra Fendi, Roma e il patrimonio artistico della città emerge chiaramente in questa collezione, che celebra la fusione tra modernità e antichità. Il Tempio di Venere, simbolo dell'evento, ha fatto da cornice a capi ricchi e sontuosi, caratterizzati da dettagli geometrici e motivi ispirati all'architettura romana. L'omaggio a Lagerfeld si concretizza in 54 outfit artigianali, di cui 21 nuovi e realizzati anche in pelliccia sostenibile. Tra i pezzi iconici spiccano la pelliccia "Astuccio" del 1971, realizzata da Lagerfeld e qui reinterpretata in chiave sostenibile da Silvia Venturini Fendi, e altri capi che mescolano materiali tradizionali e innovativi.

La sfilata evidenzia ancora una volta l'intreccio tra moda, arte e cultura, con Fendi che enfatizza il suo legame con la storia e l'eleganza di Roma, offrendo una relazione tra archeologia e moda che si rinnova continuamente.



3.2.2 Dolce e Gabbana Alta Moda 2024, Valli di Nora, Sardegna

93

Le bellezze uniche del territorio cagliaritano hanno fatto da sfondo alla sfilata della collezione Alta Moda 2024 di Dolce & Gabbana, una serie di creazioni che celebrano la storia e il costume della Sardegna, isola che ospita un grande evento di quattro giorni dedicato alle collezioni più esclusive del brand italiano. La sfilata si è svolta nel Parco Archeologico di Nora, nel comune di Pula, a sud-ovest di Cagliari. Qui, il Foro Romano ha accolto un allestimento futuristico, con una pedana circondata da colonne a specchio ideate dall'artista americano Phillip K. Smith.

La collezione, che da sempre unisce l'estetica e la tradizione del costume di specifici territori italiani ai codici stilistici del brand, questa volta si è ispirata alle tecniche artigianali sarde, valorizzando elementi come la filigrana e l'intaglio. Dolce & Gabbana hanno approfondito lo studio delle tradizioni locali, con un approccio rispettoso verso una cultura millenaria, ricca di spunti creativi per la passerella.

I colori predominanti sono il nero e il bianco, arricchiti da tocchi di oro, rosa pesca, ciclamino, azzurro petrolio e rosso vivo, tonalità che richiamano i costumi tradizionali della Sardegna. Questi colori sono stati utilizzati per abiti leggeri e drappeggiati, con mantelle, cappucci e stole a strascico, evocando una bellezza divina. L'eredità culturale dell'isola è evidente soprattutto nelle cappe artigianali dai toni vibranti su sfondo scuro.

Fig. 3.15
Sfilata Dolce e
Gabbana Alta
Moda 2024,
Valli di Nora,
Sardegna



L'arte di Phillip K. Smith, caratterizzata da un forte legame con concetti come luce, spazio e ambiente, ha trasformato la location in un'opera d'arte moderna, con colonne specchiate che riflettono cielo, mare e i colori della moda, rendendo omaggio alla storia e alla luce del luogo. Il sito archeologico di Nora, con le sue antiche rovine fenicie, puniche e romane, è stato scelto per proseguire il Grand Tour d'Italia di Dolce & Gabbana, che tocca le località più suggestive del Paese, con un occhio di riguardo per la cultura e l'identità italiana.

La collezione riflette in modo marcato la tradizione e il folklore sardi, con un particolare focus sul "fatto a mano", sottolineando l'importanza dell'artigianato nella moda e il legame con il luogo.



Fig. 3.16
Shooting Dolce
e Gabbana Alta
Moda 2024,
Valli di Nora,
Sardegna

Villa Adriana

4.0 Roma ai tempi di Adriano



99

Fig. 4.1
Dipinto raffigurante Villa Adriana di Charles-Louis Clerisseau, 1755

In questa prima sezione andremo ad analizzare il contesto storico, economico e culturale all'epoca della realizzazione di Villa Adriana. Ricordiamo che Villa Adriana fu eretta dall'imperatore Adriano tra il 118 e il 138 d.C. . Al fine di analizzare il contesto storico di quegli anni è necessario analizzare almeno un periodo di 50 anni, quindi la seguente trattazione prenderà in considerazione la civiltà romana negli anni dal 100 al 150 d.C. .

Questo periodo rappresenta un periodo di relativa stabilità e prosperità per l'impero, conosciuto come "Pax Romana". Dal punto di vista economico il settore maggiormente sviluppato rimaneva l'agricoltura: c'erano proprietà terriere gestite da latifondisti e lavorate da coloni e schiavi; venivano rifornite le varie provincie con una vasta gamma di prodotti agricoli.

Al secondo posto troviamo l'attività manifatturiera che era in pieno sviluppo producendo ogni genere di beni di lusso, dalle ceramiche ai tessuti.

Grazie all'abbondanza di questi prodotti il commercio prosperava sia all'interno che all'esterno dei territori dell'Impero, sia grazie alla fitta rete di strade sia grazie al commercio marittimo in tutto il Mediterraneo.

Ultimo aspetto, ma non per importanza, è l'introduzione di un sistema monetario standardizzato, con il "Denario" come moneta principale che facilitava le transazioni commerciali. Questo periodo vide anche un incremento nella coniazione di monete, che aiutava a sostenere l'espansione economica.

Durante questi decenni le principali campagne di conquista furono realizzate dall'Imperatore Traiano (98-117 d.C.), in particolare le campagne contro i Daci (101- 102, 105-106 d.C.), popolazione stanziata nell'attuale Romania, portarono non solo all'annessione della regione della Dacia ma anche a una consistente espansione economica a seguito delle ricche miniere d'oro trovate e alle ingenti quantità di risorse naturali.

Con l'ascesa dell'Imperatore Adriano (117-138 d.C.) invece l'impero adottò una politica di consolidamento dei confini piuttosto che di ulteriore espansione; esempio magistrale di questo cambiamento è la costruzione del Vallo di Adriano in Britannia, il quale fu costruito al fine di difendere i confini settentrionali dell'impero dalle incursioni barbariche.

100

4.1 La figura di Adriano



101

Publio Elio Traiano Adriano (Publius Aelius Traianus Hadrianus) meglio conosciuto come Adriano nasce a Siviglia in Spagna (allora Italica Hispanica) il 24 gennaio 76 d.C. Fu adottato dall'allora imperatore Traiano (suo cugino) poco prima della morte di quest'ultimo nel 117 d.C..

Nello stesso anno Adriano divenne imperatore.

Fu un imperatore illuminato per diverse ragioni: in primo luogo preferì adottare, come sopra affermato, una politica di consolidamento dei confini e di rafforzamento interno piuttosto che optare su una politica espansionistica come il suo predecessore, in secondo luogo fu un grande amante delle arti e promotore di cultura all'interno dell'Impero.

Quest'ultimo aspetto è strettamente collegato al precedente, infatti a seguito della sua politica, Adriano viaggiò in tutto l'impero, visitando molte provincie, mostrando un grande interesse per le culture locali. In particolare, sviluppò un forte interesse per la cultura ellenica, arrivando addirittura a proporre un'integrazione con la cultura romana.

Come amante di arte e architettura, e grazie anche alle enormi ricchezze provenienti dalle campagne militari specialmente quelle in Dacia, sotto il suo regno furono realizzate importanti opere di restauro e architettoniche, tra queste ricordiamo la ricostruzione del Pantheon, il Tempio di Venere e Villa Adriana.

Villa Adriana, situata vicino a Tivoli, fu costruita tra il 118 e il 134 d.C.

Questa vasta residenza imperiale esterna non solo il gusto eclettico di Adriano ma anche la sua esperienza militare e le influenze culturali dei territori dell'Impero. L'esperienza acquisita da Adriano durante suoi viaggi in tutto l'Impero influenzarono profondamente l'architettura e il design di Villa Adriana. La villa incorpora elementi di stile greco, egiziano e orientale, rispecchiando i luoghi che Adriano aveva visitato. La villa rappresentava anche un luogo di rifugio e contemplazione per Adriano, riflettendo la sua filosofia di pace e di apprezzamento della cultura e delle arti provenienti da ogni dove.

102

Fig. 4.2
Busto dell'imperatore Adriano,
scultura in marmo,
II Secolo

4.2 La Planimetria di Villa Adriana

La Villa di Adriano occupa una bassa pianura composta da pietra di tufo ai piedi dei Monti Tiburtini, delimitata da due torrenti, Acqua Ferrata a est e Risicoli o Roccabruna a ovest, che si uniscono in un unico canale che alimenta il fiume Aniene.

La superficie, di cui non conosciamo l'estensione precisa, era certamente più grande dell'area archeologica vista oggi e deve essere stata distribuita su almeno 120 ettari; solo una parte del terreno è stata costruita, mentre il resto è stato lasciato in uno stato più o meno naturale.

Per supervisionare i lavori Adriano decise di spostare la sua residenza in quest'area che aveva il requisito di essere ricca di acqua, materiali da costruzione di ottima qualità reperibili nelle cave e collegata facilmente a Roma attraverso il fiume Aniene, navigabile. Inoltre vi erano acque sulfuree curative nei pressi.

Attualmente l'area visitabile è di circa 40 ettari: contiene un gruppo impressionante e ben conservato di edifici i cui piani e funzioni variano considerevolmente da padiglioni a giardini e ninfei, che sono disposti lungo assi multipli e non allineati, che danno l'aspetto di una costruzione casuale, ma in realtà rispondono ad un disegno ben preciso tanto che si ritiene che lo stesso Adriano abbia seguito e corretto le fasi di costruzione della sua residenza come un vero e proprio architetto, direttore dei lavori. Ciò che è ancora senza dubbio, sulla base della testimonianza offerta da opere architettoniche che sono ancora conservate dell'era adrianaica, come il Pantheon o il Mausoleo di Castel Sant'Angelo, che l'imperatore era un architetto



veramente dotato che lavorava con tecniche altamente raffinate. Situata sulla proprietà di una villa repubblicana esistente, alcune delle cui strutture sono state incorporate nell'area del "Palazzo imperiale", la residenza di Adriano dovrebbe essere considerata il risultato di un'unica campagna di pianificazione; ciò si desume anche dal fatto che vi è un unico sistema idrico e fognario che sottintende il complesso.

Osservando la pianta generale sembra evidente che gli edifici, circa trenta, sono stati collocati secondo tre assi divergenti, solo uno dei quali, quello che correva lungo l'area si è sviluppato intorno alla villa repubblicana, ha seguito le concezioni tradizionali dello stile architettonico. Gli altri due assi divergono decisamente da questo primo nucleo e seguono schemi completamente diversi, che sono stati dettati in parte dalla natura della topografia, ma anche adattati e completati ai nuovi tipi di disegni scelti per gli imponenti edifici. Gli studiosi non sempre sono riusciti a determinare la funzione di alcuni edifici: l'identificazione dei tre complessi balneari è certa ed era necessaria considerando il gran numero di persone che vivevano e visitavano la villa, dalla corte imperiale e gli ospiti ai numerosi servi che lavoravano nei locali; il Pecile fungeva da struttura ginnica. Il doppio Ambulacrum a nord è un Porticus Miliaria, o Porticus misurato e camminando sette volte intorno al massiccio muro, si percorreva la distanza di due miglia romane (*si consigliava una intensa passeggiata dopo pranzo per una buona salute*).

L'area occupata dal Palazzo Imperiale e dall'Edificio con uno stagno di pesci (o Palazzo d'inverno, basato sul fatto che uno dei piani era arredato con un sistema di riscaldamento) era strettamente collegata al giardino e al ninfeo del cosiddetto Stadio e Edificio con Tre Exedra, una serie di spazi che formavano un ingresso monumentale. Tutte queste strutture sono considerate parte della residenza ufficiale dell'imperatore e della sua corte.

Un altro gruppo di edifici comprende le Cento Camere e il Praetorium, dove le stanze, disposte su diversi piani accessibili per mezzo di passerelle in legno, si trovano nelle massicce sottostrutture del Pecile. Questi complessi invece, erano utilizzati dai servi, così come per lo stoccaggio delle merci.

La presenza di latrine comuni conferma l'ipotesi che quest'area serviva come alloggio per il personale della villa.

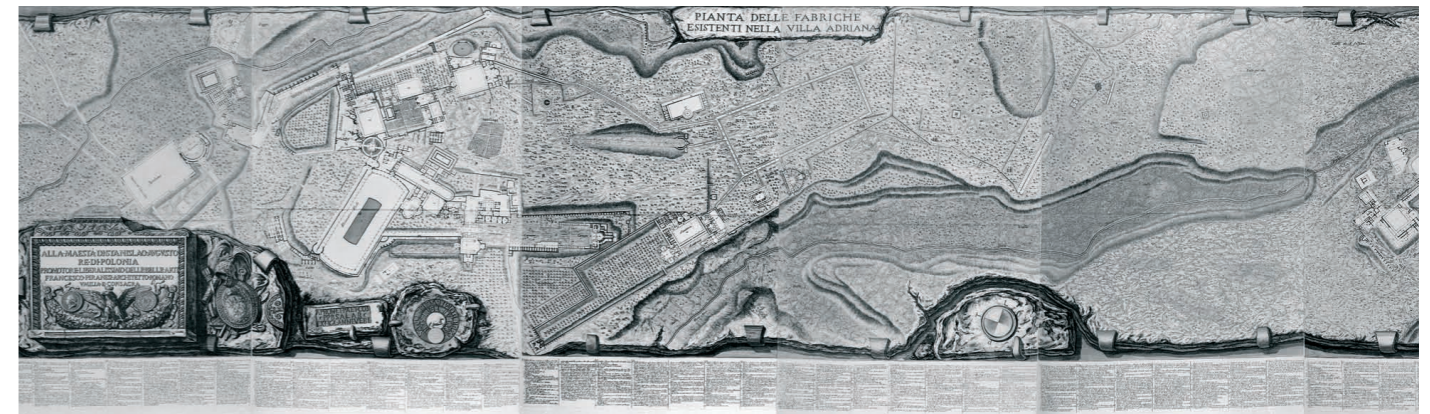
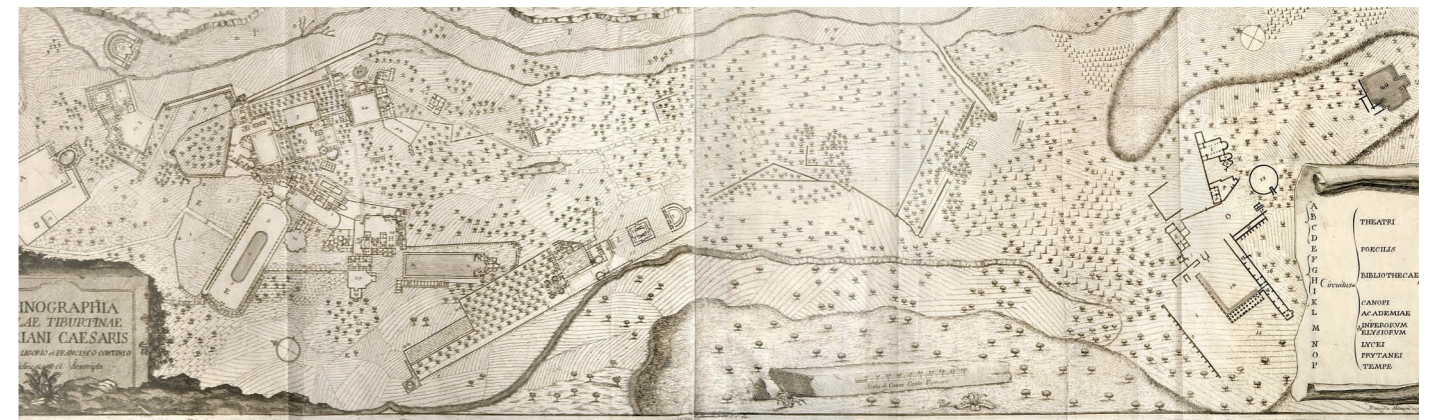


Fig. 4.4
Pianta di Villa
Adriana,
F. Contini,
1634-1668

Fig. 4.5
Pianta Ichnogra-
fica della Villa
Adriana,
Disegno
preparatorio
delle piante dell
fabbriche della
Villa
G. B. Piranesi,
1777

Fig. 4.6
Pianta delle
fabbriche esi-
stenti nella
Villa Adriana,
Roma Istituto
Nazionale per la
Grafica,
G. B. Piranesi,
1781

Questi spazi erano direttamente collegati da un sistema di passaggi sotterranei che servivano durante la fase di costruzione per facilitare il trasporto dei materiali da costruzione e furono successivamente utilizzati dai servi che gestivano la villa, in modo che non interferissero con la vita della corte.

Il complesso residenziale è stato abbellito da una cospicua esposizione di sculture.

Oltre alla sequenza articolata di edifici e padiglioni, che, come evidenziato dal giudizio degli antichi scrittori, deve aver dato l'impressione di "splendore eccezionale", la villa è stata completata da una serie di giardini e aree aperte con fontane e ninfee.

Il paesaggio che circonda fu integrato nel "palazzo" caratterizzandolo con una successione di padiglioni, torri, ninfee, fontali architettonici ed edifici residenziali, che presentano una ripetizione insistente di prospettive visive suggestive e inaspettate, spesso enfatizzate da giochi d'acqua. La ricerca dell'equilibrio tra le caratteristiche architettoniche, in senso stretto, e la natura, che è solo apparentemente spontanea, costituisce indiscutibilmente uno degli aspetti principali alla base della progettazione generale della villa.

Il completamento di questo grande progetto architettonico ha causato la manipolazione della morfologia originale della pianura su cui si trovava la residenza, in alcuni casi con la rimozione di grandi tumuli di terra, come con il Canopus, e in altri casi con la creazione di opere di terra artificiale che avrebbero ospitato i nuovi edifici, come con il Pecile, sul cui fianco occidentale si trovavano le Cento Camere.

Negli ultimi decenni, la ricerca condotta sul terreno su cui è situata la Villa di Adriano ha permesso agli studiosi di comprendere meglio l'organizzazione delle "aree verdi" della villa, attraverso l'attento studio e documentazione di ogni zona degli scavi.

Tuttavia, non è stato possibile, sulla base dell'attuale corpo di prove, determinare i tipi specifici di vegetazione che fiorivano nei giardini della villa. La disposizione di alti alberi decidui e sempreverdi (querce, ceneri, cipressi e pini ombrello) che si vedono oggi, ormai parte di un contesto storicizzato, fu installata dal conte Giuseppe Fede, proprietario di gran parte della villa nel XVIII secolo.

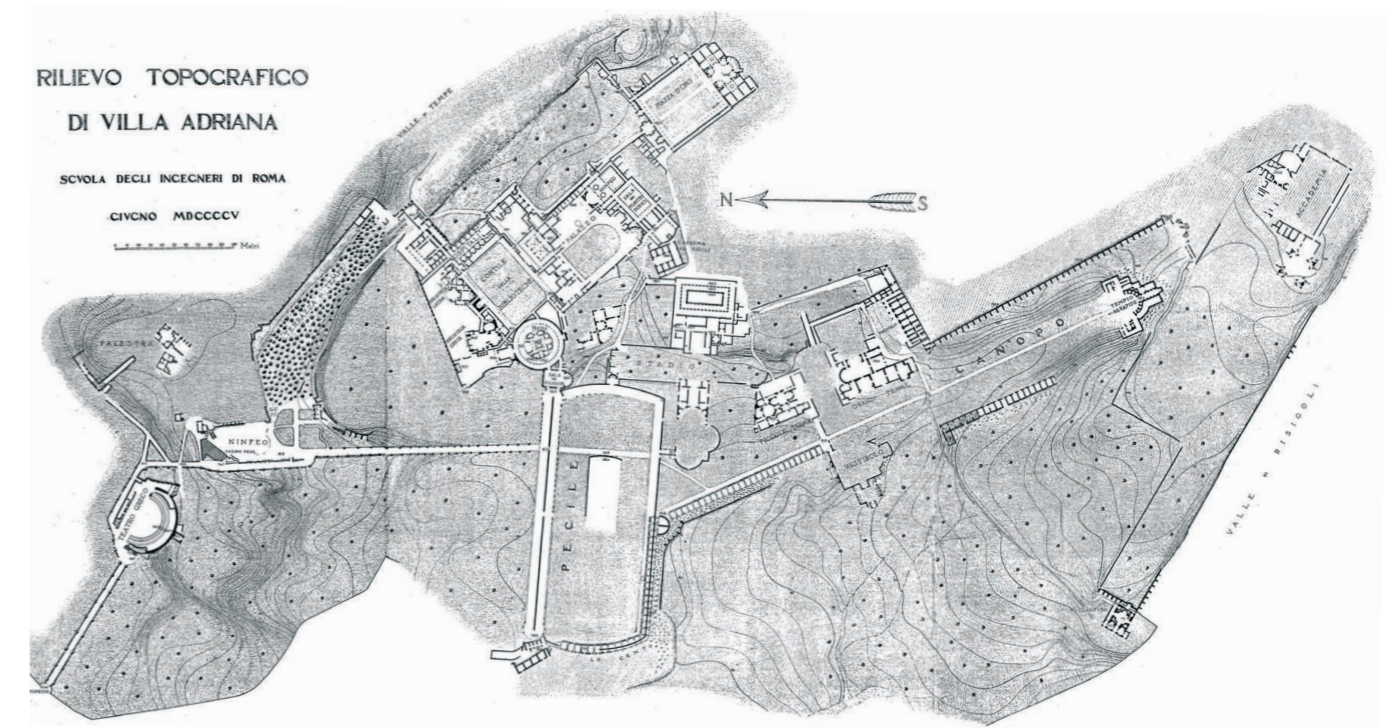


Fig. 4.7
Rilievo
topografico di
Villa Adriana
redatta dalla
Scuola degli Ingegneri di Roma,
1906

4.3 Le fasi di costruzione di Villa Adriana

Tra le pareti delle varie parti che costituiscono Villa Adriana troviamo incastonati mattoni con timbri impressi o marchi del produttore che indicano le date consolari o i nomi dei due consoli che ricoprivano la carica al momento della produzione; poiché la fabbricazione di molti mattoni è stata eseguita su base annuale, è stato possibile ricostruire un quadro cronologico preciso, che consente agli studiosi di datare singoli esempi.

Sulla base della loro presenza nelle mura della Villa di Adriano, H. Bloch ipotizzò una sequenza di costruzione che prevedeva l'innalzamento di edifici in tre fasi distinte: dal 118 al 125, dal 125 al 133/134 e dal 133/134 al 138 d.C..

Tuttavia, studi recenti propongono solo due fasi, in cui la prima fase ha visto la maggior quantità di attività edilizia che sembra essere terminata entro il 125 d.C., al ritorno di Adriano dal suo primo lungo viaggio in Grecia e in Oriente. Infatti, alla fine dell'estate di quell'anno l'imperatore scrisse agli abitanti di Delfi dalla sua villa a Tivoli.

Una forte prova deriva dai francobolli in mattoni, la maggior parte dei quali risalgono agli anni 123 e 124 d.C.; ciò dimostra un picco dell'attività edilizia concentrata proprio in questa fase.

Ci sono pochissimi timbri risalenti a periodi precedenti: questi sono datati al 117 d.C. nel caso del Teatro Marittimo e la Camera dei Filosofi, e pre-123 nel caso delle Terme con Heliocaminus così come tutti gli edifici eretti intorno alla preesistente villa repubblicana.

La seconda fase, corrispondente a francobolli in mattoni risalenti al 126 d.C. e successivi, ha comportato il completamento di una serie di edifici, tra cui l'edificio con uno stagno di pesci e la Piazza d'Oro, entrambi i quali contengono comunque anche i marchi del creatore degli anni 123 e 124 d.C..

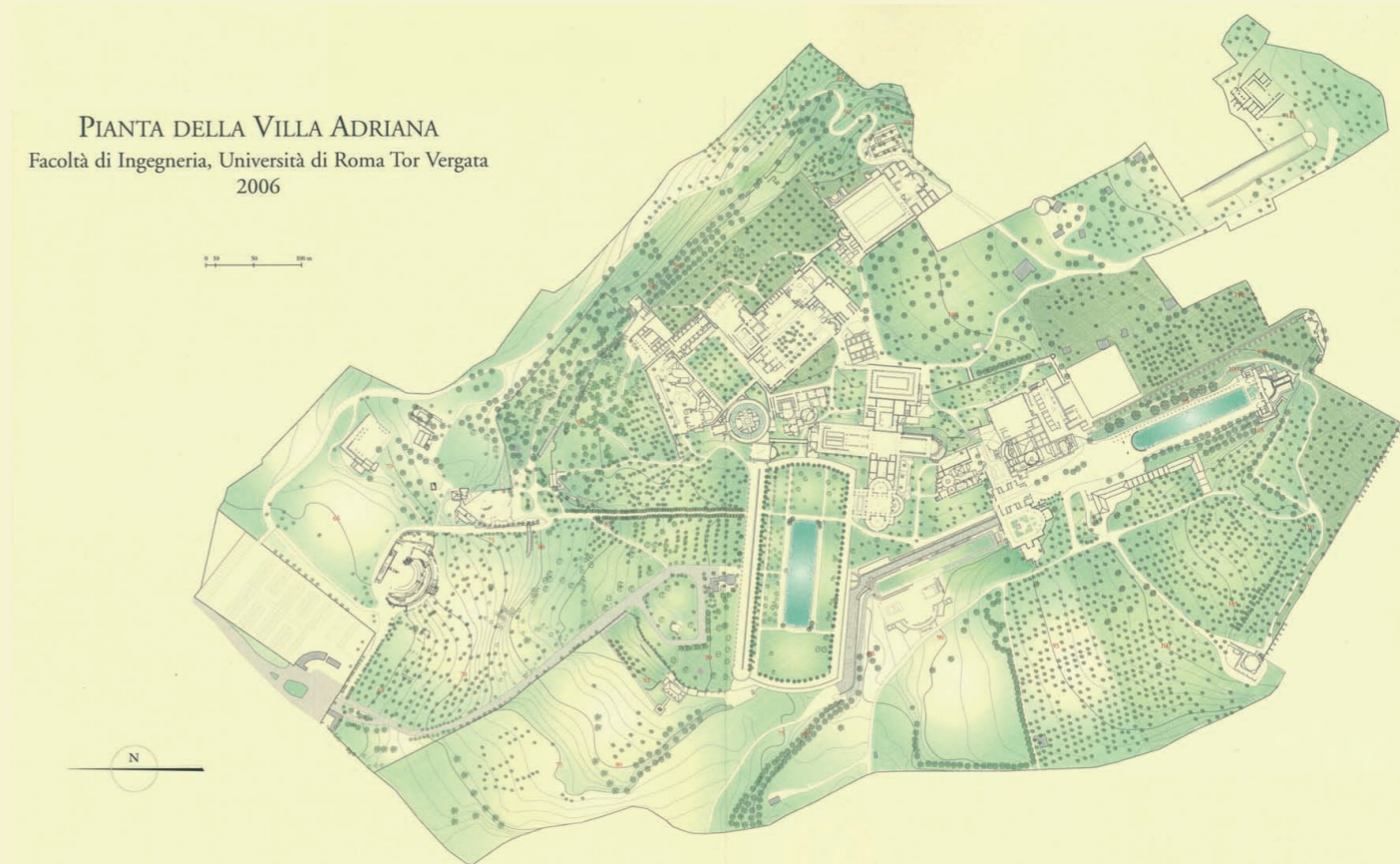


Fig. 4.8
Pianta di Villa
Adriana, Facoltà
di Ingegneria
dell'Università di
Roma Tor Vergata,
B. Adembri e G.
Cinque,
2006

Quindi è possibile schematizzare le fasi della costruzione e modifica del complesso architettonico.

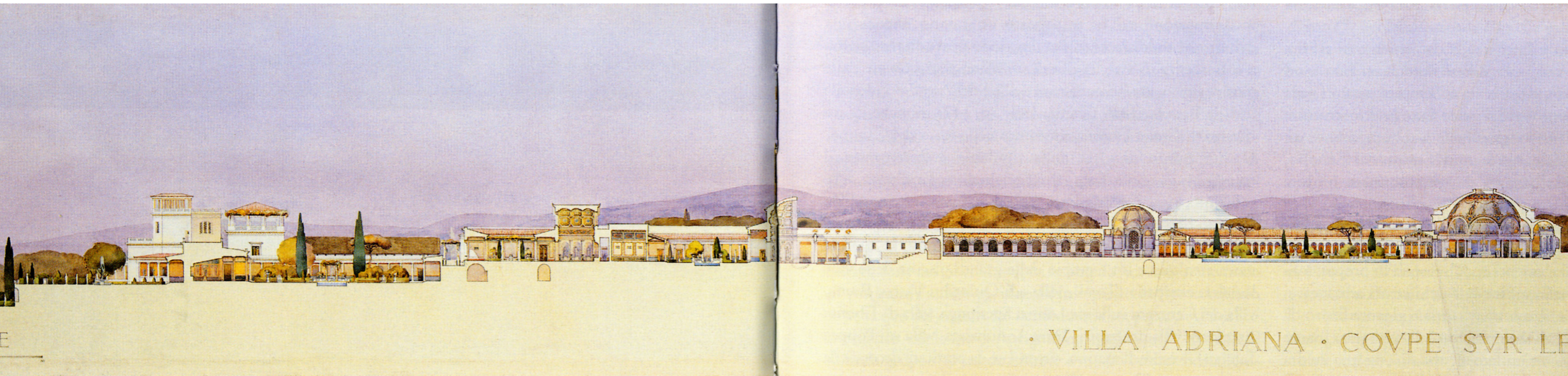
Nel periodo prima di Adriano dal 509 a 31 a.C. vengono costruiti alcuni elementi della villa.

Durante il regno dell'imperatore possiamo identificare tre periodi:

1. 118-121 d.C.: la villa diventa residenza imperiale; risultano già presenti il Teatro Marittimo, le Terme di Helio caminus, la Sala dei Sette Filosofi e il doppio Portico del Pecile.
2. 121-125 d.C.: vi è un'espansione enorme con la costruzione di Piazza d'Oro, delle Piccole e Grandi Terme, del Ninfeo Stadio e del Pretorio.
3. 125-138 d.C.: realizzazione dell'Antonoieion, il Canopo, il Grande Vestibolo, Roccabruna, il Teatro Sud e l'Accademia (altri complessi non sono databili in mancanza di riferimenti storici precisi).

Dopo la morte di Adriano dal 138 al 476 d.C. la villa continua ad essere residenza imperiale fino al 476 in cui diviene fortezza come punto di difesa contro i Barbari che nel 544 d.C. saccheggiano la villa che viene abbandonata per più di 1000 anni. In questo periodo il territorio diventa terreno agricolo con coltivazioni di ulivi da parte di compagnie religiose e riserve di marmo. Nel XXVII secolo i terreni della villa vengono frammentati tra diversi proprietari. In particolare poi, nel 1999 la Villa viene dichiarata patrimonio dell'umanità e entra a far parte del Patrimonio dell'Unesco.

Fig. 4.9
Sezione Palazzo
Piazza d'Oro,
Boussois,
1912



4.4 Le componenti di Villa Adriana

Le parti della villa costruita da Adriano avevano una caratteristica peculiare: le singole strutture richiamavano i nomi di alcuni dei luoghi più celebri delle province (Lyceum, Academia, Pritaneo, Canopus, Pecile, Tempe) e ricordavano persino gli Inferi. In realtà esiste una certa difficoltà ad associare le varie parti ai nomi forniti perchè i vari edifici non sono riproduzioni esatte dei luoghi celebri riportati nelle fonti scritte. E' importante però evidenziare la nozione di universalità nella villa. La villa rispecchia la concezione di Adriano dell'Impero, vista come una pluralità di culture, ognuna con la propria identità unica, che era stata amalgamata in una nazione comune, rappresentata dal mondo greco-romano.

113

Fig. 4.10
Area Pecile,
Villa Adriana,
Tivoli



4.4.1 Teatro greco

Il Teatro greco, che si trova vicino all'ingresso di Villa Adriana, è emerso da scavi recenti effettuati dall'Università Pablo Olavide di Siviglia (Spagna); gli studi da loro effettuati hanno messo in luce molte strutture che non si conoscevano.

Ha forma semicircolare come un teatro romano e serviva, viste le sue dimensioni ridotte e la sua posizione, come un piccolo teatro utilizzato per spettacoli davanti a un numero limitato e scelto di spettatori.

Gli architetti hanno preso in considerazione la struttura topografica del terreno e lo hanno adattato alle esigenze della struttura: l'affioramento naturale del tufo è stato sfruttato per creare la parte centrale della cavea. La parte esterna della cavea era impostata su sottostrutture a volta, che erano certamente impiegate come spazi di servizio. La porzione a gradini della cavea è intuibile; è divisa in due segmenti da una scala centrale, ancora parzialmente conservata.

In cima c'è un piccolo spazio rettangolare che probabilmente ha svolto una funzione sacra.

Ai piedi della cavea, ci sono i resti dell'orchestra, vale a dire l'area in cui si trovava il coro durante tragedie e commedie, e il proscenio, o palcoscenico, dove si esibivano gli attori, di forma rettangolare. Lo sfondo scenico non è più visibile e delle due scale dalle quali scendevano gli attori è parzialmente visibile solo una.

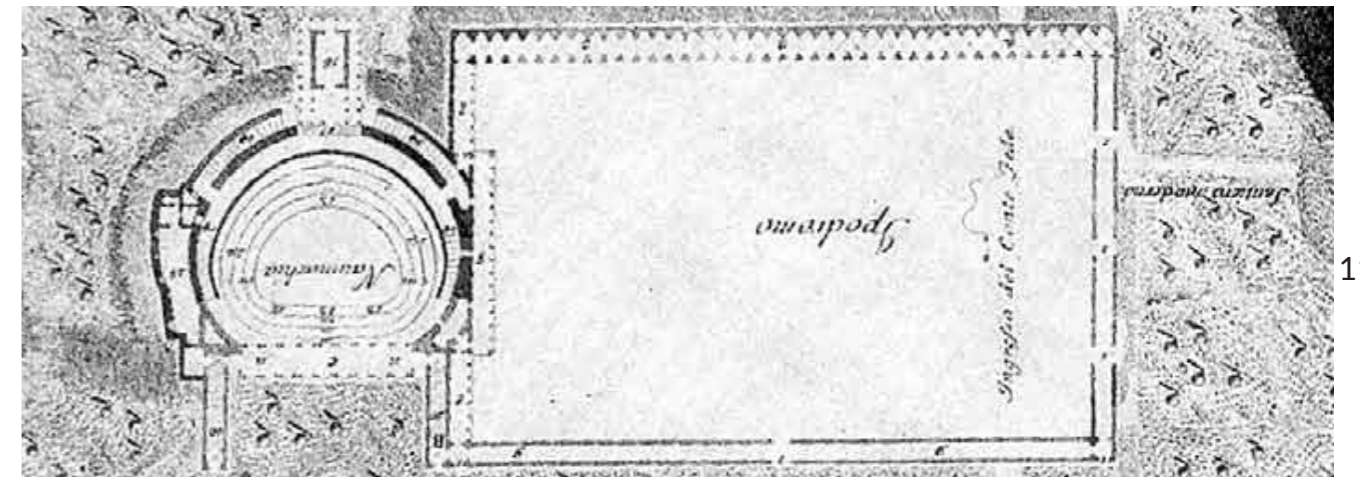
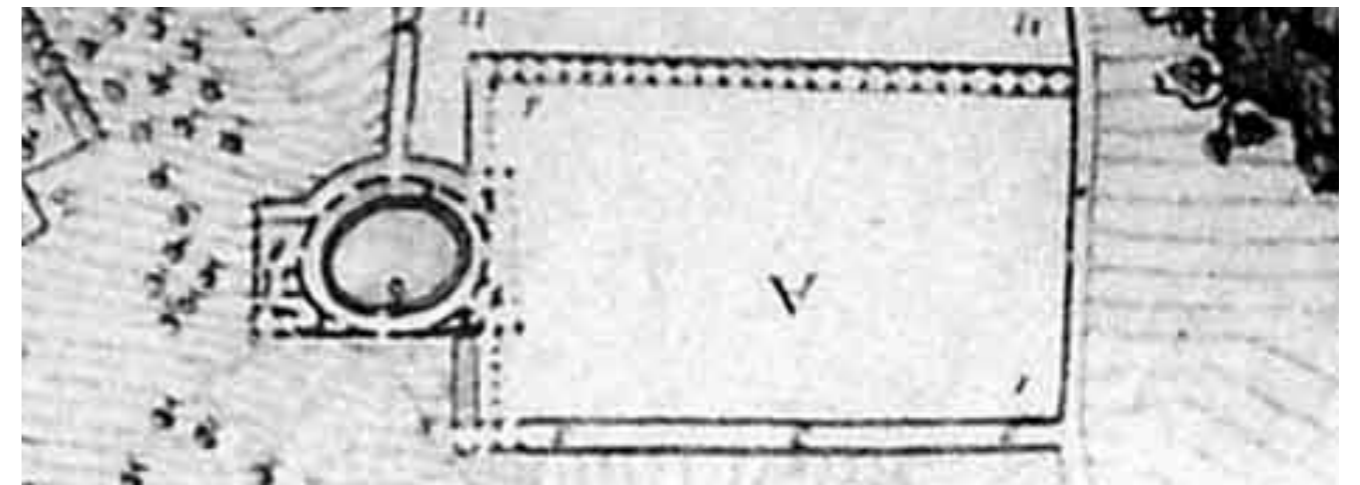
Si ipotizza che le due erme di marmo ritrovate sul posto che personificavano la tragedia e la commedia facessero parte della decorazione della struttura ma questo non è certo.

115

Fig. 4.11
Teatro Greco,
Villa Adriana,
F. Contini,
1634-1668

Fig. 4.12
Teatro Greco,
Villa Adriana,
G. B. Piranesi,
1781

Fig. 4.13
Teatro Greco,
Villa Adriana,
Luigi Canina,
1856



116



117

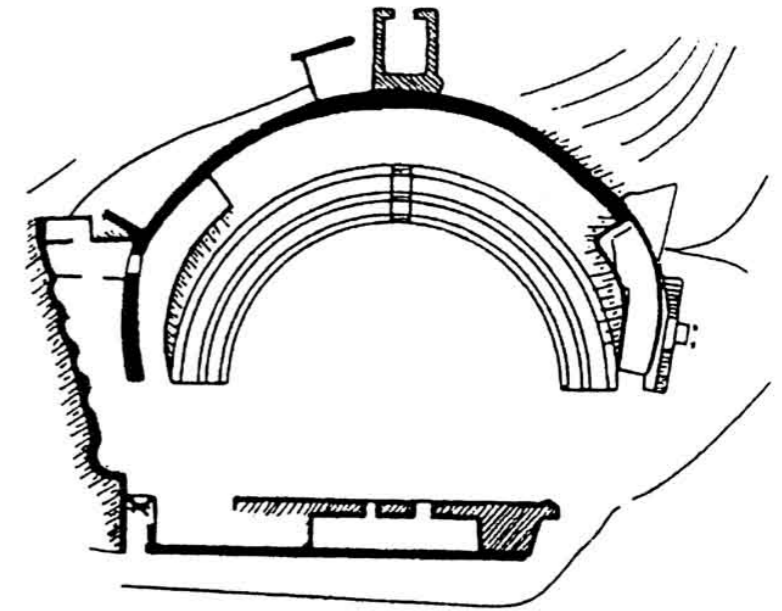
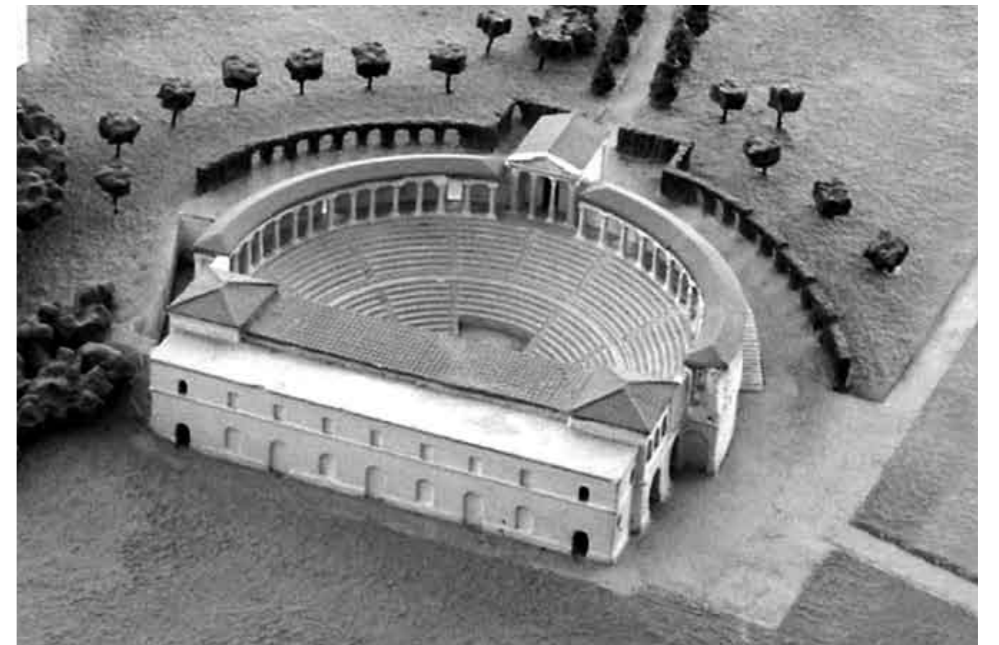


Fig. 4.14
Panoramica
interna Teatro
Greco, Villa
Adriana,
Prima campagna
archeologica,
Raffaello Hidalgo
Pilar Leon,
2003

Fig. 4.15
Panoramica
interna Teatro
Greco fine scavi,
Villa Adriana,
Prima campagna
archeologica,
Raffaello Hidalgo
Pilar Leon,
2003

Fig. 4.16
Rappresen-
tazione Teatro
Greco, Scuola
di Ingegneria di
Roma,
1906

Fig. 4.17
Ricostruzione
Teatro Greco,
I. Gismondi,
su modello del
1955



118

4.4.2 Ninfeo e Tempio di Venere Cnidia

In posizione elevata rispetto alla valle di Tempe, il Nymphaeum consisteva in una pianura semicircolare, occupata al centro da un piccolo tempio allineato con l'ingresso.

Ai lati dell'ingresso, in perfetta simmetria, c'erano due absidi con fontane, che imitavano la forma generale dell'edificio.

Il piano circolare della struttura centrale, l'uso dell'ordine dorico e la scoperta di una replica della celebre Afrodite di Knidos, portarono all'associazione tra il Ninfeo e il tholos greco (tempio circolare) a Knidos, dove si trovava la statua originale di Praxitele.

Nonostante i lavori di restauro effettuati negli anni '50 la disposizione delle strutture non è conforme all'originale in quanto le varie parti sono state utilizzate e collocate in modo diverso nel XVII secolo per la costruzione del Casino Fede, che si trova nelle vicinanze.

La riproduzione esatta della statua di Afrodite si trova al centro del tempio dove si trovava in origine.

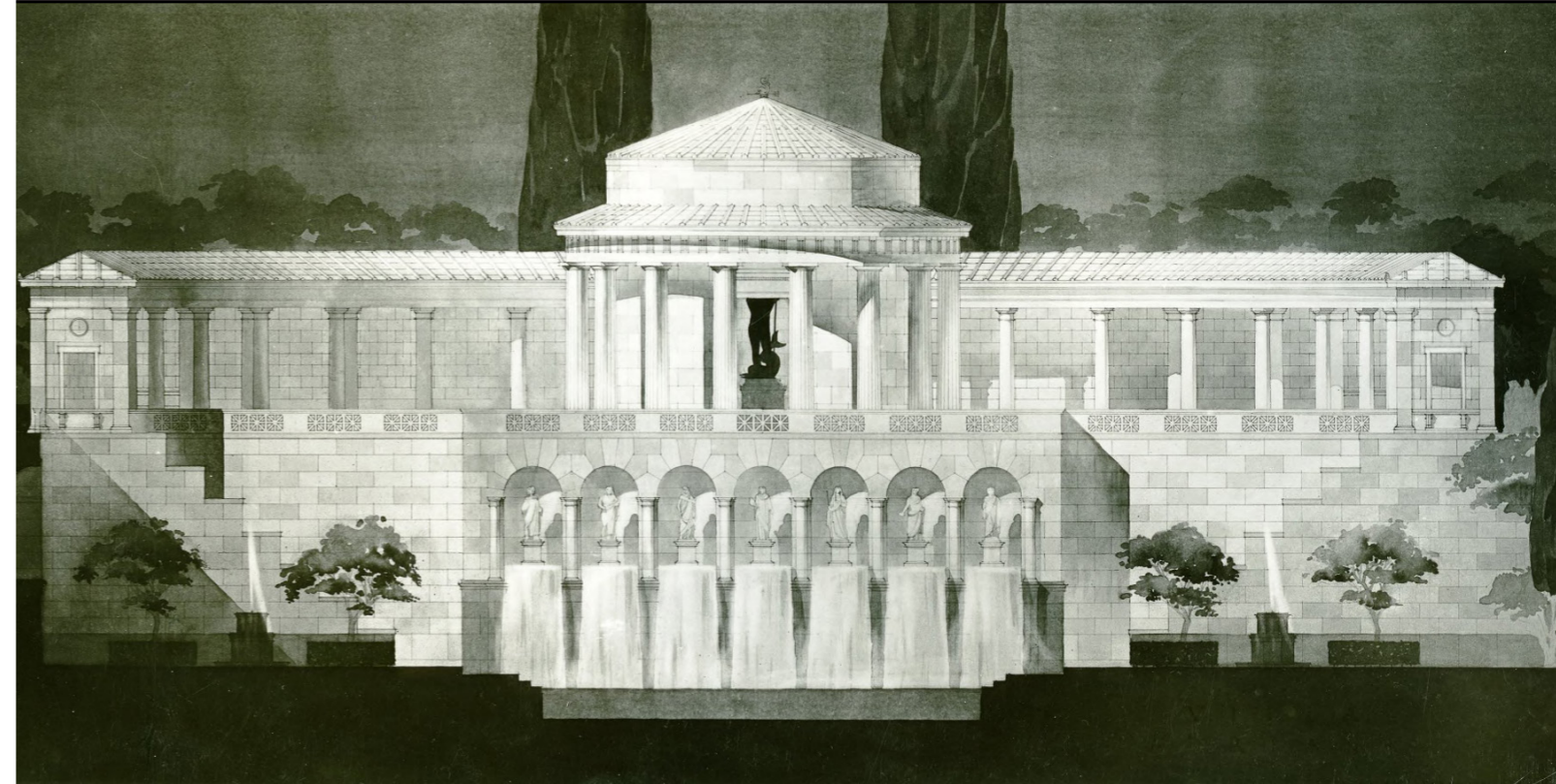
Ad indicare come questo fosse un ambiente destinato alla frequentazione dell'imperatore vi è la presenza di resti di pregiate decorazioni pavimentali, nel portico semicircolare e nelle esedre, in opus sectile (tecnica che prevedeva l'accostamento di lastre composte da materiali lapidei di varia natura, chiamate crustae, tagliate in forme geometriche e messe vicine in modo tale da comporre, mediante il contrasto cromatico, motivi decorativi più o meno complessi).

Nelle costruzioni dell'edificio è compresa una via lastricata con funzioni di servizio coperta con volta a botte che prendeva luce da aperture del soffitto. La strada, che veniva usata per il passaggio dei carri, è percorribile per circa 40 m e ricalca il percorso di un precedente itinerario dell'età repubblicana.

119

Fig. 4.18
Tempio di Venere,
Villa Adriana,
Riproduzione

Fig. 4.19
(pag. 121)
Tempio di Venere,
Villa Adriana,
Tivoli





4.5 La configurazione e la composizione di Villa Adriana

Villa Adriana, come apprendiamo dallo studio di Pier Federico Mauro Caliarì "Tractatus logico sintattico: la forma trasparente di Villa Adriana", segue una struttura policentrica ipotattica superando il tradizionale modello a struttura ortogonale dell'architettura romana. Adriano nei suoi viaggi e studi effettuati prende spunto da esempi dell'architettura classica greca ed ellenistica quali le strutture dell'Acropoli di Pergamo in Asia Minore e il Santuario egizio di Iside a Phylae in Nubia. La nuova visione è un concetto che si riferisce alla disposizione complessa e interconnessa dei vari edifici e spazi all'interno della villa.

In una villa con una struttura policentrica, non esiste un unico centro dominante; vi sono invece molti centri funzionali e architettonici, ciascuno con un ruolo specifico.

Possiamo individuare rispetto al loro utilizzo diverse strutture della villa. Nelle strutture residenziali troviamo il Palazzo Imperiale e le altre abitazioni per ospiti e personale; tra quelle dedicate a riti e cerimonie vi sono i Templi, i santuari e le parti sacre come il Canopo e il Serapeo. Vi sono poi le zone ricreative come i Teatri, gli stadi e il Teatro Marittimo. I poli termali sono costituiti dalle Grandi e Piccole Terme e quelli culturali dalle Biblioteche con spazi per lettura e dibattiti.

La collocazione della villa si può ricondurre a quattro grandi quartieri disposti ognuno con una propria posizione e ad ognuna di esse si associano diverse opere periferiche:

il primo quartiere è collocato a nord-est ed è un blocco residenziale che ha come elementi principali la "Domus" e gli "Hospitalia";

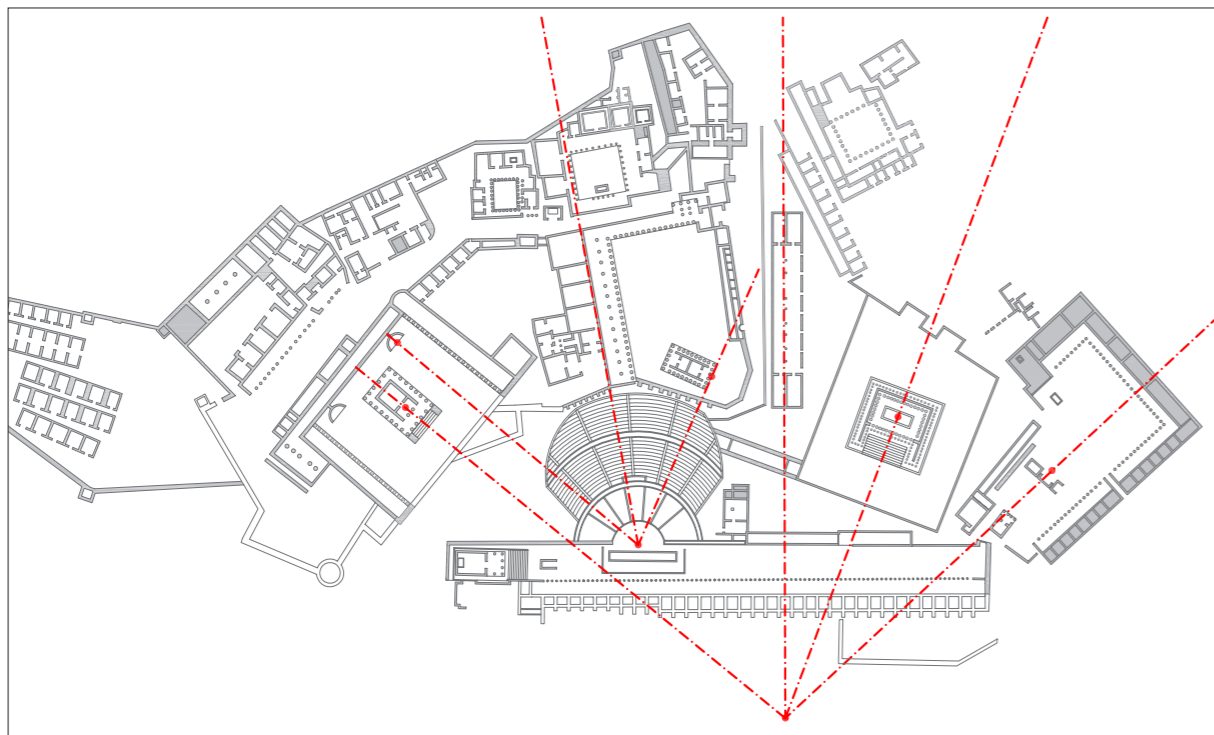


Fig. 4.20

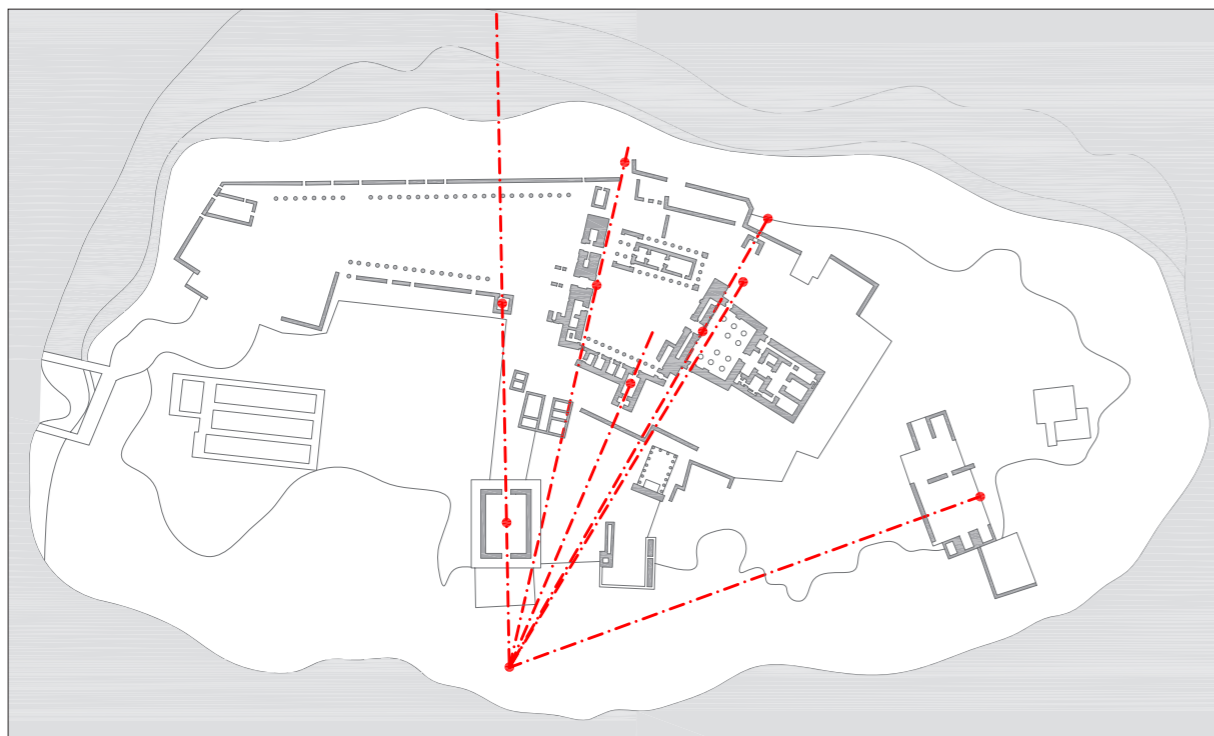
Schema policentrico radiale ipotattico dell'Acropoli di Pergamo, Turchia

Fig. 4.21

Schema policentrico radiale ipotattico del santuario di Iside sull'Isola di Phylae, Egitto

Fig. 4.22 e 4.23 e 4.24 e 4.25

(pag. successive) Quattro delle dieci tavole grafiche che corredano il saggio "Tractatus Logico Sintattico: La forma Trasparente di Villa Adriana"



il secondo è nel cuore della Villa ed è costituito dal Palatium, il Ninfseo Stadio e l'Edificio con le tre Esedre. Tra questi due quartieri si collocano il teatro Marittimo e le Terme con Eliocaminus.

Il terzo quartiere si trova in un'area pianeggiante tra il Pecile e l'Altura ed è composto da una serie di edifici a struttura ortogonale che comprendono le Grandi e Piccole Terme, il Grande Vestibolo con i terminali del Canopo e dell'Antinocium. Infine il quarto quartiere che chiamiamo Accademia si sviluppa accanto al blocco di tufo a occidente dalla Torre di Roccabruna al Teatro Sud.

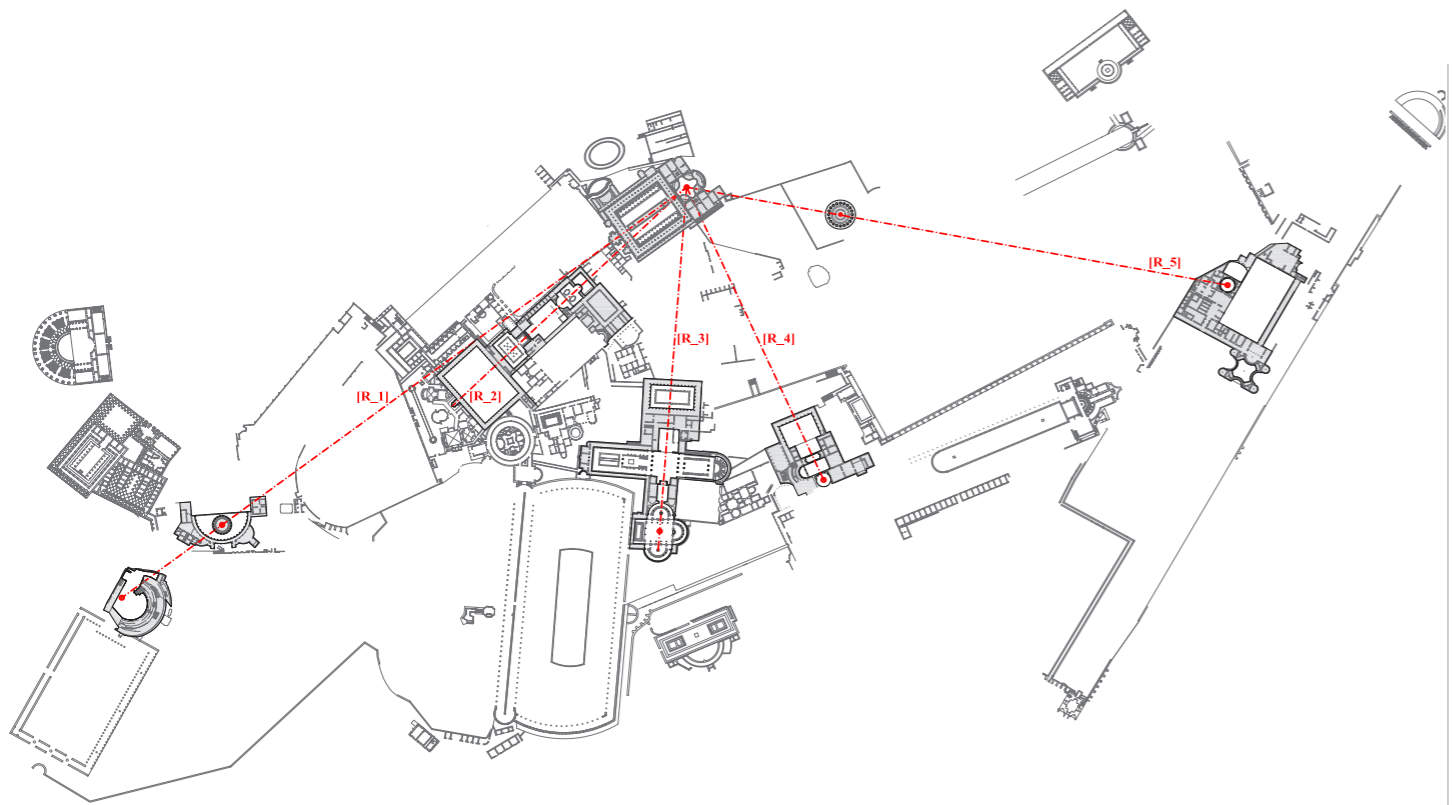
Tutti questi spazi sono interconnessi tra loro con percorsi giardini creando una struttura armoniosa: ad esempio il Portico del Pecile fornisce uno spazio per passeggiare e rilassarsi.

Nella progettazione della villa con edifici e giardini Adriano ha rispettato la morfologia fisica del paesaggio sfruttando colline e valli per realizzare effetti visivi unici.

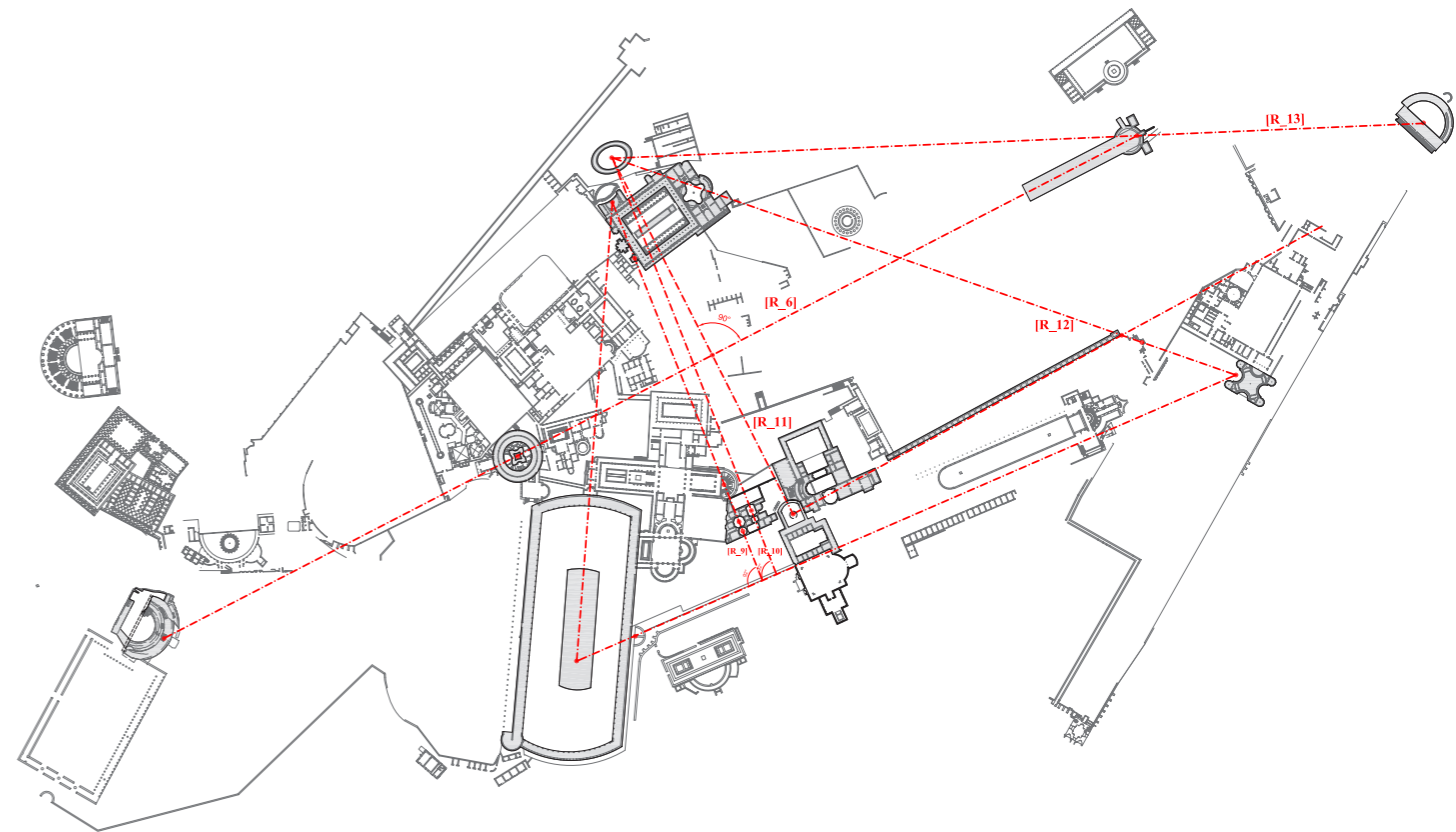
Approfondendo lo studio della complessa struttura come sopraccitato le matrici da cui prende esempio sono Pergamo e Phylae dove abbiamo però un'unico centro di irradiazione mentre in Villa Adriana ne possiamo individuare ben sette interconnessi tra loro.

Bisogna ipotizzare che in sede di progettazione Adriano che, come è detto, fu partecipe attivo del progetto, e i suoi collaboratori abbiano utilizzato gli strumenti possibili per l'epoca quali righe, squadre, compassi rigidi, compassi a fune, goniometri, scalimetri e altri. Dalla pergamena originale si generava un disegno su carta e poi venivano creati modellini in terracotta, legno o pietra per creare la pianta della struttura; (per collegare le varie parti probabilmente si usarono chiodini con fili annodati e mobili per creare il reticolo dell'ambiente da ideare e poterlo modificare).

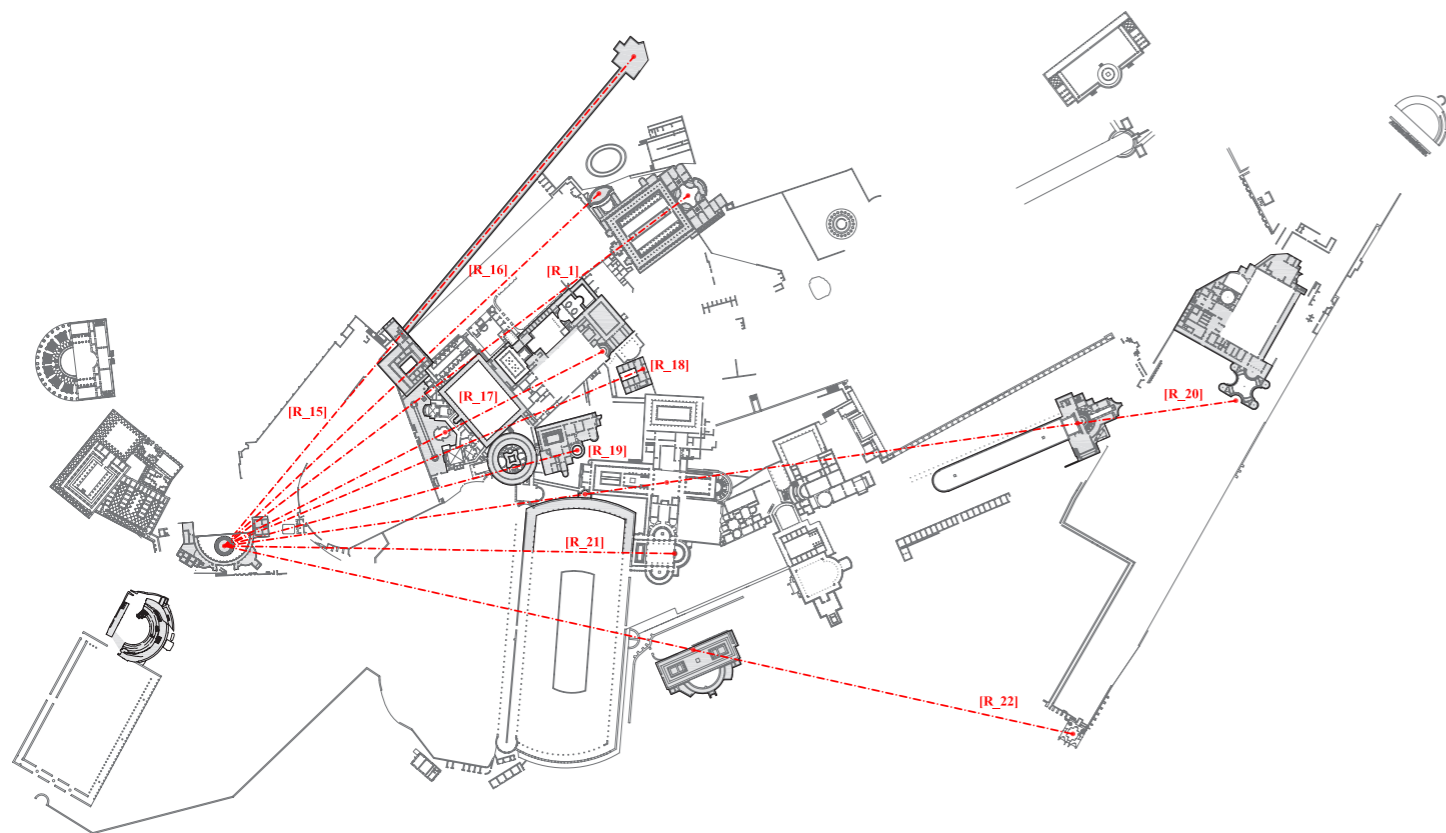
Gli studi più attuali hanno avuto la possibilità di analizzare la complessità strutturale della villa utilizzando strumenti digitali quali "autocad". Tale studio ha permesso di capire che la forma planimetrica della villa si configuri come una composizione radiale policentrica ipotattica cioè con alcuni edifici che costituiscono elementi principali da cui dipendono in forma gerarchizzata altre strutture. Le strutture centrali da cui si irradiano e collegano i vari edifici che poi si interconnettono tra loro sono 7: la Piazza d'Oro, il Tempio di Venere Cnidia e il Teatro Nord, il Teatro Marittimo, il Teatro Sud, le Tre Esedre, il Grande Vestibolo e il Padiglione dell'Accademia. Da questi sette centri dipendono a loro volta altre centralità secondarie che creano un serie di raggi e reticoli ben definiti.



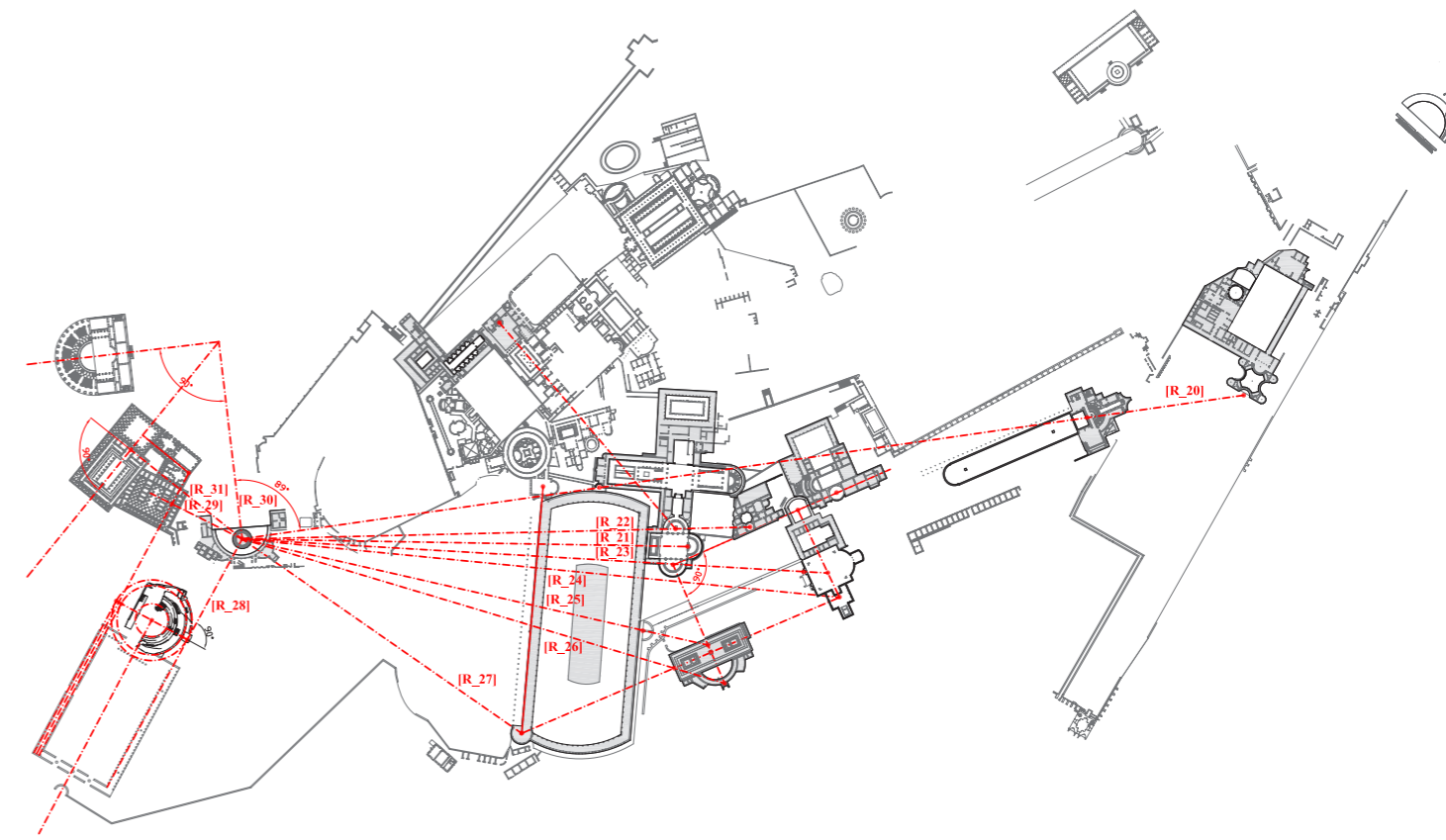
TAV. II.I



TAV. III.II



TAV. IV.I



TAV. IV.II

Fashion e Dior

Il brand scelto per la riqualificazione del patrimonio di Villa Adriana: Dior

5.1 La storia della moda

5.1.1 L'evoluzione dell'abito attraverso le epoche e la figura della donna

Fin dagli albori della civiltà la moda ha sempre giocato un ruolo chiave, conoscendo e influenzando varie culture e vari periodi storici, condizionando la società, l'economia. L'obiettivo ambizioso di questo sottocapitolo consiste nel cercare di fornire un overview più chiara possibile di questo fenomeno così vasto e complesso.

Questo viaggio comincia come anticipato all'inizio dei primi insediamenti umani dove l'abbigliamento aveva la funzione primaria di proteggere il corpo dalle intemperie, dal clima e in generale dall'ambiente esterno. Tuttavia, le analisi effettuate da Emily Hallett⁶ al Max Plank Institute di Jena su alcune ossa di animali e utensili ritrovati all'interno della grotta dei Contrabandiers (Marocco) risalenti a 120mila anni fa, hanno concluso che quegli utensili servivano a lavorare le pelli di animali selvatici come la volpe del deserto, il gatto selvatico e sciacallo dorato, e che quella grotta ospitava un'attività di pellicceria. Questo risultato unito al fatto che in quella zona del Marocco il clima non è e non era troppo rigido porta a concludere che già a quell'epoca l'umanità aveva iniziato a vestirsi e che gli abiti rappresentavano caratteri distintivi delle diverse comunità, per forma o anche per tipo di animale utilizzato.

131

Fig. 5.1
Rappresentazione
uomo primitivo
con abiti di pelli di
animale



Già nelle antiche civiltà egizie e mesopotamiche la moda assunse un ruolo sociale, infatti, le suddette società svilupparono un sistema di classificazione sociale basato sulla moda stessa. Un esempio significativo si ritrova nella civiltà egizia⁷ dove predominavano gli abiti drappeggiati o avvolti. Gli uomini di basso rango indossavano indumenti più semplici: un perizoma di lino o di pelle, o una rete di pelle che copriva un perizoma, mentre gli uomini di tutte le altre classi indossavano gonne chiamate skent, queste per le classi più elevate venivano realizzate con materiali migliori. Anche gli accessori erano diversi tra le varie classi⁸ ad esempio non esistevano calzature per le classi più basse, mentre per le classi aristocratiche potevano indossare sandali e ciabatte.

Anche nell'antica Roma la moda ritrova un risvolto sociale. In questo caso gli abiti, le acconciature e i gioielli non solo consentivano di distinguere le varie classi sociali, bensì erano anche utili per distinguere lo Stato civile di una persona⁹. Un esempio significativo di questo era rappresentato dalla tunica. Infatti, nonostante questa fosse uno degli abiti più diffusi nell'antica Roma, era convenzione aggiungere vari layer in base alla classe sociale e in base allo stato civile: (i) le donne lavoratrici erano solite portare semplicemente la tunica; (ii) la tunica e la palla (lungo rettangolo di stoffa solitamente di lana di lunghezza compresa tra i 3,5 ai 5 cm che di solito fungeva da copricapo in pubblico), questo indumento veniva utilizzato dalle donne non sposate di classe inferiore; (iii) tunica, stola e palla indossato di solito dalle matrone.



Fig. 5.2
Rappresntazione
abbigliamento
Civiltà Egizia

Fig. 5.3
Rappresntazione
abbigliamento
dell'Antica Roma



Fig. 5.4
Ritratto di
Giovanna degli
Albizi Tornabuoni,
Domenico
Ghirlandaio,
1488

Fig. 5.5
Ritratto Lucrezia Borgia,
Pinturicchio,
1492-1494

Fig. 5.6
Rappresentazione
abiti con l'avvento
della Rivoluzione
Francese

È con il Rinascimento che la moda assume un ruolo di maggiore rilevanza nella storia. Durante questo periodo, le classi sociali emergenti della borghesia iniziarono a esibire il loro potere economico attraverso l'abbigliamento¹⁰. I nobili e i ricchi mercanti sfoggiavano abiti elaborati e accessori costosi per mostrare il loro status sociale. Infatti, già intorno al 1400 con lo sviluppo del commercio, nascono le prime sartorie. Avviandosi verso il XVI secolo il gusto si modifica divenendo più raffinato, specie in città come Firenze, Milano e Venezia, ma anche in nazioni come la Spagna, la Francia e soprattutto a Parigi. L'eleganza della moda parigina è ben nota già all'epoca, così come il rigore classico di quella inglese. Nei secoli a seguire, nel 500 e nel 600, la moda subisce una grande evoluzione. Ne sono testimoni personaggi di spicco come Lucrezia Borgia che vantava un guardaroba lussuoso e ricco. È proprio nel 500 che nascono i primi giornali di moda, si esporta lo stile, e si risente delle contaminazioni delle altre nazioni. Maniche a sbuffo, pizzici, colletti ricercati e tessuti ricamati anche in oro, arricchiscono gli abiti femminili e maschili del 500 e del 600. Dal 650 e per circa un secolo, alla moda spagnola rigida e cupa, si contrappose la moda francese ricca di fronzoli ed eccessi del Re Sole.

Con l'avvento della Rivoluzione Industriale (1760-1840), la moda subì una trasformazione radicale. L'introduzione di innovazioni tecnologiche come la Spinning Jenny e il telaio meccanico di Cartwright rivoluzionò la produzione tessile, rendendola più ampia e accessibile a costi ridotti, il che permise anche alle classi meno abbienti di acquistare abiti prodotti in serie^{11, 12}. La nascita del prêt-à-porter rese gli abiti disponibili in diverse taglie standard nei negozi, accelerando la produzione e abbassando i prezzi¹³. Questa democratizzazione della moda consentì a persone di diverse classi sociali di esprimere la propria identità attraverso l'abbigliamento, rompendo le barriere di classe e riflettendo i cambiamenti sociali dell'epoca¹⁴. Inoltre, l'espansione dei media, come le riviste di moda in Francia e nel Regno Unito, contribuì a diffondere rapidamente le nuove tendenze su larga scala, permettendo a un pubblico sempre più vasto di partecipare alle mode contemporanee¹⁵.

In particolare, durante l'inizio dell'Ottocento, gli abiti venivano differenziati per i vari utilizzi nelle varie parti della giornata. Gli abiti da mattina sono spesso più semplici, meno elaborati in termini di pizzi, fiocchi, nastri, di cui comunque non erano privi. Erano abiti più accollati, i tessuti erano meno preziosi, per permettere un uso più prolungato e lo svolgimento di piccole attività domestiche. Il pomeriggio, inizia in orario variabile, dopo la colazione che poteva svolgersi dalla metà della mattina fino alle tre del pomeriggio. Gli abiti erano quelli per fare e ricevere visite, per passeggiate: i colori potevano essere più scuri, le linee più elaborate e le stoffe più preziose. Con l'introduzione del corsetto, le donne sentono l'esigenza di un'ulteriore tipologia di abito, l'abito da tè, simili a un abito da pomeriggio ma senza l'impiccio del busto. Quando il pomeriggio lasciava posto alla sera, le signore, riprendevano gli impegni mondani, che potevano andare dal ballo, alla serata a teatro, al concerto, alla cena più o meno formale: ciascun evento richiedeva modelli consoni. Dalle stoffe ai particolari sartoriali, gli abiti per la sera erano il meglio che la moda ottocentesca produceva, ogni dettaglio veniva curato e studiato.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la moda femminile evolve verso una maggiore funzionalità, allontanandosi dagli eccessi precedenti. La crescente popolarità dello sport contribuisce a ridurre l'uso delle sottogonne e a introdurre bustini meno rigidi, che coprono solo i fianchi. Verso la fine del secolo, emergono i primi tailleur, si diffondono le calze nere e le scarpe con il tacco tornano in voga.

137

Fig. 5.7
L'imperatrice
Eugénie con
le dame di
compagnia
Franz Xaver
Winterhalter,
1855



Il 1900 viene definito il secolo breve a causa della velocità con cui furono varie trasformazioni, storiche, culturali, e progressiste: un secolo che comprende al suo interno due guerre mondiali, e dittature sanguinarie, ma anche la libertà e il concetto di amore libero professato dagli hippie, che comprende la divisione dei popoli e il terrore della guerra nucleare a cui si contrappone la gioia e l'euforia della ritrovata unione con la caduta del muro di Berlino. In questo secolo così veloce e così eterogeneo, dove il tutto si contrappone al tutto, la moda non fa eccezione¹⁶. In questo periodo più che negli altri la moda è stato uno strumento di emancipazione, di lotta, di libertà, uno strumento di espressione personale. All'inizio del secolo, le donne erano vincolate da rigidi standard di bellezza che venivano ereditati dalla fine dell'Ottocento, ma con l'emergere delle Suffragette negli anni '10 e il loro contributo alla normalizzazione del trucco, iniziò un movimento verso maggiore libertà e praticità. Le guerre mondiali trasformarono ulteriormente la moda, con le donne che adottarono abiti più funzionali e militari.

La fine della guerra e l'ottenimento del diritto di voto nel 1920 segnò un cambiamento significativo nella moda. Le donne cominciarono a rifiutare i corsetti restrittivi, optando per abiti più comodi e meno strutturati. Coco Chanel fu una figura chiave di questa trasformazione, introducendo lo stile flapper: abiti corti e senza maniche, realizzati con tessuti accessibili come il jersey. La moda divenne accessibile a più persone, non più riservata solo a chi poteva permettersi un sarto costoso. Il look flapper, con gonne sopra il ginocchio e siluette più rilassate, divenne simbolo di una nuova era di libertà e audacia per le donne.

Quando scoppiò la Seconda Guerra Mondiale nel 1939, la moda si adattò di nuovo alle esigenze pratiche del tempo di guerra. Le donne tornarono a indossare uniformi e abiti funzionali, spesso utilizzando tessuti disponibili solo attraverso le razioni. Gli abiti erano semplici, ma con un tocco di eleganza dato da spalle imbottite e vita stretta.

Fig. 5.8
Tratto da
"Les Modes:
revue mensuelle
illustrée des
Arts Decoratifs
appliqués à la
femme",
inizi del '900

Fig. 5.9
Foto che raffigura
due donne in
abito elegante,
anni '20



Nel 1947, Christian Dior introdusse il "New Look", una silhouette ultra-femminile che si contrapponeva alla moda austera della guerra. Con una vita stretta e gonne ampie, questo stile utilizzava una grande quantità di tessuto, suscitando sia ammirazione che critiche. Mentre alcune donne lo accolsero come un ritorno alla femminilità e all'eleganza, altre lo videro come un passo indietro rispetto ai progressi fatti durante la guerra per la libertà e l'indipendenza delle donne.

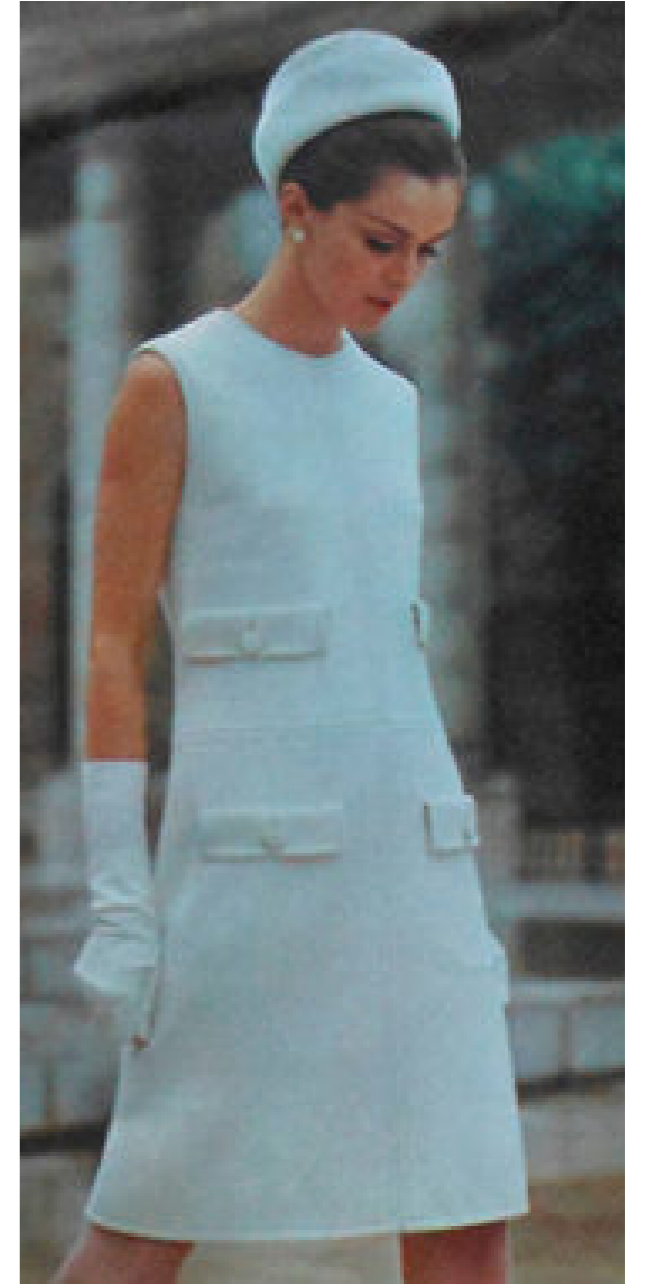
Gli anni '60 e '70 furono caratterizzati da rivoluzioni giovanili, minigonne e lo stile hippie che comprendeva principalmente abiti che esprimevano un dissenso alla società capitalista: camicioni indiani e indumenti "poveri" e possibilmente molto consumati. Le donne rifiutano la "costrizione" del reggiseno.

Negli anni '80, l'eccesso e il potere si riflessero nei tailleur femminili, mentre i '90 celebrarono l'anticonformismo del grunge e un'accresciuta consapevolezza sociale, con le donne che guadagnavano crescente indipendenza economica e diritti, portando avanti il movimento per l'uguaglianza nel nuovo millennio.

141

Fig. 5.10
Foto di un Abito
"New Look" di
Christian Dior,
Anni '40

Fig. 5.11
Foto che raffigura
una donna in
abito,
anni '60



142



Fig. 5.12
Immagine di
diverse modelle
in passerella,
XXI Secolo

Nel XXI secolo, la moda ha subito una trasformazione radicale, diventando un riflesso delle evoluzioni sociali e tecnologiche globali¹⁷.

La diversità e l'inclusività sono ora fondamentali, con i designer che abbracciano una vasta gamma di taglie, etnie e identità di genere, sfidando le vecchie norme estetiche. Parallelamente, la sostenibilità è emersa come una priorità critica, spingendo l'industria a innovare con materiali ecologici e pratiche di produzione etiche. L'influenza dei social media ha portato a una maggiore diffusione della moda, anche di brand che non sono facilmente accessibili, permettendo a chiunque di esprimere il proprio stile e influenzare le tendenze globali, mentre la tecnologia ha introdotto tessuti intelligenti e sfilate virtuali, ridefinendo l'interazione del pubblico con l'abbigliamento, portando ad un maggiore interesse giovanile. Infine, la moda continua a essere un potente mezzo di espressione personale, utilizzata per comunicare identità, convinzioni e stati d'animo in un'epoca in cui l'individualità è altamente valorizzata.

5.1.2 La sfilata: dalla “Pandora” all’evento “Virtuale”

In questo capitolo si tratterà l’evoluzione temporale del sistema moda con particolare attenzione all’evento sfilata. Questa trattazione comprenderà gli anni più significativi nel panorama della moda, ovvero dal XVII secolo fino ai giorni nostri, ponendo un particolare focus sui mezzi con cui la sfilata si evolve.

Le prime fonti ufficiali relative al ‘sistema’ della moda risalgono ai secoli XVII e XVIII, durante il periodo delle monarchie assolute francesi. In questo periodo, il mondo della moda subì una delle più grandi rivoluzioni, che avrebbe influenzato l’economia e lo sviluppo di questo settore dei secoli successivi: l’introduzione della bambola Pandora¹⁸. Queste bambole, antenate dei manichini, prendevano il loro nome da un personaggio della mitologia greca, erano realizzate in cartapesta, porcellana o legno e permettevano di presentare a possibili acquirenti o designer dell’epoca i dettagli costruttivi, materici e di rifinitura che sarebbero stati impossibili da rappresentare a livello grafico. La crescente diffusione di queste bambole, seguita da vari bauli di corpetti, abiti da sera e biancheria in tutte le corti d’Europa segnarono il primo passo verso la cultura del consumo.

Una delle figure più importanti per il panorama della moda dell’epoca si identifica in Rose Bertin (1747 - 1813) famosa non solo per essere la stilista della regina Maria Antonietta, ma soprattutto per essere una delle prime sarte in Francia a creare una propria boutique, dando inizio al concetto di etichetta della moda.



Grazie alle sue boutique la moda conobbe una seconda espansione, estendendosi non solo alle corti bensì anche al fronte popolare più altolocato.

Tra il 1800 e il 1900 nel panorama della moda francese emersero diverse personalità che introdussero notevoli cambiamenti a livello promozionale.

Charles Frederick Worth (1825-1895) può essere considerato uno dei principali protagonisti della moda parigina dell'Ottocento. La principale innovazione che Worth portò al mondo della moda fu quella di intervenire sul flusso di relazioni accogliendo i clienti all'interno delle proprie maison invece di portare i propri abiti nelle corti e nelle residenze dei clienti. Con il suo contributo si andò a rafforzare l'idea di proprietà intellettuale delle proprie creazioni già iniziata dalla Bertin. Fu il primo a inventare le presentazioni periodiche di abiti chiamate poi collezioni. È in questo nuovo ambiente ricco di cambiamenti e di innovazione che prendono forma le prime sfilate. In particolare, inizia a prendere piede la pratica di presentare i nuovi modelli non più su bambole, ma su donne che vennero chiamate 'mannequin'. Queste rappresentazioni si svolgevano non solo all'interno degli atelier bensì anche nelle strade parigine.

Jeanne Bakers fu uno dei primi imprenditori a utilizzare affissioni pubblicitarie, organizzare eventi di presentazione dei propri abiti e delle nuove collezioni non solo a Parigi ma bensì in tutta Europa. Ampliò la sua rete di boutique al di fuori della Francia, aprendo diverse sedi all'estero permettendo così la diffusione dei suoi capi e delle sue idee.

Con la fine dell'Ottocento Parigi si consolida sempre più come la capitale della moda, e grazie alle ultime innovazioni in campo di promozione il target della moda inizia a spostarsi dalla nobiltà e aristocrazia alla ricca borghesia. Anche oltre oceano iniziano a prendere piede alcune delle idee del vecchio continente, come pubblicizzato sulle pagine di Vogue del marzo del 1896: "the first dolls fashion show in America".

147

Fig. 5.14
Copertina di "Les Modes", n.10, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, ottobre 1901



148

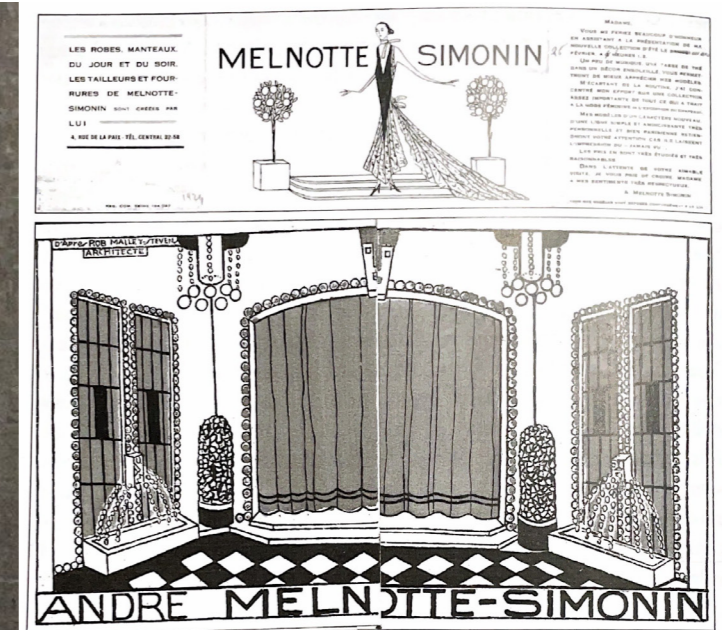
Il primo Novecento vede come protagonista la moda francese, e in particolare quella parigina, dove le grandi innovazioni continuano. Una delle personalita' di spicco dell'epoca fu Paul Pioret (1879-1944) che ripenso' la sfilata non solo come una mostra di abiti ma come una vera e propria sfilata-spettacolo, un evento capace di coinvolgere non solo gli acquirenti ma soprattutto la stampa. Le sue sfilate divennero vere e proprie performance teatrali andando a creare perfino atmosfere e narrazioni che facevano da cornice allo spettacolo vero e proprio. Grazie a questa nuova identita' della sfilata, anche la diffusione delle Pandora iniziò a venire meno, in favore dei sempre più comuni magazine di moda che presto presero piede non solo nella capitale francese, ma in tutto il mondo.

Dall'altra parte dell'oceano a differenza dei sofisticati atelier francesi iniziò presto a farsi strada un nuovo sistema di consumi che vedeva il suo punto cardine nei grandi magazzini. Questa svolta, rese accessibile, dai primi del Novecento, gli esclusivi abiti parigini anche ai mass market statunitensi.

Dal 1923 le sfilate vennero ancora più enfatizzate grazie al lavoro di Jean Patou (1887-1936) che introdusse il concetto di anteprima, ovvero della presentazione della sfilata a un ristretto numero di ospiti la sera prima del giorno della sfilata ufficiale, inoltre fu il primo che nel 1925 mischiò modelle francesi a modelle statunitensi. Da questo momento in poi le sfilate ebbero uno sviluppo diventando veri e propri momenti comunicativi e di marketing. Infatti, nella ricerca della 'sfilata perfetta' anche l'ambientazione e l'architettura iniziarono a svolgere un ruolo fondamentale. Si passò dai piccoli atelier a Salon di grandi dimensioni, ambienti studiati per contenere tutte le fasi della sfilata e al tempo stesso estremamente versatili, capaci di accogliere tutti gli accorgimenti del progetto, dallo spazio 'teatrale', alle luci fino agli specchi e camerini per le modelle. Tra i precursori di quest'ideologia troviamo Robert Mallet-Stevens (1886-1945) architetto francese e designer che diede un contributo fondamentale nella definizione del nuovo linguaggio architettonico per gli spazi della moda.

Fig. 5.15
L'attrice Jeanne Roques, denominata Musidora, indossa una creazione di Paul Pioret, nella rivista *La revue galante*, 1924

Fig. 5.16
Invito per la sfilata di Melnotte-Simonin del 26 febbraio, Robert Mallet-Stevens, 1924



Un ulteriore fronte della moda iniziò a emergere nei primi anni del Novecento, era la comparsa del Made in Italy. Nel 1906 Rosa Genoni vinse il premio 'Gran-Prix', per la collezione presentata in occasione dell'internazionale di Milano. Anche in Italia come negli Stati Uniti e nella stessa Francia le fiere e i grandi Salon diventano i luoghi preferiti per le sfilate, in quanto capaci di concentrare una grande mole di persone. Le sfilate diventano il pretesto per affermare la supremazia del regime attraverso la messa in scena del gusto e dell'industria 'italica'. Anche nella Penisola le sfilate diventano eventi di presentazione e comunicazione dove architetti e designer trovano spazio per la sperimentazione sia artistica che progettuale. Il loro ruolo diventa sempre più centrale, non devono solo realizzare le architetture bensì progettare anche la sfilata, le coreografie e le sceneggiature. Una delle più grandi rivoluzioni dell'epoca viene attribuita a Luciano Baldessari (1896-1982), il quale realizzò dei diorami da affiancare alla sfilata. Questi erano un insieme di manichini che riproducevano in forma statica la sfilata e venivano posti nelle vicinanze come ulteriore azione promozionale.

Verso la fine della seconda guerra mondiale e nel primo dopoguerra i diorami giocarono un ruolo fondamentale per la moda del tempo. Già nel 1944 le case di moda francesi realizzarono abiti in scala per ornare i diorami. L'idea consisteva nel creare diverse scenografie all'interno delle quali allestire i diorami con sfilate statiche delle creazioni delle diverse case di moda. Una seconda faccia del 'sistema-moda' nel primo dopoguerra è definita dai tour internazionali. L'identità italiana inizia a definirsi dagli anni '50. Il 22 luglio del 1952 si svolge la prima sfilata all'interno della Sala Bianca di Palazzo Pitti, diventando così la sede ufficiale del Made in Italy. Firenze si proclama una delle capitali della moda, diventando un riferimento anche a livello mondiale. Seguendo la tradizione dei grandi magazzini americani in Italia nasce La Rinascente, nell'ottica di un grande magazzino definisce le sfilate come strategia promozionale per la vendita delle collezioni presenti all'interno del punto vendita. Nel 1954 la sfilata del La Rinascente ha sede all'interno del teatro Manzoni di Milano, affermandosi così anche come tradizione cittadina. Sempre nell'ottica del grande magazzino, gli spazi sfilata e vetrine diventano i nuovi spazi centrali per la sperimentazione di nuove soluzioni architettoniche. Le architetture effimere diventano centrali in questo abito definendo la perfetta cornice per il linguaggio della moda dagli anni Sessanta in poi.

Fig. 5.17 e 5.18
Immagini di diorami: Theatre de la Mode, Parigi, maggio-giugno 1945



Tra gli anni '60 e '70, il mondo della moda attraversa un periodo di profonda trasformazione, segnato da innovazioni nelle forme, nei materiali e nelle modalità di presentazione. In Italia, l'attenzione è concentrata principalmente sull'esportazione di prodotti, ma all'estero, soprattutto tra inglesi e americani, si assiste a una vera e propria rivoluzione che trasforma le sfilate in eventi artistici e performativi. A partire dalla metà degli anni '70, il calendario della moda di Parigi si arricchisce, includendo le sfilate di prêt-à-porter accanto a quelle di haute couture, e il format classico della passerella viene sconvolto dalle influenze dei movimenti artistici e giovanili emergenti. Le sfilate si spostano in luoghi insoliti come caffè, jazz club e gallerie d'arte, dove le modelle non si limitano a sfilare, ma interpretano piccole scene, confondendosi con il pubblico.

Negli Stati Uniti, la settimana della moda di New York diventa il centro di una stagione di sperimentazione, attirando l'attenzione internazionale. Mentre Parigi fatica a soddisfare la stampa e i compratori esteri, disorientati dalla moltitudine di eventi, Milano si afferma come la nuova capitale della moda, riuscendo a coniugare creatività, prodotto e un'organizzazione rigorosa. A differenza degli eccessi americani, l'Italia si concentra nel rafforzare il legame tra creatività e prodotto, e Milano diventa la città d'elezione per la moda italiana.

Nel 1971, inizia una nuova stagione per Milano, che vede la città lombarda caratterizzarsi come il centro delle migliori realtà imprenditoriali e creative italiane. Durante questi anni, nascono i marchi che definiranno l'identità del "Made in Italy". Le sfilate diventano eventi che coinvolgono non solo gli addetti ai lavori, ma l'intera città, ridisegnando gli spazi urbani e stimolando collaborazioni tra moda, cinema e teatro. Milano si consolida così come capitale della moda italiana, investendo nella creazione di spazi dedicati alle sfilate e sviluppando un vocabolario ricco di presentazioni performative. Beppe Modenese è una figura chiave nel successo di Milano sulla scena mondiale della moda, contribuendo a trasformare la città in un laboratorio di sperimentazione e innovazione.

Fig. 5.19
Foto dello
stilista Paco
Rabanne e di
una modella,
anni '60

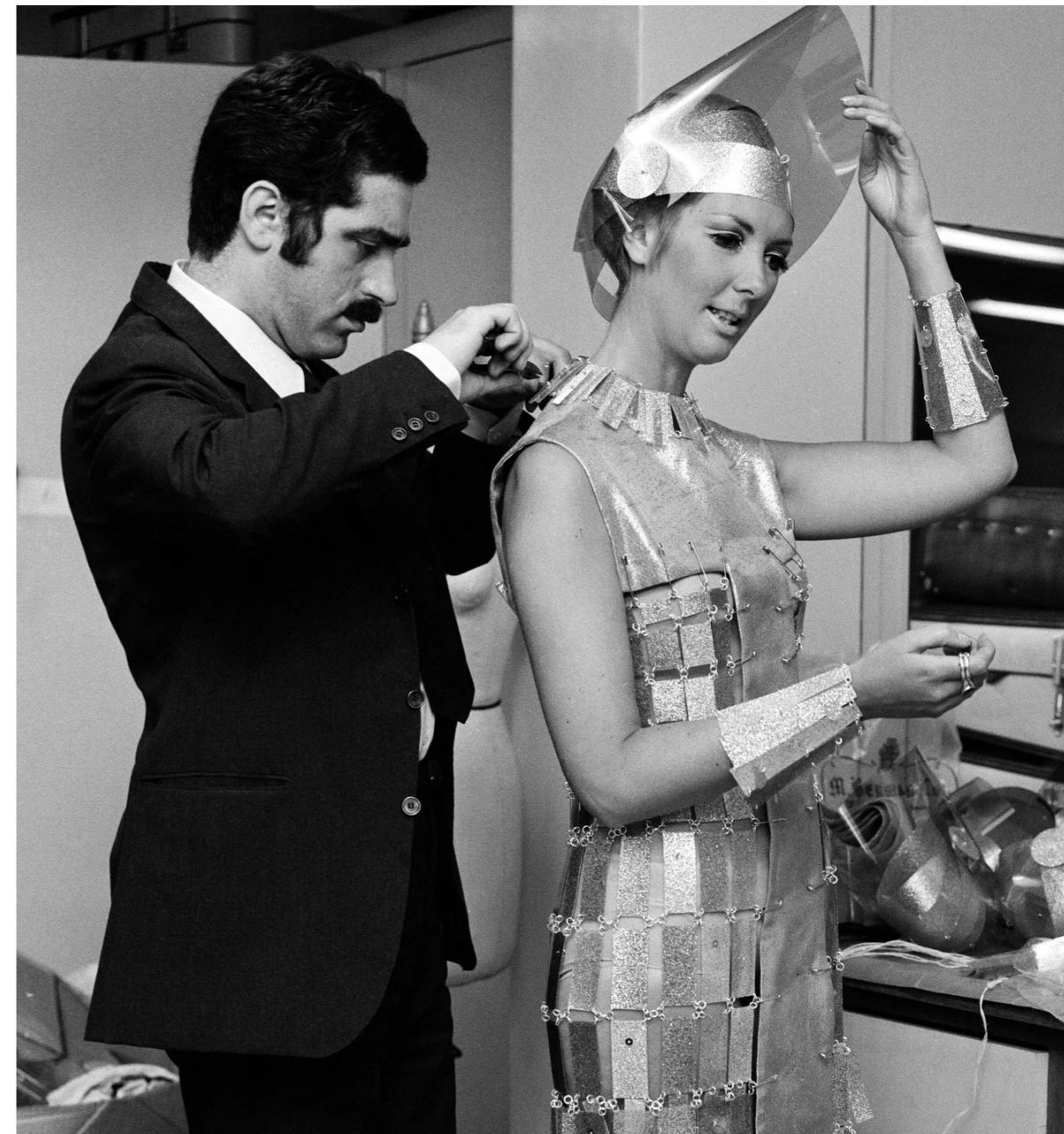




Fig. 5.20
Armani e model-
le durante una
sua sfilata,
Milano,
2021

Negli anni '80, la sfilata di moda evolve in una forma teatrale e performativa, diventando un mezzo essenziale per comunicare l'identità di collezioni, marchi e stilisti. Questo decennio vede l'emergere della London Fashion Week, il tentativo di rinascita dell'haute couture, e la fondazione del CFD (Council of Fashion Designers) con l'obiettivo di trasformare Tokyo in un centro della moda internazionale. La sfilata diventa uno spettacolo pop aperto a un pubblico più ampio, con scenografie, coreografie e musica che acquisiscono un'importanza crescente. Proprio a causa di questo fenomeno il costo delle sfilate cresce a dismisura, dando vita ad un ulteriore fenomeno: la sponsorizzazione. In Italia Milano si conferma la città più importante per la moda, dove il numero di showroom cresce esponenzialmente, simbolizzando il successo della moda italiana. Con l'avvento degli anni '90, la passerella assume una centralità sempre maggiore, consolidandosi come elemento chiave del sistema moda. È il periodo in cui esplose il fenomeno delle top model, consacrato dalla sfilata di Gianni Versace nel 1991. Le sfilate diventano eventi di grande impatto visivo e comunicativo, con budget in crescita e una crescente attenzione alla documentazione fotografica. Designer come Viktor & Rolf esplorano il concetto di "opera d'arte totale" nelle loro collezioni, trasformando l'abito in una performance.

Dal 1990 in poi, le sfilate teatralizzate diventano la norma, con collaborazioni tra coreografi e case di moda che danno vita a installazioni artistiche. Le passerelle si definiscono sempre più come luoghi di espressione creativa e politica, fino a diventare vere e proprie forme di protesta.

Nel nuovo millennio, le passerelle evolvono incorporando quanto strutturato nei decenni precedenti, con una crescente centralità del prodotto, delle modelle, della messa in scena e soprattutto della comunicazione. L'esplosione del digitale e dei social media ha creato una doppia esperienza delle sfilate: quella dal vivo e quella digitale. Questa trasformazione richiede nuove figure professionali specializzate e introduce strategie innovative come il "see now, buy now", che permette ai consumatori di acquistare immediatamente i capi visti in passerella. La passerella diventa un microcosmo che non solo valorizza nuovi prodotti e trend, ma si trasforma anche in uno spazio di sperimentazione architettonica, offrendo una lettura della società, della cultura e dell'arte. Con il digitale, la moda adotta modalità di presentazione e interazione sempre più coinvolgenti, integrando diversi canali di comunicazione e assottigliando i confini tra privato e pubblico. Questo ha permesso l'emergere di nuove generazioni di designer. Il sistema moda diventa protagonista nell'era dell'informazione, sfruttando sia tecnologie esistenti che nuove possibilità di comunicazione, consumo e distribuzione. La natura effimera delle sfilate assume un ruolo centrale, diventando multivalente e adatta ai social media. I social diventano il luogo privilegiato per la condivisione dei contenuti, e la comunicazione tramite dispositivi digitali espande lo spazio delle passerelle, consentendo ai marchi di organizzare eventi anche al di fuori delle tradizionali capitali della moda.

La pandemia del 2020 ha portato a una pausa delle sfilate per una stagione, ma ha anche spinto verso nuove forme di presentazione. Le sfilate hanno assunto forme estremamente tecnologiche e immateriali, pur recuperando a volte modalità fisiche consolidate o sfruttando la condivisione tramite i social media e i mass media. Sono emerse nuove varianti di sfilate, come quelle ibride che combinano linguaggi tipici del cinema e del videoclip, enfatizzando dettagli ed espressioni delle modelle. Alcuni marchi, in controtendenza rispetto all'iper-digitalizzazione, hanno recuperato modalità di presentazione apparentemente desuete, dimostrando la loro contemporaneità e apprezzamento tra gli utenti digitali. L'innovazione delle sfilate digitali si esprime anche nella durata e nella programmazione, non più limitata a 15 minuti, ma estesa nel tempo con una precisa organizzazione. Il concetto di sfilata digitale si amplia, definendo diversi momenti – un prima, un durante e un dopo – tutti parimenti importanti, e che non necessitano più di un'unità spaziale fissa.



5.2 Dior: La storia

Christian Dior e la nascita della Maison

Christian Dior è il secondogenito di cinque figli. Nasce nel 1905 a Granville, una città sulla costa della Normandia.

La famiglia Dior è benestante, grazie all'azienda di sostanze fertilizzanti e chimiche del bisnonno.

Christian, fin da bambino amava leggere libri di botanica e passava diverse ore in giardino tra piante e aiuole. Proprio per questa sua passione i saloni della Maison Dior erano ricchi di composizioni floreali e ancora oggi il tema floreale lo caratterizza.

Apprezzava la corrente surrealista e provava interesse per il cinema d'avanguardia, l'architettura e le arti figurative.

I genitori convinti che tutto questo non portasse a un futuro certo lo iscrissero a scienze politiche. Ben presto però fu chiaro a tutti che la carriera diplomatica non era adatta a Dior che iniziò a studiare composizione musicale.

Durante l'esperienza culturale strinse amicizie come con Jean Ozenne che fu il primo a influenzare la carriera dello stilista.

Nel 1930 Dior dovette affrontare una serie di problemi legati alla crisi economica e si ritrovò in miseria. La sua salute fu precaria e dovette allontanarsi da Parigi per potersi curare.

Nel 1935 iniziò a lavorare come illustratore per la rivista "Le Figaro" e disegnò abiti di altri stilisti. Lavorò per Piquet che non aveva la fama di Chanel e Schiaparelli.

Nel 1938 fu assunto da Robert Piquet come stilista interno.

La sua carriera fu interrotta dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale nel 1939 a 34 anni fu costretto al servizio militare.





Fig. 5.23
Modella in abito
New Look con
Christian Dior,
anni '50

Nel 1940, comunque, tornò a casa nel sud della Francia e aiutò il padre e la sorella nella coltivazione di verdure.

Un anno dopo Dior decise di collaborare di nuovo con lo stilista Robert Piguet ma questi lo aveva già sostituito; fu assunto poi da Lucien Lelong dove Dior continuò ad affinare le sue abilità di stilista. Lelong seguì una linea di negoziazione con i nazisti che pretesero di trasferire le case di moda parigine a Berlino.

Il progetto dei tedeschi di appropriarsi della cultura della moda francese era però impraticabile cosicché le case di moda e agli stilisti fu concesso di rimanere a lavorare a Parigi.

Lelong due anni dopo tutto questo sedeva tra il pubblico mentre Dior presentava la sua leggendaria collezione "New Look".

Dior ha sempre ricordato il suo mentore con affetto per le competenze che aveva ricevuto e per la libertà che gli aveva assicurato nel trovare la sua strada come stilista.

La sorella nel 1944 fu catturata ed arrestata per essersi ribellata alla guerra e portata in campo di concentramento. Venne liberata dall'Armata Rossa e poté tornare in Francia.

Nonostante fosse la musa di Dior lei lavorò sempre nell'ombra coltivando fiori che furono la base di molte fragranze dei profumi del fratello.

Nel 1946 Dior conosce l'imprenditore tessile Bousat, noto come il re del cotone, il quale finanzia l'apertura della prima Maison Dior. La prima collezione fece rimanere sbalorditi i giornalisti di tutto il mondo e il suo esordio finì sulla copertina di Vogue; rendere la donna bellissima attraverso forme meravigliose era il pensiero di Dior, non le rese mai volgari ma eleganti e femminili.

La sua boutique era caratterizzata dai ricordi e dal susseguirsi di epoche della sua vita tra la "Belle Epoque" e la modernità.

Dior prima di ogni sfilata portava con sé un fiore che fu la base del profumo "Diorissimo" il mugugno.

Alle sue sfilate non doveva mancare un abito rosso come portafortuna e cuciva su di essi rametti di mugugno.

Nella sua prima sfilata presentò il suo iconico tailleur "Bar" che ricordava il New look e abiti che danno l'illusione di una figura a clessidra anche per coloro che non avevano naturalmente questo profilo.

Nelle sfilate successive diede sempre più importanza agli accessori rimanendo fedele alla sua linea innovativa con diversi aggiustamenti.

Iniziò così a giocare con le scollature asimmetriche sugli abiti da sera.

Una sua grande abilità era di creare delle illusioni ottiche aggiungendo fluidità e volume nonostante la silhouette rimanesse pulita e morbida.

Le decorazioni e la scelta dei tessuti lussuosi rivestiva la massima importanza per lo stilista.

E così la Maison Dior negli anni 50 entrava a far parte di una delle maggiori firme dell'alta moda.

La sua maison continuò a crescere aprendosi al mercato americano e ampliando il giro di affari anche in Gran Bretagna con nuovi modelli adatti alle donne dei due paesi. Nel 1953 ampliò ancora il suo mercato fino in Venezuela. Alla fine del 1954 disegnava abiti soprattutto per il mercato britannico e la sua popolarità aumentò grazie alla stampa e alle sfilate di Londra.

Un gran numero di magazzini come Harrods a Londra esponevano e ospitavano sfilate dei suoi abiti e la notizia della sua morte improvvisa nel 1957 fu accolta con grande tristezza.

In questo periodo il direttore artistico della maison era Yves Saint Laurent e la firma Dior continuò a mantenere la collezione londinese separata dagli altri paesi fino al 1976 grazie a talentuosi stilisti. Nel 1951 Dior si staccò dagli abiti New look per lanciare una nuova linea "Natural".

I suoi abiti seguono ora le curve naturali del corpo femminile, le giacche cadono morbide lungo i fianchi. Gli unici abiti che continuano a esprimere la teatralità di Dior sono quelli da sera.

Alla linea "Natural" seguì la "Long" che vantava una silhouette ancora più allungata, le gonne scendevano oltre il polpaccio e la giacca si accorciava.

Le collezioni prendono il nome dei fiori come "Tulipe" e "Muguet" come il suo fiore preferito.

Negli ultimi anni Dior creò abiti che divennero icone di stile e con il tempo le silhouette del marchio divennero più rotonde e morbide. Per la sera Dior continuò a creare abiti magnifici e romantici in grado di esaltare la figura femminile rendendola più libera.



Dior e il mondo dello spettacolo

Dior non era solo uno stilista di successo ma anche un uomo d'affari.

Decise di offrire i suoi abiti ad un pubblico più vasto. Chi meglio delle star di Hollywood avrebbero resi famosi i suoi abiti.

Disegnò gli abiti per i film di Alfred Hitchcock. Grace Kelly scelse un completo Dior per annunciare il suo fidanzamento con il principe di Monaco.

Dior vestì quindi diverse attrici di Hollywood fuori e dentro il grande schermo.

I suoi abiti diventavano più raffinati e richiedono molto lavoro e prezzi astronomici e trasformano il marchio del lusso in uno dei più importanti nel mondo.

Anche icone del cinema indossavano abiti Dior come Charlize Theron, Natalie Portman e la principessa Diana che indossò per la prima creazione di John Galliano per Dior.

165

Fig. 5.25
Grace di Monaco
in abito Dior,
anni '50



165

Le fasi della Maison

YVES SAINT LAURENT (1957-1960)

Saint Laurent nel 1955 fu presentato come giovane stilista dal direttore di Vogue a Dior che lo assunse subito.

A soli 21 anni il giovane stilista si trovò a capo della famosa casa di moda.

Il suo mandato non durò molto perché si discostò dai disegni della maison e la critica fu molto severa con lui.

I disegni dello stilista erano rivolti troppo al futuro e si discostavano dal presente.

MARC BOHAN (1961-1989)

Lo stilista era completamente diverso dal primo.

Egli era più anziano di Saint Laurent e più esperto nel mondo dell'alta moda. A lui fu affidato il marchio Dior a New York ma ben presto si trasferì a Londra.

Doohan trascorse 29 anni a capo della maison Dior.

La moda e la haute couture cambiarono in modo irricognoscibile l'abbigliamento "Pret a Porter".

Queste nuove collezioni sarebbero diventate la maggior fonte di reddito della maison.

Doohan lanciò nel 1967 la linea "Miss Dior" e gestì anche l'ampliamento del ramo profumeria.

Nel 1969 la maison presentò anche la linea completa di cosmetici; il marchio conseguì l'ultimo obiettivo di Dior: occuparsi di ogni aspetto di una donna.

Doohan proponeva un'eleganza senza tempo e la sua migliore qualità era quella di soddisfare al meglio le sue clienti.

Egli lasciò la maison nel 1989.



167

Fig. 5.26
Yves Saint Laurent con modelle in abiti Dior, anni '50

Fig. 5.27
Marc Bohan e modelle in abiti Dior, anni '70



168



Fig. 5.28
Gianfranco Ferré mentre sistema un abito in atelier, anni '90



Fig. 5.29
John Galiano in tuta da astronauta per la sfilata Dior fall/winter 2006 haute couture collection

GIANFRANCO FERRE' (1989-1996)

Nel 1984 Dior fu acquistata da Bernard Arnold un ricco e influente finanziere che assunse come stilista Gianfranco Ferré.

Ferré, laureato in architettura, divenne noto come l'architetto della moda; egli comprendeva l'importanza della struttura della forma degli abiti e condivideva l'estetica di Dior.

Le sue modelle indossavano completi abbinati a cappelli a cilindro dal colore grigio preferito da Dior con enormi fiocchi che diventarono il suo marchio.

In onore di Dior gli abiti erano stampati con motivi di rose, mugheretti e fiori di campo.

Vogue definì le sue sfilate l'insieme della disciplina di Dior e l'esagerazione di Ferré

Egli durante i suoi Sette anni di permanenza nella maison rimase fedele al New look, creando dei modelli moderni.

La sua firma sugli abiti era fiocchi enormi, grandi polsini e risvolti, maniche ampie e gonne voluminose.

JOHN GALLIANO (1996-2011)

Galiano aveva già dimostrato la sua bravura e le sua qualità con Givenchy nel 1996 assunse la guida della maison.

Per la sua collaborazione d'alta moda Galiano lanciò la sua impronta sulla "Belle Epoque" tanto amata da Dior.

Egli condivideva con Dior l'ossessione per le forme femminili e la sua maestria nel creare abiti in modo architettonico; ricordava molto lo stilista leggendario.

La prima sfilata fu a Parigi al Grand Hotel, dedicata al popolo Masai per il quale aveva una sfrenata passione.

Galiano si affidava molto agli accessori per creare un look che aveva una grande abilità di mescolare Oriente e Occidente.

L'amore per il teatro faceva sì che le sue sfilate assomigliassero più a spettacoli che a eventi di moda.

Come Dior Galiano si ispirava a diverse culture e per una sua collezione prese spunto dalla cultura tibetana.

L'emancipazione femminile fu un tema importante con modelle guerriere che marciavano sulla passerella e con la sfilata "Clochards" ispirata ai senzatetto con gli abiti di seta a stampa di giornale abbinati a stracci. Lo stilista britannico non dimenticò mai la filosofia di Dior prestando sempre molta attenzione ai dettagli e alla decorazione dei modelli.

BILL GAYTENN (2011-2012)

Bill Gaytenn non compare come stilista effettivo della maison perché la sua fu solo una sostituzione temporanea. Gaytenn aveva lavorato con Galliano per 23 anni e l'incarico fu per lui una sorpresa. Gaytenn non fu trattato con riguardo dalla stampa tuttavia si attenne ai modelli ai principi della maison Dior.

RAF SIMONS (2012-2015)

Rafel Simons non fu immediatamente sostituito a Gaytenn in quanto lo stilista belga aveva un passato come designer industriale. Simons aveva iniziato la carriera nella moda apponendo la propria firma agli abiti maschili; passò agli abiti femminili quando fu chiamato da Sander per creare una linea Pret à Porter.

Quando entrò in Dior Simons attinse dagli archivi della casa dei modelli dei suoi predecessori abbinando giacche sartoriali con decorazioni floreali e minigonne cortissime.

Simons presentava una interpretazione diversa della silhouette affusolata di Dior. Simons stilista sostanzialmente umile amava creare più che apparire ma era grato per le ottime critiche che ricevevano le sue sfilate.

Un designer dalla formazione industriale con la passione per la modernità era riuscito a cambiare le linee classiche prese dagli archivi di Dior per reinterpretarle in modo diverso creando così un New Look.

171

Fig. 5.30
Raf Simons
durante la pre-
parazione della
prima collezione
Dior and I,
2012



172

MARIA GRAZIA CHIURI (dal 2016)

Nel luglio del 2016 Maria Grazia Chiuri è diventata il primo direttore creativo donna di Dior.

La Chiuri, italiana, aveva lavorato prima per Fendi e poi per Valentino.

Dior è sempre stato influenzato dalle donne nella sua vita e anche la Chiuri era cresciuta circondata e ispirata da donne forti, le sue 5 sorelle; la nonna e soprattutto la madre erano sarte che per prime le hanno trasmesso l'amore per la moda.

La sua prima sfilata era dedicata a tutte le donne, non solo per una elite concentrata sul Pret a Porter. Decisa femminista proprio nella sua prima collezione fece uscire le modelle con una tshirt decorata con un motto "Dovremmo essere tutti femministi".

La Chiuri riuscì a mescolare i diversi passaggi di Dior abbinando abiti romantici con accessori in stile Street.

Per la collezione Cruise lo stilista rende omaggio alla passione di Dior per i tessuti sontuosi utilizzando per questi abiti pizzi realizzati a mano da artigiani specializzati.

Alla stilista piace giocare nei suoi disegni con i ruoli tradizionali maschili e femminili con un tocco di ambiguità e androginia.

In mezzo a tanta modernità tuttavia recupera influenze della moda storica che costituiscono una parte importante del marchio Dior.

L'attenzione alla vestibilità è essenziale per una collezione Dior, le esigenze del cliente sono fondamentali e il taglio moderno è un elemento chiave nei suoi disegni.

Il romanticismo della firma di Dior, tuttavia, non è andato perso e la stilista continua a creare meravigliosi abiti da sera con i tipici elementi floreali e ricami che incarnano la fantasia di Dior.

Chiuri ha reinventato Dior trasformando la firma da femminile a femminista.



5.2.1 Il rapporto tra Dior e le sfilate

Dior, da sempre sinonimo di eleganza e innovazione, fonda la sua identità su un profondo rispetto per le tradizioni artigianali e culturali dei luoghi che ospitano le sue sfilate. Ogni evento non è solo una celebrazione della moda, ma anche un omaggio al patrimonio locale, grazie a collaborazioni strette con manifatture e artigiani del posto. Questo legame con l'artigianato e le tradizioni locali permette a Dior di intrecciare la sua visione creativa con le radici culturali dei territori, creando una sinergia unica tra passato e presente.

Oltre alla valorizzazione dell'artigianato, Dior nutre un rapporto privilegiato con ambienti di rilevanza archeologica e architettonica. Le sue sfilate spesso si svolgono in luoghi intrisi di storia, dove la bellezza del contesto architettonico amplifica l'impatto delle creazioni presentate, stabilendo un dialogo tra la moda e l'arte, tra l'innovazione e il patrimonio culturale.

Infine, l'universo Dior è intriso di un fascino particolare per le stelle, l'occulto e gli astri. Questo legame con il cosmo e il mistero si riflette nelle collezioni e nelle sfilate, dove simbolismi esoterici e riferimenti astrologici si mescolano con la couture, creando un'aura di magia e mistero che permea ogni creazione della maison.

Dior non è solo un marchio di moda, ma anche un interprete del ruolo e della visione della donna nel mondo contemporaneo. Sotto la guida della direttrice creativa Maria Grazia Chiuri, la maison ha abbracciato una narrazione che mette al centro la forza, l'indipendenza e la diversità delle donne.

Le sfilate di Dior non sono semplici eventi di presentazione, ma manifestazioni di un'idea di femminilità che sfida i confini tradizionali, celebrando la donna come protagonista della sua storia.

Maria Grazia Chiuri, prima donna a ricoprire il ruolo di direttrice creativa nella storia di Dior, ha infuso nelle collezioni un forte messaggio di empowerment femminile. Le sue creazioni spesso incorporano riferimenti alla lotta per l'uguaglianza di genere e rendono omaggio a figure femminili iconiche che hanno lasciato un segno indelebile nella storia e nella cultura. Attraverso le sue collezioni, Chiuri esplora e ridefinisce continuamente cosa significhi essere donna oggi, fondendo sartorialità impeccabile con una visione progressista e inclusiva.

In questo contesto, le sfilate di Dior diventano un palcoscenico dove la moda si intreccia con temi sociali e culturali, proponendo una visione della donna che è tanto potente quanto elegante, e che riflette la complessità e la ricchezza della femminilità moderna.

5.2.1.1 Fashion show con temi e luoghi rilevanti realizzati dalla maison

Londra: Cruise 2017

Per la sua Cruise 2017 la Maison Dior torna dopo più di 60 anni in Inghilterra. Vi era stata nel lontano 1954 e 1958 per un defilé a favore della Croce Rossa con testimonial la principessa Margaret. La location scelta e riproposta è il Bleheim Palace, nella campagna fuori Londra, feudo del duca di Marlborough e luogo di nascita dello statista Winston Churchill.

La sfilata è anche un tributo a Monsieur Christian Dior poiché la maison compie 70 anni dalla sua fondazione.

Sembra che Dior sia realmente presente – infatti compare anche virtualmente nel video di Instagram pubblicato per l'occasione – e attivo nell'ideare i capi e gli accessori presentati, che rispecchiano la sua tradizione e stile.

Nuove "muse" sfilano per lui: dall'icona del passato Bianca Jagger alla nuova stella Bella Hadid, nuovo volto delle collezioni make-up di Dior.

La Cruise collection è quindi un dialogo tra passato e presente e tra la moda inglese e quella francese: è la campagna inglese ad essere evocata con bouquets, jacquard e fiori di campo: disegni che si confondono velluti, sete dell'Asia e stampe africane.

Dior si ispira anche ai look inglesi con sarti locali scegliendo per i propri capi lane e tweed scozzesi.

Quindi la collezione risulta non solo l'incontro tra grandi culture ma anche tra l'universo maschile e quello femminile.

177

Fig. 5.32
Sfilata Cruise
Dior, 2017,
Bleheim Palace,
Londra



178

Marrakech: Cruise 2020

Nel 2020 Dior inizia la sua stagione della cruise a Marrakech in Marocco con una sfilata intermedia tra quelle di Pret a Porter dell'autunno inverno e della primavera estate.

La sfilata manifesto unisce la cultura artigianale con quella artistica; la sfilata avviene nel palazzo El Badi costruito da un sultano immerso tra giardini e piscine dove le modelle hanno sfilato seguendo il bordo, per l'appunto della piscina lunga 90 m, dove la luce proveniva da torce falò poste lungo il perimetro.

Questi eventi sono per le grandi "Maison" un modo per far parlare di sé grazie anche agli ambienti di grande effetto coreografico.

Maria Grazia Chiuri direttrice di Dior per questa sfilata si avvale della consulenza di artisti e artigiani afroamericani passando per le stampe "Wax" nate in Europa da tessuti indonesiani.

La Chiuri collabora con l'antropologa Anne Grossfilley esperta di tessuti di questi paesi. Questa collaborazione, legata a una profonda ricerca dimostra come la maison Dior per realizzare una collezione e conseguentemente un "fashion show", ricerchi un rapporto intellettuale pratico costante con l'artigianalità e le competenze del luogo.

179

Fig. 5.33
Sfilata Cruise
Dior, 2020,
palazzo El Badi,
Marrakech



Parigi: Haute Couture S/S 2020

Per la sfilata Dior Haute Couture Primavera Estate 2020 la direttrice creativa della maison M.G. Chiuri sceglie come location il giardino del Musée Rodin di Parigi.

Per la sua idea Chiuri si avvale della collaborazione di Judi Chicago figura storica del movimento femminista americano fin dagli anni '70.

Il giardino viene trasformato in una sorta di santuario della donna; un tempio simile al grande corpo di una madre che accoglie al suo interno un'opera d'arte monumentale che richiama il potere ancestrale della donna.

Dieci stendardi appesi accanto alla passerella realizzati da ragazze indiane, invitano a riflettere sui problemi della Terra chiedendosi infine "cosa sarebbe successo se le donne avessero dominato il mondo".

M.G. Chiuri vuole anche sottolineare che gli abiti sono uno strumento potentissimo con cui le donne possono manifestare il proprio potere nel mondo.

181

Fig. 5.34
Sfilata Haute
Couture S/S,
2020,
Giardino del
Musée Rodin,
Parigi



Lecce: Cruise 2021

Maria Grazia Chiuri, direttrice creativa di Dior, nel 2021 nonostante subito dopo la pandemia, decide di preparare una sfilata a Lecce. Per lei questo è un ritorno alla memoria delle sue radici in questa terra e quindi va a celebrare la cultura di questi luoghi. Sono le architetture luminose unite alla pizzica, che celebra la lotta all'oppressione, a rendere onore al luogo e alle origini della designer di moda. Il fashion show si conclude con la musica di Giuliano Sangiorgi del gruppo dei Negramaro, di origine salentina. Nonostante la difficoltà di organizzazione e le poche maestranze a causa del periodo, la moda riparte dai luoghi sicuri e conosciuti della creatrice e direttrice di Dior. La sfilata è come una grande festa di paese; ci sono tutti gli ingredienti tipici del Salento: la pizzica, le luminarie, la banda. L'ispirazione della sfilata avviene partendo dalle "tabacchine", le donne che lavoravano il tabacco durante il giorno e la sera si dedicavano alla tessitura con i fili rubati dai mazzi del tabacco. Le persone coinvolte nella preparazione dei capi sono coloro che lavorano alla tessitura storica e fonazione "Le Costantine" oltre a diversi artigiani leccesi. Nascono così degli abiti realizzati a mano, con colori naturali, merletti, pizzi, preziosi gilet che richiamano il meridione e l'Afghanistan. Gli abiti leggeri e ricamati sono "fluidi" e freschi. Le modelle portano gioielli e cinture che ricordano la Grecia e assomigliano a quelli conservati nel museo di Taranto.

183

Fig. 5.35 e 5.36
Sfilata Cruise
Dior, 2021,
Piazza D'uomo,
Lecce





Tutta la sfilata non è stata creata per fare spettacolo ma per mostrare una terra con ciò che può raccontare attraverso i ricordi e gli occhi della creatrice di moda.
L'evento avviene nella piazza Duomo di origine barocca e le luminarie adornano la piazza con frasi ad effetto.
La presentazione della collezione Cruise è un lavoro di sostegno e di aiuto collettivo di tutta la comunità leccese con i suoi artigiani e le sue tradizioni.

Puglia: Haute Couture S/S 2021

La collezione di Maria Grazia Chiuri per l'estate 2021 di Haute Couture è legata al mondo dei tarocchi.

La creatrice si rifà all'amore del fondatore Christian Dior e alla sua passione per il mondo esoterico.

Qui mette in risalto l'ambiente del cinema, della moda, dell'arte e della cultura.

La collezione viene lanciata attraverso un film: un cortometraggio chiamato "Le Chateau di Tarot" che si rifà al romanzo di Italo Calvino "Il castello dei destini incrociati".

La sfilata vuole far conoscere ed esaltare la location importante: quella del castello di Sammezzano, da sempre ricco di atmosfere gotiche.

Il castello è inserito nel FAI (Fondo Ambiente Italiano): in questo modo si valorizza un patrimonio storico artistico tipicamente del nostro paese.

Nel cortometraggio si vedono abiti che sembrano magici, di tulle e di seta; i disegni assomigliano a dipinti, fili in oro ricamati su gonne, mantelle, giacche e abiti sontuosi tutti legati al mistero dei tarocchi. Questi ultimi, sono stati realizzati dall'artista Pietro Ruffo che li ha stilizzati su carta per poi essere ripresi dalle stiliste e fatti apparire come per magia sugli abiti di Dior.

Per Maria Grazia Chiuri il tarocco a cui è affezionata è la morte perché, secondo lei, porta ad una rinascita.

Durante questa sfilata i tarocchi crebbero di importanza e vennero commissionati altri mazzi con diverse figure evolvendosi sempre di più.

187

Fig. 5.37
Sfilata Haute
couture S/S,
2021,
Castello di
Sammezzano,
Puglia



Atene: Cruise 2022

Dior e la sua direttrice creativa Maria Grazia Chiuri nel 2022 ha continuato il suo viaggio nei luoghi della cultura abbinando magnifiche location artistiche e alta moda e creando la sfilata della COLLAZIONE CRUISE 2022 in Grecia.

E' comunque un ritorno per Dior dopo circa 70 anni. Infatti già nel 1951 a fare da cornice a un trionfo di abiti e modelle, appariva sullo sfondo l'Acropoli di Atene e in particolare le statue delle Cariatidi. Nel 2022 Dior ha voluto compiere una vera e propria "Odissea" attraverso un tour fotografico digitale che ha toccato tra vari siti archeologici Santorini con le rovine di Akrotiri e il tempio di Apollo a Delfi e si è conclusa allo Stadio Panathinaiko di Atene.

In questa location è stato ideato il vero e proprio defilé. Questo stadio, denominato dai greci "Kallimarmaron", fu costruito totalmente in marmo in onore della dea Atena nel 560 a.C. per ospitare i Giochi Panatenaici, poi restaurata una prima volta per ospitare i primi giochi dell'olimpiade moderna nel 1896 e poi più recentemente per le olimpiadi di Atene del 2004. I primi giochi panatenaici coinvolgevano in feste e banchetti tutti gli abitanti della polis, donne comprese.

La Chiuri, nella sua prospettiva femminista della moda, fa un tuffo nel passato richiamando "l'archetipo della Dea Madre" facendo indossare i pepli alle sue modelle.

189

Fig. 5.38
Servizio fotografico Dior, 1951,
Tempio di Poseidone, Sounio,
Grecia

Fig. 5.39
Servizio fotografico Dior, 2022,
Tempio di Poseidone, Sounio,
Grecia





Fig. 5.40
Sfilata Cruise
Dior, 2022,
Stadio
Panathinaiko,
Atene

Le modelle stesse, durante il defilé notturno, percorrono la pista centrale dello stadio fiancheggiate dalle fiaccole olimpiche, accompagnate dall'orchestra sinfonica che esegue brani classici e solenni, con il contorno dello stadio con le statue marmoree illuminate e circondate da un susseguirsi di 72 bandiere.

Le modelle indossano prevalentemente pepli bianchi e sneakers ai piedi; le stoffe e gli accessori ricordano e richiamano gli elementi della cultura classica con disegni e ornamenti.

Per la realizzazione della Cruise e dei servizi fotografici Dior si è avvalso della collaborazione degli enti statali di tutela dei siti archeologici. Giusto per capire la valenza e l'impatto di questo evento possiamo dire che soltanto la sfilata ha avuto più di 85 milioni di visualizzazioni con 165 milioni di "mi piace" escludendo da questo i servizi fotografici nei vari siti dell'Odissea.

Ad esempio, il revival del servizio fotografico del 1951 sull'Acropoli ha viaggiato in tutto il mondo: in questo contesto Maria Grazia Chiuri, coadiuvata dalla figlia Rachele, ha saputo mostrare eteree e slanciate modelle, che indossavano splendidi chitoni minimali bianco latte, perfettamente integrate con i monumenti dell'Acropoli. Anche lo stato greco ha avuto vantaggi sia come incentivo al turismo, sia perché sono stati pagati dalla maison 700.000 € solo per ottenere i permessi per effettuare le riprese.

Siviglia: Cruise 2023

Dopo la sfilata in Grecia, Maria Grazia Chiuri sceglie la Spagna per la sua nuova collezione Cruise 2023 e nello specifico la città di Siviglia. La creatrice di Dior vuole, in un modo semplice omaggiare la cultura e gli artigiani del luogo.

Per presentare la sua collezione la Chiuri sceglie come sfondo per la sfilata la cornice di Plaza de Espana.

L'architettura di questa piazza mescola diversi stili ed elementi barocchi rinascimentali e moreschi. Ad ogni edificio, vengono affiancate delle nicchie piastrellate ognuna delle quali rappresenta una provincia della Spagna. La piazza si arricchisce poi di una orchestra con 30 elementi e 60 ballerini in uno spettacolo che parla di Spagna. Già negli anni '50 Christian Dior aveva avuto legami con La Spagna e soprattutto con l'Andalusia.

Maria Grazia Chiuri in questa collezione prepara degli abiti tipicamente maschili ma che riescono a far uscire sempre la femminilità da ogni donna. Le modelle sfilano con Suit maschili, pantaloni, con bretelle, gilet con fodere di seta, bolero spagnoli, giacche corte decorate. Anche il cavallo di battaglia della Maison Dior la giacca "Bar" viene rivisitata in velluto raso con ricami in fili d'oro.

Gli abiti di questa collezione fanno riferimento a una nota ballerina di flamenco Carmen Amalya, la quale ha abbattuto tutte le barriere vestendosi per prima come un uomo, usando persino nei balli mosse e gesti tipicamente maschili.

Le modelle indossano anche il capo tradizionale spagnolo la "Mantilla", originaria delle Filippine e poi passata dal Messico alla Spagna.

193

Fig. 5.41
Sfilata Cruise
Dior, 2023,
Plaza de
Espana, Siviglia



Piramidi di Giza: Dior Men, Fall 2023

Kim Jones il direttore creativo per la moda maschile di Dior ha creato per il settantacinquesimo anniversario della maison una sfilata in un'ambientazione a dire poco meravigliosa. Il tutto si è svolto nel deserto di Giza tra le piramidi del Cairo. La collezione si è chiamata "Celestial". Questo nome legato all'astrologia si ricollega a Cristian Dior, amante da sempre dei simboli e delle superstizioni che passano nella sua vita costantemente come le stelle. Gli abiti e lo sfondo architettonico sono accompagnati da stelle: un tuffo nel passato ma un passato che dà prestigio al futuro. Questo passaggio tra passato e futuro viene raccontato dalla sfilata maschile di Dior dove i modelli camminano in una lunga passerella piena di luce nel deserto di Giza tra le piramidi che fanno da sfondo. I modelli sono vestiti con abiti pratici e con dettagli sartoriali eccellenti, con kilt, stivali, mantelli come perfetti guerrieri del futuro e le stoffe con stampe ispirate allo "Spazio profondo".

195

Fig. 5.42
Sfilata Dior Men
Fall, 2023,
Piramidi del
Cairo, Giza



Progetto

Progetto

6.1 Gli obiettivi del progetto

Il progetto di tesi si pone l'ambizioso obiettivo di valorizzare l'area archeologica di Villa Adriana, intrecciando l'eccellenza della moda rappresentata da Dior con il prestigio archeologico e architettonico del sito, patrimonio Unesco. Sfruttando la potenza sociale ed economica di una casa di moda di fama mondiale, il progetto mira alla riqualificazione di un bene culturale di inestimabile valore.

Il focus del progetto è la riqualificazione di una parte periferica della villa, restituendo importanza a una zona che aveva perso il suo splendore. L'intervento si concretizza in un'opera di landscape che copre quasi l'intera piana che si delimita tra lo spazio adibito al parcheggio e le rovine delle Palestre, situata di fronte alle rovine del Teatro Greco, a Nord della Villa.

Il progetto prevede la creazione di diverse strutture effimere denominate "folies" e un padiglione centrale che funge da scenografia per l'intero intervento. Un elemento chiave dell'iniziativa è la riqualificazione del Teatro Greco, che si affaccia direttamente sulla piana contenente le nuove installazioni. Questo Teatro sarà integrato nel progetto, ripristinando la sua importanza storica e funzionale. Inoltre, un intervento significativo è previsto per l'Ex Ninfeo Fede o Tempietto di Venere, considerato un punto cardine di congiunzione tra il resto della villa e il nuovo progetto. Questa riqualificazione sottolinea il tema delle centralità, fondamentali nella costruzione e comprensione della struttura della Villa, collegando il sito storico al progetto contemporaneo.

L'impegno promozionale della maison Dior culmina in uno spettacolo straordinario: un Fashion Show sponsorizzato dalla maison stessa, che porta il tema "Il corpo della donna". La sfilata si focalizzerà sugli abiti della collezione Haute Couture Autunno/Inverno 2022 e si articolerà attraverso l'opera di landscape, muovendosi tra le folies e culminando nel Teatro Greco, rievocando l'idea degli spettacoli teatrali dell'epoca di Adriano.

All'interno del padiglione, inoltre, saranno esposte statue classiche rappresentanti, donne, fanciulle e dee in connubio con gli abiti della collezione Dior Cruise 2022, ispirata alla Grecia. Questo connubio tra arte, moda e archeologia offrirà un'esperienza unica, in cui il passato e il presente si fondono armoniosamente, esaltando la bellezza e il valore culturale di Villa Adriana.

Età Repubblicana

Vengono costruiti i primi elementi della Villa.

509 - 31 a.C.

Prima fase di costruzione

La Villa diventa residenza imperiale; risultano già presenti il Teatro Marittimo, le Terme di Heliocaminus, la Sala dei Sette Filosofi e il doppio Portico del Pecile.

118 - 121 d.C.

Seconda fase di costruzione

Espansione enorme con la costruzione di Piazza d'Oro, delle Piccole e Grandi Terme, del Ninfeo Stadio e del Pretorio.

121 - 125 d.C.

Terza fase di costruzione

Realizzazione dell'Antonieion, il Canopo, il Grande Vestibolo, Roccabruna, il Teatro Sud e l'Accademia.

125 - 138 d.C.

Morte di Adriano

La Villa continua ad essere residenza imperiale fino al 476 in cui diviene fortezza come punto di difesa contro i Barbari che nel 544 d.C. saccheggiano la Villa che viene abbandonata per più di 1000 anni.

138 - 476 d.C.

Abbandono della Villa

La Villa viene poi trasformata in una riserva di marmi e in terreno agricolo (per coltivazioni intensive di ulivi da parte dei Gesuiti).

476 - 1492

Frammentazione della Villa e i primi scavi

Nel XXVII secolo i terreni della Villa vengono frammentati tra diversi proprietari. Viene eretto il Casino Fede e il Casino Liborio Micili. Nel 1730 il conte Fede dà inizio a degli scavi nella sua proprietà.

1500 - 1750

Restauro e valorizzazione della Villa

Nel 1800 la Villa diventa meta del Grand Tour. Nel 1871, successivamente all'Unità d'Italia, viene poi in gran parte acquistata dal Regno d'Italia che inizia i lavori di restauro. Nel 1999 il sito archeologico entra nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Unesco. Viene definita una zona circostante la Villa che include il paesaggio tiburtino e le sue peculiarità naturalistiche. Successivamente grazie al Giubileo e alle nuove attività di restauro, la Villa riscopre parti ormai andate perdute.

1750 - ...

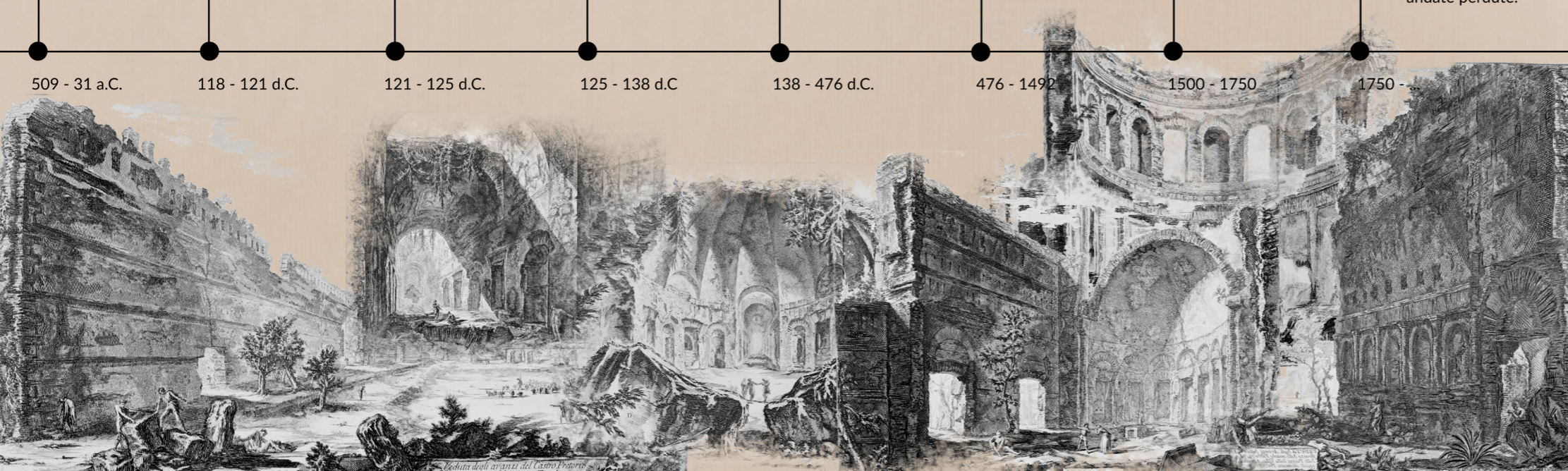


Fig. 6.1
Collage che rappresenta Villa Adriana, dall'Imperatore Adriano alla nascita della Villa a Tivoli

1905 - 1906

Christian Dior nasce a Granville in Normandia, dove la famiglia si trasferisce presso la Villa Les Rhumbs nelle colline.



1910 - 1920

Dior, con la famiglia, si trasferisce a Parigi al numero 9 di Rue Louis-David, e frequenta la scena culturale parigina con artisti dell'epoca.



1935

comincia a vendere i suoi disegni a modisti e a case di moda (Schiapparelli, Jean Paton). Diventa anche illustratore per il giornale Le Figaro.



1941 - 1946

Dior viene assunto come stilista per la maison di Lucien Lelong.



1928 - 1932

Dior apre una galleria d'arte insieme al suo amico Jacques Bonjean. Avvia una collaborazione con Pierre Colle ed apre una nuova galleria.



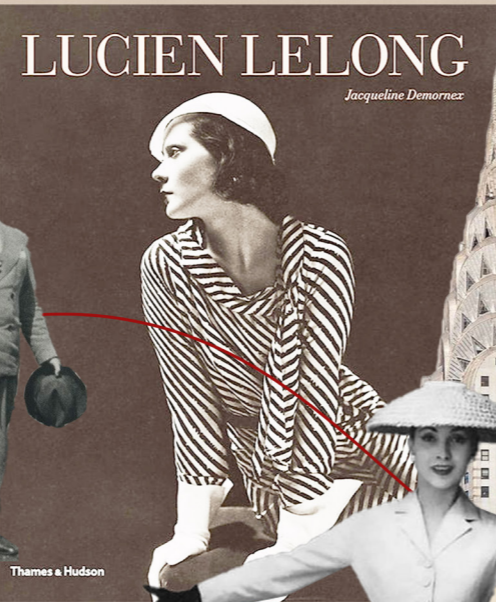
1946

Fondazione della maison Dior insieme a Marcell Boussac.

Thames & Hudson

1947

Prima collezione primavera/estate 12 febbraio - **The New Look** - nei saloni della maison di Avenue Montaigne.



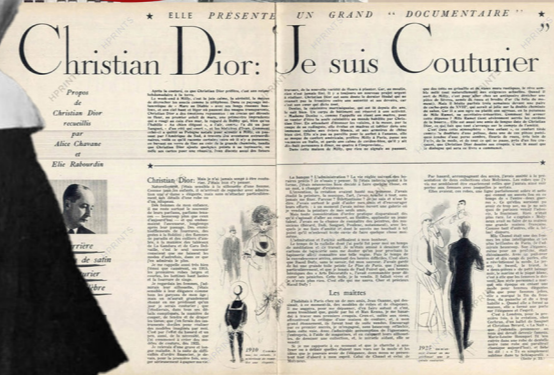
1948

Christian Dior a New York. Qui apre i battenti della maison con una collezione esclusiva prêt à porter.



1950 - 1951

Dior riceve la legion d'onore per il suo contributo nel campo della moda. Sfilata a Londra, Dior presenta la sua collezione alla regina madre e a sua figlia. Pubblica il suo primo libro, Je suis couturier.



1952 - 1955

Christian Dior fonda "model LTD" a Londra. Apre la prima boutique nell'America latina a Caracas. Pubblica il piccolo dizionario della moda. Sempre nello stesso anno sfila a Blenheim Palace. Apre la sua boutique e parfum.



1956 - 1957

Dior pubblica la sua autobiografia e l'anno successivo appare sulla rivista Time.

Fig. 6.2 Collage sulla vita di Christian Dior e la nascita della Maison

6.2 Percorsi operativi del progetto

Il progetto architettonico per la riqualificazione di Villa Adriana si articola su quattro punti o temi fondamentali:

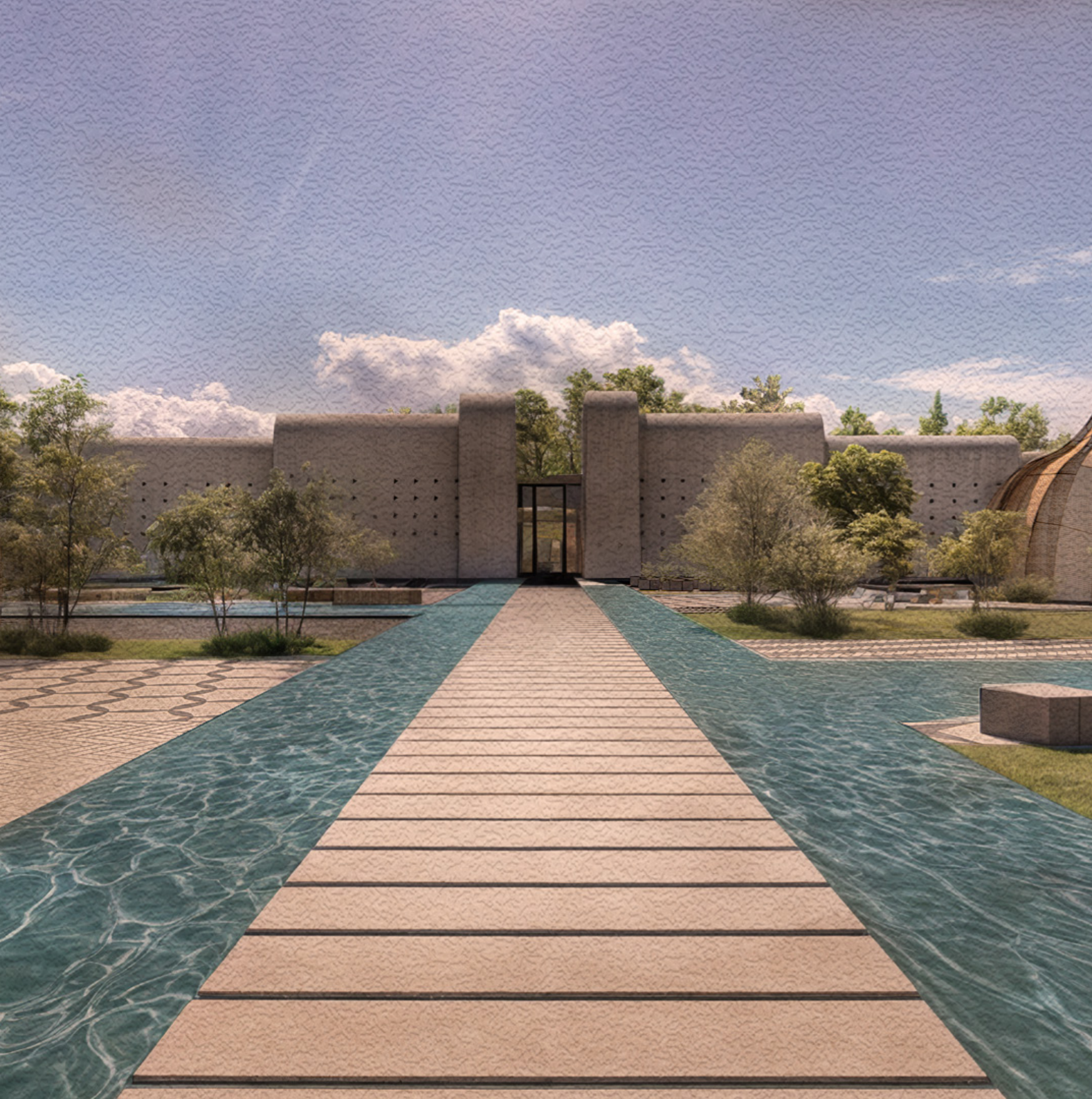
1. Disegno del suolo: il lavoro paesaggistico si basa su assi e linee generatrici che traggono origine dal Teatro Greco, dalle Palestre adiacenti e dal Quadriportico, ora scomparso. Attraverso queste direttrici, il progetto ripristina le pavimentazioni e le geometrie tipiche della Villa, creando un dialogo armonioso tra l'antico e il contemporaneo.

2. Artistico-architettonico: il progetto di padiglioni espositivi che incarnano il concetto di "Folie" o "capriccio". Questi edifici stravaganti e non convenzionali presentano forme morbide che richiamano l'abito di una dama dell'800 e concetti di moda, come il dualismo tra corpo e abito. I materiali utilizzati, sia naturali che prefabbricati, contribuiscono a creare strutture che combinano estetica, funzionalità e innovazione.

3. Riqualificazione: il progetto prevede il restauro e la trasformazione del Teatro Greco, riportandolo alla sua visione originale dei tempi di Adriano e restituendogli la sua funzione originaria. Questo intervento intende non solo recuperare l'aspetto fisico dell'edificio, ma anche rivitalizzare il suo ruolo come luogo di spettacolo e aggregazione culturale.

4. Esposizione: La realizzazione di un padiglione espositivo è un elemento chiave del progetto. Questo spazio chiuso non solo permette l'esposizione di opere di vario genere, ma funge anche da ipotetica "quinta scenica" per l'intero intervento, integrando estetica e funzionalità in un unico concept architettonico.

Questi temi rappresentano gli interventi di progetto attuati nella tesi. Il connubio tra l'idea progettuale e il rapporto con la maison di moda viene accentuato proprio nelle caratteristiche stesse che abbiamo deciso di riportare attraverso le forme, i materiali e la resa visiva dell'intero progetto con il tema scelto della maison Dior, ovvero il corpo della donna in connubio con le forme femminili e l'abito.



6.3 Lo stato di fatto

Villa Adriana appare come un insieme di rovine avvolte dalla natura, dove la vegetazione strutturata e simmetrica degli uliveti contrasta con una “natura selvaggia” che si aggrappa alle murature “impoverite”. Allo stesso tempo la villa risulta essere “un luogo vivo” in cui sono presenti “le erbe odorose, erbe alimentari e medicinali, curate e nascoste in tanti angoli della Villa”¹⁹.

Il progetto si concentra sull’area verde frontale al Teatro Greco, all’estremo Nord della Villa, e si estende fino al nuovo ingresso e alle Palestre, includendo anche il Ninfeo Fede o Tempietto di Venere.



Fig. 6.4
Disegno dello
stato di fatto di
Villa Adriana

6.4 Elementi costitutivi del progetto

6.4.1 Landscape

Il progetto di Landscape nasce dall'idea di integrare l'eredità storica e architettonica di Villa Adriana con nuove soluzioni spaziali e paesaggistiche, ispirate dalle linee guida e dagli assi originati dagli elementi architettonici presenti nell'area. La struttura del progetto è stata modellata a partire dall'offset del centro del Teatro Greco, seguendo anche quella che era la ricostruzione di Vitruvio del Teatro stesso, che ha permesso di dare le delimitazioni laterali al disegno del suolo; questo "offset", allineato con il raggio centrale dell'orchestra, ha permesso di dare una regolare distanza e centricità alle linee guida derivanti da esso. Ulteriori assi sono stati utilizzati per definire il progetto del suolo, tra cui i prolungamenti delle linee guida di costruzione delle due palestre e le dimensioni spaziali ortogonali, del quadriportico, che hanno generato un sistema di riferimenti spaziali che organizzano l'intero layout del progetto.

Un ulteriore aspetto del progetto è lo studio delle diverse pavimentazioni presenti a Villa Adriana, ritrovate sia attraverso gli scavi del Teatro Greco che, ancora presenti in ambienti come l'Hospitalia o le Piccole Terme. Questi elementi storici sono stati reinterpretati nel contesto attuale, preservando il legame con la tradizione e conferendo al progetto una continuità con il passato.

Un altro elemento chiave del progetto è l'inserimento di vasche d'acqua, un richiamo diretto alla presenza dell'acquedotto e alle caratteristiche termali di Villa Adriana. L'acqua, elemento centrale della villa storica, viene reintrodotta come filo conduttore del progetto, creando spazi che evocano l'atmosfera originaria della villa.

Il cuore del progetto è costituito da uno spazio centrale con una grande vasca d'acqua, pensato per connettere il Padiglione e il Teatro, creando una giunzione armoniosa tra le due parti. Questo spazio non solo funge da elemento di continuità tra le varie sezioni del progetto, ma assume anche una funzione pratica come passerella per l'evento di moda della Maison.



Fig. 6.5
Disegno dello
stato di fatto
con le linee di
costruzione del
progetto



- 1 - Padiglione Museale
- 2 - Les folies
- 3 - Landscape e passerella della sfilata
- 4 - Ricostruzione parziale del teatro e tappa finale del Fashion Show
- 5 - Folie tempio di Venere

Fig. 6.6
Disegno della localizzazione degli interventi



Fig. 6.7
Disegno dello
stato di progetto

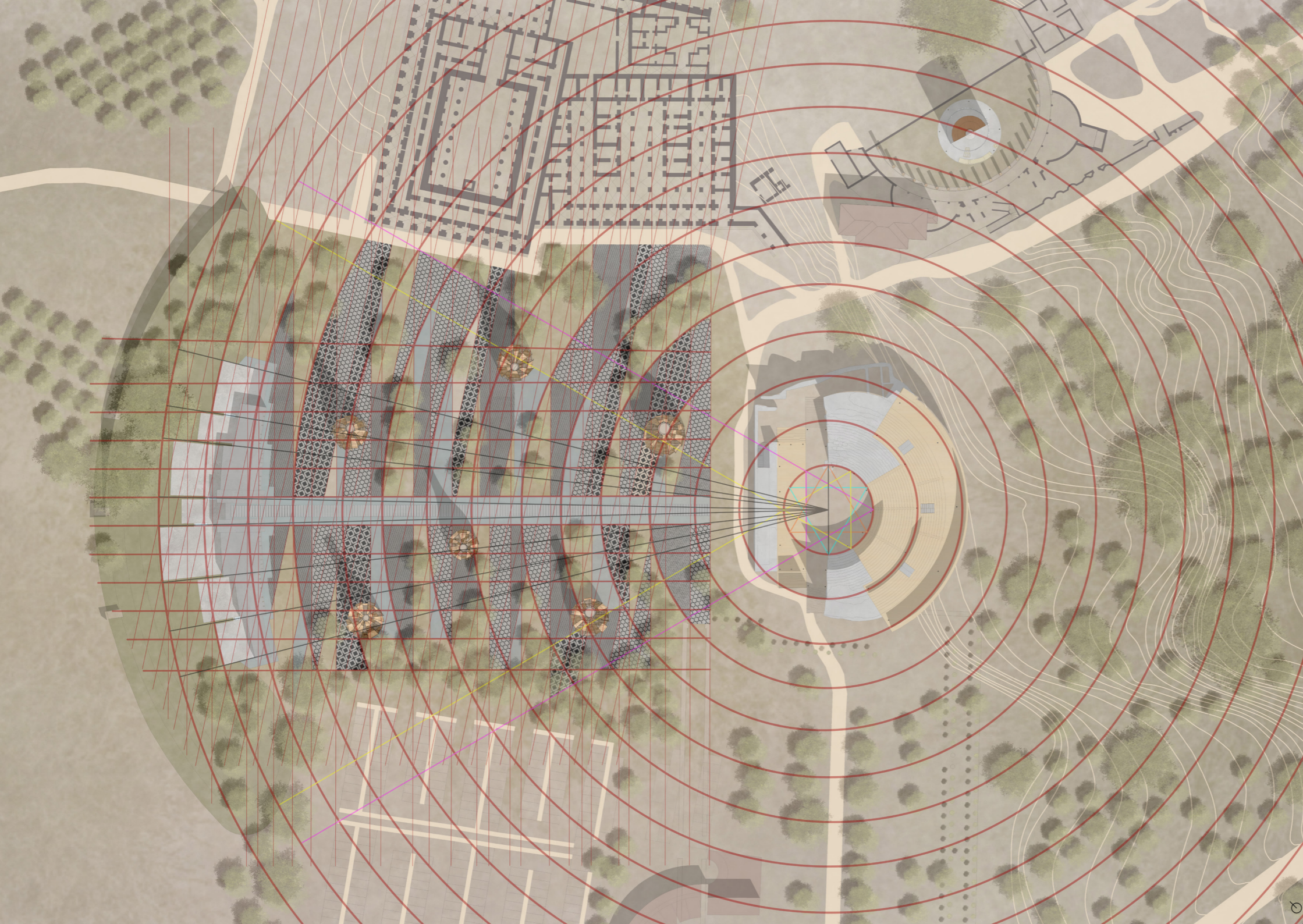


Fig. 6.8
Disegno dello
stato di progetto
con le linee di
costruzione del
progetto



Fig. 6.9
Disegno dello
stato di progetto
e della sezione
territoriale
longitudinale

6.4.2 Le Folies

La "folie", termine che evoca l'idea di un capriccio architettonico, si presenta come un edificio stravagante e frivolo, una struttura che gioca con la forma e la percezione.

La forma sinuosa della folie ricorda il corpo di una donna, con curve morbide che si alternano in un gioco di contrasti tra il rigido corpo interno e il più fluido e delicato involucro esterno. Questo dualismo si esprime attraverso una struttura rialzata da terra di 10 cm, una scelta progettuale che permette alla luce di penetrare non solo attraverso il lucernaio centrale e i piccoli lucernai superiori, ma anche dalla base, creando un effetto di leggerezza e sospensione. Di notte, l'illuminazione posizionata sotto la struttura enfatizza la natura effimera della folie, trasformandola in una presenza eterea e suggestiva.

La struttura della folie è sorretta da dei plinti di fondazione puntuali annegati nel terreno di riporto, una fondazione solida che permette alla costruzione di essere sospesa sul suolo. Questa base si ispira alle soluzioni adottate da Carrilho-Gomes per la musealizzazione del sito archeologico di Praca Nova, in Portogallo, conferendo alla folie un senso di sospensione e dialogo con il paesaggio circostante.

Il rivestimento esterno è un'opera di artigianato e design, sorretto da una struttura metallica di alluminio che richiama gli abiti fatti di crinolina e strutture portanti in osso del Settecento e Ottocento, dove cerchi metallici uniti tra loro attraverso profili anch'essi metallici, sorreggono il rivestimento, in questo caso i pannelli in fibra vegetale di vimini. Questa scelta si ispira al padiglione spagnolo dell'Expo di Shanghai 2010, progettato da Benedetta Tagliabue, dove la tradizione incontra l'innovazione.

Il corpo della folie è interamente prefabbricato, unendo la resistenza della vetroresina all'esterno con la calda presenza del legno multistrato all'interno, in una combinazione che richiama le sperimentazioni strutturali di Charles Eames. Gli spazi interni della folie sono intimi e accoglienti, ma al tempo stesso aperti al paesaggio esterno, con specchi d'acqua che entrano e si fondono con l'ambiente circostante, creando una continuità tra l'interno e l'esterno, tra il privato e il pubblico.

La funzione della folie è quella di ospitare piccoli spettacoli musicali e esposizioni di sculture o abiti, trasformandosi in un luogo di incontro e cultura, dove la forma architettonica diventa essa stessa parte integrante dell'esperienza artistica.

Riferimenti



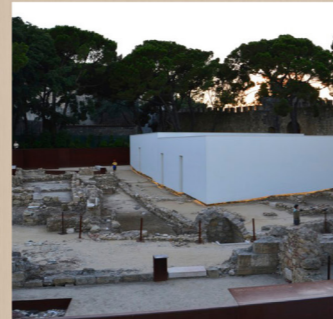
Benedetta Tagliabue: Padiglione Spagnolo EXPO, Shangai, 2010



Benedetta Tagliabue: Padiglione Spagnolo EXPO, Shangai, 2010



João Luis Carrilho da Graça Arquitectos: Musealização do sito arqueológico di Praca Nova, Portogallo, 2008-2010



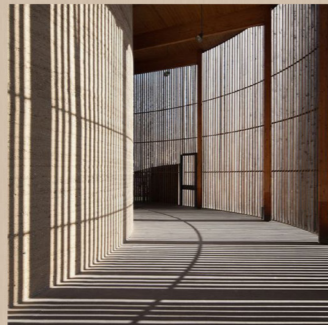
João Luis Carrilho da Graça Arquitectos: Musealização do sito arqueológico di Praca Nova, Portogallo, 2008-2010



Sedia LCW di Charles & Ray Eames, struttura in palissandro curvato



Crinolina a gabbia, 1865 circa. crinolina con 23 cerchi metallici cuciti ai passanti di trecce di cotone sagomate, balze abbottonate in basso in lino fine, bottoni in vetro stampato.



Martin Rauch: Chapel Of Reconciliation, Berlino, 2001



NerisHu: The Pernod Ricard Malt Whisky Distillery, Emeishan, China, 2020

Fig. 6.10
Disegno
dell'esploso
assonometrico
di una Folie

Fig. 6.11 e 6.12
e 6.13 e 6.14 e
6.15 e 6.16 e
6.17 e 6.18
Riferimenti
progettuali e
suggerzioni per
le Folies

PANNELLI DI FIBRA VEGETALE IN VIMINI

PROFILI METALLICI VERTICALI 0,08 m x 0,05 m

PROFILI METALLICI CIRCOLARI 0,11 m x 0,05 m

VETRORESINA PREFORMATO

LEGNO MULTISTRATO PRECOMPRESSO

PIEDINI METALLICI 0,08 m x 0,08 m x 0,15 m

STAFFA DI ANCORAGGIO TRA PLINTO E PIEDINO METALLICO

PLINTO DI FONDAZIONE PUNTUALE



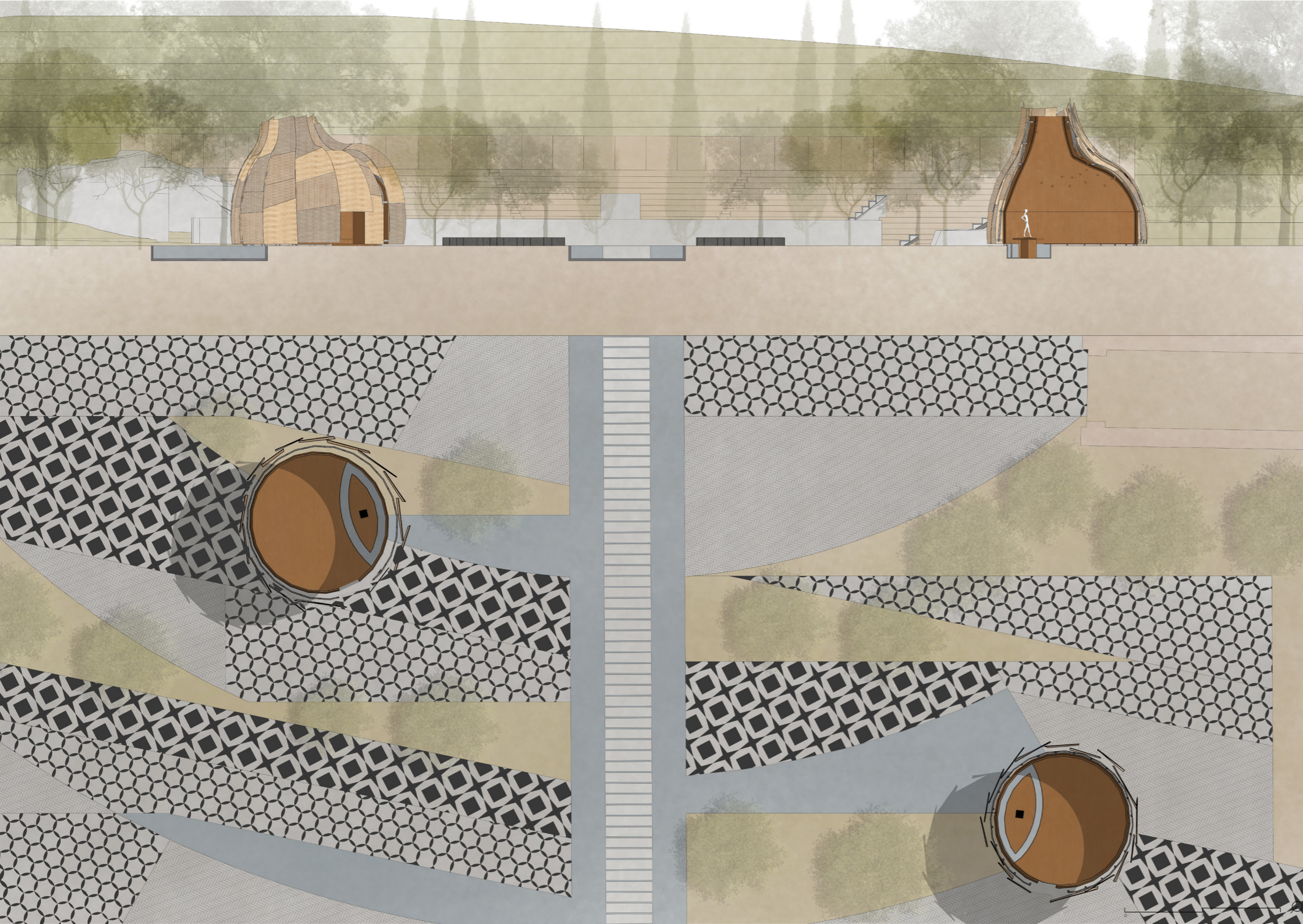
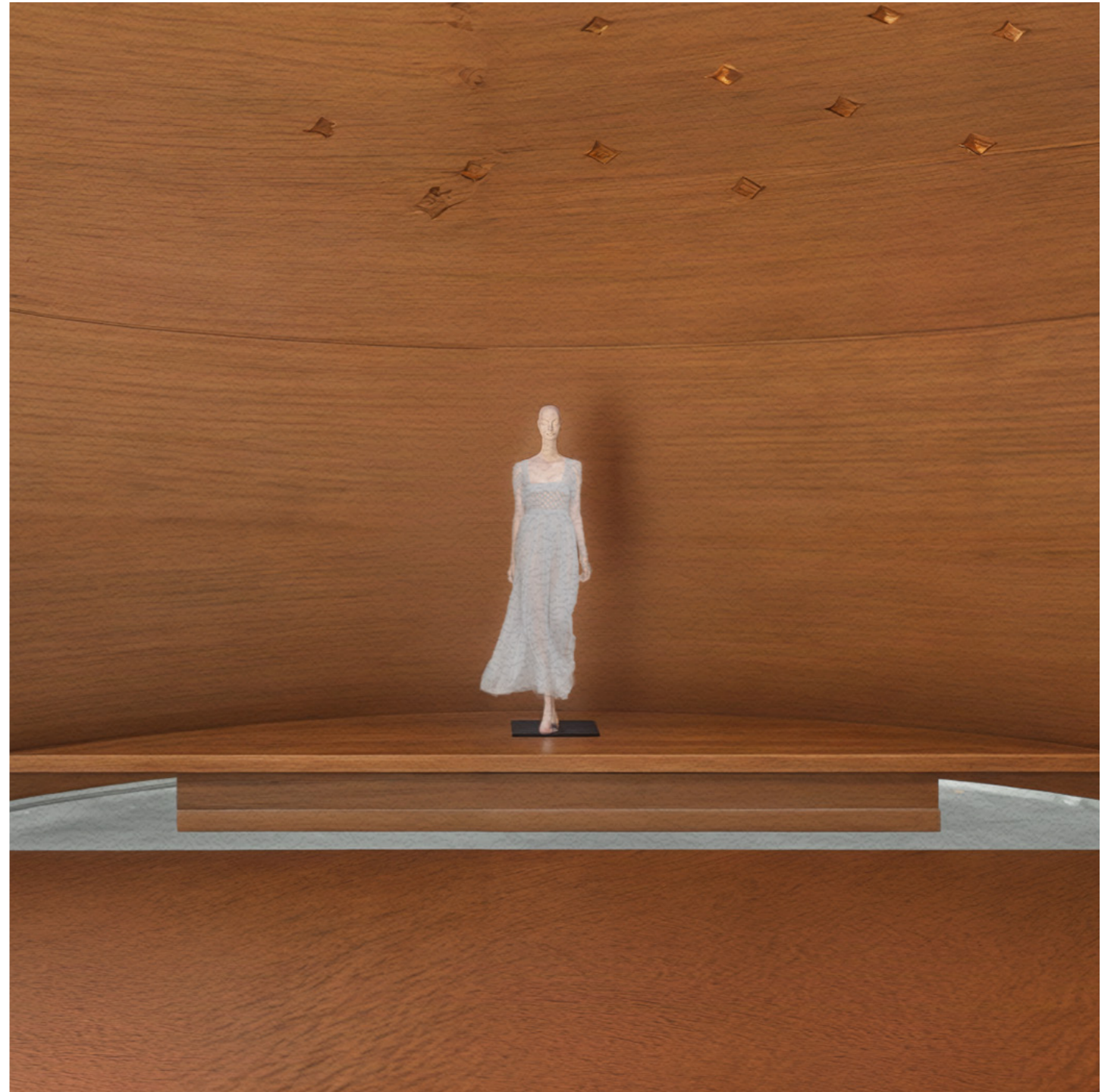


Fig. 6.19
Disegno delle
piante e della
sezione delle
Folies

**Fig. 6.20 e 6.21
e 6.22 e 6.23**
Immagini
dell'esterno e
dell'interno di
alcuni esempi di
Folies





6.4.3 Il restauro del Teatro Greco

L'intervento di recupero del Teatro Greco cerca di evocare ciò che è stato realizzato per il restauro del Teatro di Clunia che rappresenta un'armoniosa fusione tra passato e presente, un'opera che riporta alla luce ciò che il tempo ha celato sotto la superficie.

L'intervento prevede come prima operazione di riportare alla luce parte del Teatro che ormai, con il passare del tempo, è stato sommerso. Scavando fino a 2,5 metri di profondità, è stato possibile svelare parti del teatro che erano rimaste nascoste, offrendo una nuova vita a questa opera architettonica. Il lavoro di ripulitura ha permesso di liberare le rovine ritrovate dalla morsa del tempo, mentre la ricostruzione delle sedute e del palco ha ripristinato il livello originale fino allo spazio dell'orchestra, restituendo l'antico all'edificio.

La struttura del teatro si caratterizza per l'uso di tecniche che unisce modernità e rispetto per l'antico. Analizzando la sezione del teatro, la riqualificazione è stata realizzata con una struttura metallica autoportante, che si appoggia su uno strato di sacrificio. Questo strato serve per regolarizzare il declivio irregolare del terreno delle rovine, garantendo stabilità e uniformità al complesso. Nella terra, infatti, è stata annegata una struttura a rete alveolata metallica, invisibile agli occhi ma essenziale per mantenere il terreno compatto. Su questa base è stata montata una struttura sottile, composta da profili metallici verticali, e una trave portante obliqua, metallica anch'essa di 15 cm, che sostiene i gradoni rivestiti in materiale ligneo, evocando l'aspetto originario del teatro.

Questo progetto è anche stato basato sulla ricostruzione di Vitruvio, che ha guidato parte del processo, come evidenziato dagli schemi aggiornati al 3 novembre 2023.

Oltre al recupero architettonico, l'intervento ha intenzione di restituire al teatro la sua funzione originaria: quella di essere un palcoscenico vivo, un luogo di incontro e spettacolo. In questo contesto rinnovato, il Teatro Greco risulta essere il culmine di una sfilata di moda, fondendo la storia e l'arte contemporanea in un evento di straordinaria bellezza. Questo progetto non solo preserva la memoria storica, ma la integra nel presente, dimostrando come l'antico possa rivivere e riacquistare la sua centralità nella cultura moderna.

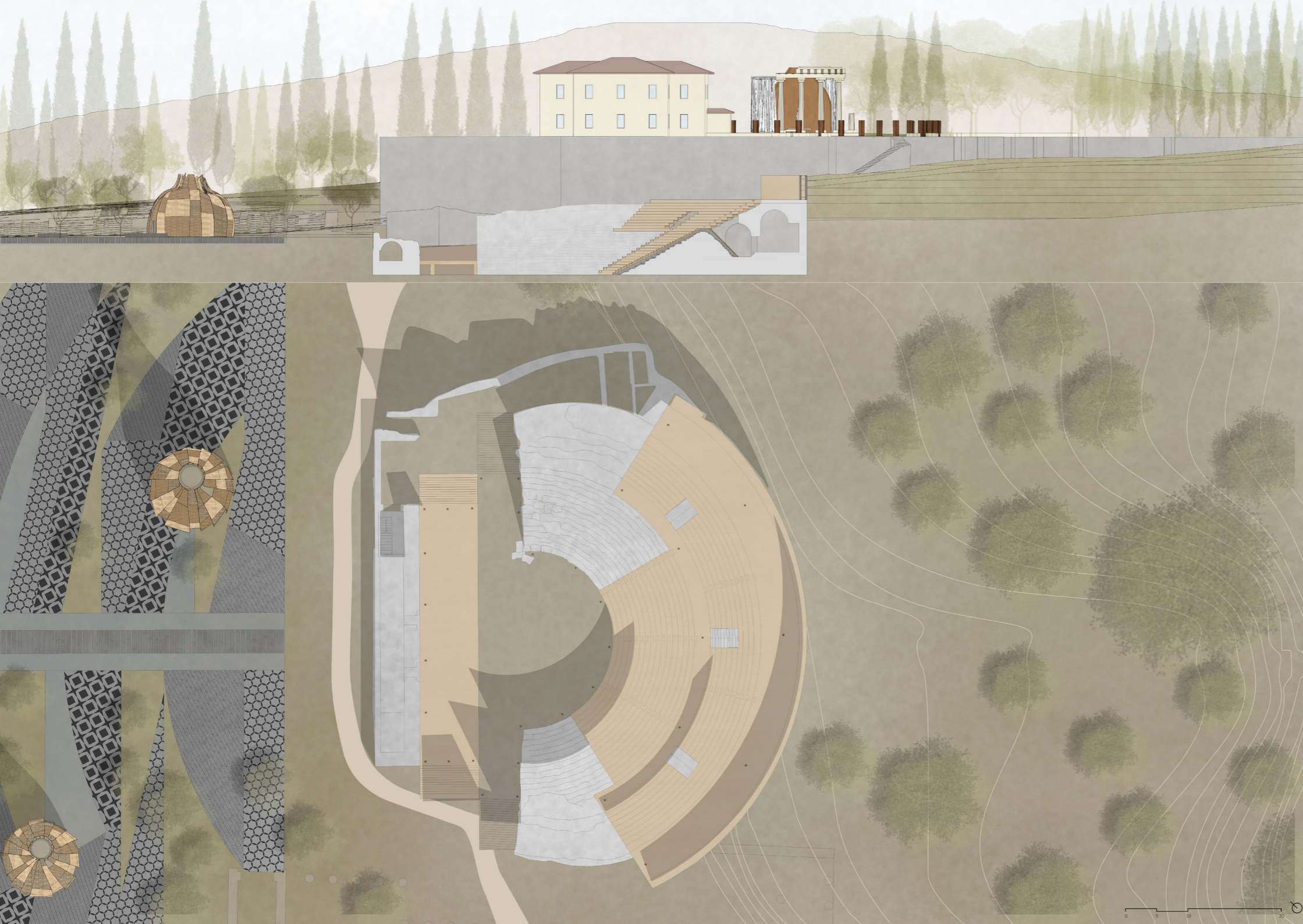
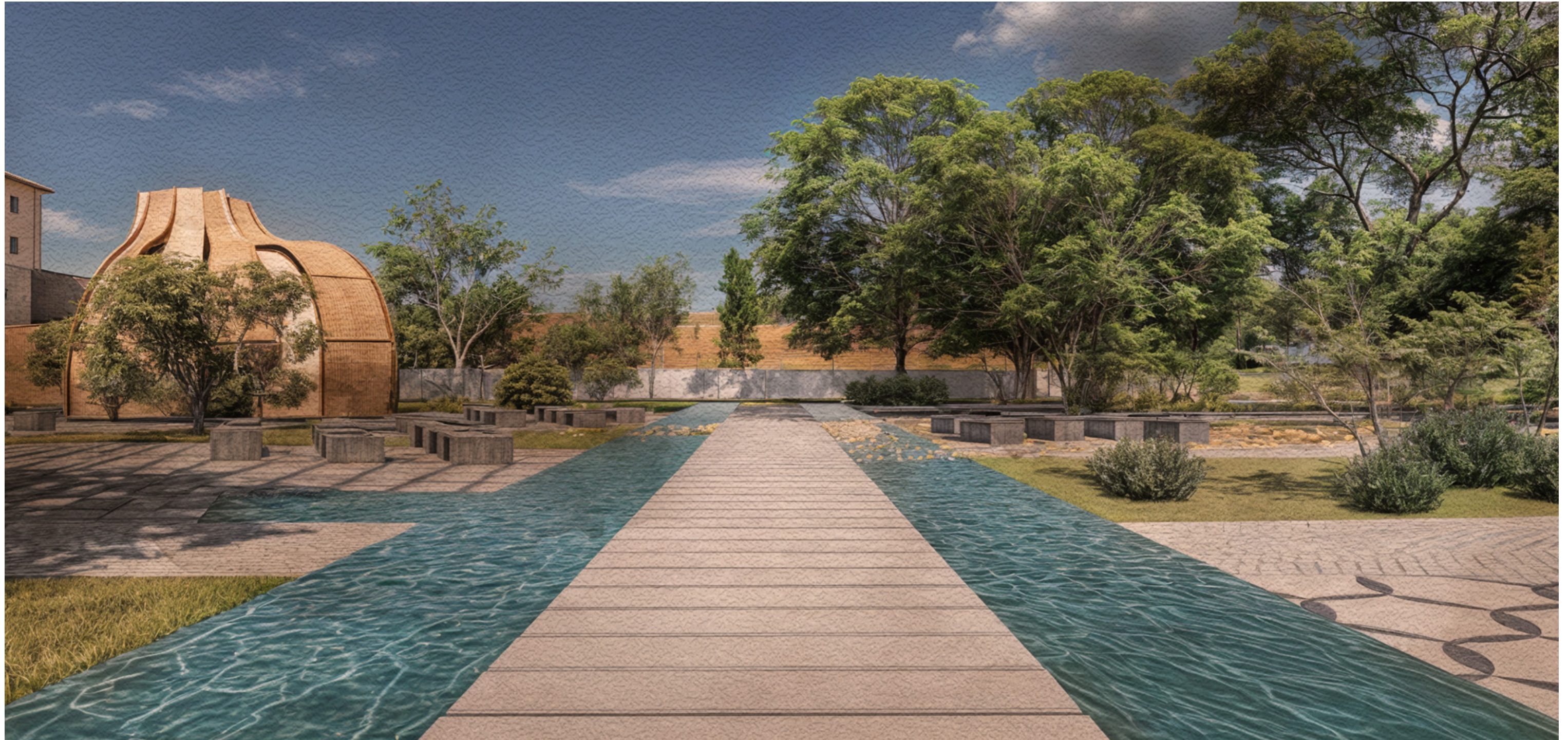


Fig. 6.24
Disegno della
pianta e della
sezione del
Teatro Greco

Fig. 6.25
Immagine dallo
spazio landsca-
pe tra le folie
verso il Teatro
Greco



6.4.4 Il nuovo Padiglione di “scena”

Il nuovo Padiglione rappresenta un esempio di architettura che si fonde armoniosamente con il paesaggio, fungendo da quinta scenica per l'intero progetto. La sua forma è il risultato di un'attenta analisi delle linee guida fondamentali che hanno formato sia il design del padiglione che quello del paesaggio circostante, come precedente esposto nel paragrafo relativo al progetto di landscape (6.4.1).

Il rivestimento esterno in cemento, ispirato al celebre Olympic Archery Range di Enric Miralles e Carme Pinos, è caratterizzato da bucatore che offrono giochi di luce e ombra, si appoggia delicatamente sulla parte superiore della struttura, per poi scendere a terra sostenuto da pilastri che emergono dalla vasca d'acqua situata frontalmente. Questo rivestimento cela una facciata vetrata con infissi in legno, che dona un tocco di calore e trasparenza al padiglione.

Per garantire un'illuminazione naturale ottimale all'interno, sono stati inseriti lucernai che diffondono la luce dall'alto nella parte retrostante del padiglione. Quest'ultima è interamente nascosta e immersa in una collina di terra stabilizzata, la quale non solo crea un'area verde che avvolge il padiglione, ma permette anche un ingresso suggestivo attraverso tunnel inseriti nel terreno.

All'interno, l'architettura segue le stesse linee guida che hanno dato vita all'intero progetto.

Gradini sopraelevati e retroilluminati disegnano lo spazio, affiancati da rampe che garantiscono l'accessibilità per tutti i visitatori. Un controsoffitto tecnico, leggermente arretrato rispetto alla facciata vetrata, è dotato di un'illuminazione puntuale che esalta le forme interne, creando un'atmosfera delicata e quasi intima.

Il padiglione ospita due principali aree funzionali: una dedicata all'esposizione di moda, arte e sculture, e l'altra destinata alla ristorazione e ai servizi. Tuttavia, in occasione delle sfilate di moda, lo spazio riservato alla ristorazione viene temporaneamente trasformato in un'area backstage, consentendo alla maison di organizzare l'evento in modo ottimale, mantenendo al contempo una parte del padiglione disponibile per l'esposizione tematica.

La funzione principale del padiglione è quella di ospitare l'esposizione di abiti della maison Dior, accompagnati da sculture che celebrano la donna, la femminilità e la forza femminile. Questo spazio diviene così un luogo in cui l'architettura, la moda e l'arte si incontrano, dando vita a un'esperienza sensoriale e culturale unica.

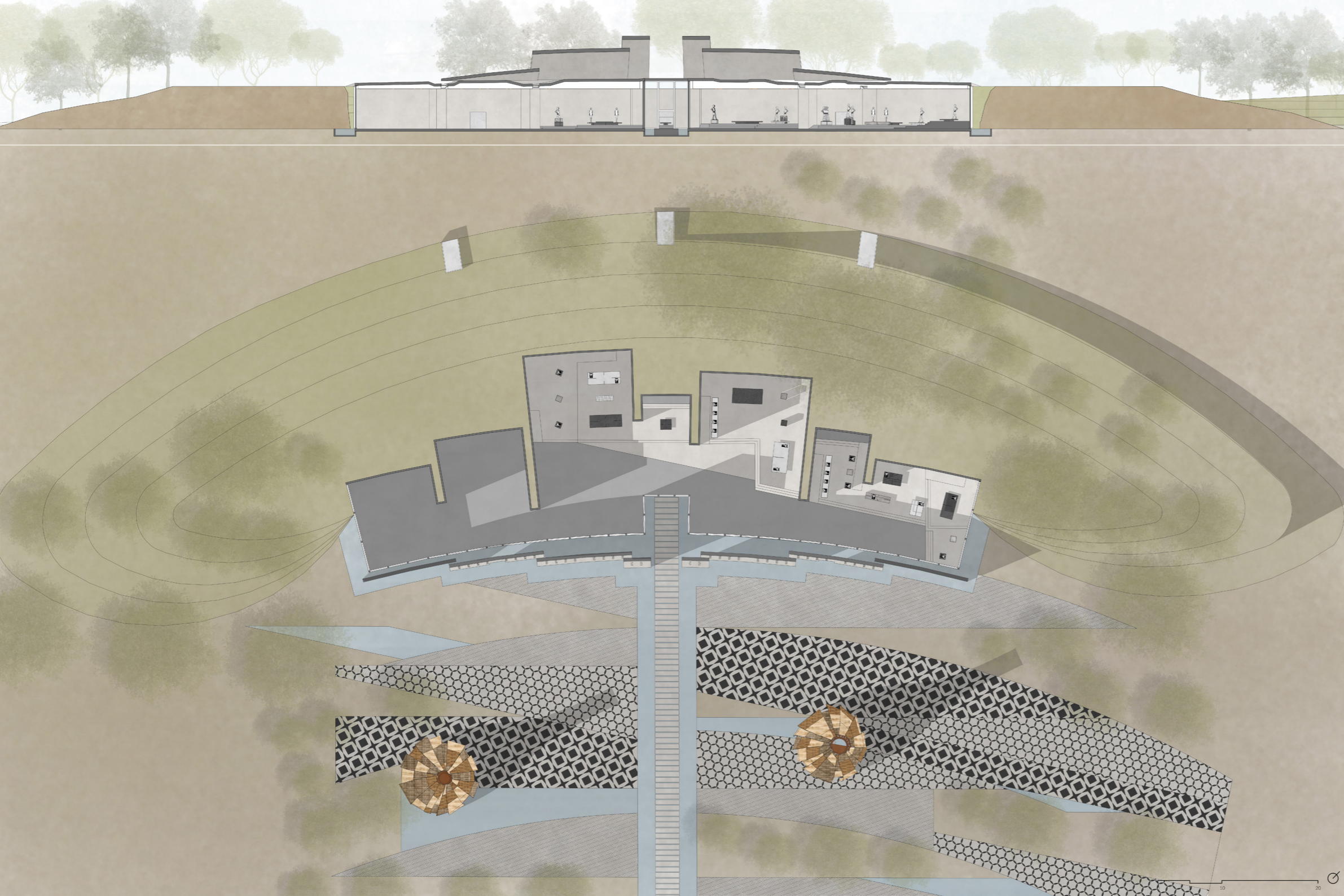


Fig. 6.26
Disegno delle
piante e della
sezione del
Padiglione
espositivo

Fig. 6.27 e 6.28
e 6.29 e 6.30 e
6.31
Immagini
interne del
Padiglione
espositivo e
della collina
retostante









6.4.5 Il tempietto di Venere e i suoi veli

Il progetto prevede un intervento anche sul Ninfeo o Tempietto di Venere, considerato un elemento centrale e fondamentale per la Villa, fungendo da punto cardine per la costruzione e unione tra area del progetto e l'intera Villa. Il tempietto, ripensato in chiave contemporanea, si ispira al concetto delle "folies" presenti nella zona della piana sottostante, offrendo al contempo uno spazio che va ad esaltare parte dell'archeologia.

La struttura del tempietto è interamente prefabbricata e assemblata "in situ", composta da due strati di materiali differenti. L'esterno è realizzato in vetroresina prestampata, scelta per la sua resistenza agli agenti atmosferici, mentre l'interno è rivestito in legno multistrato pressato e preformato, che conferisce calore e naturalezza all'ambiente. La tecnica di assemblaggio e realizzazione risulta essere la stessa delle folies realizzate nella parte di progetto che comprende la piana.

Il rivestimento esterno è caratterizzato da una struttura metallica composta da profili cilindrici verticali e un profilo cilindrico circolare, che sorreggono veli leggeri e trasparenti. Questi veli, elemento centrale dell'architettura, donano leggerezza e femminilità all'intero complesso, rendendo omaggio alla delicatezza della scultura della Venere.

La rievocazione dell'archeologia, oramai scomparsa, avviene attraverso l'uso di materiali naturali, come tronchi di albero sopraelevati dal terreno mediante bicchieri metallici e sostenuti lateralmente da un cordolo di soglie di pietra che vanno a riprendere quelle che erano le colonne presenti in origine.

Il terreno circostante è modellato come un "cono" di terra teso, che parte dal tholos e si estende fino all'area dove sono collocati i tronchi, creando una superficie stabilizzata che guida il visitatore verso il tempietto.

L'intervento è pensato per ridare importanza al Tempietto di Venere, valorizzando non solo la scultura stessa ma anche il contesto archeologico in cui è inserito, creando un dialogo armonioso tra antico e moderno, tra naturale e costruito.



Fig. 6.32
 Disegno delle
 piante e della
 sezione del
 Tempio di
 Venera

Fig. 6.33
 Immagini
 del Tempio di
 Venera



Fashion Show

7 Fashion Show: Dior

L'evento Fashion, che vede protagonista la Maison Dior, si inserisce nel progetto coinvolgendo l'intero spazio della piana, contenente l'intervento progettuale, descritta nel capitolo precedente.

Al centro dell'evento vi è una sfilata legata alla collezione iconica Dior Haute Couture Autunno/Inverno 2022, incentrata sulla figura della donna, rappresentata da abiti eterei, leggeri e quasi impalpabili che svelano e celano al contempo il corpo delle modelle. Tuttavia, l'evento non si limita alla sola sfilata: include anche un'esposizione di opere scultoree e abiti della maison (Cruise Ate-ne 2022), sia all'interno del padiglione espositivo che nelle varie folies, evocando l'immagine della donna come dea, celebrandone al tempo stesso la femminilità e la potenza della figura femminile, affiancata a quella maschile.

Il tema del "corpo femminile", filo conduttore dell'intero evento, è profondamente intrecciato al progetto stesso, richiamato anche dal concetto che ha guidato la realizzazione delle folies.

Il fashion show, pensato per l'inaugurazione della nuova area progettuale all'interno della Villa, si svolge dalle 19:30 in poi, poco prima del tramonto, consentendo di apprezzare come i diversi elementi del progetto cambino aspetto con le variazioni della luce, naturale e artificiale.

L'illuminazione, inizialmente soffusa, alterna la luce proveniente dalle folies circostanti e dal padiglione con quella naturale del tramonto, culminando poi nel teatro, illuminato da farette posizionati sia sul palco che sugli spalti.

Il percorso delle modelle si snoda tra gli elementi del progetto, partendo dall'ingresso centrale del padiglione e seguendo l'asse principale del progetto di Landscape (paragrafo 6.4.1). La passerella si sviluppa tra le varie folies e le pavimentazioni, in cui le sedute per gli ospiti si integrano armoniosamente con il disegno del suolo.

Il culmine della sfilata si raggiunge all'interno del Teatro Greco, dove le modelle, quasi come protagoniste di una rappresentazione teatrale, si dispongono sul palco, osservate dagli ospiti seduti sugli spalti.

Il backstage, essenziale per l'organizzazione dell'evento, è ospitato all'interno del Padiglione "di scena", permettendo alla maison di coordinare la sfilata e di allestire contemporaneamente l'esposizione di moda e arte.

Fig. 6.34 e 6.35
Immagini
esterne notturne
rappresentanti il momento
pre-sfilata

**Fig. 6.36 e 6.37
e 6.38**
Immagini
della sfilata, la
prima lungo la
vasca centrale,
del progetto
di landscape, e
la seconda e la
terza il culmine
della sfilata
all'interno del
Teatro Greco











Conclusioni

Conclusioni

La presente tesi ha esplorato in maniera approfondita la complessa relazione tra patrimonio culturale e moda, evidenziando come il connubio tra questi due mondi possa dar vita a progetti innovativi che valorizzano il contesto storico-artistico attraverso eventi di grande impatto mediatico e culturale. Il caso studio di Villa Adriana, in cui la Maison Dior è stata scelta come partner per la valorizzazione del sito, ha permesso di mettere in luce come un progetto di moda possa non solo integrarsi armoniosamente con un bene culturale di rilevanza mondiale, ma anche contribuire alla sua riqualificazione e promozione.

Il percorso progettuale, suddiviso in tre fasi principali, ha dimostrato l'importanza di un approccio multidisciplinare che combina ricerca storica, studio del contesto architettonico e paesaggistico, e creatività stilistica. Ogni fase del lavoro è stata concepita con l'obiettivo di rispettare e arricchire il patrimonio culturale esistente, tenendo conto sia degli aspetti tecnici che di quelli simbolici ed emozionali legati al luogo.

La collaborazione con la maison Dior ha permesso di confrontarsi e di portare all'interno del progetto e quindi dello spazio archeologico di Villa Adriana degli ideali di bellezza, eleganza ed unicità eguali a pochi. Successivamente attraverso un'attenta analisi della composizione e della struttura architettonica della Villa, il progetto ha voluto ricercare una relazione tra il nuovo intervento, l'area di progetto e naturalmente le pre-esistenze presenti in quella parte Nord della Villa.

La realizzazione di una struttura di linee ordinarie ha permesso di organizzare gli spazi, le diverse architetture e soprattutto le connessioni tra di esse.

Le folies sono state il centro nevralgico del progetto, sia per la loro funzione di spazi espositivi disposti all'interno dell'intera area di progetto, ma anche per la loro natura essenziale ed elegante, sia con l'utilizzo di materiali prefabbricati e naturali, come la vetroresina, il legno precompresso e il vimini, ma anche per la loro forma che porta a ricordare quella che è la tipica struttura della gonna a ruota degli abiti Settecenteschi e Ottocenteschi. Il concetto stesso applicato a questo progetto riporta il tema del "doppio layer", ovvero un corpo rigido con le proprie forme internamente, come il corpo di una donna, e un involucro superiore più morbido e fluido che si va ad appoggiare su quest'ultimo esaltandone le curve e le sinuosità. Questo concetto del doppio strato viene applicato anche in parte a quella che è la struttura che fa da "quinta scenica" all'intero progetto ovvero la realizzazione di un padiglione espositivo nella zona terminale della piana. Quest'ultimo si relaziona sia visivamente ma anche progettualmente con il Teatro Greco, grazie alle linee guida realizzate, generate dal centro stesso del Teatro. Qui, il progetto ha previsto una riqualificazione dell'intera area contenente il Teatro, riportando alla luce parte di esso che era stata sotterrata nei secoli. L'intento è stato quello di operare senza andare a stravolgerne l'aspetto effettivo quindi avendo la massima cura nel recuperare le rovine rimanenti e creare una struttura autoportante che potesse permettere al teatro stesso di ritornare a svolgere la sua funzione originaria. Fulcro di connessione poi tra lo spazio della piana legato al centro del Teatro Greco, è stato quello del Tempietto di Venere che ha permesso non solo di ricollegarsi alle strutture architettoniche originarie di composizione della villa, ma anche di permettere al progetto, realizzato in una zona più periferica della villa, di riconnettersi al resto di essa. L'intenzione qui è stata quella di ricreare uno spazio che riportasse le stesse caratteristiche delle folie presenti nella piana ma che allo stesso tempo si legasse in maniera più stretta al tema della sinuosità, leggerezza e fluidità, caratterizzanti la figura stessa della Venere, di cui è presente la statua, attraverso l'utilizzo di veli.

Focalizzare l'attenzione su una zona della villa attualmente chiusa al pubblico, e poco valorizzata, offre nuove possibilità progettuali e spunti di intervento per inserire la Villa Adriana in un contesto

esteso, valorizzando al contempo l'ambiente naturale circostante. Nel percorso di riqualificazione, si è cercato di realizzare connessioni visive tra tutti gli interventi seguendo linee ordinatrici comuni.

L'evento di moda proposto, inoltre, non si limita a essere un mero spettacolo, ma diventa il culmine di un processo di dialogo tra tradizione e innovazione, tra passato e presente. La realizzazione delle "folies" e del padiglione espositivo, insieme alla riqualificazione degli spazi storici, rappresenta una sintesi tra le esigenze di valorizzazione culturale e quelle di una narrazione contemporanea. In questo modo, la tesi evidenzia come la moda possa fungere da catalizzatore per la rivitalizzazione di aree storiche, offrendo nuove prospettive di fruizione e interpretazione del patrimonio.

Questo progetto inoltre si differenzia per il suo approccio multidisciplinare che va ad instaurarsi in un'area periferica della Villa e che rappresenta un'occasione significativa per mettere in risalto il patrimonio culturale di Villa Adriana, proponendo una visione innovativa per l'utilizzo e lo sviluppo del sito archeologico.

Il lavoro di tesi ha quindi confermato che la collaborazione tra una Maison di moda come Dior e un sito di interesse storico mondiale come Villa Adriana, può tradursi in un'esperienza culturale arricchente e capace di generare valore sia per il luogo sia per il brand, in un equilibrio tra promozione commerciale e rispetto della memoria storica del sito archeologico.

E come disse Dior:

"Se si prende la natura come esempio non si sbaglierà mai" ²⁰.



Ringraziamenti

In questo importante percorso di ricerca e di progetto vogliamo ringraziare per la disponibilità e la professionalità l'Architetto Amath Luca Diatta e il professor Pier Federico Mauro Caliarì che è stato in grado di farci appassionare a questi argomenti e a viverli in prima persona, analizzando e valorizzando quelli che sono i principi che ruotano attorno al tema della Grande Bellezza.

Un ringraziamento speciale lo facciamo alle nostre famiglie che ci hanno permesso di arrivare dove siamo adesso e che hanno fatto in modo che potessimo seguire i nostri sogni.

Note

1. L'incarnazione della possibilità di dialogo fra culture e tradizioni artistiche diverse.
2. Queste sono le mostre, sono i musei, le sezioni museali. Quindi stiamo parlando di architettura per gli spettacoli e stiamo parlando per esempio delle grandi sfilate di moda e i prodotti editoriali.
3. Mattone cotto in uso nelle costruzioni romane e il cui nome, derivato dalle sue dimensioni (due piedi romani, cioè circa cm. 60 × 60).
4. Termine inglese per indicare un punto di riferimento o un punto di interesse storico, visuale, o paesaggistico.

Citazioni

1. *Valorizzazione del patrimonio culturale*, Enciclopedia Treccani, Lessico del XXI Secolo (2013), https://www.treccani.it/enciclopedia/valorizzazione-del-patrimonio-culturale_
2. CAMERA DEI DEPUTATI, Documentazione parlamentare, Studi-Cultura, *La nozione di Bene culturale*, Focus, (23/05/2019), https://temi.camera.it/leg18/post/pl18_la_nozione_di_bene_culturale.html#:~:text=In%20base%20all'art.,testimonianze%20aventi%20valore%20di%20civilt%C3%A0
3. GAZZETTA UFFICIALE, Beni culturali, *Articolo 10*, https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticolo?art.versione=6&art.idGruppo=2&art.flagTipoArticolo=0&art.codiceRedazionale=004G0066&art.idArticolo=10&art.idSottoArticolo=1&art.idSottoArticolo1=10&art.dataPubblicazioneGazzetta=2004-02-24&art.progressivo=0
4. MICHEL FOUCAULT, *Eterotropia*, Mimesis, (2010), pagina 17
5. BASSO PERESSUT LUCA, CALIARI PIER FEDERICO, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma, (2014), pagina 13
6. EMILY Y. HALLETT, *A worked bone assemblage from 120,000–90,000 year old deposits at Contrebandiers Cave, Atlantic Coast, Morocco*, iScience, e. a. (2021).
7. NAGAH .S. ASHOUR, R. N., *Fashion clothing inspired from historical and traditional costumes via antibacterial treatment*, (2016).
8. MARK, JOSHUA J., *Fashion & Dress in Ancient Egypt*, (2017).
9. ATURNINA TULLIA, *Intro to Roman Clothing*, (2017), Estratto da: <https://romanasum.com/wp-content/uploads/2014/10/intro-to-roman-clothing4.pdf>.
10. ARNOLD K., *Fashion and Self-Fashioning: Clothing Regulation*, (2011).
11. *The Textile Revolution: Innovations and Impacts*, Smithsonian Magazine, (n.d.).
12. PAT, H., *Industrial Revolution: Textile Industry*, BBC History, (n.d.)
13. *The Rise of Ready-to-Wear Clothing*, Fashion History, (n.d.).
14. VALERIE S., *Fashion and Class: The Democratization of Style*, Fashion Theory Journal, (n.d.).
15. *The Influence of Fashion Magazines on Modern Fashion*, The V&A Museum, (n.d.).
16. VEGEZZI S., *How Historic Events Shaped Women's Fashion in the 20th Century*, (2022), Estratto da: <https://fluffyunicorn7332.medium.com/how-historic-events-shaped-womens-fashion-in-the-20th-century-e-52a321f2c54>.
17. *Fashion Forward, Uncovering the captivating trends of the 21st century*, (2024), Estratto da: <https://medium.com/@sundayhenrykwotbok10/fashion-forward-uncovering-the-captivating-trends-of-the-21st-century-10998b2e5672>.
18. *Pandora, la bambola che ha fatto la moda*, (07/12/2020), Marconilandia, <https://marconilandia.com/pandora-la-bambola-che-ha-fatto-moda/>.
19. LANCIANO NICOLETTA, *Villa Adriana, tra cielo e terra*, Percorsi guidati dei testi di Marguerite Yourcenar, Apeiron, (2014), pp. 16.
20. CHRISTIAN DIOR.

Fig. 5.31 https://www.repubblica.it/rclub/persone/2016/10/29/news/maria_grazia_chiuri_dior_stilista-150694569/

Fig. 5.32 <https://www.theducker.com/art-de-vivre/dior-cruise-2017-collection/>

Fig. 5.33 Pascal Le Segretain/Getty Images for Dior, <https://www.ilpost.it/2019/04/30/dior-cruise-2020-mar-rakesh/>

Fig. 5.34 Sarah Blais, <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2020/02/dior-judy-chicago-insieme-musee-rodin-sfilata/>

Fig. 5.35 Antonio Maria Fantetti, <https://www.vanityfair.it/galleries/gait123891>

Fig. 5.36 <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2020/07/dior-cruise-2021-lecce/>

Fig. 5.37 <https://www.vogue.it/moda/gallery/dior-haute-couture-primavera-estate-2021-migliori-look-sfilata-foto>

Fig. 5.38 <https://www.greece-is.com/acropolis-dior-historic-photo-shoot-revival/>

Fig. 5.39 <https://www.greece-is.com/acropolis-dior-historic-photo-shoot-revival/>

Fig. 5.40 Courtesy Dior/Ria Mort, <https://www.vogue.it/moda/article/dior-cruise-2022-tutti-look-sfilata-atene-foto>

Fig. 5.41 <https://www.lofficielitalia.com/fashion-week/dior-cruise-2023-sfilata-siviglia-collezione-foto-look>

Fig. 5.42 Stephane Cardinale, <https://www.gqitalia.it/moda/article/dior-sfilata-egitto>

Fig. 6.11 Gaz Blanco, <https://divisare.com/projects/306983-joao-luis-carrilho-da-graca-gaz-blanco-ph-museum-lization-of-the-sao-jorge-castle-s-praca-nova-archaeological-site-lisbon>

Fig. 6.12 Gaz Blanco, <https://divisare.com/projects/306983-joao-luis-carrilho-da-graca-gaz-blanco-ph-museum-lization-of-the-sao-jorge-castle-s-praca-nova-archaeological-site-lisbon>

Fig. 6.13 Shen Zhonghai/KDE, <https://www.archilovers.com/projects/3948/spanish-pavilion-2010-world-expo-shanghai.html>

Fig. 6.14 Iñigo Bujedo Aguirre, <https://www.area-arch.it/spain-pavilion/>

Fig. 6.15 <https://www.artemobili.it/maestro-bauhaus/charles-eames>

Fig. 6.16 <https://drouot.com/it/l/22116447-243-crinolina-a-gabbia-1865-circa-crinolina-con-23-cerchi>

Fig. 6.17 <https://www.flickr.com/photos/piotrkrajewski/6886257250>

Fig. 6.18 Chen Hao, <https://www.dezeen.com/2021/11/16/neri-hu-shan-shui-whisky-distillery-china/>

VERTUA SIMONA, *Dior Men al Cairo: la sfilata di Kim Jones tra le piramidi dell'antico Egitto*, L'Officiel, (04/12/2022), <https://www.lofficielitalia.com/fashion-week/dior-sfilata-uomo-autunno-inverno-2023-deserto-cairo-collezione-foto-lok-video>, (ultima consultazione 21/07/2024).

Dior Men sfilata davanti alle Piramidi di Giza per la Pre-Fall 2023. Ecco le spettacolari foto del backstage, Vogue Italia, <https://www.vogue.it/moda/gallery/dior-men-sfilata-pre-fall-2023-backstage-piramidi>, (ultima consultazione 21/07/2024).